

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 CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1'2026

Київ – 2026

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2026. № 1. 417 с.

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

Редакційна колегія

Жанна Денисюк, доктор культурології, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна) (*головний редактор*); **Галина Погребняк**, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна) (*заступник головного редактора*); **Лідія Коваль**, доктор технічних наук, професор, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна) (*відповідальний секретар*); **Олена Батовська**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (Україна); **Ірина Бермес**, доктор мистецтвознавства, професор, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна); **Алла Дяченко**, кандидат педагогічних наук, доцент, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (Україна); **Олександр Івашко**, доктор філософії з архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури (Україна); **Ольга Квецко**, кандидат мистецтвознавства, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Інеш Кдирова**, кандидат мистецтвознавства, КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (Україна); **Анастасія Кравченко**, доктор мистецтвознавства, доцент, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна); **Міхал Крупа**, доктор архітектурних наук, доцент, Краківський політехнічний університет (Польща); **Надія Кукуруза**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Домініка Малгожата Кушнєж-Крупа**, доктор архітектурних наук, професор, Краківський технологічний університет (Польща); **Хесус Педро Лоренте**, доктор наук, Університет Сарагоси (Іспанія); **Хельмут Льюс**, доктор наук, професор, Лейпцизький університет (Німеччина); **Любомир Мартинів**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна); **Мирослава Мельник**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Джош Стенберг**, доктор філософії, Сіднейський університет (Австралія); **Павол Тишляр**, доктор філософії, професор, Університет Масарика (Чехія), **Наталія Удріс-Бородавко**, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Вірджинія Юренієне**, 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: B4 Образотворче мистецтво та реставрація (023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація); B6 Перформативні мистецтва (024 Хореографія, 026 Сценічне мистецтво); B5 Музичне мистецтво (025 Музичне мистецтво); B12 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 23.02.2026 № 7)*

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 4.0.
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, 2026
© Автори

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal. Kyiv, 2026.
№ 1. 417 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 (Ukraine) (Editor-in-Chief); **Halyna Pohrebniak**, Doctor of Art Studies, Professor, National Academy of Culture and Arts Management (Ukraine) (Deputy Editor-in-Chief); **Lidiia Koval**, Doctor of Technical Sciences, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine) (Executive Secretary); **Olena Batovska**, Doctor of Art Studies, Professor, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts (Ukraine); **Iryna Bermes**, Doctor of Arts, Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine); **Alla Diachenko**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design (Ukraine); **Oleksandr Ivashko**, PhD in Architecture, Kyiv National University of Construction and Architecture (Ukraine); **Olha Kvetsko**, Candidate of Art Studies, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Inesh Kdyrova**, Candidate of Art Studies, Pavlo Chubynskiy Academy of Arts (Ukraine); **Anastasiia Kravchenko**, Doctor of Study of Art, associate professor, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Michał Krupa**, Doctor of Architecture, Associate Professor, Cracow University of Technology (Poland); **Nadiia Kukuruza**, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Dominika Małgorzata Kuśnierz-Krupa**, Doctor of Architecture, Professor, Cracow University of Technology (Poland); **Jesus Pedro Lorente**, Doctor of Science, Universidad de Zaragoza (Spain); **Helmut Lööb**, Doctor of Sciences, Professor, Leipzig University (Germany); **Liubomyr Martyniv**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine); **Myroslava Melnyk**, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Josh Stenberg**, PhD, University of Sydney (Australia); **Pavol Tišliar**, PhD, Professor, Masaryk University (Czech Republic); **Nataliia Udris-Borodavko**, Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Virginia Jurenienė**, Doctor of Sciences, 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 February 23, 2026, No. 7)*

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 4.0.

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, 2026

© Authors

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Сучасне кіномистецтво в процесах медіатизації культури та виробництві символічних ідентичностей 10
<i>Добровольська В. В.</i>	Книжкова культура та барокова проповідь: формування інтелектуального поля українського козацтва 16
<i>Жукова Н. А.</i>	Вплив популярної культури на соціалізацію особистості: аналіз теорій 22
<i>Атаманенко В. Б.</i>	Похвали та панегірики князям Острозьким як форма культурної репрезентації влади в ранньомодерному суспільстві 32
<i>Гурова І. В.</i>	Глобальні тренди сучасної популярної культури: український контекст (2022–2025) 40
<i>Казначєєва Л. М., Власюк О. П.</i>	Мистецькі проекти в сховищах: нові культурні простори в умовах війни 47
<i>Рева Т. С.</i>	Українське хореографічне мистецтво в системі культурної дипломатії та розвитку культурних ініціатив громадянського суспільства 2024–2026 років 52
<i>Родінова Н. Л.</i>	Культурні стратегії роду Острозьких в європейському контексті раннього Нового часу 58
<i>Філіна Т. В.</i>	Архетипи козацької доби як основа української ментальності 66
<i>Щур Н. О.</i>	Мистецькі практики як чинник публічної культурної політики в умовах сучасних соціокультурних трансформацій 72
<i>Опейда А. Р.</i>	Трансформація туристичної подорожі в контексті цифрової медіакультури та глобальних викликів 79
<i>Терещенко М. В.</i>	Вплив культурного середовища на феміністичні погляди Марії Башкірцевої 84
<i>Щербинін С. В.</i>	Роль еволюції гендерних ролей жінки у формуванні національної ідентичності і розвитку української культури (друга половина ХІХ – початок ХХ століття) 90

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. Ч. 2. Гендерні та демографічні детермінанти 96
<i>Андрєсюк Б. П.</i>	Фотографія як інструмент репрезентації культурної пам'яті: фотопроект «Вилкове. Простір води як форма пам'яті» 104
<i>Коваль Л. М., Трегуб А. М.</i>	Засоби досягнення ефекту трансцендентного сприйняття в пейзажній фотографії 111
<i>Копієвська О. Р.</i>	Архітектурний пейзаж в акварельній спадщині Юрія Химича: документальність і художня інтерпретація 117
<i>Михайлова Р. Д., Оборська С. В.</i>	Сценографія в мистецькій практиці Олександра Цугорки 122
<i>Погребняк Г. П., Грановська В. О.</i>	Концептуалізація постаті й творчого доробку художника в культурі екранної режисури 131
<i>Романенкова Ю. В.</i>	Мотив храму як візуалізація «місця сили» в живописі київського митця Геннадія Пугачевського 139
<i>Садовенко С. М.</i>	Ілюстрація дитячої книжки кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні як засіб візуальної комунікації 145
<i>Шмагало Р. Т.</i>	Ковальське мистецтво України початку ХХІ століття на прикладі фестивалю «Свято ковалів» в Івано-Франківську 152
<i>Юр М. В.</i>	Соборність як світоглядний концепт у творчості українських митців ХІХ – початку ХХІ століття 158

<i>Гавеля О. М., Гавеля О. Р.</i>	Культурна цінність творів мистецтва, згенерованих штучним інтелектом	165
<i>Дяченко А. В.</i>	Акварель другої половини XX – першої чверті XXI ст.: еволюція техніки та трансформація художньої мови	172
<i>Кузенко П. Я.</i>	Дерев'яний інвентар вівтарної частини церков Карпат	178
<i>Кулієва А. Я.</i>	Творча постать Ф. Чілеа: між романтизмом та веризмом	184
<i>Михальчук В. В.</i>	Національна образність у дитячій книжковій ілюстрації Костя Лавра	190
<i>Несен І. І.</i>	Стилістика оформлення вистави «Правда і кривда» в театральному доробку Алли Горської	195
<i>Святненко А. В.</i>	Національна своєрідність українського орнаменту в контексті європейського стилю модерн	201
<i>Бутовська О. В.</i>	Флористична символіка у візуальній репрезентації жіночого образу в образотворчому мистецтві України XX – початку XXI століть	207
<i>Доценко В. Є.</i>	Візуальні інтерпретації «Слова о полку Ігоревім» у графічних циклах В. Лопати, Г. Якутовича, В. Єфименка: композиційні стратегії та іконографічні моделі	214
<i>Ху Сянь.</i>	Театральний костюм Пекінської опери як феномен сценічного образотворення: традиція та трансформація	221

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Павлюк Т. С.</i>	Розвиток конкурсного бального танцю в Україні 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття	227
<i>Гриценюк Р. А.</i>	Особливості використання хореографічних форм у кіномистецтві	233
<i>Маркевич Л. А., Солонинка Т. В., Вельган Л. П.</i>	Авторський стиль балетмейстера як чинник розвитку культурно-освітнього бренду в народному танці	239
<i>Тіщенко О. М., Алтухов В. А., Волчукова В. М.</i>	Теорія fall and recovery Доріс Хамфрі як засіб формування хореографічної мови модерну та педагогічної практики сучасного танцю	245
<i>Базела Д. Д.</i>	Художньо-естетичні особливості спортивного бального танцю крізь призму зміни культурно-мистецької парадигми	250
<i>Волошина Л. П.</i>	Семіологія сценічних форм дуетного танцю в класичній хореографії	255
<i>Самохвалова А. В., Лобан Т. Й.</i>	Alvin Ailey American Dance Theater: балетмейстерське вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю	260
<i>Юрків І. А.</i>	Хореографічна культура в оптиці досліджень креативних індустрій	267

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Marchenko V., Wang Xianpeng</i>	Vocal Art of Ukraine and China in the Space of Intermusical Interaction: Polyartistic Approach and Strategic Internationalization [Вокальне мистецтво України і Китаю в просторі інтермузичної взаємодії: поліартистичний підхід та стратегічна інтернаціоналізація]	272
<i>Афоніна О. С.</i>	Українська пісня в системі культурних і мистецьких кодів	279
<i>Зав'ялова О. К., Устименко-Косоріч О. А.</i>	«Нова система організації звуків» і камерно-ансамблева творчість (за участі віолончелі) Миколи Рославця	285
<i>Козлін В. Й., Грищенко В. І.</i>	Частота звуковидобування на класичній гітарі	293
<i>Заря С. В.</i>	Концертна діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі	300

<i>Зубай Ю. М.</i>	Загальне фортепіано в системі музичної освіти Київської консерваторії 1960–1970-х років	305
<i>Коваль Т. О., Коваль М. О.</i>	Перформативні практики в сучасному оперному мистецтві	311
<i>Мимрик М. Р.</i>	Аплікатура як засіб досягнення темброво-виражальних засобів у сучасній саксофонній практиці	316
<i>Москвічова Ю. О.</i>	Наукова та культуротворча діяльність Анатолія Завальнюка в контексті музичного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	322
<i>Рябчун І. В.</i>	Поетизація стилю фортепіанних творів Янніса Константинідіса	328
<i>Овчаренко Г. Е., Тетеря В. М.</i>	Феноменологія вокальної природи венеціанської баркароли в академічному дискурсі ХХ століття	335
<i>Шалькевич Ю. В., Купчинська Н. Л., Крилова Т. В.</i>	Репертуарна політика хорових колективів України в сучасних соціокультурних умовах	341
<i>Шур Л. Б., Водяний Б. О.</i>	Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як репрезентант етнохореологічної спадщини Західного Поділля	347
<i>Ван Юйці</i>	Драматургічна функція мецо-сопрано в опері другої половини ХІХ століття: образ ортруди в «Лоенгрін» Ріхарда Вагнера	353
<i>Катинський І. Б., Місько Г. С.</i>	Гетероритмія в щедрівках Західного Поділля	361
<i>Супрунова Д. А.</i>	Музично-стилістична модель кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня»: трансформація опереткової традиції в аудіовізуальному жанрі	369
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Левіт Д. А.</i>	Режисура музичних заходів у створенні емоційного впливу в правових кампаніях із захисту прав людини	378
<i>Майборода Н. В.</i>	Персонажі інфернального світу в західній кіноіндустрії та особливості їх втілення засобами каскадерського мистецтва	385
<i>Позняк А. В., Татаренко М. Г.</i>	Концепція сучасної театральної режисури: переосмислення традиційних підходів в епоху цифрових медіа	391
<i>Цисельська О. В.</i>	Документальний театр в Україні: травматичний досвід війни	396
<i>Шевченко Ю. В., Одокієнко Ю. І., Космін Л. Г.</i>	Театр імпровізації як явище світового сучасного мистецтва	405
<i>Сучков Д. Г.</i>	Особливості звукового оформлення сценічного твору в контексті проблематики гібридизації театального та аудіовізуального мистецтва	411

CONTENTS

CULTUROLOGY

<i>Denysiuk Zh.</i>	Contemporary Cinema in Processes of Mediatisation of Culture and Production of Symbolic Identities	10
<i>Dobrovolska V.</i>	Book Culture and Baroque Sermons: Formation of the Intellectual Field of the Ukrainian Cossacks	16
<i>Zhukova N.</i>	The Influence of Popular Culture on the Socialisation of the Individual: Analysis of Theories	22
<i>Atamanenko V.</i>	Praise and Panegirics to the Princes of Ostroz as a Form of Cultural Representation of Power in Early Modern Society	32
<i>Hurova I.</i>	World Trends in Modern Popular Culture: Ukrainian Context (2022–2025)	40
<i>Kaznacheieva L., Vlasiuk O.</i>	Art Projects in Storage: new Cultural Spaces in Times of War	47
<i>Reva T.</i>	Ukrainian Choreographic Art in the System of Cultural Diplomacy and the Development of Civil Society Cultural Initiatives (2024–2026)	52
<i>Rodinova N.</i>	Cultural Strategies of the Ostrogski Family in the European Context of the Early Modern Period	58
<i>Filina T.</i>	Archetypes of the Cossack Era as the Basis of Ukrainian Mentality	66
<i>Shchur N.</i>	Artistic practices as a factor of public cultural policy in the conditions of modern socio-cultural transformations	72
<i>Opeida A.</i>	Transformation of Tourism Travel in the Context of Digital Media Culture and Global Challenges	79
<i>Tereshchenko M.</i>	The Influence of Cultural Environment on the Feminist Views of Marie Bashkirtseff	84
<i>Shcherbynin S.</i>	The Role of Evolution of Women's Gender Roles in Shaping National Identity and Developing Ukrainian Culture (Second Half of the 19th Century – Early 20th Century)	90

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

<i>Akimov D.</i>	Methodology of Scientific Research in the Field of Fine Art Marketing. Part 2. Gender and Demographic Determinants	96
<i>Andresyuk B.</i>	Photography as a Tool for the Representation of Cultural Memory: the Photo Project "Vylkove. The Space of Water as a Form of Memory"	104
<i>Koval L., Tregub A.</i>	Means of Achieving the Effect of Transcendent Perception in Landscape Photography	111
<i>Kopiievska O.</i>	Architectural Landscape in the Watercolour Heritage of Yurii Khymych: Documentation and artistic Interpretation	117
<i>Mykhaylova R., Oborska S.</i>	Scenography in the Artistic Practice of Oleksandr Tshuhorka	122
<i>Pogrebniak G., Granovska V.</i>	Conceptualising the Artist's Figure and Creative Legacy in the Culture of Screen Directing	131
<i>Romanenkova Yu.</i>	The Temple Motive as a Visualisation of the "Power Place" in the Painting by Kyiv Artist Hennadii Puhachevskyi	139
<i>Sadovenko S.</i>	Children's Book Illustration of the late 20th – early 21st century in Ukraine as a Means of Visual Communication	145
<i>Shmagalo R.</i>	Blacksmith Art of Ukraine at the Beginning of the 21st Century on the Example of the Festival "Blacksmiths' Holiday" in Ivano-Frankivsk	152

Yur M.	Sobornist as a world-View Concept in the Creativity of Ukrainian Artists of the 19th – Early 21st Centuries	158
Havelia O., Havelia O.	Cultural Value of Works of Art Generated by Artificial Intelligence	165
Diachenko A.	Watercolour of the Second Half of the 20th – First Quarter of the 21st Century: Evolution of Technique and Transformation of Artistic Language	172
Kuzenko P.	Wooden Furnishings of Carpathian Church Altars	178
Kuliieva A.	Creative Figure of F. Cilea: Between Romanticism and Verism	184
Mykhalchuk V.	National Imagery in Children's Book Illustration by Kost Lavro	190
Nesen I.	Stylistics of the Staging of the Performance 'Truth and Injustice' in the Theatrical Work of Alla Horska	195
Sviatnenko A.	National identity of Ukrainian Ornament in the Context of the European Modern Style	201
Butovska O.	Floristic Symbolism in Visual Representation of Female Image in Fine Art of Ukraine of the 20th and Early 21st Centuries	207
Dotsenko V.	Visual interpretations of 'The Tale of Ihor's Campaign' in the graphic cycles of V. Lopata, H. Yakutovych, and V. Yefymenko: compositional strategies and iconographic models	214
Hu Xian.	Theatrical Costume of Beijing Opera as a Phenomenon of Stage Image Creation: Tradition and Transformation	221

CHOREOGRAPHY

Pavliuk T.	The Development of Competitive Ballroom Dancing in Ukraine from the 1990s to the Early 2020s	227
Hrytseniuk R.	Features of the Use of Choreographic Forms in Film	233
Markevych L., Solonyuka T., Velgan L.	Balletmaster's Author's Style as a Factor in the Development of a Cultural and Educational Brand in Folk Dance	239
Tishchenko O., Altukhov V., Volchukova V.	The Theory of 'Fall and Recovery' by Doris Humphrey as a Means of Forming the Choreographic Language of Modern Dance and Pedagogical Practice in Contemporary Dance	245
Bazela D.	Artistic and Aesthetic Features of Sports Ballroom Dance through the Prism of Changing the Cultural and Artistic Paradigm	250
Voloshyna L.	Semiology of Stage Forms of Duet Dance in Classical Choreography	255
Samokhvalova A., Loban T.	Alvin Ailey American Dance Theater: Balletmaster Solution of a Large Choreographic Form Using Afro-Jaz Dance Means	260
Yurkiv I.	Choreographic Culture from the Perspective of Creative Industries Research	267

MUSICAL ART

Marchenko V., Wang Xianpeng	Vocal Art of Ukraine and China in the Space of Intermusical Interaction: Polyartistic Approach and Strategic Internationalization	272
Afonina O.	Ukrainian Song in the System of Cultural and Artistic Codes	279
Zavialova O., Ustyenko-Kosorich O.	"New System of Sound Organisation" and Chamber-Ensemble Work (with the Participation of the Cello) of Mykola Roslavets	285
Kozlin V., Grishenko V.	Sound Production Frequencies in Classical Guitar	293
Zaria S.	Concert Activity of Pop Vocals in Digital Artistic Space	300
Zubay Yu.	General Piano in the System of Musical Education of the Kyiv Conservatory in the 1960s–1970s	305

Koval T., Koval M.	Performative Practices in Contemporary Opera	311
Mymryk M.	Fingering as a Means of Achieving Timbre-Expressive Resources in Contemporary Saxophone Practice	316
Moskvichova Yu.	Scientific and Cultural Activities of Anatolii Zavalniuk in the Context of Ukrainian Musical Art in the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century	322
Riabchun I.	Poeticisation of the Style of Piano Works by Yannis Konstantinidis	328
Ovcharenko A., Teteria V.	Phenomenology of the Vocal Nature of the Venetian Barcarolle in the Academic Discourse of the 20th Century	335
Shalkevych Yu., Kupchynska N., Krylova T.	Repertory Policy of Choral Groups of Ukraine in the Socio-Cultural Conditions of Contemporary Time	341
Shchur L., Vodiani B.	Academic Dance Ensemble 'Nadzbruchanka' as a Representative of the Ethnochoreological Heritage of Western Podillia	347
Wang Yuqi	The Dramaturgical Function of the Mezzo-Soprano in the Opera of the Second Half of the 19th Century: Image of Ortruda in Richard Wagner's "Lohengrin"	353
Katynskyi I., Misko H.	Heterorhythm in Shchedrivky of Western Podillia	361
Suprunova D.	Musical and Stylistic Model of the Film Musical "Hutsulka Ksenia": Transformation of Operetta Tradition in Audiovisual Genre	369

STAGE ART

Levit D.	Music Event Directing in Creating Emotional Impact in Legal Campaigns for the Protection of Human Rights	378
Mayboroda N.	Characters of Infernal World in Western Film Industry and Features of their Embodiment by Means of Stunt Art	385
Poznyak A., Tatarenko M.	The Concept of Modern Theatre Directing: Reconsidering Traditional Approaches in the Era of Digital Media	391
Tsyselska O.	Documentary Theatre in Ukraine: Traumatic Experience of War	396
Shevchenko Yu., Odokiienko Yu., Kosmin L.	Improvisational Theatre as a Phenomenon of Contemporary World Art	405
Suchkov D.	Features of Sound Design of a Stage Work in the Context of the Problems of Hybridisation of Theatre and Audiovisual Art	411

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 791.4

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.355980

Цитування:

Денисюк Ж. З. Сучасне кіномистецтво в процесах медіатизації культури та виробництві символічних ідентичностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 10–15.

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>
jdenesuk@dakkkim.edu.ua

Denysiuk Zh. (2026). Contemporary Cinema in Processes of Mediatization of Culture and Production of Symbolic Identities. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 10–15 [in Ukrainian].

**СУЧАСНЕ КІНОМИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСАХ МЕДІАТИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ
ТА ВИРОБНИЦТВІ СИМВОЛІЧНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ**

Мета роботи полягає в комплексному аналізі сучасного кіномистецтва як одного з ключових агентів медіатизації культури та виявленні його ролі в процесах конструювання і трансформації символічних ідентичностей у глобалізованому соціокультурному просторі. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні сукупності методів культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, а також семіотичного й аналітичного методів. Компаративний метод застосовано для зіставлення різних кінематографічних практик у контексті масової культури та авторського кіно, а також структурно-функціональний підхід для осмислення механізмів виробництва й трансляції символічних образів ідентичності в умовах цифрового медіасередовища. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні концептуального бачення сучасного кіномистецтва як активного чинника медіатизації культури, що не лише відображає соціальні процеси, а й безпосередньо бере участь у формуванні символічних ідентичностей. Запропоновано інтерпретацію кінематографа як простору перетину художніх, медійних і соціокультурних практик, у межах яких відбувається переосмислення ідентифікаційних моделей (національних, політичних, гендерних та ін.). **Висновки.** Сучасне кіномистецтво в умовах медіатизації культури виконує функцію вагомому механізму символічного виробництва, здатного конструювати нові форми колективної та індивідуальної ідентичності. При цьому кіно постає як динамічний комунікативний простір, у якому поєднуються естетичні інновації та медійні стратегії впливу, що актуалізує його значення в сучасних культурних процесах.

Ключові слова: кіномистецтво, нові медіа, медіатизація культури, символічні ідентичності, національна ідентичність, кіномузика, медіакомунікація, культурні практики, кінематограф, наративи, смислотворення, символічна репрезентація, кінообрази.

Denysiuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, National Academy of Culture and Arts Management

Contemporary Cinema in Processes of Mediatization of Culture and Production of Symbolic Identities

The purpose of the work is to comprehensively analyse contemporary cinema as one of the key agents of mediatization of culture and to identify its role in the processes of construction and transformation of symbolic identities in the globalised socio-cultural space. **The research methodology** is based on the application of a set of methods of cultural and art history analysis, as well as semiotic and analytical methods. A comparative method was also used to compare different cinematic practices in the context of mass culture and auteur cinema, as well as a structural-functional approach to understanding the mechanisms of production and transmission of symbolic images of identity in the digital media environment. **The scientific novelty** lies in substantiating the conceptual vision of contemporary cinema as an active factor of mediatization of culture, which not only reflects social processes, but also directly participates in the formation of symbolic identities. An interpretation of cinema as a space of intersection of artistic, media and socio-cultural practices is proposed, within which there is a rethinking of identification models (national, political, gender). **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was found that modern cinema in the conditions of mediatization of culture performs the function of a significant mechanism of symbolic production, capable of constructing new forms of collective and individual identity. At the same time, cinema appears as a dynamic communicative space, which combines aesthetic innovations and media strategies of influence, which actualises its meaning in modern cultural processes.

Keywords: cinema, new media, mediatization of culture, symbolic identities, national identity, film music, media communication, cultural practices, cinema, narratives, meaning-making, symbolic representation, film images.

Актуальність теми дослідження зумовлена глибинними трансформаціями сучасного культурного простору, спричиненими процесами медіатизації, цифровізації, глобалізації та ін., у межах яких кіномистецтво набуває нових функцій і смислових навантажень. У ХХІ ст. кіно перестає бути виключно формою художньої репрезентації реальності, перетворюючись на вагомий медіакультурний механізм формування суспільних уявлень, ціннісних орієнтацій, символічних ідентичностей та ін. Саме через кінематографічні наративи, візуальні коди та медійні стратегії відбувається конструювання образів «свого» і «чужого», національної, культурної, гендерної, глобальної ідентичності та багато іншого.

В умовах посилення ролі екранних медіа та домінування аудіовізуальної культури кіно інтегрується в ширші комунікативні процеси, взаємодіючи з телебаченням, цифровими платформами і їх контентом, соціальними мережами та стримінговими сервісами, що зумовлює зміну моделей сприйняття кіно, розширення його впливу на масову свідомість і водночас актуалізує потребу в науковому осмисленні механізмів символічного виробництва в медіапросторі. Особливої значущості набуває аналіз того, як сучасне кіно реагує на соціальні виклики, політичні трансформації та культурні травми, пропонуючи нові форми репрезентації та осмислення реалій навколишньої дійсності, що сприятиме глибшому розумінню сучасних культурних процесів, актуальних цінностей та осмислення ролі мистецтва в умовах медіареальності.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному та зарубіжному дискурсі проблематика медіатизації культури й ролі кіномистецтва в процесах конструювання ідентичностей досліджена в різних теоретичних площинах. Теоретичне осмислення медіатизації як історичного процесу, що змінює форми культурної комунікації та інституційні практики, опрацював та розвинув данський дослідник С. Х'ярвард, окреслюючи, як медіалогіка проникає в культурні практики й трансформує способи виробництва сенсів [25]. У межах досліджень ідентичності та способів і механізмів її репрезентації значимими є напрацювання С. Холла, який показав, що ідентичності конструюються через системи репрезентації і дискурси, а не просто відображають «реальне», що є особливо важливим для аналізу кінематографічних наративів та візуальних кодів [26].

Кінематографічна специфіка, зокрема наративи та візуальні механізми творення сенсів, докладно аналізує Д. Бордвелл, який

демонструє, як формальні прийоми оповіді формують сприйняття ідентифікаційних моделей у глядача, що, своєю чергою, є важливим для розуміння того, як саме художні стратегії фільму можуть продукувати символічні образи «нації», «гендеру» чи «спільноти» [24].

Феміністичні та постколоніальні підходи, зокрема висвітлені в праці Л. Мулві, висвітлюють механізми візуального погляду й влади, що становлять основу репрезентацій як таких, що дає інструментарій для аналізу того, як кіно відтворює або підриває ієрархії і стереотипи в процесі виробництва ідентичностей [27].

Означену проблематику також висвітлювали українські вчені. Зокрема, теоретичні і практичні аспекти української національної ідентичності, художні та символічні виміри її репрезентації знайшли відображення в працях Н. Аверянової [2], Г. Борейчук [6], Т. Воропаєвої [2], К. Голденштейна [3; 4], В. Дияк [6], Л. Донченко [7], І. Жовтоног [8], О. Кирилюк [12], Ю. Половинчак [16], А. Яблунівського [22] та ін. Сучасні питання медіа та медіатизації культури й мистецтва висвітлювали Н. Зражевська [9], Л. Ороховська [15], В. Ривліна [17], О. Скалацька [18] та ін. Кінодискурс у контексті медіа та глобальних процесів сучасності розглядали О. Безручко [1], В. Данилюк [5], Т. Іванюха [10], С. Калантай [11], А. Кравченко [14], Н. Степаненко [1], Н. Тарасова [19], О. Янчук [23]; проблематику символічного в динаміці сучасної культури досліджували О. Кирилюк [13], М. Цибенко [20].

Отже, теоретичні напрацювання в цій проблематиці дають всі підстави, щоб розкрити механізми, через які сучасне кіномистецтво продукує та трансформує символічні ідентичності в умовах медіатизації культури.

Виклад основного матеріалу. Символічне виробництво ідентичностей у межах сучасної культури постає як складний багаторівневий процес конструювання соціальних сенсів, у якому індивідуальні та колективні уявлення про себе формуються через систему знаків, образів, наративів і культурних практик. На відміну від традиційних моделей ідентифікації, що спиралися на відносно стабільні інституції: родину, націю, релігію чи професійну спільноту, сучасна ідентичність набуває динамічного, процесуального характеру та дедалі більше залежить від комунікативних середовищ. В умовах медіатизованої культури символічне виробництво ідентичностей відбувається передусім у просторі масових і цифрових

медіа, які не лише транслюють культурні коди, а й активно їх продукують та модифікують. Соціальні мережі, візуальні платформи, стримінгові сервіси й алгоритмічні системи рекомендацій (таргетинг) створюють середовище постійної репрезентації, у якому ідентичність перетворюється на проєкт, що безперервно редагують та публічно демонструють. На думку дослідників, формування як індивідуальної, так і колективної національної ідентичності тісно пов'язаний з процесами смислотворення, а ідентифікація як процес є безпосередньо включеною в «цілісну життєдіяльність суб'єкта, нерозривно пов'язану з когнітивною, емоційною, ціннісно-смісловою та поведінковою сферами», а «культура є не тільки «сховищем» і «фабрикою» образів та символів, але й світом самодостатніх антропологічних значень, смислів та цінностей. Культуротворча діяльність людини, а також її здатність осмислювати й оцінювати світ, зумовлює специфіку його перетворення» [2, 59–60].

За твердженням вченого М. Цибенка, яке ми підтримуємо, «питання символізації світу людського буття взаємозалежне з питанням способів тлумачення та реконструкції смислів. Смысл як суб'єктивна даність і репрезентація світу в людській свідомості в інтелекті в абстрактній або образній формі передбачає розуміння культурно-історичної інтерсуб'єктивності. Антропологічне питання смислубудування та його пізнання вплетене до соціально-культурної рефлексії людства, таких проєкцій людської сутності як культура, цивілізація, ментальність та духовність» [20, 173].

Стосовно символічної складової в сучасній репрезентації національної ідентичності, яка є надзвичайно важливою і вагомим, Ю. Половинчак слушно відзначає, що «символічна репрезентація в сучасному світі набуває нового виміру та специфічних характеристик з огляду на функціонування в інформаційно-комунікативному просторі в умовах медіатизації соціокультурних процесів» [16, 66].

Медіатизація також змінює механізми легітимації культурних моделей: авторитет традицій поступається мережевій видимості та символічному капіталу, що зумовлює множинність ідентифікаційних стратегій – від локальних і національних до транснаціональних і гібридних, що співіснують у режимі постійного діалогу та конкуренції. Водночас символічне виробництво ідентичностей стає полем культурної політики та ідеологічних впливів, де боротьба за інтерпретацію знаків і наративів

фактично означає боротьбу за право визначати соціальну реальність.

На сьогодні кіномистецтво є активною складовою процесів медіатизації культури та виробництва символічних ідентичностей, про що неодноразово відзначали дослідники в межах як загальних теорій медіа та медіатизації, так і конкретних кейсів сучасного кінематографу. Слід також зазначити, що під поняттям медіатизації культури розуміють не просто вплив медіа на суспільство, а глибинне перетворення способів комунікації, мислення та сприйняття світу, де медіа стають головним інструментом соціокультурної репрезентації, а медіатизація визначає спосіб, у який культурні значення продукуються та отримують свою актуальність у суспільстві, адже, як зазначає Л. Ороховська, «нові види мас-медіа є тими інноваціями, які призводять до становлення нових культурних чи соціальних образів, що змінює динаміку суспільства, ускладнює форми соціальної організації, скорочує масштаби історичного часу, прискорює його плин» [15, 197]. Своєю чергою, «медіатизація кінематографу – це складний процес, де кіно не просто відображає світ, а саме зазнає впливу медіалогіки, адаптується до неї та, відповідно, впливає на інші медіа. Медіатизацію кінодискурсу можна простежити в багатьох аспектах: виробництво, розповсюдження, споживання та сам контент фільмів зазнають трансформації під впливом медіалогіки та технологій» [10, 154].

У цьому контексті український кінематограф, особливо у XXI ст., виступає важливим механізмом конструювання насамперед національної ідентичності. На думку дослідників О. Безручка та Н. Степаненка, кінематограф активно формує модерну українську ідентичність, звертаючись до історичних тем, культурної спадщини, а також відображаючи сучасні виклики, включно з війною, що сприяє поглибленню самоусвідомлення та культивування колективної національної ідентичності серед загалу [1, 25]. У цьому ж контексті українське ігрове кіно розглядають також як інструмент культурної дипломатії й суспільного дискурсу, що, своєю чергою, знаходить прояви в таких стрічках останнього часу, як «Плем'я», «Атлантида», «Додому» та ін., де фігурують актуальні наративи, що формують суспільне сприйняття сучасних історичних подій [5, 134].

Також у процесах трансформації українського кінематографу, що відбуваються під впливом суспільно-політичних викликів, зокрема революцій та російсько-української війни, розкриваються механізми зміни тематичних пріоритетів і функцій кіно, насамперед, від розважального мистецтва до

засобу документального та ідентифікаційного функціонування культури. Відтак кіно постає важливим елементом підтримки національної пам'яті й культурного опору в умовах сучасної турбулентності [11, 402].

У цьому зв'язку важливо зазначити, що кіномистецтво не лише відображає, а й активно формує структури ідентичності через візуальні наративи та образи, через жанрові прийоми, впливаючи на глядацькі уявлення про соціальні ролі, культурні цінності, самоідентифікацію та багато іншого. Аналізуючи вплив медіатизації на культуру й мистецтво, В. Ривліна наголошувала, що «культурна реальність в усьому різноманітті її проявів вже є знаковим середовищем, яке продукує та застосовує для взаємодії із суспільством значущі комунікаційні коди. Культура є медійним феноменом, у ній закладено ознаку медіальності, тому застосування будь-яких новітніх медіазасобів спричиняє вторинне структурування «позакультурної дійсності», семіозис семіозису та потребує нових кодів і правил семіотичної репрезентації реальності» [17, 30].

У цьому аспекті дослідження медіа та семіотичних аспектів кінодискурсу підтверджують цей вплив на прикладі способів і тактик самоідентифікації персонажів у фільмах, що формують когнітивні моделі для аудиторії. Як зазначає Г. Чміль, «взаємопізнання через національні кінообрази можливе завдяки тому, що зрештою всі національні образи світу мають єдину підставу, інваріантність, до того ж існує деякий простір неминучого перетину національних образів світу, що дає підстави дослідникові вловити межу, на якій закінчується рідний образ і починається інше світосприйняття. У цьому смислова глибина національних кінематографів і смислова навантаженість образу національного митця, який здатний передбачати можливі перетини взаємодій національних кінообразів» [21, 117]. У цьому аспекті Н. Тарасова відзначає вагому роль кіномузики як засобу формування семіотики кіномузичного образу, оскільки її особливість як мовного тексту й полягає в тому, «що в ній містяться чимала ілюкативна сила й намір сприяти комунікації названих трьох типів. Окрім того, вони сполучені із завданням – дати в уяві «побачити медійний образ як соціальний стереотип» і «приміряти» цей стереотип на самого себе, пережити себе в образі героя – пройти всіма сюжетними лініями його життя як своїми» [19, 35].

На тлі загальних тенденцій глобалізації та цифровізації кінематографічне виробництво взаємодіє з іншими медіаплатформами, що розширює його комунікативний вплив та створює нові умови для продукування

«символічного», де саме кіно виступає ключовою складовою сучасної медіакультури, що здатна транслювати як суто національні, так і глобальні сенси та цінності. Отже, сучасне символічне виробництво ідентичностей слід розглядати як ключовий механізм функціонування культури пізньої модерності, у якому медіа виступають не лише каналом комунікації, а й структуротворчим чинником, що визначає способи самоусвідомлення людини та конфігурацію колективних уявлень про належність.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні концептуального бачення сучасного кіномистецтва як активного чинника медіатизації культури, що не лише відображає соціальні процеси, а й безпосередньо бере участь у формуванні символічних ідентичностей. Запропоновано інтерпретацію кінематографа як простору перетину художніх, медійних і соціокультурних практик, у межах яких відбувається переосмислення ідентифікаційних моделей (національних, політичних, гендерних та ін.).

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що сучасне кіномистецтво в умовах медіатизації культури набуває статусу одного з ключових механізмів символічного виробництва й трансляції ідентичностей. Кінематограф функціонує не лише як форма художньої творчості, а і як складна медіакомунікативна система, що інтегрується в цифровий культурний простір та активно впливає на процеси соціального самоусвідомлення. Доведено, що візуальні наративи сучасного кіно формують стійкі образи колективної та індивідуальної ідентичності через систему символів, міфів та їх репрезентацій, актуалізуючи питання національної, культурної, гендерної та громадянської самоідентифікації. У межах медіатизованої культури кіно здатне не лише відображати соціальну реальність, а й конструювати альтернативні моделі культурного досвіду, пропонуючи глядачеві нові сенсові межі інтерпретації дійсності.

Сучасний кінематограф дедалі частіше виконує функції культурної пам'яті та символічного опору, особливо в контексті соціально-політичних викликів, трансформацій та різного роду кризових ситуацій, зокрема в умовах російсько-української війни, коли через художні образи та медійні стратегії кіно сприяє осмисленню колективних травм, переоцінці історичних наративів і формуванню ціннісних орієнтацій суспільства.

Література

1. Безручко О., Степаненко Н. Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. № 7(1). С. 20–30. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>.
2. Воропасва Т. С., Авер'янова Н. М. Смилова теорія ідентичності: інтегративний підхід. *Sectoral research XXI: characteristics and features* : Collection of scientific papers «SCIENTIA» (August 2, 2024). Chicago, USA, 2024. Рр. 58–63. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/1997> (дата звернення: січень 2026).
3. Голденштейн К. О. Процес і специфіка наукового осмислення символічної складової національної ідентичності. *Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса, Політичні науки*. 2024. С. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2024.9.14>.
4. Голденштейн К. О. Символічні засоби формування політики ідентичності. *Політичне життя*. 2024. №2. С. 150–156. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.2.20>.
5. Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 131–139. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338917>.
6. Дияк В., Борейчук Д. Вплив історичних міфів на становлення української ідентичності. *Грані*. 2025. Том 28. № 4. С. 48–55. DOI: <https://doi.org/10.15421/172583>.
7. Донченко Л. О. Художні моделі національної ідентичності : монографія. Київ: КНТ, 2014. 220 с. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/0564/339> (дата звернення: січень 2026).
8. Жовтоног І. С. Руйнування символів ідентичності як деструкція людської особистості. *Освітній дискурс* : збірник наукових праць. 2023. № 44 (4-6). С. 61–69. DOI: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.44\(4-6\)-6](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.44(4-6)-6).
9. Зражевська Н. Оповідні стратегії сучасного медіа тексту. *Social Communications: Theory and Practice*. 2022. Vol. 14(1). С. 53–70. DOI: <https://doi.org/10.51423/2524-0471-2022-14-1-10>.
10. Іванюха Т. Кінодискурс у сучасному медіаландшафті: актуальні кейси медіатизації кіногероїв. *Образ*. 2025. Vol. 3 (49). С. 149–161. DOI: [https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3\(49\)-149-161](https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3(49)-149-161).
11. Калантай С. Г. Трансформація українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів. *Культурологічний альманах*. 2024. №(4). С. 399–407. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.49>.
12. Кирилюк О. Символічна креативність та соціальна естафета як чинники української національної резистентності. *Філософія та гуманізм*. 2020. Вип. 2(12). С. 45–55. URL: <http://dspace.opu.ua:8080/jspui/handle/123456789/12064> (дата звернення: січень 2026).
13. Кирилюк О. Українські національна ідентичність, національна пам'ять та національна резистентність. С. 226–229. URL: https://www.academia.edu/145152631/УКРАЇНСЬКІ_НАЦІОНАЛЬНА_ІДЕНТИЧНІСТЬ_НАЦІОНАЛЬН
14. Кравченко А. Інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації в театральних та кінопросторах культури. *Сучасне мистецтво*. 2024. Вип. 20. С. 103–110. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319162>.
15. Ороховська Л. А. Медіакультура в контексті цивілізаційного розвитку : дис. ... д-ра філос. наук / Національний авіаційний університет. Київ, 2015. 407 с. URL: <https://enpuir.edu.ua/entities/publication/a7869356-919b-4692-9194-2e31289177d9> (дата звернення: січень 2026).
16. Половинчак Ю. М. Символічна репрезентація громадянської ідентичності в інтерактивному інформаційному просторі. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2016. Vol. IV (18). Т. I.: 109. С. 66–69.
17. Ривліна В. М. Медіатизація мистецтва: комунікаційні аспекти : дис. ... канд. наук із соц. комунікац.: 27.00.01 «Теорія та історія соціальних комунікацій» / Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпро, 2021. 194 с.
18. Скалацька О. В. Міждисциплінарний потенціал медіа філософії у просторі штучного інтелекту (ШІ): філософські аспекти. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2024. №47. С. 151-156 DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v047.2024.27>.
19. Тарасова Н. Кіномузика у репрезентації ідентичності особистості в просторі культури «приємного проведення часу». *Вісник Дніпровської академії неперервної освіти. Філософія. Педагогіка*. 2025. № 1 (8). С.32–40.
20. Цибенко М. О. Буттєві модули колективної пам'яті та її символічні репрезентації : дис. ... д-ра філос. за спец. 034 Культурологія / Черкаський державний технологічний університет. Черкаси, 2024. 228 с.
21. Чміль Г. До проблеми кодів та іконографії національного кіно. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2012. Вип. 7. С. 116–131. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILE=&S21STR=Spkho_2012_7_16 (дата звернення: січень 2026).
22. Яблуновський А. Національна ідентичність як дискурсивне утворення: основні суб'єкти конструювання. *Грані*. 2025. Том 28. № 5. С. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.15421/172594>.
23. Янчук О. С. Репрезентація історичних подій України через кінематографічні засоби: художня та режисерська концепції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. №36. С. 100–116. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332768>.
24. Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Univ of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
25. Hjarvard S. *The Mediatization of Culture and Society*. London: Routledge, 2000. 192 p.
26. Hall S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, 1997 p. 400 p.
27. Mulvey L. *Visual pleasure and narrative cinema*. URL: https://www.researchgate.net/publication/n/31017200_Visual_Pleasure_and_Narrative_Cinema (дата звернення: січень 2026).

References

1. Bezruchko, O., & Stepanenko, N. (2024). Cinema as the basis of the formation / creation of modern national identity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 7(1), 20–30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756> [in Ukrainian].
2. Voropaieva, T. S., & Averianova, N. M. (2024). Semantic theory of identity: an integrative approach. *Sectoral research XXI: characteristics and features. SCIENTIA*, 58–63 [in Ukrainian].
3. Holdenshtein, K. O. (2024). The process and specificity of scientific understanding of the symbolic component of national identity. *Bulletin of the Donetsk Vasyl Stus National University. Series: Political Sciences*, 89–95. <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2024.9.14> [in Ukrainian].
4. Holdenshtein, K. O. (2024). Symbolic means of forming identity politics. *Political life*, 2, 150–156. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.2.20> [in Ukrainian].
5. Danyliuk, V. P. (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, 131–139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338917> [in Ukrainian].
6. Diak, V., & Boreichuk, D. (2025). The influence of historical myths on the formation of Ukrainian identity. *Facets*, 28(4), 48–55. <https://doi.org/10.15421/172583> [in Ukrainian].
7. Donchenko, L. O. (2014). Artistic models of national identity. *KNT*. Retrieved from: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/0564/339> [in Ukrainian].
8. Zhovtonoh, I. S. (2023). Destruction of identity symbols as a destruction of the human personality. *Educational discourse*, 44 (4–6), 61–69. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.44\(4-6\)-6](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.44(4-6)-6) [in Ukrainian].
9. Zrazhevska, N. (2022). Narrative strategies of modern media text. *Social Communications: Theory and Practice*, 14(1), 53–70. <https://doi.org/10.51423/2524-0471-2022-14-1-10> [in Ukrainian].
10. Ivaniukha, T. (2025). Cinema discourse in the modern media landscape: current cases of mediatisation of film heroes. *Obraz*, 3 (49), 149–161. [https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3\(49\)-149-161](https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3(49)-149-161) [in Ukrainian].
11. Kalantai, S. H. (2024). Transformation of Ukrainian cinema in the context of modern socio-political challenges. *Cultural Almanac*, (4), 399–407. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.49> [in Ukrainian].
12. Kyryliuk, O. (2020). Symbolic creativity and social relay as factors of Ukrainian national resistance. *Philosophy and humanism*, 2(12), 45–55. Retrieved from: <http://dspace.opu.ua:8080/jspui/handle/123456789/12064> [in Ukrainian].
13. Kyryliuk, O. (2020) Ukrainian national identity, national memory and national resistance, 226–229. Retrieved from: https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/32668/2/TSDNM_2020_Kiriliuk_O-Ukrainski_natsionalna_226-229.pdf [in Ukrainian].
14. Kravchenko, A. (2024). Interactivity and performativity of virtual communication in theatrical and cinema spaces of culture. *Contemporary Art*, 20, 103–110. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319162> [in Ukrainian].
15. Orokhovska, L.A. (2015). Media culture in the context of civilisational development. L.A. dissertation. National Aviation University Retrieved from: <https://enpuir.udu.edu.ua/entities/publication/a7869356-919b-4692-9194-2e31289177d9> [in Ukrainian].
16. Polovinchak, Y. M. (2016). Symbolic representation of civic identity in the interactive information space. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (18), vol. I.: 109, 66–69 [in Ukrainian].
17. Rivlina, V.M. (2021). Mediatisation of art: communication aspects. Candidate of Social Sciences dissertation. Oles Honchar Dnipro National University [in Ukrainian].
18. Skalatska, O.V. (2024). Interdisciplinary potential of media philosophy in the space of artificial intelligence (AI): philosophical aspects. *Current problems of philosophy and sociology*, 47, 151–156. <https://doi.org/10.32782/apfs.v047.2024.27> [in Ukrainian].
19. Tarasova, N. (2025). Film music in the representation of personal identity in the space of the culture of 'pleasant pastime'. *Bulletin of the Dnipro Academy of Continuing Education. Series 'Philosophy. Pedagogy'*, 1 (8), 32–40 [in Ukrainian].
20. Tsybenko, M.O. (2024). Existential modes of collective memory and its symbolic representations. Dr. Phil. Dissertation. Cherkasy State Technological University [in Ukrainian].
21. Chmil, H. (2012). To the problem of codes and iconography of national cinema. *Contemporary problems of art education in Ukraine*, 7, 116–131. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILE=&S21STR=Spkho_2012_7_16 [in Ukrainian].
22. Yablunovskyi, A. (2025). National identity as a discursive formation: the main subjects of construction. *Facets*, 28 (5), 18–27. <https://doi.org/10.15421/172594> [in Ukrainian].
23. Yanchuk, O. S. (2025). Representation of historical events of Ukraine through cinematographic means: artistic and directorial concepts. *Scientific Bulletin of the I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Film and Television*, 36, 100–116. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332768> [in Ukrainian].
24. Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press [in English].
25. Hjarvard, S. (2000). *The Mediatisation of Culture and Society*. Routledge [in English].
26. Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications [in English].
27. Mulvey, L. (n.d.). *Visual pleasure and narrative cinema*. Retrieved from: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%20Visual%20Pleasure.pdf> [in English].

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

Цитування:

Добровольська В. В. Книжкова культура та барокова проповідь: формування інтелектуального поля українського козацтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 16–21.

Dobrovolska V. (2026). Book Culture and Baroque Sermons: Formation of the Intellectual Field of the Ukrainian Cossacks. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 16–21 [in Ukrainian].

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

КНИЖКОВА КУЛЬТУРА ТА БАРОКОВА ПРОПОВІДЬ: ФОРМУВАННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ПОЛЯ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

Метою статті є визначення ролі книжкової культури та барокової проповіді у формуванні інтелектуального поля українського козацтва XVII–XVIII ст., а також аналіз механізмів впливу книжкових та релігійних текстів на світогляд, освітній рівень і духовні цінності козацької спільноти. **Методологічну основу** становить комплексний історико-культурний, джерелознавчий і літературознавчий аналіз. Використано порівняльний та системний підходи для дослідження книжкових джерел, друкарень, освітніх осередків та проповідницьких текстів. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі взаємодії книжкової культури та барокової проповіді в козацькому середовищі як єдиної системи культурної та освітньої комунікації. Вперше проповіді розглянуто не лише як релігійні твори, а як джерела документальної спадщини, що фіксують соціокультурні процеси, формування історичної пам'яті, моральних і національно-культурних орієнтирів козацтва. **Висновки.** У XVII–XVIII ст. книжкова та проповідницька традиції тісно взаємодіяли, створюючи єдину систему передачі знань, моральних орієнтирів і культурних цінностей у козацькому середовищі. Книги виконували роль інтелектуальної основи, надаючи тексти для навчання, морального виховання та духовного наставництва, тоді як барокова проповідь виступала інтерпретатором цих знань, адаптуючи їх до потреб конкретної аудиторії, включно з менш освіченими членами козацької спільноти. Через цитування біблійних і богословських творів, житійні сюжети та морально-настановні тексти поширювалися цінності релігійної ідентичності, патріотизму, соціальної дисципліни та відповідальності перед громадою. Така взаємодія сприяла формуванню історичної пам'яті козацтва, закріплювала традиції, моральні орієнтири та уявлення про минуле, а також стимулювала розвиток національної свідомості та культурної ідентичності. Таким чином, книжкова культура і барокова проповідь разом утворювали цілісне інтелектуальне поле козацького суспільства, об'єднуючи релігійні, освітні та політичні практики в єдину систему знань і цінностей.

Ключові слова: книжкова культура, барокова проповідь, козацька старшина, інтелектуальне поле, жанрові особливості, релігійно-освітні тексти, історична пам'ять, культурна традиція.

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

Book Culture and Baroque Sermons: Formation of the Intellectual Field of the Ukrainian Cossacks

The purpose of the article is to determine the role of book culture and Baroque sermons in the formation of the intellectual field of the Ukrainian Cossacks in the 17th–18th centuries, as well as to analyse the mechanisms through which books and religious texts influenced the worldview, educational level, and spiritual values of the Cossack community. **The methodological framework** is based on a comprehensive historical, cultural, source-based, and literary analysis. Comparative and systemic approaches were applied to study book sources, printing houses, educational centres, and sermonic texts. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of the interaction between book culture and Baroque preaching within the Cossack environment as a unified system of cultural and educational communication. For the first time, sermons are considered not only as religious works but also as sources of documentary heritage that record sociocultural processes, the formation of historical memory, and the moral and national-cultural orientations of the Cossacks. **Conclusions.** In the 17th–18th centuries, book and preaching traditions closely interacted, creating an integrated system for transmitting knowledge, moral guidelines, and cultural

values within the Cossack community. Books served as the intellectual foundation, providing texts for education, moral instruction, and spiritual guidance, while Baroque preaching acted as an interpreter of this knowledge, adapting it to the needs of specific audiences, including less-educated members of the Cossack society. Through citations of biblical and theological works, hagiographic narratives, and moral-instructional texts, values such as religious identity, patriotism, social discipline, and communal responsibility were disseminated. This interaction contributed to the formation of the Cossacks' historical memory, reinforced traditions, moral orientations, and perceptions of the past, and fostered the development of national consciousness and cultural identity. Thus, book culture and Baroque preaching together formed a holistic intellectual field within Cossack society, uniting religious, educational, and political practices into a coherent system of knowledge and values.

Keywords: book culture, baroque sermon, Cossack elders, intellectual field, genre features, religious and educational texts, historical memory, cultural tradition.

Актуальність теми дослідження. Українське козацтво XVII–XVIII ст. було не лише військово-політичною силою, а й важливим носієм культурних та інтелектуальних процесів доби. Формування світогляду козацької спільноти відбувалося під впливом багатьох чинників, серед яких особливе місце посідали книжкова культура та барокова проповідь. Поширення друкованих книг, діяльність шкіл і колегіумів, розвиток проповідницької традиції сприяли становленню освіченої козацької старшини, формуванню інтелектуального середовища та закріпленню культурних цінностей у козацькому суспільстві.

Дослідження взаємодії книжкової культури та барокової проповіді дозволяє глибше зрозуміти механізми формування інтелектуального поля українського козацтва, а також осмислити роль духовно-освітніх практик у розвитку української культури ранньомодерної доби.

Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення інтелектуального життя українського козацтва в контексті розвитку книжкової культури та проповідницької традиції бароко. У сучасних умовах зростає інтерес до витоків української освітньої, духовної та культурної традиції, а козацька доба розглядається як важливий етап формування національної ідентичності.

Книжкова культура та барокова проповідь виступали основними каналами поширення знань, моральних норм і світоглядних уявлень серед козацтва. Водночас їхній вплив на формування інтелектуальної еліти, освітніх осередків і духовних авторитетів ще потребує системного аналізу. Тому дослідження ролі книги й проповіді у формуванні інтелектуального поля козацтва є важливим як для історії культури, так і для сучасного переосмислення освітньої та духовної спадщини України.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз наукових праць засвідчує сталий інтерес дослідників до проблематики барокової проповіді та книжкової культури України

XVII–XVIII ст. Ґрунтовним дослідженням у цій сфері є монографія О. Зелінської, у якій розкрито мовний світ і культурні витoki української барокової проповіді, окреслено її зв'язок із духовними та інтелектуальними традиціями доби [4]. У іншій своїй праці авторка також акцентує на міжкультурних українсько-польських впливах у формуванні проповідницької традиції [3].

Жанрову специфіку української барокової проповіді аналізує Л. Бомко, зосереджуючись на структурних і стильових ознаках проповідницьких текстів [1]. Л. Олійник розглядає проповідницьку прозу першої половини XVII ст. у широкому суспільно-культурному контексті [8]. Історичне тло розвитку книжкової культури та інтелектуального життя козацької доби подано у синтетичній праці С. Плохія, де простежено еволюцію культурних процесів в Україні [9]. Безпосередньо інтелектуальному життю козацтва присвячено дослідження Д. Самсоненко, яка аналізує барокову культуру як чинник формування світогляду козацької верстви [10].

Питання книжкових зібрань козацької старшини висвітлено в «Українській бібліотечній енциклопедії» [13], де подано характеристику складу бібліотек та їх ролі у формуванні освітнього середовища. Окремий аспект книжкової культури – візуальне оформлення стародруків – розглядає Д. Бартоліні, трактуючи ілюстровані титульні аркуші як джерело історико-культурної інформації [14]. Водночас у сучасній науковій літературі недостатньо систематизовано питання взаємодії книжкової культури та барокової проповіді у формуванні інтелектуального поля українського козацтва, що зумовлює необхідність подальших комплексних досліджень у цьому напрямі.

Метою статті є визначення ролі книжкової культури та барокової проповіді у формуванні інтелектуального поля українського козацтва XVII–XVIII ст., а також аналіз механізмів впливу книжкових та релігійних текстів на

світогляд, освітній рівень і духовні цінності козацької спільноти.

Виклад основного матеріалу. Книжкова культура доби українського бароко є важливим складником духовного та інтелектуального життя суспільства XVII–XVIII ст. Вона охоплює процеси створення, поширення, читання та використання книги в освітньому, церковному й суспільному середовищі. У цей період книга виступала не лише носієм інформації, а й засобом формування світогляду, релігійних і моральних уявлень, інтелектуальних орієнтирів українського суспільства, зокрема козацтва [4; 9].

Книжкова культура розглядається як сукупність соціокультурних практик, пов'язаних зі створенням, матеріальним оформленням, поширенням і сприйняттям книги. До її складових належать автор і текст, форма книги (рукописна чи друквана), художнє оформлення, мова і стиль, канали розповсюдження, читацьке середовище та способи використання книги [13]. В українському бароковому контексті книжкова культура була тісно пов'язана з діяльністю церкви, освітніх закладів і козацької старшини, а книга виконувала функції релігійного наставництва, освіти та морального виховання.

У XVII–XVIII ст. в Україні співіснували рукописна та друквана традиції. Рукописні книги продовжували відігравати важливу роль у монастирях, школах і приватному середовищі: переписувалися проповіді, богослужбові тексти, повчання, навчальні посібники, що дозволяло адаптувати зміст до потреб конкретної громади [8]. Наприклад, у монастирських скрипторіях створювалися рукописні збірники проповідей для недільних і святкових богослужінь, а в братських школах переписувалися граматики, букварі та риторики для навчання учнів. У приватному середовищі поширеними були рукописні зошити з повчальними текстами, молитвами та морально-дидактичними творами, укладені для родинного користування.

Водночас друквана книга дедалі активніше витісняла рукописну завдяки ширшому розповсюдженню та стабільності тексту. Барокві видання вирізнялися пишним оформленням, використанням гравюр, орнаментів і складних титульних аркушів, що поєднували текст і візуальний образ як єдину систему смислів [14]. Так, у виданнях Києво-Печерської та Чернігівської друкарень широко застосовувалися фронтисписи з алегоричними зображеннями, рослинними орнаментами й символічними фігурами, а титульні аркуші

часто містили не лише назву книги, а й розгорнуту символічну програму, яка підкреслювала ідеї віри, науки та державності.

Провідними центрами книговидавання в Україні були Київ, Львів, Чернігів, Новгород-Сіверський, Почаїв. Визначальну роль відігравали друкарні Києво-Печерської лаври, Львівського братства, Чернігівської та Почаївської лавр, які видавали богослужбові книги, проповіді, полемічні та навчальні твори [13]. Так, у Києво-Печерській лаврі друкувалися «Патерик Печерський», служебники, требники та збірники проповідей, у Львівській братській друкарні – букварі, граматики, катехізиси й полемічні твори, а в Чернігові та Почаєві – богослужбові книги й духовно-повчальна література для монастирів і парафій.

Книжна комунікація здійснювалася через церкву, школи, колеґіуми, козацьку старшину й приватні бібліотеки. Книги поширювалися шляхом дарування, купівлі, переписування, що сприяло формуванню інтелектуального середовища та зміцненню духовно-освітніх зв'язків у козацькому суспільстві [9–11]. Козацька старшина жертвувала книги монастирям і церквам як «вкладні», студенти колеґіумів купували або переписували підручники з граматики, риторики й філософії, а в приватних бібліотеках заможних міщан і духовенства зберігалися як друковані видання, так і рукописні збірники духовного та навчального змісту.

Барокова проповідь XVII–XVIII ст. виступала не лише релігійним текстом, а й потужним засобом інтелектуальної та культурної комунікації. Її специфіка зумовлена характерними рисами барокової риторики: багатством стилістичних засобів, контрастністю образів, широким використанням цитат із Священного Писання, патетичних звернень і морально-етичних оцінок [1; 3]. Такий стиль робив проповідь емоційно насиченою, а водночас – доступною для різних верств козацького суспільства, поєднуючи навчальну, моральну та виховну функції.

Жанрові особливості барокових проповідей відображали синтез літургійного, морально-настановного та педагогічного дискурсів. Проповіді часто мали чітку композиційну структуру: вступ, тлумачення біблійного тексту, аргументацію через приклади та моральний висновок [4]. Серед тематичних акцентів – патріотичне виховання, духовна дисципліна, соціальні та моральні норми. Жанрова різноманітність дозволяла проповідям виконувати функцію адаптованого

тексту, який водночас інформував, переконував та виховував слухачів.

Проповідь у добу бароко була ефективним засобом трансляції знань і цінностей, формуючи інтелектуальне поле козацтва. Вона поширювала релігійні та моральні ідеали, навчала грамотності, пропагувала культурні та соціальні норми, а також сприяла консолідації козацької еліти навколо спільних духовних та культурних орієнтирів [13]. Через усну комунікацію та записані тексти проповіді стають інструментом системної культурної трансмісії, що поєднує книжкову культуру та практики навчання, створюючи своєрідний інтелектуальний «медіум» козацької доби.

Козацьке середовище XVII–XVIII ст. формувало особливу інтелектуальну та культурну атмосферу, у якій книжкова та проповідницька культура виконували важливу освітню, моральну та соціальну функції. Освітній рівень козацької старшини і духовенства був досить високим для тогочасних умов: вони володіли грамотністю, читали релігійні й світські тексти, брали участь у навчальних програмах при братських школах і монастирських друкарнях [13; 9]. Такий рівень освіти дозволяв козацькій еліті не лише орієнтуватися у духовних та культурних питаннях, а й активно впливати на формування моральних та суспільних норм у козацьких громадах.

Книга і проповідь були ключовими каналами культурної комунікації та соціального виховання. Проповіді під час релігійних обрядів слугували джерелом моральних настанов, а доступ до книжкових збірок дозволяв козакам підтримувати освітній і релігійний рівень, отримувати інформацію про суспільно-політичні та релігійні події [3; 1]. Книжкові збірки козацької старшини містили релігійні, морально-настановні та історичні тексти, що відображали прагнення до збереження культурної пам'яті й розвитку особистісного та колективного світогляду [14].

Соціокультурні запити козацької спільноти включали потребу у духовному та моральному наставництві, орієнтацію на військову дисципліну та суспільні норми, а також прагнення до інтелектуального розвитку. Проповідь і книжка виконували роль інструментів задоволення цих запитів, формуючи спільне культурне та освітнє середовище, де відбувався обмін знаннями, ідеями та цінностями. Така взаємодія книжкової та проповідницької культур сприяла формуванню козацької еліти та становленню козацьких освітніх центрів, зокрема колегіумів у Києві, Чернігові та

Переяславі, де поєднувалися навчання з активною проповідницькою практикою.

Барокова проповідь відігравала роль інтерпретатора книжного знання, адаптуючи теоретичні та релігійні тексти для аудиторії козацької старшини та духовенства. Проповідники використовували книги як основу для своїх виступів, коментуючи біблійні та морально-настановні твори, пояснюючи їхній сенс та практичне застосування у житті громади [4; 1]. Наприклад, у проповідях використовувалися друковані збірники казань, богословські трактати, житія святих і повчальні книги, з яких бралися сюжети, цитати та алегорії для пояснення понять честі, обов'язку, вірності громаді й вірі. Такі проповіді виголошувалися під час військових рад, храмових свят, похоронів і урочистих подій, де вони виконували не лише духовну, а й суспільно-виховну функцію, формуючи цінності та світогляд козацького середовища.

Використання книжних джерел у проповідницькій практиці включало цитування релігійних текстів, посилання на авторитетних церковних письменників і поєднання духовної науки з практичними настановами для повсякденного життя [8]. Наприклад, проповідники зверталися до Біблії, творів отців церкви, збірок казань та богословських трактатів, використовуючи їх для тлумачення понять гріха, покаяння, честі й обов'язку. У проповідях часто наводилися біблійні притчі, житійні сюжети або приклади з історії церкви, які пояснювалися через побутові ситуації, зрозумілі козакам. Це сприяло передачі знань і цінностей, закладених у книжковій культурі, ширшій аудиторії, включно з менш освіченими членами козацьких спільнот.

У результаті взаємодії книжкової культури та барокової проповіді формувалися світоглядні та моральні орієнтири козацької спільноти. Проповідь слугувала засобом укріплення релігійної ідентичності, підкріплювала ідеї патріотизму, моральної дисципліни та соціальної відповідальності, а книжки забезпечували інтелектуальне підґрунтя для цих настанов [4; 13]. Так, у проповідях наголошувалося на вірності вірі та громаді, шануванні старших, готовності до самопожертви за «віру і вітчизну», а книжні джерела надавали богословське й історичне обґрунтування цих ідей. Таким чином, проповідь і книга діяли як взаємодоповнюючі канали культурної та освітньої комунікації, створюючи цілісне інтелектуальне поле козацтва.

Барокові проповіді виступають не лише як літературні чи релігійні твори, а й як цінний різновид документальної спадщини, оскільки відображають суспільно-культурний контекст, мовні особливості, моральні та світоглядні установки епохи [3; 1]. Наприклад, у текстах проповідей простежуються тогочасні уявлення про честь, владу, війну, родину, обов'язок, а також характерна барокова образність, риторичні фігури й символіка. Вони фіксують духовні практики та комунікаційні канали козацького середовища, що робить їх джерелами для історико-культурного та джерелознавчого аналізу.

Збереження барокових проповідей відбувалося у бібліотечних та архівних фондах, де вони класифікувалися як релігійні або морально-настановні тексти. Значну роль у їхньому накопиченні та описі відіграли бібліотеки монастирського та козацького типу, а також сучасні наукові збірки й енциклопедичні видання, які документують книжкові та проповідницькі колекції XVII–XVIII ст. [13].

Проповіді та книги формували історичну пам'ять козацтва, зберігаючи у своїх текстах традиції, моральні орієнтири та уявлення про минуле. Через їхнє використання поширювалася національна свідомість, закріплювалися цінності самовизначення та культурної ідентичності, що сприяло становленню української культурної традиції. Наприклад, у проповідях і книжках згадувалися героїчні постаті минулого, події визвольної боротьби, оборона віри й вітчизни, що подавалися як зразки для наслідування. Такі сюжети формували уявлення про козака як захисника землі, віри та громади й укорінювали образ козацтва в історичній пам'яті народу.

Таким чином, книжкова культура і барокова проповідь не лише виконували освітню та релігійну функцію, а й слугували механізмом формування цілісного інтелектуального поля козацького суспільства, об'єднуючи релігійну, політичну та культурну практики в єдину систему знань і цінностей. Зокрема, через проповіді, шкільні підручники, полемічні та повчальні твори поєднувалися богословські ідеї, норми суспільної поведінки й уявлення про державність та громаду, що сприяло формуванню спільної ідентичності та культурної спадкоємності козацького середовища.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі взаємодії книжкової культури та барокової проповіді в козацькому середовищі як єдиної системи культурної та

освітньої комунікації. Вперше проповіді розглянуто не лише як релігійні твори, а як джерела документальної спадщини, що фіксують соціокультурні процеси, формування історичної пам'яті, моральних і національно-культурних орієнтирів козацтва.

Висновки. У XVII–XVIII ст. книжкова та проповідницька традиції тісно взаємодіяли, створюючи єдину систему передачі знань, моральних орієнтирів і культурних цінностей у козацькому середовищі. Книги виконували роль інтелектуальної основи, надаючи тексти для навчання, морального виховання та духовного наставництва, тоді як барокова проповідь виступала інтерпретатором цих знань, адаптуючи їх до потреб конкретної аудиторії, включно з менш освіченими членами козацької спільноти.

Через цитування біблійних і богословських творів, житійні сюжети та морально-настановні тексти поширювалися цінності релігійної ідентичності, патріотизму, соціальної дисципліни та відповідальності перед громадою. Така взаємодія сприяла формуванню історичної пам'яті козацтва, закріплювала традиції, моральні орієнтири та уявлення про минуле, а також стимулювала розвиток національної свідомості та культурної ідентичності.

Отже, книжкова культура і барокова проповідь разом утворювали цілісне інтелектуальне поле козацького суспільства, об'єднуючи релігійні, освітні та політичні практики в єдину систему знань і цінностей.

Література

1. Бомко Л. Жанрові особливості української барокової проповіді. *Слово і Час*. 2022. № 1. С. 69–81. Бібліотечні дані: 28 назв. URI: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/184763> (дата звернення: 12.11.2025).
2. Дзюба О. Приватні бібліотеки України XVIII ст. : власники та репертуар зібрань. *Україна в Центральній-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.)*. Київ, 2002. Вип. 2. С. 292–302.
3. Зелінська О. Ю. Барокова проповідь як відображення українськопольських зв'язків. *Rozdroża. Polsko-ukraiński dyskurs humanistyczny* / [Wydział Filologiczno-Historyczny Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie] / red. R. Dymczyk, I. Krywoszeja, N. Morawiec. Poznań; Humań; Częstochowa, 2013. S. 275–281.
4. Зелінська О. Ю. Українська барокова проповідь: мовний світ і культурні витоки : монографія / відп. ред. М. Я. Плющ. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 408 с.
5. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів, 2002. 520 с.
6. Історія української культури : у 5 т. / гол.

ред. Б. Є. Патон. Т. 3. Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / гол. ред. Смолій В. А. Київ, 2003. 1247 с.

7. Модзалевський В. 3 історії книги на Україні. *Книгарь*. 1918. Ч. 5. С. 235–238.

8. Олійник Л. В. Українська проповідницька проза першої половини XVII ст. у суспільно-культурному контексті. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2017. Вип. 12. С. 175–179. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2017_12_45 (дата звернення: 12.11.2025).

9. Плохій С. Брама Європи: Історія України від княжих часів до сучасності. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 736 с.

10. Самсоненко Д. Соціально-політичні та духовно-культурні передумови поширення бароко на українських землях... *Бюлетень Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2024. № 158(1). С. 70–76. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2024.158.11>.

11. Сєдих В. В., Войнова М. Г. Приватні бібліотеки «золотого віку» української культури (друга половина XVII – остання чверть XVIII ст.). *Регіональні проблеми розвитку українознавства Східної України* : матер. наук-практ. конф. (Харків, 10.09.2003). Харків, 2003. С. 67–78.

12. Соколов В. Книжкові зібрання козацької старшини наприкінці XVII–XVIII ст. *Вісник Книжкової палати*. 2014. № 1. С. 22–28.

13. Соколов В. Ю. Книжкові зібрання козацької старшини 17–18 століть. Українська бібліотечна енциклопедія. URL: https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D0%B7%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B8%2017-18%20%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%8C?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.11.2025).

14. Bartolini D. Illustrated title pages as a source of historical and cultural information. *Knygotyra*. 2021. Vol. 83, No. 12. Pp. 45–60. URL: https://www.journals.vu.lt/knygotyra/article/view/28749/32462?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.11.2025).

References

1. Bomko, L. (2022). Genre features of the Ukrainian baroque sermon. *Word and time*, 1, 69–81. Retrieved from: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/184763> [in Ukrainian].

2. Dziuba, O. (2002). Private libraries of Ukraine in the 18th century: owners and repertoire of collections. *Ukraine in Central and Eastern Europe (from the earliest times to the 18th century)*, 2, 292–302 [in Ukrainian].

3. Zelinskyi, O. Y. (2013). Baroque sermon as a reflection of Ukrainian-Polish ties. *Rozdroża. Polish-Ukrainian humanistic discourse*. Morawiec. – Poznań – Humań – Częstochowa, 275–281 [in Ukrainian].

4. Zelinska, O. Yu. (2013). *Ukrainian Baroque Sermon: Language World and Cultural Origins*. Dmytro Burago Publishing House [in Ukrainian].

5. Isaievych, Ya. (2002). *Ukrainian book publishing: origins, development, problems*. Lviv [in Ukrainian].

6. Paton, B. E. (Ed.). (2003). *History of Ukrainian Culture*. In 5 volumes. Editor-in-chief T. 3. *Ukrainian Culture of the Second Half of the 17th–18th Centuries*. [in Ukrainian].

7. Modzalevskiy, V. (1918). From the history of books in Ukraine. *Bookkeeper*, Part 5, 235–238 [in Ukrainian].

8. Oliynyk, L. V. (2017). Ukrainian sermonic prose of the first half of the 17th century in a socio-cultural context. *Current problems of philology and translation studies*, 12, 175–179. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2017_12_45 [in Ukrainian].

9. Plokhii, S. (2016). *The Gate of Europe: History of Ukraine from Princely Times to the Present*. Family Leisure Club [in Ukrainian].

10. Samsonenko, D. (2024). Socio-political and spiritual-cultural prerequisites for the spread of Baroque in Ukrainian lands. *Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Kyiv. History*, 158(1), 70–76. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2024.158.11>. <https://history.bulletin.knu.ua/article/view/2366> [in Ukrainian].

11. Sedykh, V. V., & Voinova, M. H. (2003). Private libraries of the ‘golden age’ of Ukrainian culture (second half of the 17th – last quarter of the 18th century). Regional problems of the development of Ukrainian studies in Eastern Ukraine: Proceedings of the scientific-practical conference (September 10, 2023, Kharkiv), 67–78 [in Ukrainian].

12. Sokolov, V. (2014). Book collections of the Cossack elders at the end of the 17th–18th centuries. *Bulletin of the Book Chamber*, 1, 22–28 [in Ukrainian].

13. Sokolov, V. Yu. (n.d.). Book collections of the Cossack elders of the 17th–18th centuries. Encyclopedic article in the Ukrainian Library Encyclopedia. Retrieved from: https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D0%B7%D1%96%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B8%2017-18%20%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%8C?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

14. Bartolini, D. (2021). Illustrated title pages as a source of historical and cultural information. *Knygotyra*, 83 (12), 45–60. Retrieved from: https://www.journals.vu.lt/knygotyra/article/view/28749/32462?utm_source=chatgpt.com [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Жукова Н. А. Вплив популярної культури на соціалізацію особистості: аналіз теорій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 22–31.

Zhukova N. (2026). The Influence of Popular Culture on the Socialisation of the Individual: Analysis of Theories. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 22–31 [in Ukrainian].

Жукова Наталія Анатоліївна,

доктор культурології, доцент,

головний науковий співробітник

відділу соціокультурних досліджень мистецтва

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

<https://orcid.org/0000-0001-5710-2372>

natnina1970@gmail.com

ВПЛИВ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ НА СОЦІАЛІЗАЦІЮ ОСОБИСТОСТІ: АНАЛІЗ ТЕОРІЙ

Метою статті є аналіз культурологічних теорій щодо впливу популярної культури на соціалізацію особистості. **Методологія дослідження** ґрунтується на філософсько-антропологічному підході та системно-аналітичному аналізі, що дозволило не тільки проаналізувати наявні теорії щодо впливу популярної культури на формування ідентичності та соціалізацію особистості, а й визначити позитивні та негативні наслідки її впливу. **Наукова новизна** статті полягає в концептуалізації проблеми впливу популярної культури на соціалізацію особистості. **Висновки.** Одним з найважливіших способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання та погляди своєї аудиторії. Популярна культура відіграє подвійну роль: з одного боку, вона об'єднує суспільство, пропонуючи спільну мову та розваги, а з іншого – соціалізує, впливаючи на світогляд і цінності споживачів. Рівень впливу популярної культури на особистість залежить від самої особистості, її зрілості, цінностей та здатності до критичного мислення. Популярна культура діє як фільтр, який впливає на те, як люди сприймають себе і світ. Ця взаємодія є двосторонньою, а сила впливу залежить від індивідуального сприйняття.

Ключові слова: популярна культура, соціалізація особистості, ідентичність, інтерпретація, комікс, популярна музика.

Zhukova Nataliia, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Senior Researcher of the Department of Socio-Cultural Studies of Art of Modern Art, Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine

The Influence of Popular Culture on the Socialisation of the Individual: Analysis of Theories

The purpose of the research is to analyse existing theories in cultural studies regarding the influence of popular culture on the socialisation of the individual. **The research methodology** is based on a philosophical-anthropological approach and systematic-analytical analysis, which made it possible not only to analyse existing theories regarding the influence of popular culture on the formation of identity and socialisation of the individual, but also to identify the positive and negative consequences of its influence. **Scientific novelty** lies in the conceptualisation of the problem of the influence of popular culture on the socialisation of the individual. **Conclusions.** One of the most important ways in which popular culture influences society is through its ability to shape the beliefs and views of its audience. Popular culture plays a dual role: on the one hand, it unites society by offering a common language and entertainment, and on the other, it socialises by influencing the worldview and values of consumers. The level of influence that popular culture has on a person depends on the person themselves, their maturity, values, and ability to think critically. Popular culture acts as a filter that influences how people perceive themselves and the world. This interaction is two-way, and the strength of the influence depends on individual perception.

Key words: popular culture, socialisation of personality, identity, interpretation, comics, popular music.

Актуальність теми дослідження. Арістотель стверджував, що людина є політичною твариною, іншими словами, істотою соціальною. Це означає, що людина не може жити поза суспільством, у якому вона задовольняє свої потреби та має можливість розвиватися. Суспільство необхідне людині для визначення життєвих цілей, способу повсякденного функціонування і зразків, за

якими вона повинна діяти. З перших днів життя вона бере участь у соціальних взаємодіях і так накопичує комунікативний досвід, який з роками збагачує, аналізує та обмірковує. Цей досвід, засвоєний суб'єктивно, стає невід'ємною частиною особистості. Завдяки йому людина набуває своєї унікальності, а сам процес такого особистого розвитку є основою її соціалізації

та ідентифікації. Людина народжується людиною, а особистістю стає. При цьому на формування особистості, по-перше, впливає людська спільнота, у якій індивід здобуває нові знання, життєвий і комунікативний досвід, вчиться творчо застосовувати їх у різних життєвих ситуаціях, долучається до культури, по-друге, сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди, оскільки популярна культура – це культура повсякденного життя. Як стверджує Марек Краєвскі, на сучасному етапі «популярна культура є домінуючою культурою не тільки тому, що вона створює інтерсуб'єктивний світ, але й тому, що вона опосередковує всі інші спроби його конструювання, фільтрує значення, переосмислює їх відповідно до своєї логіки, популяризує і створює межі інтерпретації реальності, санкціонуючи способи її пізнання і дії в ній» [18, 15].

Популярна культура пропонує моделі поведінки та пріоритети, впливаючи на те, як люди сприймають світ, до чого прагнуть і як хочуть жити, шляхом представлення ідеалів, прагнень і норм у фільмах, музиці, моді та ЗМІ, що часто призводить до наслідування цих моделей у повсякденному житті, тим самим відповідно впливає на соціалізацію та ідентифікацію особистості. Такий вплив може бути як позитивним, так і негативним.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанню соціалізації особистості, різним її аспектам, зокрема впливу різних чинників – педагогічних, соціально-політичних, психологічних тощо – на соціалізацію особистості та її ідентичність присвячено багато праць як зарубіжних дослідників (П. Бергер, У. Бронфенбреннер, Ф. Г. Гідінгс, Е. Дюркгайм, Дж. Дьюї, Ф. Знанецькі, Л. Колберг, Ч. Г. Кулі, Т. Лукман, Р. Міллер, М. Новак, Т. Парсонс, М. Райлі, Дж. Сторі, Г. Тард, В. І. Томас, Е. Томас, Дж. Фіске та ін.), так і вітчизняних (Т. Алексеєнко, А. Антонов, К. Базиленко, Т. Говорун, Т. Гущина, І. Денисенко, Ж. Денисюк, Р. Зозуляк-Случик, С. Інкіна, Н. Калашник, В. Коваленко, М. Лукашевич, К. Максименко, С. Максименко, Т. Марценюк, В. Москаленко, Л. Півнева, О. Поліщук, Н. Ткачук, М. Шмиголь, Ю. Юшкевич та ін.). Зокрема Л. Півнева стверджує, що «термін "популярна культура" (не змішувати з попкультурою) вказує на адресата, якому призначені нові види художньої, соціокультурної практики, що виникають на порозі ХХІ сторіччя; у ній велику роль відіграє зображення, візуальний образ; за допомогою популярної культури

можна сформувати національну й культурну ідентичність, єдність нації» [5].

Однак слід зазначити, що в українській культурології питання впливу популярної культури на соціалізацію особистості залишається малодослідженим. Також слід констатувати, що аналізу наявних концепцій щодо цього питання вкрай мало. Українські дослідники (І. Денисенко, Ж. Денисюк, О. Зосім, Н. Калашник, Л. Півнева, О. Поліщук, В. Москаленко, М. Шмиголь, Ю. Юшкевич) лише опосередковано торкаються цього питання, що й зумовлює актуальність цієї роботи.

Метою статті є аналіз культурологічних теорій щодо впливу популярної культури на соціалізацію особистості.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, сучасна наука має у своєму розпорядженні значну кількість концепцій соціалізації особистості, які були запропоновані різними галузями знань. У гуманітарні науки термін «соціалізація» прийшов завдяки американському соціологу й економісту Франкліну Генрі Гідінгсу, який у книзі «Принципи соціології. Аналіз явищ асоціації та соціальної організації» використав його у значенні, близькому до сучасного. Зокрема науковець писав: «Поняття "соціалізуючі сили" я б застосував до всіх сил, які діють на користь соціальних цілей, – які створюють асоціації, вдосконалюють соціальну організацію та розвивають соціальну природу. Вони можуть виникати як поза суспільством, так і всередині нього. Наприклад, ґрунт і клімат, а також апетити та пристрасті окремих осіб часто є соціалізуючими силами. Поняття "соціальні сили" я застосовую лише до сил, що походять із суспільства, але завжди застосовую його до них, незалежно від того, чи діють вони на досягнення соціальних, несоціальних або навіть антисоціальних цілей. Наприклад, ставлення натовпу до індивіда є соціальною силою, так само як і громадська думка, і популярний ідеал» [15, 15].

Наступні покоління теоретиків внесли свою лепту в розвиток теорії і практики соціалізації. Окреслимо позиції деяких науковців – дослідників популярної культури, які у своїх працях тим чи іншим чином торкаються питання соціалізації та ідентифікації особистості.

Аналізу феномену «популярна культура», починаючи з середини ХХ століття, присвячено досить багато робіт, однак тільки в деяких з них опосередковано порушено питання її впливу на соціалізацію та ідентифікацію особистості. Насамперед це

роботи таких науковців, як В. Буршта, Р. Вільямс, М. Галушка, Р. Гогарт, С. Голл, Б. Джемідок, У. Еко, М. Краєвські, З. Мелосік, М. Соколовські, Д. Сторі, Д. Стрінаті, Е. Томпсон, Б. Троха, Б. Тшоп, Дж. Фіске, М. Штіглеггер, М. Юза, В. Якубовські¹.

Стюарт Голл, британський теоретик, представник Cultural Studies, вважав, що завдяки розвитку сучасних комунікаційних технологій популярна культура є надзвичайно важливим аспектом суспільного життя, аспектом соціалізації людини, до того ж вільним від впливу ідеології та політики. Прямим результатом зацікавлення популярною культурою стала книга Popular art («Популярне мистецтво», 1964), написана у співавторстві з Педді Вайнеллом, співробітником з питань освіти Британського інституту кіномистецтва. Спочатку «Популярне мистецтво» було задумано як посібник для викладання популярної культури в школах. Книга радше продиктована вчительською стурбованістю тим, як реагувати на інтереси й вподобання молоді, а зрештою, на чинники її соціалізації та ідентифікації [1, 60].

Умберто Еко розглядав масову / популярну культуру як складне соціальне явище, яке слугує інструментом соціалізації, формуючи суспільну свідомість і поведінку за допомогою стандартизованих, комерційно орієнтованих продуктів. Проте слід зазначити, що італійський науковець і письменник не ставився до неї однозначно, вбачаючи в ній як засіб уніфікації та маніпуляції, так і простір для створення нових форм діалогу й естетичних вражень. Так, у роботі «Відкритий твір» У. Еко проаналізував, як «поводиться» мистецтво перед викликом, який ставлять перед ним випадковість, невизначеність, імовірність, двозначність і багатозначність. Теоретик обґрунтовує необхідність введення поняття «відкритий твір», яке потрібно застосовувати до мистецтва, яке, на думку науковця, має бути відкритим у своєму підході до світу, якщо воно має відповідати його вимогам.

Головною темою цієї роботи стало питання відносин між читачем і текстом, а конкретніше: якою мірою текст може передбачати реакції читача. Текст у цьому випадку розуміється в семіотичному сенсі, як певний об'єкт сприйняття, будь то роман, вірш, картина, музичний твір або художній фільм. Еко намагався зрозуміти, яким має бути мистецтво в сучасному світі. Чим відрізняється мистецтво, що існує в контексті схоластичного, ієрархічного космосу, від

мистецтва сучасності. Еко, говорячи про текст, який має «завершену форму» («закриту»), стверджує, що «кожен твір мистецтва, завершений і замкнений, немов досконало побудований організм, є водночас відкритим твором, що піддається сотням різних інтерпретацій, які, втім, ніяк не порушують його неповторної сутності» [11, 26]. У. Еко підкреслює, що для «закритого тексту», тобто спрямованого на визначену реакцію більш або менш визначеного кола реципієнтів, так би мовити помилкова інтерпретація не важлива, вона не грає суттєвої ролі й не зруйнує смислу тексту. Письменник наводить, на наш погляд, досить показовий приклад в іншій своїй праці «Роль читача», а саме – детективні романи Рекса Стаута, зауважуючи, що «можна – з франтізму – тлумачити стосунки між Ніро Вульфом і Арчі Гудвіном як варіацію міфу про Едіпа, і це не зруйнує наративний всесвіт Рекса Стаута. З іншого боку, можна – по дурості – прочитати "Процес" Кафки як тривіальний кримінальний роман, але текст при цьому втратить сенс» [9, 9–10].

Натомість твори, які є «незавершеними», «відкритими», дають читачеві можливість брати участь у творчому процесі, тим самим породжуючи нові інтерпретації. Відкритість твору проявляється насамперед у відкритості тексту для різних інтерпретацій. Саме це відрізняє сучасне мистецтво від класичного. Сучасний відкритий текст не тільки дає читачеві можливість вільної інтерпретації, але й обирає читача своїм співавтором, надаючи йому право створювати власну структуру, у яку вписується текст. Популярна культура може мати як «закриту, так і «відкриту» форму, інтерпретація ж тексту залежить від ціннісних пріоритетів реципієнта, соціального статусу, його інтелектуального рівня. Прикладом «відкритої» форми популярної культури можуть слугувати художні твори У. Еко, С. Лема, Е.-Е. Шмітта та ін. До речі, польський дослідник М. Краєвські «відкритість» вважає однією з рис «популярного», наголошуючи, що популярним може бути те, що є полісемічним, тобто відкритим для безлічі інтерпретацій, які «не повністю відповідають намірам відправників», але й не повністю з ними не збігаються, які одночасно є вираженням потреб, світогляду, досвіду одержувача, локалізованих і виражених у повідомленні, створеному кимось іншим [18, 37].

На думку У. Еко, масова культура створює і передає універсальні образи та наративи (через популярну літературу, кіно, музику, телебачення тощо), які стають

спільними для багатьох людей, створюючи єдине культурне поле, певним чином впливаючи на соціалізацію людей різних верств та вікових категорій, оскільки через популярну культуру (науковець використовував поняття «масова» і «популярна» культура часто як синоніми) люди отримують і засвоюють спільні цінності, норми та моделі поведінки.

У роботі «Апокаліптичні та інтегровані» У. Еко встає на захист популярної / масової культури, зауважуючи, що завдяки спільним зусиллям телебачення, газет, радіо, кіно, коміксів, популярних романів культура стала доступною для кожного. «Вони зробили поглинання ідей та отримання інформації приємним і легким завданням, у результаті чого ми живемо в епоху, коли культурна арена на решті розширюється, включаючи значне поширення "популярного" мистецтва і культури, у якій найкращі конкурують один з одним» [13, 18]. Аналізуючи особливості масової культури, її «продуктів» (фільми, карикатури, комікси), Еко доходить висновку, що масова культура гетерогенна, а деякі її зразки можна й навіть потрібно піднести до рівня мистецтва. Як приклад науковець наводить комікси Чарльза М. Шульца, у яких «грація, ніжність або сміх народжуються лише з нескінченно мінливого повторення схем, народжуються з вірності основному натхненню і вимагають від читача постійної та вірної симпатії», у яких можна знайти «Фрейда, масову культуру, фрустровану боротьбу за успіх, пошук симпатій, самотність, гордовиту реакцію, пасивну покірність і невротичний протест» [13, 153].

Водночас науковець не заперечував і навіть наголошував на тому факті, що масова / популярна культура, поширюючись через ЗМІ та інші канали, впливає на сприйняття реальності, створюючи «кліше» та «міфологію». Зокрема, Еко зауважує, що комікс є промисловим продуктом, замовленим зверху, він працює за всіма механізмами прихованого переконання, передбачає в споживача прагнення до ескапізму, що стимулює патерналістські амбіції замовників. «Комікс переважно відображає неявну педагогіку системи і функціонує як підсилювач наявних міфів і цінностей. <...> Террі та Пірати постійно сприяли націоналістично-мілітаристському вихованню молодого покоління США; Дік Трейсі зробив садизм детективних романів доступним для всіх не тільки через сюжети, але й через сам малюнок дуже складним і кривавим олівцем» [13, 151].

Отже, комікс може впливати на соціалізацію особистості та її ідентичність як позитивно, так і негативно.

У. Еко також аналізує популярну музику, «музику несерйозну», музику «для розваги та відволікання», як її називає дослідник, і зауважує, що «розваги та відпочинок, ігри та розваги не обов'язково є синонімом безвідповідальності, автоматизму, байдужості, нестримної жадібності», і немає нічого поганого в піснях Челентано, у «піснях, у яких слова мають значення і їх можна почути» [13, 160–161]. Аналізуючи популярну музику, У. Еко доходить висновку: з одного боку, відбувається постійне формування колективного смаку з боку музичної індустрії, яка через своїх зірок та їхню музику створює моделі поведінки, що фактично нав'язуються. У цій ситуації найбільш незахищеними стають підлітки, які «не усвідомлюють, наскільки індивідуальна поведінка вже формується на основі постійного й послідовного визначення моделей» [13, 166]. З іншого боку, підлітки не знаходять жодного іншого джерела моделей поведінки; або принаймні жодного джерела моделей поведінки, яке було б настільки ж енергійним та імперативним. А музична індустрія «інтуїтивно відчуває і задовольняє деякі справжні тенденції груп, до яких вона звертається» [13, 166]. Науковець зауважує, що популярні пісні втілюють проблеми своїх шанувальників, наприклад такі, як тривоги через нерозділене кохання, злість через кохання, якому перешкоджають, «де ситуація Джульєтти і Ромео набуває не легендарних розмірів, які вона повинна мати, щоб торкнутися молодих людей, а стає миттєвою зустріччю під час походу за молоком, <...> але водночас відмова від невиразної еротики, еротичний вибір, зарезервований для одного, і, отже, відбувається однозначна декларація моральності, відмежування від загальної аморальності дорослих» [13, 168]. Відтак тут проявляє себе ідеалізація та інтенсифікація повсякденного життя, катарсичний поштовх, втеча від реального життя.

Науковець виокремлює функції популярної музики: 1) функція розваги (мистецтво як гра, стимул до відволікання, момент зупинки, «розкіш»); 2) катарсична функція (мистецтво як насильницьке збудження емоцій і подальше звільнення, послаблення нервової напруги або, на більш широкому рівні, емоційних та інтелектуальних криз); 3) технічна функція (мистецтво як пропозиція технічно-формальних ситуацій, якими можна насолоджуватися як такими, оцінюючи їх за критеріями майстерності,

адаптації, органічності тощо); 4) функція ідеалізації (мистецтво як сублімація почуттів і проблем, а отже, як вища втеча – і претензія на таку – від їх безпосередньої випадковості); 5) функція посилення або дублювання (мистецтво як інтенсифікація проблем або емоцій повсякденного життя, щоб вивести їх на перший план і зробити їх розгляд або співучасть важливими та неминучими) [13, 163].

Згідно з думкою У. Еко, популярна музика може мати як негативний, так і позитивний вплив.

Польський дослідник Збішко Мелосік в роботі «Популярна культура і ідентичність молоді», аналізуючи вплив популярної культури на молоде покоління, порушує такі питання: чи може популярна культура певним чином впливати на формування нашої ідентичності; яка роль попкультури в житті молодих людей; чи легко ми піддаємося її впливу; чи ми безпорадно приречені на неї; а може, навпаки, ми можемо вільно оцінювати, модифікувати та адаптувати її до наших індивідуальних бажань?

Автор зауважує, що сучасна молодь живе одночасно у двох окремих, абсолютно протилежних світах. З одного боку, молода людина має право самостійно приймати рішення і без обмежень робити вибір, який пропонує популярна культура, орієнтована на миттєвість і споживання, і тим самим вільно створювати власну біографію, а також ідентичність. З іншого – вона обмежена зовнішніми регуляторами та різноманітними формами контролю, яким вона постійно підлягає. На думку автора, ці конфлікти призводять до того, що сучасна молодь живе у своєрідному дисонансі потреб і бажань, які нібито можуть, але водночас не можуть бути задоволені, реалізовані, здійснені [20, 10–11].

Автор посилається на концепцію Теодора Адорно, який розглядає популярну культуру з погляду культурної індустрії, яка маніпулює суспільством за допомогою точно вивірених і сконструйованих ефектів, прийомів, нав'язує суспільству свої творіння і прагне до його гомогенізації; а також на теорію «стилю життя» П'єра Бурдьє, згідно з якою формування особистості залежить від приналежності до того чи іншого класу (соціального походження) а також від обсягів економічного і культурного капіталів. Із цього випливає, що різним класам, що мають різні обсяги капіталів, властива своя особлива структура споживчих практик [8, 35–36].

Скептично ставлячись до позиції П. Бурдьє, Мелосік зауважує, що в теорії

французького філософа й соціолога школа відіграє важливу роль «у процесах зміцнення влади в контексті поділу культурних практик на високі та низькі» [20, 33]. Вона вселяє всім дітям переконання, що висока культура є найвищою формою культурної спадщини, а вміння її цінувати й розуміти є однією з ознак, що визначають високе становище особистості в соціальній структурі. «У процесі освіти дітей переконують, що популярна культура, масова або народна включають низькі культурні практики, а ті, хто є їх ентузіастами, приречені на низький соціальний статус» [20, 33].

У наш час, як справедливо зазначає польський дослідник, межі між високою і низькою культурою практично нівелювалися, крім того, вже не існує канону, який «ще недавно визначав високий смак» [20, 33]. Також, як стверджує Мелосік, сьогодні мало кого хвилює, чи мають молоді люди високий естетичний смак, чи зможуть вони оцінити класичні музичні твори або твори образотворчого мистецтва. «Мета освіти не спрямована на виховання освіченої людини, а тільки такої, яка відповідає потребам ринку» [20, 34]. Водночас, як пише автор, навіть у нашу епоху необмеженої можливості доступу до популярної культури, яку надає інтернет, у цій сфері можна помітити соціальну нерівність. Свою позицію Мелосік пояснює тим, що популярна культура часто «говорить англійською», а знання цієї мови серед молоді «вищих класів» значно краще, ніж серед молоді з «робітничих сімей». До того ж, доступність популярної культури значною мірою пов'язана з фінансовими можливостями з погляду її споживання (купівля одягу, популярних гаджетів, можливості купити квитки на концерти популярних груп тощо) «Крім цього, у популярній культурі можна виділити високі форми (як, наприклад, серфінг) і низькі (футбол)» [20, 36]. Молодь, яка живе далеко від великих міст, не має доступу до музичних концертів своїх «ідолів», великих магазинів, ресторанів або навіть до Макдональдсу.

Ще один приклад «нерівності», який наводить З. Мелосік, – «аура краси». «Красива, приємна і сексуальна жінка може в певних контекстах посідати вищу позицію і мати більший вплив на вирішення тих чи інших ситуацій, ніж жінка багата, але мало симпатична або несексуальна» [20, 48].

При цьому автор не порушує проблеми негативного чи позитивного впливу «аури краси» на соціалізацію та ідентифікацію особистості, хоча ця проблема є актуальною і такою, що потребує дослідження не тільки з

погляду культурології, а й психології та педагогіки. Як приклад, жінки в більшості зразків популярної культури, вже не кажучи про мас-медіа, представлені як дружини, матері, дочки, подруги, як ті, хто виконує традиційно жіночу роботу (секретарки, медсестри, адміністратори) або як сексуальні об'єкти. Більше того, вони зазвичай молоді та красиві, але не дуже освічені. ЗМІ діють як фактори соціалізації, навчаючи, зокрема, відповідним гендерним ролям, закріплюють стереотипи, пов'язані зі статтю. Таке символічне знищення може негативно позначитися на ідентифікації дівчинки / дівчини / жінки. Проблема гендерної соціалізації може бути предметом окремого дослідження.

Черговий приклад стратифікації, який наводить З. Мелосік: хороший танцюрист і поганий. Хороший танцюрист, хоч і бідний, як пише науковець, завжди буде мати вищі позиції, ніж багатий і погано танцюючий. Іншими словами, популярність того чи іншого індивіда залежить від пріоритетів тієї чи іншої групи. Так З. Мелосік «накладає» концепцію П. Бурдьє на поверхню популярної культури. Цім підходам З. Мелосік протиставляє теорію Джона Фіске – одного з найвідоміших представників Cultural Studies, який ототожнює популярну культуру з позитивним, оптимістичним полем боротьби за значення, індивідуальність і зароджувану гетерогенність як вираз прогресу індивідів і суспільств. Польський дослідник звертає увагу на постійне співіснування високої та популярної культур і їх взаємопроникнення, а також на поступове й прогресуюче витіснення першої другою. Зокрема, автор пише: для багатьох молодих людей «практики, пов'язані з існуванням високої культури, мають ненатуральний або екстравагантний характер. <...> знаходяться на маргінесі попкультурної хвилі» [20, 46]. Висока культура сприймається як частина канону у світі популярної культури, у якому «все може бути всім» і «ніщо не має значення». Це відбувається, на думку Мелосіка, через те, що зразки високої культури немов включаються в логіку популярної культури. «З одного боку, вони часто рекламуються за допомогою медійних трюків, використовуючи, наприклад, мотиви з творів Вільяма Шекспіра і музики Вольфганга Амадея Моцарта; з іншого боку, їх часто спонсорують через великі попкультурні концерни, такі як Coca-Cola або McDonald's» [20, 46]. Зрештою, як пише автор, й у філармонії, і в музеї можна купити попкорн, морозиво тощо. І це нівелює контекст високої

культури, перетворюючи її на частину популярної. Як приклад нівелювання меж між високою і популярною культурами (на прикладі музичного мистецтва) науковець наводить рок- або попстилізацію серйозної музики, а також «симфонізацію» рок- або попмузики, «особливо в процесі спільних концертів відомих музикантів з відомими симфонічними оркестрами, якими диригують видатні диригенти» [20, 47]. У таких випадках відбувається парадоксальне взаємне підтвердження власної культурної значущості та престижу за допомогою контрастних культурних практик, що представляють високу культуру та популярну культуру. «Концерт зірки року у філармонії у співпраці з видатним оркестром стає подією мало не елітарною, яка підриває саму логіку поділу культурних практик на високі та низькі» [20, 47]. Отже, сьогодні ми маємо справу з явищем декласифікації культурних практик, які колись становили дві окремі реальності для двох груп людей. Висока й низька культура, а також мистецтво та повсякденність «змішуються» між собою все частіше, стаючи «невідрізними» і «невідомо, яка до якої належить» [20, 47]. У кінцевому підсумку така ситуація призвела до появи практики «популярна класична музика».

Тут не може не згадати поняття, яке тісно пов'язано з терміном «популярна класична музика», а саме – «музичний кросовер», яке активно розробляють українські дослідниці Ольга Зосім та Світлана Муравіцка. Класичний кросовер, за їх визначенням, – це «мистецький феномен амбівертної природи, який виникає на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва <...>. Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому розумінні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва» [4, 125]. Як приклад класичного кросовера О. Зосім наводить сингл Barcelona (1987) у виконанні вокаліста групи Queen Фредді Мерк'юрі та іспанської оперної співачки Монсеррат Кабальє, а також проект «Три тенори» (1990–2003) у складі Лучано Паваротті, Пласідо Домінго та Хосе Каррераса [2]. Дослідниці у своїх працях не розглядають питання впливу класичного кросоверу на соціалізацію особистості (це не є метою їх досліджень), але на основі їх аналізу цього явища можна стверджувати, що класичний кросовер значно впливає на розвиток естетичного особистості, сприяє формуванню

смаку і потенційно може сформувати інтерес до серйозної музики. Водночас інтерес до класичного кросоверу сприяє естетичному ефекту самості, впливає на те, як людина сприймає себе, з чим і з ким себе ідентифікує. Усе це разом узятє визначає соціалізацію особистості.

Повертаємося до теорії З. Мелосіка. Автор також звертається до понять «субкультура» і «постсубкультура», а також до категорії «племінності» (від слова «плем'я») у контексті «стилю супермаркету» і їх ролі у формуванні ідентичності молодих людей. З. Мелосік пише: «<...> типова для минулого одна "велика ідентичність" була замінена низкою "малих ідентичностей", які при цьому змінюються з часом, разом із прогресуючими змінами в (поп)культурі. Ці малі ідентичності відповідають різноманітним, невеликим спільнотам, до яких індивід часто тимчасово належить і в житті та діяльності яких він тимчасово бере участь» [20, 69].

На думку Мелосіка, «малі ідентичності» з'являються і часто змінюються завдяки тому, що людина отримує нездійсненні бажання і фантазії, що імітують реальність, починає сприймати реальність відповідно до законів масового видовища, а споживання матеріальних благ, відповідно, перетворюється на споживання, спрямоване на задоволення потреб, пов'язаних із самоствердженням і приналежністю до певної соціальної групи.

Польська дослідниця Марта Юза має більш оптимістичний погляд щодо впливу популярної культури на соціалізацію та ідентифікацію особистості. Так, у статті «Перспективи розвитку популярної культури у світлі нових медіа» [17] авторка зазначає, що популярна культура сприяє взаєморозумінню і соціальній інтеграції, а також є джерелом розваг. А завдяки засобам масової інформації популярна культура в різних її проявах може бути інструментом інтеграції спільноти на різних рівнях – від глобального масштабу до невеликих спільнот любителів культурних ніш. Аналізуючи феномен популярної культури та її відмінність від масової культури – культури стандартизованої, М. Юза підкреслює, що «сучасне суспільство складається не з атомізованих мас» (як у масовій культурі), а скоріше «з активних індивідів, які шукають контактів з іншими людьми, спонтанно створюють групи та соціальні мережі» [17]. Особистості більше не є субстратом маси, а виступають незалежними суб'єктами, які шукають власні життєві ідеї, вміють діяти спільно з іншими людьми, але при цьому мають сміливість жити по-своєму.

Не можна не погодитись з авторкою у тому, що люди сьогодні стикаються з культурно нав'язаною вимогою самореалізації, відкриття своєї індивідуальності, побудови власного «я», своєї неповторної та небанальної особистості; те, що Ентоні Гідденс називає створенням проєкту ідентичності в рефлексивному процесі. Тут ідеться про роботу англійського соціолога «Сучасність та самоідентичність. Я та суспільство в епоху пізньої модерності», у якій Е. Гідденс, зокрема, зауважує: «Рефлексивний проєкт "я" генерує програми самореалізації та самовдосконалення. <...> Сучасність є посттрадиційним порядком, який щодня, з кожним рішенням, як поводитися, у що одягнутися, що їсти та безліччю інших, змушує кожного відповідати на питання, «як жити», і вимагає інтерпретувати відповіді в категоріях власної, що розвивається з часом, ідентичності» [14, 16].

Відштовхуючись від теорії Гідденса, М. Юза зазначає, що в популярній культурі уніфікація замінюється різноманітністю, множинністю різних поглядів, ідеологічних опцій і стилів життя. Користування медіа та вподобання щодо культури й розваг стають важливим матеріалом, з якого люди конструюють свої ідентичні проєкти, а також фактором, що поєднує їх з іншими. Водночас, як зауважує дослідниця, популярна культура «призначена скоріше для спеціалізованих груп споживачів, ніж "для всіх"» [17], оскільки сучасна публіка дуже різноманітна в соціальному плані, представляє різні погляди, має різні вподобання. Для того щоб задовольнити ці різноманітні очікування реципієнтів, пропозиція творців популярної культури стає все більш різноманітною. Авторка наголошує на тому, що популярна культура сприяє соціалізації особистості, а у взаємодії з медіакommunікацією, зокрема інтернет-комунікацією, спонукає до творчої діяльності й творчої співпраці. «Так створюються соціальні мережі, що складаються з людей, зацікавлених у різних питаннях. Вони можуть узагальнювати свої знання, ділитися ними та спільно з іншими створювати на їх основі новий контент» [17]. Як приклад, М. Юза наводить фан-клуби та створені фанатами сервіси на кшталт вікі, що є збірками знань про певне культурне явище, наприклад, «Lostpedia, присвячена серіалу Lost» [17].

Найбільший вплив популярна культура має на соціалізацію дітей і молоді. У цьому контексті інтерес являє собою робота Агнешки Нимш-Гурней. Авторка зауважує, що діти й

молодь є особливими споживачами популярної культури. Динаміка їхнього розвитку впливає на спосіб сприйняття контенту. Вони можуть бути не тільки пасивними, але й активними споживачами, які, обробляючи отриманий контент, можуть отримувати від нього додаткові переваги. Із цієї причини популярна культура стає освітнім простором з великим потенціалом, яким, однак, потрібно вміло керувати, щоб досягти бажаних результатів. А. Нимщ-Гурна зазначає, що, формуючи уявлення про ідеальне «я», дитина приділяє особливу увагу повідомленням у ЗМІ (поряд з інформацією, отриманою від сім'ї та однолітків). Так вона вчиться соціальним очікуванням. Крім того, діти часто самі хочуть бути схожими на персонажів популярної культури, а також можуть глибоко переживати долю улюбленого героя або знаменитості. У своїй свідомості вони можуть створювати хибне уявлення про зірок популярної культури, приписуючи їм якості, якими вони насправді не володіють. Популярна культура відіграє в цьому випадку надзвичайно важливу роль, особливо в контексті соціальних відносин і створенні авторитетів. Окрім цього, як пише дослідниця, завдяки популярній культурі молодь розвиває власну ідентичність, набуває нових компетенцій та спілкується з друзями. Серед молоді з різних середовищ та різного віку відбувається уніфікація способів проведення вільного часу.

А. Нимщ-Гурна наголошує на необхідності активної участі батьків і вчителів у житті дітей та підлітків: звертати увагу на питання, які їх цікавлять, і як вони представлені в межах популярної культури; допомагати своїй дитині або підлітку розпізнавати межу між розумним використанням популярної культури та входженням у сферу надмірності, непомірності, яка може призвести до залежності [21, 123]. Зрештою, авторка підкреслює, що популярна культура може, з одного боку, становити загрозу для дітей та молоді, а з іншого – може також бути простором для безмежного розвитку, у якому кожен знайде щось привабливе та цікаве для себе.

Остання теза А. Нимщ-Гурної перетинається з позицією Вітольда Якубовскі, який у роботі «Освіта у світі популярної культури» зазначає, що популярна культура є «гнучкою» і миттєво реагує на дискусії, що виникають у суспільній сфері. Все частіше саме вона разом зі своїми героями, а не освітні установи (школа), надає натхнення для створення власних планів та формування своєї

ідентичності. Адже в просторі популярної культури маємо справу з неформальною освітою. «Людина вчиться як під час подорожей у відпустці, так і під час читання преси та книг (не обов'язково літературних пам'яток) або перегляду телевізора та фільмів (не тільки "проблемних")» [16, 78]. Автор зауважує: важливо не тільки те, як часто люди ходять до кінотеатру і скільки часу приділяють перегляду телевізора, але й те, що ці твори (літературні, кінофільми та телепрограми) «розповідають» про них самих. Цікавим є не тільки те, що люди читають, але й те, як вони читають і як використовують різні тексти культури. Із цього погляду «функціонування» творів «високої» культури є настільки ж цікавою галуззю досліджень, як комікси, жанрове кіно чи телесеріали, що активно впливають на поведінку та світогляд людей.

Наукова новизна статті полягає в концептуалізації проблеми впливу популярної культури на соціалізацію особистості.

Висновки. Сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди. Ця культура є мінливою, вона поєднує найважливіші питання повсякденного життя, і водночас є фільтром, через який людина дивиться на навколишній світ, інструментом, за допомогою якого вона взаємодіє з ним. Вона є своєрідною інструкцією, що допомагає рухатися в сучасному світі людині, яка щодня стикається з різноманітними варіантами вибору: що купити, що подивитися, що почитати, що є модним тощо.

Телесеріали, публіцистичні програми, тексти популярної музики, музичні кліпи, комікси є не тільки приємною розвагою, але й носієм домінуючих у суспільстві наративів. Образи майбутнього, представлені в науковій фантастиці, говорять про побоювання щодо сьогодення, а у формально банальних телесеріалах коментують цілком реальні соціальні проблеми. Популярна культура є носієм цінностей, зразків поведінки, вона створює особистісні, соціальні та гендерні моделі. Однак не слід забувати, що «зразки» й «моделі» часто засновані на стереотипах. Цей калейдоскоп призводить до ситуації, у якій різні бачення та образи власного Я не тільки підлягають нескінченній зміні, але й створюють враження, що можна «бути кожним (потроху) одночасно» [22, 5]. У цьому випадку ідентичність часто є своєрідним колажем зображень та ідей, скопійованих з образів, запропонованих популярною культурою, які не мають постійних меж і сповнені протиріч.

Водночас протягом декількох років твори популярної культури використовують в освітньому процесі та медицині. Психотерапевти навіть почали застосовувати гру Dungeons & Dragons, щоб допомогти дітям з особливими потребами відкритися, а дітям з аутизмом рекомендують грати в D&D для розвитку соціальних навичок. Твори популярної культури використовують у педагогіці, зокрема комікси. Вважається, що комікси для дітей – це не тільки захоплива розвага, але й чудова підтримка освітнього та емоційного розвитку дитини.

Оскільки одним з найважливіших способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання та погляди своєї аудиторії, популярна культура відіграє подвійну роль: з одного боку, вона об'єднує суспільство, пропонуючи спільну мову та розваги, а з іншого – соціалізує, впливаючи на світогляд і цінності споживачів. Слід підкреслити, що рівень впливу популярної культури на особистість залежить від самої особистості, її зрілості, цінностей та здатності до критичного мислення. Популярна культура діє як фільтр, який впливає на те, як люди сприймають себе і світ. Ця взаємодія є двосторонньою, а сила впливу залежить від індивідуального сприйняття.

Примітки

1 Докладний розгляд культурологічних теорій щодо феномену популярної культури викладено в статті: Жукова Н. Популярна культура: систематизація культурологічних теорій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. №21(1). С. 55–71. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333481](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333481).

Література

1. Жукова Н. Популярна культура: систематизація культурологічних теорій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. №21(1). С. 55–71. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333481](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333481).

2. Зосім О. Класичний кросовер на перехресті елітарної та масової культури : відкрита лекція в межах Договору про співпрацю ІПСМ НАМ України та НАКККІМ. 2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Eq8fJq-6K_I (дата звернення 14.12.2025).

3. Москаленко В. Ідентичність особистості як функція її соціалізації. *Соціалізація особистості в умовах системних змін: теоретичні і прикладні проблеми* : тези XVI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 22 березня 2024 р.). Київ : Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України, 2024. С. 88–92.

4. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традиції у жанрі класичного кросовера : дис. ... доктор філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 193 с.

5. Півнева Л. Політична і популярна культури як предмет політологічного аналізу. (2006). URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/bf56d920-4b17-49b4-8ebd-f7f54357407b/content> (дата звернення: 10.12.2025).

6. Собуцький М. Етичний вибір героя серіалу з погляду психоаналізу. 2016. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1869804a-4927-41cb-8936-7575c312f569/content> (дата звернення: 12.12.2025).

7. Шмиголь М., Юшкевич Ю. Аксиологічні аспекти соціалізації особистості в інформаційному суспільстві. *Перспективи* : соціально-політичний журнал. 2022. №1. С. 115–120. DOI: <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2022.1.16>

8. Bourdieu P. Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia. / przełożył Piotr Biłóś. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, 2022. 680 s.

9. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 273 p.

10. Eco, U. Apocalypse postponed. Indiana University Press. The British Film Institute. London, 1994. 236 p.

11. Eco U. Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych. / tł. Jadwiga Gałuszka [et al.]. Warszawa: Wydawnictwo: Czytelnik, 1994. 309 s.

12. Eco U. Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1996. 236 s.

13. Eco U. Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. 1997. URL: <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Eco1964.pdf> (дата звернення: 03.11.2025).

14. Giddens A. Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 322 s.

15. Giddings F. H. The principles of sociology. An Analysis of the Phenomena of association and of Social Organization. New York. The Macmillan Company. London: Macmillan & Co., Ltd. 1908. 516 p.

16. Jakubowski W. Edukacja w świecie kultury popularnej. Kraków: Impuls, 2011. 248 s.

17. Juza M. Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów. URL: https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/4546/Marta_Juza_Perspektywy_rozwoju_kultury_popularnej_w_obliczu_nowych_mediow.PDF?sequence=1 (дата звернення: 11.11.2024).

18. Krajewski M. Kultury kultury popularnej. Poznań. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Adam Mickiewicz University Press, 2005. 340 s.

19. LaBauve T. How Heroes Argue. *Batman, Superman and Philosophy* / Edited by Nicolas Michaud. Open Court. Chicago, 2016. Pp. 58–67.

20. Melosik Z. Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków, 2013. 490 s.

21. Nymś-Górna, A. Kultura popularna w edukacji i socjalizacji – możliwości i zagrożenia. *Podstawy Edukacji. Dyskusje wokół kultury popularnej jako edukacyjnej przestrzeni*, 2020. № 13. S. 119–126. DOI: <http://dx.doi.org/10.16926/pe.2020.13.08>.

22. Ostaszewska A. Popkulturowe ramy tożsamości. Media, kultura popularna, internet jako nowe środowiska kształtowania tożsamości. 15 s. URL: <https://ore.edu.pl/wp-content/uploads/phocadownload/pracownie/popkulturowe-ramy-tosamoci.pdf>. (дата звернення: 5.12.2025).

References

1. Zhukova, N. (2025). Popular culture: systematisation of cultural theories. *Artistic Culture. Current Issues*, (21(1), 55–71 [in Ukrainian].

2. Zosim, O. (2025). Classic crossover at the crossroads of elite and mass culture. Open lecture within the framework of the Cooperation Agreement between the IPSM of the National Academy of Sciences of Ukraine and the NAKKKiM. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=Eq8fJq-6K_I [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. (2024). Identity of a personality as a function of its socialisation. Socialisation of the individual in conditions of systemic change: theoretical and applied problems: collection of abstracts of the XVI International Scientific and Practical Conference (scientific electronic publication) (22 March 2024, Kyiv), 88–92 [in Ukrainian].

4. Muravitska, S. S. (2023). Synthesis of academic and non-academic musical traditions in the genre of classical crossover. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Pivneva, L. (2006). Political and popular culture as a subject of political analysis. Retrieved from: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/bf56d920-4b17-49b4-8ebd-f7f54357407b/content> [in Ukrainian].

6. Sobutskyi, M. (2016). Ethical choices of a TV series character from the perspective of psychoanalysis. Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1869804a-4927-41cb-8936-7575c312f569/content> [in Ukrainian].

7. Shmyhol, M., & Yushkevych, Yu. (2022). Axiological aspects of personality socialisation in the information society. Retrieved from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/15606/1/Shmyhol.pdf> [in Ukrainian].

8. Bourdieu, P. (2022). Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR [in Polish].

9. Eco, U. (1984). The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press [in English].

10. Eco, U. (1994). *Apocalypse postponed*. Indiana University Press. The British Film Institute [in English].

11. Eco, U. (1994). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Wydawnictwo Czytelnik [in Polish].

12. Eco, U. (1996). *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

13. Eco, U. (1997). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Retrieved from: <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Eco1964.pdf> [in Italian].

14. Giddens, A. (2002). *Nowoczesność i tożsamość. 'Ja' i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Wydawnictwo Naukowe PWN [in Polish].

15. Giddings, F. H. (1908). *The principles of sociology. An Analysis of the Phenomena of association and of Social Organization*. The Macmillan Company. London: Macmillan & Co., Ltd [in English].

16. Jakubowski, W. (2011). *Edukacja w świecie kultury popularnej*. Impuls [in Polish].

17. Juza, M. (n.d.). *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*. Retrieved from: https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/4546/Marta_Juza_Perspektywy_rozwoju_kultur_popularnej_w_obliczu_nowych_mediow.PDF?sequence=1 [in Polish].

18. Krajewski, M. (2005). *Kultury kultury popularnej*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [in Polish].

19. LaBauve, T. (2016). *How Heroes Argue. Batman, Superman and Philosophy*. Edited by Nicolas Michaud. Open Court. Chicago, 58–67 [in English].

20. Melosik, Z. (2013). Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków [in Polish].

21. Nymś-Górna, A. (2020). Kultura popularna w edukacji i socjalizacji – możliwości i zagrożenia. *Podstawy Edukacji. Dyskusje wokół kultury popularnej jako edukacyjnej przestrzeni*, (13), 119–126 [in Polish].

22. Ostaszewska, A. Popkulturowe ramy tożsamości. Media, kultura popularna, internet jako nowe środowiska kształtowania tożsamości. Retrieved from: <https://ore.edu.pl/wp-content/uploads/phocadownload/pracownie/popkulturowe-ramy-tosamoci.pdf> [in Polish].

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

Цитування:

Атаманенко В. Б. Похвали та панегірики князям Острозьким як форма культурної репрезентації влади в ранньомодерному суспільстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 32–39.

Atamanenko V. (2026). Praise and Panegyrics to the Princes of Ostrogski as a Form of Cultural Representation of Power in Early Modern Society. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 32–39 [in Ukrainian].

Атаманенко Віктор Борисович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри історії
ім. професора М. П. Ковальського
Національного університету
«Острозька академія»
<https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>
viktor.atamanenko@oa.edu.ua

ПОХВАЛИ ТА ПАНЕГІРИКИ КНЯЗЯМ ОСТРОЗЬКИМ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВЛАДИ В РАНЬМОДЕРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Мета роботи – дослідити панегіричні твори, присвячені князям Острозьким як форму культурної репрезентації еліти та інструмент формування символічного простору ранньомодерного суспільства, а також запропонувати їх джерелознавчу типологію. **Методологія дослідження** полягає в спробі поєднання історико-джерелознавчого та філологічно-джерелознавчого підходів при використанні для проведення типологізації як літературознавчої, так і в загальному культурологічному підходах до нарративної частини структури джерельної бази дослідження місця та ролі кн. Острозьких в історії Східної Європи на основі застосування методів історичного, історіографічного та філологічного – як значною мірою культурологічної парадигми вивчення питань української минушини. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що робиться спроба структурувати сукупність (джерелознавчу базу) присвячених кн. Острозьким панегіричних пам'яток, а також вводиться до відповідного проблемного блоку невикористовуваного анонімного панегіричного твору; а також у трактування панегіричних пам'яток, присвячених князям Острозьким, не лише як історичних чи літературних джерел, а як складника культурного дискурсу епохи. **Висновки.** У статті показано відмінності у використанні творів панегіричного характеру окремими гуманітарними науками, перш за все, історичною та філологічною. У публікації доведені впливи не тільки західних, але й із білоруських (хоча опосередковано через польські) зразків на розвиток українських панегіричних творів. Показано, що навряд чи є правильним відносити до однозначно до літератур, та й взагалі культур, білоруських ту українських діячів, представників, які є носіями культури одночасно «руської» та окремо української та білоруської. Наприклад, А. Римша при його заленні до Острозької академії та творення панегіричних творів кн. Острозьким, залишається перш за все діячем культури білоруської; в свою чергу М. Смотрицький однозначно, не зважаючи на його діяльність на білоруських землях та вплив на розвиток білоруської культури, залишиться, перш за все, діячем культури українським. Як художні твори поетичні тексти вимагають зосередження до них дослідницької уваги та їх археографічного освоєння. Подано типологію джерел панегіричного характеру, які стосуються представників роду кн. Острозьких. Таким чином, панегірична традиція постає як важливий механізм культурної комунікації та конструювання образу влади у ранньомодерному суспільстві. Показано, що культурна ідентичність діячів цього періоду має транзитивний характер і не вкладається в жорсткі національні межі, а панегіричні тексти розглядаються як значущий елемент культурної пам'яті та символічного простору, що потребує подальшого інтерпретаційного опрацювання.

Ключові слова: літописи, панегірики, кн. Острозькі, типологія, культурна репрезентація, ранньомодерне суспільство, джерелознавча типологія.

Atamanenko Viktor, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of the Prof. M.P. Kovalskyi Department of History, National University "Ostroh Academy"

Praise and Panegyrics to the Princes of Ostrog as a Form of Cultural Representation of Power in Early Modern Society

The purpose of the article is to investigate panegyric works dedicated to the Princes of Ostrogski as a form of cultural representation of the elite and a tool for forming the symbolic space of early modern society, and also to propose their source typology. **The research methodology** consists in an attempt to combine historical-source and philological-source approaches when using for typology both literary and generally cultural approaches to the narrative

part of the structure of the source base of the study of the place and role of the Princes of Ostrogski in the history of Eastern Europe based on the application of historical, historiographical and philological methods – as a largely culturological paradigm for studying the issues of the Ukrainian past. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that an attempt is made to structure the set (source database) of panegyric monuments dedicated to Prince Ostrogski, and also introduces an unused anonymous panegyric work into the relevant problem block; as well as in the interpretation of panegyric monuments dedicated to Princes Ostrogski, not only as historical or literary sources, but as a component of the cultural discourse of the era. **Conclusions.** The article shows the differences in the use of works of a panegyric nature by individual humanities, primarily historical and philological. The publication proves the influence of not only Western, but also Belarusian (although indirectly through Polish) samples on the development of Ukrainian panegyric works. It is shown that it is hardly correct to attribute to literatures, and in general cultures, Belarusian and Ukrainian figures, representatives who are carriers of culture simultaneously 'Rus' and separately Ukrainian and Belarusian. For example, A. Rymsha, upon his admission to the Ostroh Academy and creation of panegyric works of Prince Ostrogski, remains primarily a figure of Belarusian culture. In turn, M. Smotrytskyi, regardless of his activities in Belarusian lands and influence on the development of Belarusian culture, will remain, first and foremost, a figure of Ukrainian culture. As works of art, poetic texts require focused research attention and their archeographic development. A typology of sources of a panegyric nature that relate to representatives of the family of Prince Ostrogski is presented. Thus, the panegyric tradition appears as an important mechanism of cultural communication and construction of the image of power in early modern society. It is shown that the cultural identity of figures of this period is transitive in nature and does not fit into rigid national boundaries, and panegyric texts are considered as a significant element of cultural memory and symbolic space, which requires further interpretative processing.

Keywords: chronicles, panegyrics, the Princes of Ostrogski, typology, cultural representation, early modern society, source typology.

Актуальність теми дослідження. Виявлення та залучення джерел вивчення діяльності різних представників роду кн. Острозьких, а також уже використовуваних представниками різних наукових галузей, до наукових досліджень залишається необхідною умовою дослідження місця та ролі найвищих прошарків українського суспільства ранньомодерної доби. Це тим більше важливо з точки зору найбільш ґрунтовного розгляду саме цієї родини в різних національних історіографіях (українська, польська, білоруська, російська). Окрім того, вони розглядаються представниками різних гуманітарних наук, що не завжди засвоюються ними. Такими є всі категорії історичних джерел, але не в останню чергу – наративні. Твори панегіричного характеру досліджуються філологами, культурологами та істориками, обмін результатами між якими часто недосконалий, а то й взагалі відсутній. Панегіричні твори, переважно поетичного характеру, відтворюють не тільки стан та рівень розвитку літературної культури українських письменників, але й представників різнонаціональних та різномовних поетів – також польських, білоруських. Це можна вважати проявом залучення українських культурних діячів до загальноєвропейських процесів та співпрацю представників різних народів у творенні пам'яток, які належать всім їм. Це щонайперше проявилось в діяльності Острозької академії, а згодом у братському русі.

В той же час в історіографії на ці аспекти звертається незначна увага. Існують дискусійні питання, але вони знаходяться в межах тих чи інших наук і практично не виходять за їх межі. Найбільший внесок у вивчення панегіричної літератури внесли, безперечно та цілком зрозуміло, літературознавці. Напрямки їх діяльності стосувалися введенням до наукового обігу літературних пам'яток, та їх вивченням з точки зору власне українського та в європейському контексті текстів. Саме філологам належить першість публікацій літературних творів українських, польських, білоруських авторів [6; 13 –15]. В той же час, їх дослідження для літератури XVI – початку XVII ст. дуже рідко мають монографічний (за винятком дисертаційних матеріалів) характер. По-друге, у своїх працях (археографічного та дослідницького характеру) вони часто подають та використовують переклади, розуміючи, що це нівелює якості будь-якого літературного твору [6; 14; 15]. Аж ніяк не заперечуючи важливості перекладів для дослідницьких та популяризаторських завдань, все-таки, оригінальні тексти є першочерговою необхідністю історико-літературознавчого дослідження. Особливо це стосується латино- та польськомовних пам'яток даного періоду особливо літературного, а не історіографічного (літописи, хроніки) характеру. Завдяки зусиллям літературознавців вивчено та введено до наукового обігу практично весь масив українських (і не тільки) панегіричних текстів.

Українські історики практично не звертають увагу на літературні пам'ятки з

джерелознавчої точки зору. Використовуються вони як ілюстрації до тієї чи іншої події-факту чи особи. Винятками є хіба-що статті О. Русиної та Н. Яковенко. Завдяки першій подано ґрунтовну характеристику «Повісті (Похвали) про кн. К.І. Острозького» («Сказання про битву під Оршею» з публікацією), другій – виявлено та досліджено з конкретно-історичного напрямку панегірики кн. Острозьким (з публікацією окремих фрагментів мовами оригіналу) та кн. М. Вишневецькому [9; 10; 18]. Відтак, і для історичної науки важливим є археографічне опрацювання пам'яток панегіричного характеру на основі сучасних археографічних підходів.

Отже, поряд зі здобутками існує низка напрямків, де зусилля представників як філологічної, так і історичної наук може бути розв'язана низка джерелознавчих та конкретно-дослідницьких проблем. До того ж, це дасть можливість узгодити понятійний апарат, зокнайперше на типологічному (жанровому) рівні.

Мета статті – визначити коло творів панегіричного характеру, які стосуються кн. Острозьких (чоловічих представників роду). Для досягнення мети планується розглянути такі завдання: встановити загальну типологію таких пам'яток, показати основні питання при висвітленні рис представників роду кн. Острозьких в панегіричних творах, дати загальну характеристику присвячених їм окремих груп «похвальних» текстів.

Виклад основного матеріалу. Українські героїко-епічні твори, які містять панегіричні риси, відроджуються на прикладі збережених на сьогодні історичних джерел на рубежі XV – XVI ст. Вони представлені як пам'ятками народної творчості, так і різножанровими творами літературного походження. Останні мають різне національне походження та мовну приналежність. Питання типологічної належності таких творів для вказаного періоду в українській науці (історичній, філологічній, культурологічній) достатньо не розроблені. В цілому для території Великого князівства Литовського та Польщі та Речі Посполитої вони представлені повістями (сказаннями, похвалами) в складі білорусько-литовських літописів, героїко-епічними художніми творами, віршованими хроніками, панегіриками з того чи іншого приводу, думами та піснями тощо. Частина з них належить до пам'яток історіографічного характеру, але й тут важко провести межу між

історичними та літературними сторонами кожної окремої з таким пам'яток.

Білорусько-литовські літописи як історичне джерело на сьогодні привертають незначне зацікавлення українських дослідників. А саме в них знайшов відображення поступовий перехід до створення повістей, оповідей присвячених якійсь події чи особі. Вони стосувалися, як правило, монархів чи протистояння в боротьбі за владу, тобто – представників правлячої у Великому князівстві Литовському династії («Похвала Вітовту», «Повість про смерть Скиргайла» і «Повість про Поділля»). Єдиний виняток представляється, коли героєм повісті був представник не з їх середовища – це кн. К.І. Острозький. Цей текст ввійшов до складу Волинського короткого літопису, який, в свою чергу, було поміщено до літопису Супрасльського [8, 125 – 127; 9, 145 – 147; 12, 149]. Вона належить до жанру історичних повістей і, як і похвала князю Вітовту, саме вона започаткувала поступове утвердження цього жанру історіописання в українській традиції. Одним зі складників цього напрямку в літературі можна вважати й низку хронологічних пам'яток героїко-епічних творів. Типологічно «Сказання про перемогу князя Костянтина Острозького під Оршею» (є точнішим відтворенням літописного тексту, ніж «Похвала кн. К.І. Острозькому»); але типологічно це-таки похвала, навіть при значнійшій увазі до великого князя Жигимонта може бути віднесена, як і «Похвала Вітовту», до панегіриків чи творів, в яких помітні мотиви лицарської повісті [3, 208; 9, 134 – 137; 10, 129]. Іноді такі твори вважають синтезом воїнської повісті та панегіричного, здебільшого прозового, характеру.

«Сказання» містить свідчення про події, які передували оршанській битві (порушення зобов'язань з боку московського князя, напади на прикордонні міста, захоплення Смоленська). Кілька разів твір містить згадки про великого князя Литовського Жигимонта, якому автор відводить помітне місце у організації військової кампанії та перемозі, хоча на місці битви його не було [8, 125–127]. Згадується у «Сказання» і участь у битві польських загонів [8, 125]. Стосовно великого князя автор використовує такі епітети, як співвітчизників захисник, «великославний господар» для вояків-співвітчизників – «вдатні», «хоробрі» «великомогожні» витязі, для кн. К. І. Острозького – «великий воєвода», «славний великоумний», добрий та хоробрий воїн, стратила [8, 125–127]. В творі

при характеристиці гетьмана міститься низка цитат, а також порівняння його з давніми героями (Авія, Антіох, Тигран, родоські рицарі). При порівнянні з останніми наголошується на захисті від поган, обороні християнських церков та багатьох людей від насилля, а також на відвідування перед битвою церкви.

Той самий літопис містить згадки про кн. К. І. Острозького (як і інших урядовців, в тому числі й його брата кн. Михайла; тут братів Острозьких названо «благовірними князями» як захисників від татарських нападів [8, 123–124]. Переходячи від возвеличення хоробрих вояків, але без називання героя «Сказання» автор зазначає, що він гідний сидіти не тільки в тутешніх столичних містах, а й самим «божим градом» Єрусалимом гідний володіти [8, 126]. Вже відомий своїм протистоянням татарським нападам, кн. К.І. Острозький у заключній частині «Сказанні...» заслужив і побажання «як побив московську рать, побивати й сильну рать татарську, проливаючи кров їх бусурманську» [8, 127].

Виділяють дві лінії панегіричного образу кн. Острозьких: героїко-діяльна та містична. Обидві вони помітні вже в «Сказанні». З одного боку, кн. К.І. Острозький є переможцем, вмілим та хоробрим полководцем, а з іншого гідний володіти столицями, та й самим Божим градом Єрусалимом [18, 237–238].

Варто зазначити, що віднесення Волинського короткого літопису до литовсько-білоруських викликає певні застереження в українських дослідників. Це викликано тим, що він типологічно та структурно не має з ними нічого спільного та є цілком оригінальним твором [9, 135]. До того ж, навіть якщо він і не створений на території Волині, то все-одно у регіоні з нею тісно з нею пов'язаному – з Підляшшям.

Не обійшов увагою постать кн. К. І. Острозького і інший твір літописного («Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі») характеру, який належить авторству М. Стрийковського [16, 7 – 8]. Значне місце і тут було приділено битві під Оршею. Її описання було подано як у віршованому (дехто з дослідників вважає цей твір анонімним і тільки включеним до хроніки), так і прозовому вигляді [11, 897–904; 20, 380–385]. Окрім того, в хроніці міститься також поетичне та прозове описання битви під Вишневецом (Лопушним) 1512 р. [11, 884–889] Хроніст нагороджує кн. К.І. Острозького такими епітетами, як гетьман іменитий,

знавець військової справи, мудрий, сміливий, мужній, преславний та порівнює його Гектором та Геркулесом [11, 885 – 886], а також із Ганнібалом, Пірром і Сципіоном. Похвалою можна вважати й другу передмову до Острозької біблії. Вона належить перу Г. Смотрицького.

Окрему групу становлять епіграфічні пам'ятки – як правило, тексти на надгробках (епітафії), а також похвали фундаторам. Відомо про їх існування на надгробку кн. К. І. Острозького (на сьогодні у первісному вигляді неіснуючого) та, можливо, кн. Я. Острозького у м. Тарнів. Окрім цього існував присвячений останньому напис у Межирицькому францисканському кляшторі. Скоріше за все, епітафії існували і на надгробках інших представників роду кн. Острозьких, але вони не збереглися. На окрему увагу заслуговує епітафія кн. В.-К. Острозькому. Невідомо чи вона взагалі існувала. А наприкінці XVII ст. епітафію на погреб уклав український поет І. Величковський [17, 1370 –1371].

Невідомо, чи описання військових подвигів кн. Я. Острозького в Межирицькому кляшторі є епітафією. Але скоріше за все, це було пошанування фундатора, створене після завершення будівництва і ще за життя. Текст перераховує звитяги князя, який мав військовий хист, але текст вказує тільки на оборону Дубна та розгром татар під Редькою, розгром татар на р. Соб та відому битву під П'яткою з козаками [2, 215–227]. Після кожного запису вказувався вік кн. Я. Острозького.

Наступна група творів, написаних на честь кн. Острозьких, є вже власне панегіричними. Створювалися вони з різних нагод; одруження (епіталами), народження дитини, трагічних подій (наприклад, смерть – ляменти-плачі, епіцедії – надгробний вірш). Панегіричні твори на Волині набувають популярності з кінця XVI ст. На теренах України, коли йдеться про окремі шляхетські роди, вони не набули такого значного поширення на відміну від білоруських та литовських земель. Для останніх такими стала низка творів, які дістали назву «радивилівський епос» [4, 105–117].

«Радивилівський епос» стосувався цього потужного магнатського роду, зокрема – їх участі у військових діях на останньому етапі Лівонської війни. Ключовим героєм епосу були, безперечно, Радивири, передусім – Криштоф Радивил, який за похід вглиб російської території очолюваних ним загонів

отримав прізвисько «Перун». К. Радивил-Перун був споріднений з кн. В.-К. Острозьким (одружений на двох його доньках). Автором найгрунтовнішого твору про «похід під Москву» (поема «Декетерос акроама, або Десятиріччя повість воєнних справ князя Криштофа Радивиля», 1585) та членом радивилівського гуртка був Андрій Римша, відомий також з історії Острозької академії. А. Римша міг опертися на власний літературний досвід, як і на польсько- (М. Стрийковський, Я. Кохановський) та латиномовну (В. Гіацинт, Ф. Градовський, Я. Кохановський, Я. Радван) традиції написання значних поетичних творів. На цей час волинська поетична школа тільки формувалася переважно навколо Острозької академії і не могла похвалитися такими значними творами, як поеми навіть «радивилівського» кола (перші значні панегіричні твори кн. Острозьким писалися іноземцями). Радивилівський гурток був, очевидно, певним зразком для кн. В.-К. Острозького. Але таким же взірцем для нього міг бути й культурний осередок його тестя Я. Тарновського. На 80-ті рр. XVI ст. і в Острозі створюються поетичні твори. На ті ж 80-ті рр. XVI ст. відноситься й присвячена кн. М. Вишневецькому поема «Epicedion».

Присвячені кн. Острозьким анегіричні твори охоплюють вони час з другої чверті XVI ст. (орієнтовно) до 1623 р. Найбільше їх стосується кн. Я. Острозького та кн. К. І. Острозького. Як і у останнього стільки ж творів присвячено й кн. В.-К. та О. Острозькому, але вони не повністю можуть бути віднесені до особи (передмова до читача Острозької Біблії) або змісту («у «Росправі» йдеться про кн. К.І. Острозького, а його внука Олександра стосується тільки присвята»). В даному випадку не береться до уваги гіпотетичний твір А. Римші.

Соціальна структура авторів представлена шляхтою (клієнти та слуги) та церковними діячами, де більшість належала до простолюдю [18, 239, 241]. Не включено до переліку одну з передмов до Острозької Біблії («До читача»). Вона в усій повноті навряд чи може бути повністю віднесена до панегіричних творів, але в ній після тривалої перерви з'являється вже згадана містична лінія творів, присвячених кн. Острозьким. Перу А. Римші належить надрукована на звороті титульного аркуша до його ж перекладу на польську мову «Хорографії» (опис Святої землі) А. Поляка (1595) епіграма на герб кн. Острозьких. У самій же передмові А. Римша згадує «піднебесну славу князів Острозьких та

мужність, доблесть і мудру раду до всіляких справ» кн. К. І. Острозького, про яку можна ґрунтовніше дізнатися з неназваної ним хроніки. Існує припущення, що йшлося про твір авторства самого А. Римші [5, 176]. Таким чином, постать кн. К. І. Острозького не зникла з панегіричних та історичних творів і на кінець XVI – поч. XVII ст. (так, у вітальній промові О. Мельхіоровича кн. Я. Острозькому при відвідинах Краківської академії – 1613 р. – фігурують і К.І., і В.К. Острозькі [18, 252]).

На 90-ті рр. XVI ст. друкуються два героїко-епічні твори, які стосувалися кн. Острозьких (окрім гіпотетичної хроніки А. Римші). Це поеми В. Гербурта (ймовірно) чи А. Римші (можливо) «*Rosprawa przygody starego żołnierza*» (опис подій..., опис баченого..., розгляд..., пояснення... - ?) та С. Пекаліда (Ш. Пенкалі) «Про війну Острозьку під П'яткою». Надруковані вони були у 1595 та 1600 рр. відповідно. Отже, можна говорити про існування ще двох раніше не введених до наукового обігу (щонайменше українськими дослідниками) панегіричних творів. Їх можна віднести до історико-епічного різновиду панегіричної літератури.

Наступні хронологічно (після «Сказання...» з Волинського короткого літопису) п'ять (якщо не рахувати передмови до острозьких друків) панегірика відносяться до прославляння молодих на весіллі (епіталами). Ці твори були написані з нагоди одруження кн. В.-К. Острозького та С. Тарнавської (1553, автор Є. Колошварі) і К. Радивиля і К. Острозької (1578, автор Я. Кохановський) [18, 258]. Обидва автори більшою чи меншою мірою були пов'язані з Я. Тарновським, а Я. Кохановський – ще й з Радивилами. Всі наступні епіталами (1597 (два), 1598; видані в Кракові) стосувалися одруження кн. Я. Острозького з Катериною Любомирською [18, 259]. Отже, можна вважати, що епіталами були привнесені авторами елементи розвитку літературної традиції в Польщі.

Крім епіталів панегірики стосувалися таким представникам роду кн. Острозьких, як Костянтин Іванович (якщо вважати таким «Сказання»), Василь-Костянтин, Олександр, Януш, Костянтин Олександр, Адам Костянтин, Януш Павло. Стосувалися вони різних подій. Це були й одруження, народження дітей, дні народження, повернення до Батьківщини, відвідини установ, смерть, роковини, передмови до книг, героїчні вчинки.

Поема С. Пекаліда вже має достатньо значну дослідницьку традицію. За обсягом

вона перевершує всі поетичні твори «радивилівського епосу», поступаючись тільки «Декетеросу» А. Римші. При цьому, вона традиційно має жанрово та тематично складну структуру. Це і панегірики (первісно кн. К.І. Острозькому, наприкінці – кн. В.-К. Острозькому, протягом тексту – всім на той час живим представникам роду), і генеалогічна складова, і геральдичний сюжет (опис герба синів старого князя), і описання Острога, і характеристики козацтва, і промови та, безумовно, значні батальні сцени. Окремі з них можна побачити й у «Epicedionі» при наголосі на боротьбу зі степовою загрозою. При цьому можна говорити про особливу увагу С. Пекаліда – чи через роль у перемозі над козаками, чи через близькість його до оточення – до кн. Я. Острозького.

Поема С. Пекаліда можливо вперше в художньому творі подає характеристику козацтва. Вони є протиставленням світлого, морального, творчого світу, символами якого для автора були кн. Острозькі. Як такі вони мали здебільшого негативні риси. Але, очевидно як вояки не були позбавлені й цілого ряду чеснот. Доблесть прикордонного «рицарства», очолюваного кн. М. Вишневецьким, серед якого знаходилися й козака, відзначав також і автор «Epicedion'у». Протистояння між цими світами у С. Пекаліда можна розглядати як порушення цілісності та єдності суспільства. Воно проявлялося для автора й у ставленні повстанців до місцевого населення.

Всі «острозькі» героїко-епічні твори так чи інакше представлені в дослідженнях та археографічних публікаціях. Винятком, якщо не будуть виявлені інші панегіричні твори, залишається тільки поема «Rosprawa przygody starego żołnierza» («Трактат...», «Розгляд...», «Пояснення...») [20]. Тому варто зупинитися на ній детальніше. Згадка про неї присутня у статті, а невелика характеристика – у тезовій формі [1; 29]. Авторство її залишається невстановленим. Автор зазначає, що молодість провів при кн. К.І. Острозькому, що може бути просто літературним прийомом. Він відзначає татарські напади на Поділля, Підгір'я, Русь – по лупи «на нашу милу Польщу». Правда, при описанні початку московсько-литовської війни (очевидно 1512 р.) автор пише, що російські війська посунули на Польщу, а не на Велике князівство Литовське. А при відбитті татарського нападу він розділяє польські загони від литовських. Авторство В. Гербурта очевидно не відповідає дійсності, оскільки він помер практично одночасно з народженням кн.

О. Острозького. В поемі описується битва під Вишневецем (Лопушним) 1512 р., в якій у коронних загонах міг брати участь хтось із Гербуртів. Стосовно авторства А. Римші, то згадані події відбулися до його народження, але їх описання могло бути, як згадувалося, художнім прийомом, як і розмови автора «Rosprawу» з гетьманом. В поемі описувалося повстання кн. М. Глинського, в боротьбі з яким брати участь ні В. Гербурт, ні А. Римша навряд чи могли. Поема складається з передмови до читачів, геральдичної епіграми на герб (з зображенням) кн. О. Острозького, передмови до нього, передмови та тексту. На кін. XVI ст. відомі всього дві посвяти (дедикації) кн. О. Острозькому. Посвята кн. О. Острозькому вперше була вміщена у «Ключі царства небесного» Г. Смотрицького, а вдруге – в «Rospraw'і».

В тексті поеми визначаються жовнірські, відтак шляхетські, чесноти. Вони присутні при характеристиці кн. К. І. Острозького (славний, войовничий, сміливий, шляхетний, сердечний та ін.). На увагу заслуговують характеристики шляхетської молоді як протиставлення чеснотам та ностальгія за старими добрими часами. Згадуються пограбування селян жовнірами та нещастя від татарських нападів.

Автор достатньо добре знав описувані в поемі події. Скоріше за все, він, спираючись не тільки (якщо брав участь у описуваних подіях) на свої спогади, але й на добре знайомство з тогочасною історичною літературою (хроніки, літописи). З відомих осіб початку XVI ст. він згадує великих князів литовських Олександра та Жигимонта та його дружину Барбару, з князів – К. І. Острозького, М. Глинського та Р. Сангушка. Цей історіографічний складник, як і апеляція до античних героїв, був властивий не тільки героїко-епічним творам, але й загалом панегірикам.

Поширеними наприкінці XVI – першій половині XVII ст. були геральдичні вірші. Відомі вони для трьох представників роду кн. Острозьких – Василя-Костянтина (авторства Г. Смотрицького та Д. Наливайка), Олександра («Rosprawa») та Януша (М. Смотрицький, Антиграфе). Вірш Г. Смотрицького було вміщено до Острозької Біблії (1581 р.) [13, 61, 62] та полемічного твору «Ключ царства небесного» (1587). Вірші Д. Наливайка до (1604, 1605, 1612) та М. Смотрицького були також передмовами [6, 147; 56, 164, 180; 14, 37]. З них один стосувався герба кн. В.-К. Острозького, а п'ять – загалом кн. Острозьких. Вірші останнього незначні за обсягом. Натомість вірш Г. Смотрицького є достатньо

об'ємним як на геральдичний вірш та має якщо не складну то близьку структуру, елементи якої невеликі (можна виділити вступ, тлумачення гербових елементів, релігійні моменти як заключна частина). Залишаючись все-таки віршем, цей твір в чомусь наближається до поеми.

Активізація літературних процесів на волинських теренах відноситься до 80-х років XVI ст. на цей час з'являються художні твори. Практично одночасно з'являються і різні панегіричні жанри. Одним з були ляменти, які створювалися з якихось сумних та трагічних моментів. Перший таким твір був написаний Д. Наливайком у 1604 р. Стосувався він смерті кн. О. Острозького – «Лямент дому князів Острозьких» [13, 151]. Невідомо чи він дійшов у повному варіанті (можливо з'явиться повна версія твору) чи фрагментарно. Скоріше за все вірним є останнє. Але для Волині першої половини XVII ст. за драматургією та розбудованою структурою він багато в чому є унікальним. Цікавим тут є титулування братів, синів кн. В.-К. Острозького. Покійного названо «князем» (українська форма), а його брата польською – «ксюнже» [13, 151–152].

Залишилися ляменти й по рідні кн. О. Острозького. Можна згадати плачі по багатьом представникам роду, померлим протягом XVI ст. Але по батьку – жодного. Тут, окрім твору І. Величковського назвати когось важко. Але є панегірик на честь відвідин Краківської академії кн. Я. Острозьким 1613 р. До його складу включено «єдиний відомий на сьогодні поховальний панегірик» його батьку. Це могло бути вставкою з якогось попереднього твору [18, 252].

Наукова новизна статті полягає в тому, що робиться спроба структурувати сукупність (джерелознавчу базу) присвячених кн. Острозьким панегіричних пам'яток, а також вводиться до відповідного проблемного блоку невикористовуваного анонімного панегіричного твору.

Висновки. Отже, XVI – початок XVII ст. характеризується творенням на Волині чи стосовно представників її аристократії низки опертих на висвітлення подій та показу ролі окремих осіб значних творів художньої літератури. Їх дослідження викликає низку запитань літературознавчого, джерелознавчого та історіографічного характеру. Значна їх частина стосується кн. Острозьких. Вони мали завданням возвеличення князівського роду, створювалися під впливом Острозької

академії. Значний їх масив друкувався за межами Волині і був пов'язаний з родинними та клієнтурними зв'язками, посадами, міжконфесійними апеляціями. Подальше дослідження панегіриків кн. Острозьким потребує зусиль представників різних дисциплін.

Література

1. Атаманенко В. «Острозькі» героїко-епічні твори кінця XVI ст. III Міжнародна наукова конференція «Війна і соціум у середньовічній та ранньомодерній історії Центрально-Східної Європи»: програма та тези доповідей (15 листопада 2024 р., м. Кам'янець-Подільський). Кам'янець-Подільський, 2024. С. 7–11.
2. Голубев С. Археологическая заметка о памятниках старины, находящихся в некоторых местностях Волынской губернии. Труды Киевской духовной академии. 1876. Т. 2. С. 215–227.
3. Грушевський М. Історія української літератури. Т. 5, кн. 1. Київ, 1995. 256 с.
4. Кавал'єў С. Паэзія ў Вялікім княстве Літоўскім сярэдзіны XVI ст. Roczniki Humanistyczne. 2004. T. 105, zesz. 7. S. 105–117.
5. Кавал'єў С. Літаратура Вялікага княства Літоўскага XVI – пачатку XVII ст.: феномен культурного памежжа. Мінськ, 2011. 344 с.
6. Марсове поле. Кн. 1. Київ: Молодь, 1988. 280 с.
7. Однороженко О. Геральдика князів Острозьких у світлі нововиявлених джерел. Антиквар. 2017. № 5–6 (102). С. 110–121.
8. Полное собрание русских летописей. Т. 35: Летописи белорусско-литовские. Москва, 1980. 313 с.
9. Русина О. «Сказання про перемогу князя Костянтина Острозького під Оршею»: структура та джерела. Український історичний журнал. 2016. № 1. С. 133–149.
10. Русина О. Українські аспекти білорусько-литовського літописання: історія й історіографія. Український історичний журнал. 2016. № 6. С. 127–150.
11. Стрийковський М. Літопис польський, литовський, жмудський і всієї Руси. Львів, 2011. 1075 с.
12. Супрасльская рукопись, содержащая Новгородскую и Киевскую сокращенные летописи. Москва, 1836. 184, 18 с.
13. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 431 с.
14. Українська поезія XVII століття (перша половина): антологія. Київ: Радянський письменник, 1988. 360 с.
15. Українська поезія XVI століття (перша половина): антологія. Київ: Радянський письменник, 1987. 287 с.
16. Ульяновський В. «Славний для всіх часів чоловік»: князь Костянтин Іванович Острозький.

Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2009. Вип. 2. 168 с.

17. Уляновський В. Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків. Київ: Простір, 2012. 1370 с.

18. Яковенко Н. Паралельний світ: дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII століть. Київ, 2002. 416 с.

19. Шевчук В. Муза рококо: українська література XVI–XVIII ст. Київ: Либідь, 2004. Кн. 1. 400 с.

20. Rozprawa przygody starego żołnierza. Kraków, 1595. 28 s.

21. Strykowski M. Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi. Warszawa, 1846. T. 2. 413 s.

References

1. Atamanenko, V. (2024). 'Ostroh' heroic-epic works of the late 16th century. 3rd International Academic Conference 'War and Society in the Medieval and Early Modern History of Central and Eastern Europe': programme and abstracts (15 November 2024, Kamianets-Podilskyi). Kamianets-Podilskyi, pp. 7–11 [in Ukrainian].

2. Holubev, S. (1876). An archaeological note on ancient monuments found in certain localities of the Volyn Governorate. *Proceedings of the Kyiv Theological Academy*, 2, 215–227 [in Russian].

3. Hrushevskyi, M. (1995). History of Ukrainian Literature (Vol. 5, Book 1). Kyiv [in Ukrainian].

4. Kavaliou, S. (2004). Poetry in the Grand Duchy of Lithuania in the mid-16th century. *Roczniki Humanistyczne*, 105(7), 105–117 [in Belarusian].

5. Kavaliou, S. (2011). Literature of the Grand Duchy of Lithuania in the 16th–early 17th Centuries: The Phenomenon of a Cultural Borderland. Minsk [in Belarusian].

6. The Field of Mars. (1988). (Book 1). Molod [in Ukrainian].

7. Odnorozhenko, O. (2017). The Heraldry of the Ostrogski Princes in the Light of Newly Discovered Sources. *Antykvary*, 5–6, 110–121 [in Ukrainian].

8. Complete Collection of Russian Chronicles. (1980). (Vol. 35). Moscow [in Russian].

9. Rusyna, O. (2016). 'The Tale of Prince Konstantin Ostrogski's Victory at Orsha': Structure and Sources. *Ukrainian Historical Journal*, 1, 133–149 [in Ukrainian].

10. Rusyna, O. (2016). Ukrainian aspects of Belarusian-Lithuanian chronicles: history and historiography. *Ukrainian Historical Journal*, 6, 127–150 [in Ukrainian].

11. Strykovskyi, M. (2011). Chronicle of Poland, Lithuania, Samogitia and All Rus'. Lviv [in Ukrainian].

12. The Suprasl Manuscript, containing the abridged chronicles of Novgorod and Kyiv. (1836). Moscow [in Russian].

13. Ukrainian Poetry. Late 16th – Early 17th Centuries. (1978). Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Ukrainian Poetry of the 17th Century (First Half): An Anthology. (1988). Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].

15. Ukrainian Poetry of the 16th Century (First Half): An Anthology. (1987). Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].

16. Ulianovskyi, V. (2009). 'A Man Glorious for All Time': Prince Konstantin Ivanovich Ostrogsky. Ostroh [in Ukrainian].

17. Ulianovskyi, V. (2012). Prince Vasyl-Konstantin Ostrogsky: A Historical Portrait in the Gallery of Ancestors and Descendants. Prostir [in Ukrainian].

18. Yakovenko, N. (2002). A Parallel World: A Study of the History of Concepts and Ideas in Ukraine in the 16th–17th Centuries. Kyiv [in Ukrainian].

19. Shevchuk, V. (2004). The Roxolana Muse: Ukrainian Literature of the 16th–18th Centuries (Book 1). Lybid [in Ukrainian].

20. Rozprawa przygody starego żołnierza. (1595). Kraków [in Polish].

21. Strykowski, M. (1846). Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi (Vol. 2). Warszawa [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026

Отримано після доопрацювання 02.02.2026

Прийнято до друку 09.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

УДК 130.2:[7.011.26+004.77]:339.9(477:100)"2022/2025"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356215

Цитування:

Гурова І. В. Глобальні тренди сучасної популярної культури: український контекст (2022–2025). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 40–46.

Гурова Інна Володимирівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри української філософії
і культури Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-9709-7405>
inna_hurova@knu.ua

Hurova I. (2026). World Trends in Modern Popular Culture: Ukrainian Context (2022–2025). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 40–46 [in Ukrainian].

ГЛОБАЛЬНІ ТРЕНДИ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ (2022–2025)

Мета роботи. Дослідження спрямоване на комплексний аналіз трансформації глобальних трендів популярної культури в українському інформаційному просторі в умовах повномасштабного російського вторгнення (2022–2025 рр.). Основною метою є експлікація механізмів, за допомогою яких розважальні цифрові формати (меми, вірусні відео, музичні тренди) набувають онтологічно нових функцій – інструментів культурного опору, документування війни та конструювання резильєнтної національної ідентичності. **Методологія роботи.** Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що синтезує інструментарій культурології, медіатеорії та цифрової етнографії. Теоретичним фундаментом виступають концепції партисипативної культури Г. Дженкінса, теорії «текстового браконьєрства» М. де Серто та алгоритмічної культури Л. Мановича. Емпіричний аналіз здійснено із застосуванням методу мультимодального критичного дискурс-аналізу (MCDA), що дозволив інтерпретувати взаємодію візуальних, аудіальних і текстових шарів контенту на платформах TikTok, X (Twitter) та Instagram. Застосовано компаративний метод для порівняння функціонування глобальних трендів у світовому (мирному) та українському (воєнному) контекстах. **Наукова новизна.** У статті здійснено концептуалізацію української цифрової культури періоду війни не як «масової» (системи пасивного споживання), а як «популярної» (системи активного смислотворення «знизу»). Обґрунтовано нову роль популярної культури як медіатора, що забезпечує «ремедіацію» високої культури та історичної спадщини (зокрема, творів Розстріляного відродження) через сучасні цифрові формати, роблячи їх релевантними для молодіжної аудиторії. Показано, що цифрова творчість в умовах війни є формою «вернакулярної герменевтики», дозволяючи суспільству інтерпретувати екзистенційні загрози через зрозумілі культурні коди. **Висновки.** Встановлено, що глобалізація культурних кодів в українському контексті не призводить до втрати ідентичності, а навпаки – стає інструментом її утвердження через механізми глокалізації. Виявлено вагомий терапевтичний функцію популярної культури: гумор (карнавалізація), візуалізація вітальності та агресивна музична естетика (апропріація жанру Phonk) формують специфічні «емоційні режими», які трансформують колективну травму та страх у дієву лють і соціальну солідарність. Зроблено висновок про формування в Україні унікальної моделі культури співучасті, яка інтегрує глобальні технологічні інструменти з національними нарративами, діючи як децентралізована система інформаційної та психологічної безпеки.

Ключові слова: популярна культура, масова культура, культурна медіація, цифровий опір, переозначення, учасницька культура, глокалізація, мультимодальний дискурс-аналіз, національна ідентичність, травма.

Hurova Inna, PhD (hist.), Assoc. Prof., Associate Professor of Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv

World Trends in Modern Popular Culture: Ukrainian Context (2022–2025)

The study aims to provide a comprehensive analysis of the transformation of global popular culture trends within the Ukrainian information space during the full-scale Russian invasion (2022–2025). The primary objective is to explicate the mechanisms through which digital entertainment formats (memes, viral videos, music trends) acquire ontologically new functions – acting as instruments of cultural resistance, documentation of war, and the construction of a resilient national identity. **Methodology.** The research relies on an interdisciplinary approach synthesising the toolkit of cultural studies, media theory, and digital ethnography. The theoretical foundation is built upon H. Jenkins' concept of participatory culture, M. de Certeau's theory of 'textual poaching', and L. Manovich's concept of algorithmic culture. The empirical analysis was conducted using Multimodal Critical Discourse Analysis (MCDA), which allowed for the interpretation of the interaction between visual, auditory, and textual layers of content on platforms such as TikTok, X (Twitter), and Instagram. A comparative method was applied to contrast the functioning of global trends (Barbenheimer, Phonk, Cottagecore) in the global (peaceful) and Ukrainian (wartime) contexts. **Scientific novelty.** The article represents the first conceptualisation of Ukrainian digital culture during the war period not as 'mass culture' (a

system of passive consumption) but as 'popular culture' (a system of active 'bottom-up' meaning-making). The research substantiates the new role of popular culture as a mediator that ensures the 'remediation' of high culture and historical heritage (specifically, the works of the Executed Renaissance) through modern digital formats, making them relevant to a youth audience. It is proven that digital creativity in wartime acts as a form of 'vernacular hermeneutics', allowing society to interpret existential threats through understandable cultural codes. **Conclusions.** The conducted research established that the globalisation of cultural codes in the Ukrainian context does not lead to a loss of identity, but conversely, becomes a tool for its affirmation through mechanisms of glocalisation. A powerful therapeutic function of popular culture was identified: humour (carnivalisation), the visualisation of vitality, and aggressive musical aesthetics (appropriation of the Phonk genre) form specific 'emotional regimes' that transform collective trauma and fear into active rage and social solidarity. It is concluded that a unique model of participatory culture has formed in Ukraine, which integrates global technological tools with national narratives, functioning as a decentralised system of informational and psychological security.

Keywords: popular culture, mass culture, cultural mediation, digital resistance, resignification, participatory culture, glocalisation, multimodal discourse analysis, national identity, trauma.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХІ століття глобальна популярна культура остаточно втратила ознаки гомогенної системи, що транслюється «згори-вниз», трансформувавшись у складну мережеву структуру співучасницького (партисипативного) типу. Втім, якщо у західному науковому дискурсі ці процеси розглядаються переважно крізь призму цифрової економіки, розваг або політичного активізму мирного часу, то український контекст пропонує унікальний емпіричний матеріал для аналізу функціонування популярної культури в умовах повномасштабної конвенційної війни.

Сучасний етап розвитку культури характеризується безпрецедентним взаємопроникненням глобальних цифрових трендів та локальних контекстів. В умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну (2022-2025) це взаємопроникнення набуло унікальних форм. Український соціокультурний простір став лабораторією, де розважальні формати глобальних платформ (TikTok, Instagram, YouTube) зазнають радикальної ресигніфікації (переосмислення). Те, що у західному дискурсі традиційно класифікується як ескапістська «масова культура», в українських реаліях трансформується у «популярну культуру» в її первинному значенні – як низова творчість мас, спрямована на виживання, опір та самоідентифікацію.

Тривалий час український інформаційний простір перебував під впливом російської моделі масової культури, яка використовувалася як інструмент «м'якої сили» для розмивання національної ідентичності. Дослідження того, як українці сьогодні апропріюють (привласнюють) та перекодовують глобальні (світові) тренди, є актуальним завданням для розуміння механізмів виходу з пострадянської культурної орбіти. Ми спостерігаємо формування нової, суб'єктної моделі популярної культури, яка базується не на пасивному споживанні

імпортованого продукту, а на активному переосмисленні глобальних кодів задля утвердження власної ідентичності, зокрема, через створення мемів опору та мілітарного фольклору.

Ми бачимо, як глобальні візуальні та аудіальні шаблони (наприклад, трендові звуки в Instagram/TikTok) наповнюються радикально іншим, часто трагічним або героїчним змістом. Дослідження цього розриву між *глобальною формою* та *локальним змістом* є ключовим для розуміння сучасної культурології. Такий аналіз виводить українську культуру з позиції «жертви» чи «об'єкта впливу» в позицію активного суб'єкта, який перекодовує глобальні сенси. Це важливо для деколоніального контексту, оскільки показує відхід від російського культурного поля в бік західного, але зі збереженням власної автентичності.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичне осмислення ролі аудиторії у сучасній культурі пройшло еволюцію від визнання економічної функції «просумера» у дослідженні А. Тофлера [8] до концепції «учасницької культури» Г. Дженкінса, де споживання стає актом співучасті у творенні культурних продуктів [15]. Якщо М. де Серто описував взаємодію з контентом як «браконьєрство», запозичення ідей [13], то в цифрову епоху, за визначенням А. Брунса, цей процес набуває форми безперервного «продюзерства» (виробництво+споживання) [12]. Проте, як зазначає Л. Манович [16], ця творчість не є хаотичною: вона підпорядкована «логіці бази даних» та алгоритмам платформ. Вплив цифрових технологій на популярну культуру у світі, що трансформується, досліджують такі зарубіжні дослідники як С. Скафіді [22], Д. Мохаммед [18]. Новим культурним практикам українців, які сприяють формуванню ідентичності в умовах війни присвятили свої наукові розвідки С. Виткалов і І. Вільчинська [3], цифровим спільнотам як креативним соціокультурним практикам – Я. Яцевський [10]. Мережева

творчість, створення мемів як ефективної зброї у часи війни стала предметом розгляду для Ж. Денисюк [4], Т. Кузнецової, А. Подолян [5], В. Тиравського [6; 7], А. Ракитянської [20], С. Матвієнко [17]. Аналіз мемів як форми опору під час війни здійснили Р. Сондерс [21], М. Бухард і Д. Анцибор [11]. Показ того, як музика працює на конструювання національної ідентичності під час війни здійснив І. Білий [2]. Аналіз джерельної бази показує, що хоча ми маємо теоретичні розвідки про цифровий існує прогалина у дослідженні того, як «легкі» жанри (TikTok-тренди, меми, поп-музика) функціонують в умовах «важкої» реальності (гарячої фази війни), як саме глобальні розважальні формати (тренди) трансформуються в локальний український інформаційний опір,

Мета дослідження полягає у виявленні та аналізі механізмів трансформації глобальних трендів популярної культури в українському контексті, а також у визначенні їхньої ролі як медіаторів високої культури в умовах війни.

У класичному дискурсі культурології, сформованому переважно представниками Франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Горкгаймер), поняття «масова культура» має виразно негативну конотацію. Воно описує процес виробництва культурних благ за індустріальним зразком, де аудиторія розглядається як пасивний об'єкт впливу, вектор впливу вибудовується «згори-вниз» – сенси формуються продюсерами, корпораціями або державними ідеологами і транслуються на широкі маси з метою отримання прибутку. Для масової культури характерною ознакою також є стандартизація, адже продукт має бути універсальним, щоб задовольнити «середнього» споживача. Функція культури у цьому випадку зводиться не до смислотворення, а втечі від реальності (ескапізму). У контексті нашого дослідження, саме масова культура була тим інструментом, який намагалася використовувати до 2022 року російська пропаганда (через серіали, шоу, «спільний культурний простір») для розмивання української ідентичності. На противагу цьому, ми послуговуємось терміном «популярна культура» у розумінні, запропонованому дослідниками бірмінгемського Центру сучасних культурних досліджень (CCCS) та теоретиками нових медіа (Г. Дженкінс, А. Брунс).

Виклад основного матеріалу. Популярна культура – це не сам продукт (фільм, телесеріал чи пісня), а те, що люди роблять із цим продуктом, тобто це процес переозначення та перекодування (за С. Голлом) смислів масових продуктів культурних індустрій для власних потреб.

«Споживачі масової культури більше не вважаються пасивними отримувачами повідомлень. Вони виступають як інтерпретатори, які обговорюють, ведуть переговори та адаптують культурні тексти до власного життєвого досвіду» [18]. Отож, важливою рисою сучасної популярної культури є співучасть аудиторії у творенні нових сенсів та значень через коментування, поширення, реміксинг. Це пояснює природу трендів у TikTok, коли один і той самий звук або мем постійно мутує, доповнюється і змінюється, коли немає «оригіналу», є постійний процес «продукування». Так, прикладом мережевої творчості став образ пса Патрона. Т. Кузнецова і А. Подолян зазначають: «В українському сегменті соціальної мережі Тікток користувачі почали масово створювати мешапи й кавери з піснею «Пес Патрон» від «KARTA SVITU» та легендарними хітами світової та української музики в абсолютно різних стилях (рок, реп, лірика), із різними мотивами» [5, 191]. Сьогоднішній користувач стає співавтором не лише через створення нового, а й через відбір та селекцію глобальних елементів для створення локальних варіацій. Саме цей синтез соціальної інтенції (опір, ідентичність) та алгоритмічної форми (шаблони, тренди – за Л. Мановичем) і визначає специфіку української популярної культури воєнного часу.

Застосування методології мультимодального критичного дискурс-аналізу (MCDA) дозволяє виявити глибинні трансформації, яких зазнають глобальні розважальні формати, потрапляючи в український контекст. Цей процес позначається як «переосмислення» (ресигніфікація), що передбачає зміну сенсу повідомлення при збереженні його форми. Переосмислення – це також здатність наповнювати старі форми новим, часто протилежним змістом. У нашому контексті це, до прикладу, «використання персонажів аніме чи відсилки до відомих образів масової культури (наприклад, до «Володаря перснів» чи «Зоряних воєн»), які допомагають Україні залучати підтримку західної аудиторії у волонтерських зборах на дрони» [21, 52]. Форма тут глобальна/масова, а зміст – локальний / мілітарний.

Термін «мем» наразі розуміється як «одиниця культурної передачі» (за висловом його автора Р.Докінза), являє собою зображення із коротким текстом, здебільшого, сатиричного змісту, який набув поширення у соціальних мережах, зокрема, Твіттер (зараз це мережа X) [7]. Як зазначає американський дослідник Р. Сондерс: «Мем у сучасну

цифрову епоху визначається не просто як копіювання оригіналу, а як *базова одиниця культури*, що здатна до мутації та мережевого поширення ... він перетворився з маргіальної, незрілої форми мовлення/зображення на таку, що може мати величезну силу і в кінцевому підсумку спричинити зміну «публічної культури» та вплинути на «соціальні ідентичності та цінності» [21, 29]. Українська дослідниця Ж. Денисюк пояснює, що мемом «може стати будь-який знак, візуальне зображення, словесний вислів, фраза, жест, що резонує із загальними умонастроями користувачів, актуальними поширеними/модними подіями, стереотипами сприйняття, реакції на будь-що» [4, 5]. Мем – це яскравий зразок популярної культури, її цифровий фольклор, адже часто його творці – звичайні люди, які створюють і поширюють цифровий контент, роблячи його вірусним. Як зазначає Я. Яцевський, «коли тисячі користувачів соціальних мереж реагують на політичну подію, створюючи та поширюючи меми, вони не просто споживають контент, а активно беруть участь у колективному переосмисленні та рефлексії над реальністю. Кожен новий мем є модифікацією образу чи ідеї, додаючи нові смисли та контексти, і таким чином, перетворюючись на своєрідну форму народної творчості» [10, 202].

Для накопичення та зберігання українських військових мемів створена громадська ініціатива «Збереження української культурної спадщини в інтернеті» (SUCHO), яка використовує краудсорсинг для збору матеріалів, які надсилаються спільнотою, відбираються та публікуються на інтерактивній онлайн-стіні мемів SUCHO» [20]. Автори мемів використовують впізнавані образи світової масової культури та зірок популярних кінофільмів. Так, коли актор Марк Гемілл, виконавець ролі Люка Скайвокера з кінофраншизи «Зоряні війни», став амбасадором фандрайзингової платформи UNITED24, ілюстратором Джастіном Арамом був створений мем із зображенням легендарного корабля X-wing Fighter, який має жовто-блакитний колір і протистоїть космічному флоту імперії в кольорах російського прапора. Художник опублікував роботу в Twitter, після чого вона розійшлася мережею, а Марк поширив ілюстрацію у власній стрічці з підписом «Хай буде з вами сила» [1]. Мережа також переповнена українськими гіфками та мемами «які згадують «Сімпсонів», використовують цитати з «Рембо»... Наприкінці серпня 2022 року хітом став мем із британською піснею часів Другої світової війни «Біжи, кролик, біжи». Звичайно, він мав на увазі росіян» [6].

В Україні у часи війни мем перестав бути лише одиницею розваги, як у світових соціальних мережах, за його допомогою українці демонструють свій опір «руському миру», а глузування над росіянами спонукає народ України стійко триматися проти агресорів. Меми висміюють ворога, знімають страх перед загарбником і стверджують, що українці не є росіянами.

Одним із найбільш показових кейсів переосмислення сенсів у мемах є феномен спільноти NAFO (North Atlantic Fella Organization), який демонструє перехід від інтернет-гумору до скоординованої інформаційної зброї. «Члени» NAFO використовують аватари із зображенням собак породи шіба-іну у різному одязі та позах. Організація налічує десятки тисяч членів без чіткого керівництва» [11]. Глобальним семіотичним донором тут виступає популярний інтернет-мем «Doge», який у світовій культурі кодує іронію, абсурд та певний інфантизм. В українському контексті цей візуальний образ зазнав перекодування у мілітарному стилі: собака одягнений у військову форму, отримав зброю та символіку NATO [19]. З погляду семіотики, тут відбувається заміна означуваного: замість «безглуздої розваги» знак починає означати «дієву солідарність». Російська пропаганда традиційно будується на пафосі, ієрархічності та залякуванні («друга армія світу», ядерна загроза), відповідь української спільноти через абсурдистські меми руйнує цю серйозність. Як зазначають дослідники цифрових війн сміх десакаралізує ворога, перетворюючи його з «жахливого» на «жалюгідного» [17]. Крім того, цей кейс ілюструє концепцію «економіки участі»: візуальна гра конвертується у реальний капітал через збори коштів на потреби оборони, що є прямим доказом суб'єктності популярної культури.

Ще одним прикладом меметичної війни із десакаралізації російського ворога є Twitter-аккаунт Українських сил мемів – UMF (Ukrainian Memes Forces). Основна його стратегія полягає у використанні молодіжної візуальної інтертекстуальності задля створення образу України як «крутого», адаптивного та неідеологічного агента і зображення ворога (Росії-Путіна-СРСР) як «некрутого», закостенілого та ідеологічного опонента (UMF, 20.08.2023). Американський дослідник Р. Сондерс серед мемів UMF виокремив такі, що використовують метафори глобальної культури, зокрема, образи з «Володарів перснів» (мем про Сарумана-Білорусь, Гандальфа-Україну, Саурона-Путіна) та впізнаваних світових брендів («Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Гра престолів») для

залучення західної аудиторії до підтримки України [21, 47].

Паралельно з гумористичним дискурсом розвивається естетика вітальності, яка базується на глобальному тренді *Cottagecore* (романтизація сільського життя, природи, спокою). У світовому TikTok цей тренд є формою ескапізму, втечі від урбанізації. В українському сегменті він набуває трагічного звучання, поєднуючись із реаліями фронту: відео, де військові саджають городи біля бліндажів, або рятують тварин на руїнах. Тут відбувається зіткнення двох естетик: пасторальної краси та дикунської руйнації. Такий контент виконує життєствердну функцію – розуміння, що життя триває навіть посеред смерті, що є потужним психотерапевтичним наративом для травмованого суспільства. В умовах перманентного стресу популярна культура виконує вітальну функцію, виступаючи «емоційним амортизатором» для суспільства. Дослідження того, як гумор, музика та візуальні образи допомагають нації опрацьовувати колективну травму та трансформувати страх у стійкість, має значення не лише для культурології, а й для соціальної психології та стратегічних комунікацій. Як зазначають С. Виткалов й І. Вільчинська, гумор у соціальних мережах став інструментом психологічної стійкості: «Мемічні сатиричні образи ворога, іронічні гасла та візуальні жарти трансформуються у форму народного спротиву. Мемічні образи дозволяли емоційно розвантажитися, реагувати на виклики війни через гумор, а також формувати спільне розуміння ворога як слабого, і розвивати відчуття групової ідентичності» [3, 14].

Якщо візуальна культура апелює до інтелекту та інтерпретації, то аудіальна культура (зокрема у TikTok) працює безпосередньо з афектом. Звук стає маркером «свій-чужий» та інструментом емоційної регуляції. Аналіз звукового ландшафту українського сегменту соцмереж дозволяє виділити дві ключові тенденції: апропріацію агресивної естетики та ремедіацію національної спадщини.

Апропріація – це культурна практика, що полягає у використанні існуючого надбання для створення чогось нового. Цей термін застосувала С. Скафіді щодо створення цифрових продуктів користувачами соціальних мереж: «технології заохочували звичайних людей займатися вирізанням та вставкою, семплуванням, завантаженням та іншим копіюванням вже існуючих творів» [22, 135]. Апропріація виразно розкривається у застосуванні музичного жанру *Drift Phonk*. Це специфічний піджанр електронної музики, що

характеризується високим темпом, спотвореними басами та агресивним звучанням. У глобальному світовому контексті він асоціюється з вуличною культурою перегонів та маскулінною естетикою. Українські творці такого контенту перенесли цей звуковий шаблон на кадри бойової роботи ЗСУ (робота артилерії, FPV-дрони). Замість традиційного для воєнного часу мінорного, трагічного звучання (реквієм), популярна культура пропонує агресивний, ритмічний саундтрек. Агресивний ритм дозволяє глядачеві (і самому військовому) каналізувати лють та страх у стан бойового драйву, що є необхідним механізмом психологічної мобілізації.

Друга тенденція – це ремедіація високої культури через поп-формати, коли нові медіа запозичують та переробляють зміст старих. Ми спостерігаємо масову появу відео, де військові або цивільні читають вірші Ліни Костенко чи Сергія Жадана під електронну музику (Phonk, Lo-Fi) або накладають їх на візуальний ряд війни. Також українські військові читають вірші Василя Стуса та діляться ними у соцмережах з хештегом #рядовий_стус [9]. Екзистенційна поезія раніше сприймалася як частина шкільної програми або елітарного дискурсу, зараз через короткий формат (15-30 сек), кліповий монтаж, сучасний біт відбувається «демуєєфікація» класики. І. Білий зауважує: «Героїчні наративи, в яких акцент робиться на героїзмі, мужності та подоланні перешкод у боротьбі за свободу і незалежність переважають в сучасній музичній попкультурі» [2, 84]. Це змінює емоційний режим сприйняття війни з «травми» (ми жертви) на «драйв» (ми воїни). Це приклад того, як глобальна розважальна форма стає інструментом підтримки бойового духу.

Традиційно висока культура сприймається молоддю як дещо архаїчне, «музейне» та відірване від реальності. Популярна культура виступає медіатором, що актуалізує ці сенси. Так, постать Василя Стуса, репресованого радянським режимом, у такому форматі позбувається патини «підручника з літератури» і стає гостросучасною рольовою моделлю стоїцизму та опору. Глобальна форма (TikTok-тренд) стає «троянським конем», за допомогою якого складні наративи національної ідентичності та історичної пам'яті проникають у свідомість масової аудиторії, яка за інших умов могла б їх ігнорувати. Аналіз прикладів демонструє актуалізацію національного канону в умовах війни, поєднання елітарної поезії з агресивною електронною музикою (Phonk) створює новий культурний продукт – «героїчний епос

цифрової доби», який виконує терапевтичну функцію, трансформуючи страх перед смертю в естетику боротьби.

Отож, можемо засвідчити, що в українській популярній культурі розрив між «розважальним» та «серйозним» нівелюється. Візуальні меми виконують функцію інформаційної зброї, а музичні тренди стають засобами емоційної регуляції суспільства. Глобальні формати не витісняють національний зміст, а навпаки – слугують ефективними чинниками для його збереження та трансляції.

Наукова новизна статті полягає у концептуалізації української цифрової культури періоду війни не як «масової» (системи пасивного споживання), а як «популярної» (системи активного смислотворення «знизу»); обґрунтуванні ролі популярної культури як посередника, що забезпечує «ремедіацію» високої культури та історичної спадщини через сучасні цифрові формати, роблячи їх релевантними для молодіжної аудиторії; показі цифрової творчості аудиторії в умовах війни як форми «вернакулярної герменевтики», що дозволяє суспільству інтерпретувати екзистенційні загрози через зрозумілі культурні коди.

Висновки. Узагальнюючи можна констатувати, що війна стала каталізатором докорінної трансформації функцій популярної культури в Україні. Ми фіксуємо відхід від пасивної моделі споживання, характерної для масової культури, до активної моделі співтворчості та смислового опору. Глобальні тренди не призводять до культурної гомогенізації чи втрати ідентичності, навпаки, через механізми глокалізації та переосмислення українське суспільство використовує глобальні тренди для посилення власного голосу. Український досвід демонструє, що в умовах екзистенційної загрози розважальні формати (меми, вірусні відео, цифрова музика) набувають онтологічно нових функцій: вони стають механізмами інформаційного опору та засобами колективної психотерапії, які дозволяють суспільству опрацьовувати травматичний досвід, не скочуючись у відчай, а трансформувати його у дієву стійкість. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні тривалих наслідків цих трансформацій для культурної пам'яті та поствоєнної ідентичності українців.

Література

1. Актор Марк Гемілл розіграє постери з автографом... *Офіційний вебсайт українського*

уряду. 07.02.2023. URL: https://u24.gov.ua/uk/news/hamill_posters (дата звернення: 11.12.2025).

2. Білий І. В. Наративи української музичної попкультури в контексті російсько-української війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 82–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344225>.

3. Виткалов С. В., Вільчинська І. Ю. Нові культурні практики як інструмент формування національної єдності в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344104>.

4. Денисюк Ж. З. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262548>.

5. Кузнецова Т., Подолян А. «Хто тримає цей район? – Пес Патрон», або Як візуальні образи поширюють стратегічні наративи України під час війни. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73). № 6 С. 186–193. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.6/33>.

6. Тиравський В. Мистецтво мемів: як Україна з гумором ефективно розброює Росію. *Foreign Ukraine*. 25.10.2022. URL: <https://foreignukraines.com/2022/10/25/how-ukraine-effectively-disarms-russia-with-humor/> (дата звернення: 18.12.2025).

7. Тиравський В. Українські інтернет-користувачі створили гумористичні меми для боротьби із російською пропагандою. *Foreign Ukraine*. URL: <https://foreignukraines.com/2025/12/15/https-foreignukraines-com-2025-12-15-ukrainian-internet-users-created-humorous-memes-to-combat-russian-propaganda/> (дата звернення: 18.12.2025).

8. Тоффлер Е. Третя хвиля. Київ : Всесвіт, 2000. 480 с.

9. Українські військові читають вірші Василя Стуса. *Facebook*. 06.01.2024. URL: https://www.facebook.com/hashtag/%D1%80%D1%8F%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D1%83%D1%81?locale=uk_UA (дата звернення: 01.12.2025).

10. Яцевський Я. В. Цифрові спільноти як середовище креативних соціокультурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 200–211. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338928>.

11. Bouchard, M., Antsybor, D. Memeing war: the use of humor for hope, resistance, and forging the nation. *National Identities*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1080/14608944.2025.2505477>.

12. Bruns A. Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage. New York : Peter Lang. 2008. 418 p.

13. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. University of California Press. 1984.

14. Hall S. Encoding/decoding. *Culture, Media, Language*. 1980. Pp. 128–138. Hutchinson.

15. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press. 2006.

16. Manovich, L. Software Takes Command. Bloomsbury Academic. 2013.

17. Matviyenko, S. Cyberwar and the absolute war: The Case of Ukraine. *Journal of Digital War*. 2022. Pp. 1–12.

18. Mohammed J. Culture and society: popular culture in a changing world. 2021. URL: https://www.researchgate.net/publication/352479101_CULTURE_AND_SOCIETY_POPULAR_CULTURE_IN_A_CHANGING_WORLD (дата звернення: 10.12.2025).

19. NAFO drone hart III: operation sea baby. URL: https://u24.gov.ua/nafodrone_seababy (дата звернення: 14.12.2025).

20. Rakityanskaya A. The SUCHO Ukrainian War Memes Collection. *Slavic & East uropean Information Resources*. 2023. URL: <https://doi.org/10.1080/15228886.2023.2169634>.

21. Saunders R. Ukraine at War: Reflections on Popular Culture as a Geopolitical Battlespace. *Czech Journal of international relations*. 2024. Vol. 59. P. 23–57.

22. Scafidi S. The Civic Role of Cultural Products. *Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law*, Rutgers University Press, 2005. Pp. 135–46. JSTOR. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj7k9.15> (дата звернення: 23.12. 025).

References

1. Actor Mark Hamill raffles off autographed posters... (07.02.2023). Retrieved from: https://u24.gov.ua/uk/news/hamill_posters published [in Ukrainian].

2. Bilyi, I. V. (2025). Narratives of Ukrainian pop music culture in the context of the Russian-Ukrainian war. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 82–86 [in Ukrainian].

3. Vytalov, S. V., & Vilchynska, I. Yu. (2025). New cultural practices as a tool for forming national unity in wartime. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 10–16 [in Ukrainian].

4. Denysiuk, Zh. (2022). Internet memes in the dimension of mass culture. *Culture and Modernity*, 2, 3–8 [in Ukrainian].

5. Kuznetsova, T., & Podolian, A. (2023). ‘Who controls this area? – Pes Patron,’ or how visual images spread Ukraine’s strategic narratives during the war. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Ternopil National University. Series: Philology. Journalism*, 34 (73) (6), 186–193 [in Ukrainian].

6. Tiravskyi, V. (25 October 2022). The art of memes: how Ukraine is effectively disarming Russia with humour. *Foreign Ukraine*. Retrieved from: <https://foreignukraines.com/2022/10/25/how-ukraine-effectively-disarms-russia-with-humor/> [in Ukrainian].

7. Tiravskyi, V. Ukrainian internet users have created humorous memes to combat Russian propaganda. *Foreign Ukraine*. Retrieved from: <https://foreignukraines.com/2025/12/15/https-foreignukraines-com-2025-12-15-ukrainian-internet->

[users-created-humorous-memes-to-combat-russian-propaganda/](https://foreignukraines.com/2025/12/15/https-foreignukraines-com-2025-12-15-ukrainian-internet-users-created-humorous-memes-to-combat-russian-propaganda/) [in Ukrainian].

8. Toffler, E. (2000). *The Third Wave*. Vsesvit Publishing House [in Ukrainian].

9. *Ukrainian soldiers read poems by Vasyl Stus*. (6 January 2024). Retrieved from: https://www.facebook.com/hashtag/%D1%80%D1%8F%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D1%83%D1%81?locale=uk_UA [in Ukrainian].

10. Yatsivskyi, Y. V. (2025). Digital communities as an environment for creative sociocultural practices. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 200–211 [in Ukrainian].

11. Bouchard, M., & Antsybor, D. (2025). Memeing war: the use of humor for hope, resistance, and forging the nation. *National Identities*. <https://doi.org/10.1080/14608944.2025.2505477> [in English].

12. Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. Peter Lang [in English].

13. De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press [in English].

14. Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In *Culture, Media, Language*, 128–138 [in English].

15. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press [in English].

16. Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic [in English].

17. Matviyenko, S. (2022). Cyberwar and the absolute war: The Case of Ukraine. *Journal of Digital War*, 1–12 [in English].

18. Mohammed, J. (2021). Culture and society: popular culture in a changing world. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/352479101_CULTURE_AND_SOCIETY_POPULAR_CULTURE_IN_A_CHANGING_WORLD [in English].

19. NAFO drone hart III: operation sea baby (n.d.). Retrieved from: https://u24.gov.ua/nafodrone_seababy [in English].

20. Rakityanskaya, A. (2023): The SUCHO Ukrainian War Memes Collection. *Slavic & East uropean Information Resources*. <https://doi.org/10.1080/15228886.2023.2169634> [in English].

21. Saunders, R. (2024). Ukraine at War: Reflections on Popular Culture as a Geopolitical Battlespace. *Czech Journal of international relations*, 59, 23–57 [in English].

22. Scafidi, S. (2005). The Civic Role of Cultural Products. *Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law*, Rutgers University Press, 135–46. JSTOR, Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj7k9.15> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2026

Отримано після доопрацювання 06.02.2026

Прийнято до друку 16.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

УДК [7:008] : 355.01 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356216

Цитування:

Казначеева Л. М., Власюк О. П. Мистецькі проекти в сховищах: нові культурні простори в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 47–51.

Kaznacheieva L., Vlasjuk O. (2026). Art Projects in Storage: new Cultural Spaces in Times of War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 47–51 [in Ukrainian].

Казначеева Людмила Миколаївна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0002-8896-2145>
l.m.kaznacheieva2023@gmail.com

Власюк Олена Петрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0003-4454-8433>
olena.vlasiuk@rshu.edu.ua

МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ В СХОВИЩАХ: НОВІ КУЛЬТУРНІ ПРОСТОРИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Мета роботи – дослідити та висвітлити мистецькі проекти в сховищах як нових культурних просторах в умовах війни. **Методологія дослідження** у своїй основі становила міждисциплінарний підхід, що увібрав у себе загальнонаукові методи аналізу мистецьких проєктів часу російсько-української війни в нових культурних просторах, просторовий підхід – для вивчення перетворення підземних локацій на культурні майданчики, метод кейс-стаді – для демонстрації прикладів конкретних мистецьких ініціатив. **Наукова новизна**. Вивчення теми війни та мистецтва, що міждисциплінарно поєднує культурологію, мистецтвознавство, психологію, соціологію, урбаністику та інші науки, є вкрай затребуваним сьогодні. Стаття є спробою заповнити прогалину в наявних дослідженнях щодо феномену сховищ, укриттів, метро, підвалів як нових культурних просторів як вимушеної тимчасової заміни галерей, концертних залів, творчих майстерень для мистецьких проєктів в умовах російсько-української війни. **Висновки**. Після 24 лютого 2022 року вітчизняні науковці та практики порушують низку болючих питань систематичного винищення України та всього українського в контексті геноциду, екоциду, урбоциду, лінгвоциду, культуроциду. У відповідь на останній українська спільнота відшукує нові форми збереження та відтворення художніх практик, аби не втратити право на власну культуру й ідентичність. Нові культурні простори – підземні сховища, метро, укриття та підвали стають місцем реалізації та проведення мистецьких проєктів, котрі слугують збереженню ідентичності, є інструментом опору, стійкості та солідарності, сприяють психологічній підтримці, документуючи події війни та її переживання спільнотою. Це концерти академічних колективів і популярних музикантів, виставки й творчі лабораторії на станціях метрополітену Києва, Харкова, графіті та розписи стін сховищ, презентації, вистави, творчі зустрічі та артпрактики в підвалах та укриттях різних інституцій Дніпра, Херсона, Чернівців, Івано-Франківська, Рівного. Феномен мистецьких проєктів у сховищах як нових культурних просторах в умовах війни ще дочекається наукової рефлексії та, безперечно, посяде своє місце в підручниках історії і культури. А нині ми є свідками історичних подій, що відбуваються в нас на очах і за нашої участі, отож разом це проживаємо і можемо в реальному часі фіксувати такий унікальний культурний і мистецький досвід.

Ключові слова: мистецькі проєкти, культура, художні практики, нові простори, війна.

Kaznacheieva Liudmyla, PhD (Candidate of Historical Sciences), Associate Professor at the Department of event Industries, Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State University of Humanities; **Vlasjuk Olena**, PhD (Candidate of Pedagogical Sciences), Associate Professor of Fine and Decorative Arts Department, Rivne State University of Humanities

Art Projects in Storage: new Cultural Spaces in Times of War

The purpose of the work is to investigate and highlight art projects in protective shelters as new cultural spaces in wartime. **The research methodology** was based on an interdisciplinary approach that incorporated general scientific methods of analysing art projects during the Russian-Ukrainian war in new cultural spaces, a spatial approach to studying the transformation of underground spaces into cultural locations, and a case study method to demonstrate examples of specific artistic initiatives. **Scientific novelty**. The study of the topic of war and art, which interdisciplinary combines cultural studies, art history, psychology, sociology, urban studies, and other sciences, is extremely in demand today. The article is an attempt to fill a gap in existing research on the phenomenon of protective shelters, underground

spaces, subways, and basements as new cultural spaces, as a forced temporary replacement for galleries, concert halls, and creative workshops for art projects during the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** After 24 February 2022, domestic scholars and practitioners raise a number of painful issues of the systematic extermination of Ukraine and everything Ukrainian in the context of genocide, ecocide, urbicide, linguicide, and culturocide. In response to the latter, the Ukrainian community is looking for new forms of preserving and reproducing cultural practices so as not to lose the right to its own culture and identity. New cultural spaces – underground storage facilities, subways, protective shelters, and basements – become a place for the implementation and conduct of artistic projects that serve to preserve identity, are a tool of resistance, resilience, and solidarity, and contribute to psychological support, documenting the events of the war and its experiences by the community. These are concerts by academic groups and popular musicians, exhibitions and creative laboratories at metro stations in Kyiv and Kharkiv, graffiti and wall paintings in storage facilities, presentations, performances, creative meetings and art practices in the basements and protective shelters of various institutions in Dnipro, Kherson, Chernivtsi, Ivano-Frankivsk, and Rivne. The phenomenon of art projects in storage facilities as new cultural spaces in times of war will still await scientific reflection and will undoubtedly find its place in history and culture textbooks. And now, we are witnesses to historical events that are happening before our eyes and with our participation, so we are living it together and can record such a unique cultural and artistic experience in real time.

Keywords: art projects, culture, artistic practices, new spaces, war.

Актуальність теми дослідження. Російсько-українська війна докорінно змінила українське суспільство практично в усіх його сферах: економіка та бізнес переорієнтувалися на воєнні потреби, суспільство, переоцінивши життєві пріоритети, згуртовано звикає жити в новій реальності, освіта намагається відповідати сучасним вимогам та запитам. У таких умовах культура та мистецтво теж проживають суттєві трансформації, які пов'язані із безпосередніми викликами та довгостроковими наслідками перетворень: зростає патріотична тематика художніх образів, через безпекові питання обмежено масові заходи або ж переглянуто їх формати, культурні події та мистецькі ініціативи проводять онлайн або ж у нових нестандартних умовах та просторах – у підземних локаціях: метро, сховищах, укриттях, підвалах. Вивчення цього нового вимушеного феномену актуалізує вибір досліджуваної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. З теми нашої статті ґрунтовних наукових розвідок наразі небагато. Серед них на увагу заслуговує монографія, що розглядає мистецько-культурологічні рефлексії періоду сучасної війни [11]. Є окремі статті, де висвітлюють різні аспекти вивчення мистецтва в часи війни: крізь приму культури пам'яті [8], естетичний досвід [12], трансформацію тематики [10], еволюції художніх практик [1] та ін. У публікаціях фрагментарно висвітлено окремі приклади реалізації мистецьких проєктів у різних локаціях в умовах війни [2–6; 9]. Але фокусу на сховищах, укриттях, метро, підвалах як нових культурних просторах в умовах російсько-української війни наразі немає, тому тема потребує наукового осмислення.

Мета дослідження – проаналізувати мистецькі проєкти в сховищах як нові культурні простори в умовах війни.

Виклад основного матеріалу. Початок великої війни став відправною точкою

безпрецедентних змін у функціонуванні вітчизняних культурних інституцій. Загроза знищення, постійні обстріли, повітряні тривоги стали причиною пошуку нових форм роботи традиційних культурних просторів – галерей, концертних залів, театрів, бібліотек, музеїв. І практично у перші місяці після початку повномасштабного вторгнення культурна спільнота почала відшукувати та використовувати альтернативні й нетипові локації для своєї роботи. Відбулася вимушена трансформація підземних сховищ, укриттів, підвалів, метро в нові багатофункціональні культурні простори.

Приклади таких трансформацій як новий феномен сучасної культури та мистецтва відбуваються як на загальнонаціональному рівні, так і в локальних форматах. З початку повномасштабного вторгнення станції метро Києва, Харкова, окрім свого прямого призначення, почали відігравати роль сховищ містян від ракетних атак, а також просторів для культурних і мистецьких подій, концертних майданчиків, місць для проведення виставок, презентацій та зустрічей.

Одним із перших у квітні 2022 року у київському метрополітені виступив гурт «Океан Ельзи», перетворивши підземну станцію метро на новий мистецький простір. Подібні концерти музикантів відбувалися і пізніше. Зібрані під час трансляції останнього концерту 2025 року кошти спрямували на допомогу дітям, що постраждали від війни. Чимало інших вітчизняних популярних сучасних виконавців також проводили свої концерти в підземних просторах. У київському метрополітені з благодійними проєктами виступали Джамала, гурти «Бумбокс», «Друга ріка», «Антитіла», інші виконавці. До окремих концертів у прямих включеннях долучалися світові зірки – Стінг, Imagine Dragons, Coldplay та ін.

У 2023 році вперше в київському метрополітені відбувся фінал Національного

відбору пісенного конкурсу Євробачення, новорічний концерт «Єдині. В новий рік разом», там проводять покази кінофільмів та ін. Такі кейси демонструють певну трансформацію функцій мистецтва: поруч із естетичною, пізнавальною, виховною, гедоністичною мистецтво виконує мобілізаційну та терапевтичну функції, допомагаючи відчутти нормальність у ненормальних умовах нових локацій. Водночас мистецтво стає інструментом українського опору.

Офіційною та водночас теплою атмосферою вирізнявся концерт-нагородження церемонії відзнаки видатних українців «Національна легенда України»-2025, започаткована 2021 року. У серпні 2025 року нагороди серед інших отримали українські митці – А. Криволап, В. Зінкевич, Л. Монастирська, С. Вакарчук, чий творчі голоси гучно нагадують світові про Україну. Церемонія нагороди та святковий концерт відбулися саме в київському метрополітені. Такі ініціативи є прикладом трансформації та свідомим переосмисленням власної ідентичності нашого суспільства. Культура, яка була інструментом опору українців упродовж усієї історії, нині в новій драматичній формі протистоїть російським спробам знищити все українське. Тож мистецтво стає формою спротиву та опору цій агресії, а творчість у нових просторах є адаптованою реакцією на обставини та свідомою демонстрацією культури й мистецтва як потужного інструменту боротьби та утвердження права на власне життя.

Одним із міст, яке з перших днів війни було змушене ховатися в метрополітен, а відтак жити там життя, став Харків. І вже в перший рік повномасштабного вторгнення станції метрополітену стали об'єктом місцевих графіті та муралів: місцеві художники втілили проєкт «Харківські стіни укриття». Стіни станцій метро перетворилися на полотна, де зображували антипутінські карикатури, народні мотиви, фіксувалася поезія спротиву та воєнні гасла. Так формувалася нова естетика, що демонструвала тему витіснення, стійкості, спільної ідентичності [7]. Мистецькі проєкти в підземних просторах, серед іншого, виконують вкрай важливу функцію підтримки, дозволяючи їх учасникам та всім присутнім відчутти себе суб'єктами культурного життя, носіями й творцями нових сенсів і цінностей.

Крім муралів та графіті на стінах метро, підземний простір став галереєю для виставок: там розміщували роботи знаних художників та малюнки, які створили діти в укриттях під час атак. Такі виставки стали способом прожити страх, зберегти світло й віру. Крім того, такі мистецькі проєкти є інструментом

документування війни та збереження пам'яті про неї: вони залишають по собі унікальний масив артефактів – зображень і текстів, що фіксують події війни та реакцію людей на них. У майбутньому наукове осмислення такого досвіду стане частиною культурної пам'яті нашої нації.

Формат мистецьких проєктів, зокрема музичних, у метрополітені Харкова випробували представники академічної музики. Навесні 2022 року на платформі однієї зі станцій метро відбулося відкриття фестивалю KharkivMusicFest-2022. На «Концерті серед вибухів», як назвали його організатори, струнний квінтет виконав твори світових та українських класиків, обробки українських народних пісень. Виступ відбувався практично під постійні обстріли росіян [6]. Концерти академічної музики відбувалися впродовж усіх наступних років великої війни. Одним із значимих став концерт-реквієм, присвячений пам'яті загиблих захисників України, за участі оркестру Харківського національного театру опери та балету. Проєкт відбувся на станції метро Університет 24 лютого 2025 року, у річницю початку повномасштабного вторгнення.

Виступи різних музикантів за підтримки міського голови та Департаменту культури Харківської міської ради відбувалися під землею регулярно упродовж усіх років великої війни. Мистецтво харків'янам дарували на станціях метро військові оркестри, свої постановки малим складом оркестру за участі оперних співаків демонстрували артисти Харківського національного академічного театру опери та балету [4]. Важливо, що культурно-мистецькі ініціативи були не поодинокими, а мали системний регулярний характер. Вони демонстрували різноманітність можливих форм – концерти, виставки, графіті, творчі лабораторії та майстерні.

Окрім функції метрополітену, підземні сховища та укриття виконують роль артпросторів та місць проведення локальних культурних і мистецьких проєктів у багатьох інших містах України. Прикладами можуть слугувати «Концерт для всього світу» у виконанні артистів Чернівецької філармонії, що провели в сховищі закладу, вистава «Гамлет» та драма-реквієм «Нація», представлені в укритті Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка його артистами.

Одним із міст, які також найбільше потерпають від постійних обстрілів та руйнування інфраструктури, є Дніпро. На початку 2026 року за підтримки Міністерства культури України та партнерів з Литви там відкрили єдиний у регіоні захищений простір

Shelter-Art Space, який суміщає безпекову та культурну складову. В укритті, розташованому в машинній залі Дніпровського національного академічного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка, збудували малу сцену, пристосовавши простір для проведення виставок, концертів, майстер-класів [3]. Оновлене укриття стало важливим місцем для безпеки та збереження культурного життя міста. Мешканці мають змогу відчути психологічну та соціальну підтримку через мистецтво, проявити згуртованість і підтримати культурний опір через творчість.

У прифронтовому Херсоні, який постійно під прицілом російських обстрілів і має нині, на жаль, обмаль просторів, де можна зібратися для мистецьких проєктів, у 2024 році відкрили артукриття «Незламна бібліотека». За ініціативи Херсонської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олеса Гончара та за підтримки міжнародних партнерів простір було оснащено сучасною технікою, зарядною станцією, старлінком та ін. Важливо, що в новому культурному просторі відбуваються творчі події – сеанси з арттерапії, творчі зустрічі, розмовні клуби й інші культурні та мистецькі ініціативи [5].

Розпис стін в укриттях Херсонщини запропонували харківські художники Д. Медведєв та Д. Шутренко: вони зобразили портрети й цитати українських митців В. Стуса, І. Франка, П. Загребельного, Т. Шевченка, Лесі Українки, Г. Сковороди, М. Рильського. Усього художники створили понад 20 муралів в області та три – у самому місті [9].

В інших містах України стіни сховищ різних інституцій також стали предметом перетворення на своєрідні артоб'єкти, а самі укриття поєднують безпековий простір з мистецтвом та культурою. У Рівненській обласній лікарні після реконструкції сховища там розмістили копії муралів художника К. Качановського. Біля кожної з робіт є навушники, де можна прослухати історію її створення. У Рівненському державному гуманітарному університеті в одному з корпусів, що на вулиці Степана Бандери, було відкрито простір «Арт-укриття». Там проходять культурно-мистецькі події та проєкти: виставки студентських робіт, презентації книг, творчі зустрічі та ін. [2]. Такі приклади демонструють трансформацію підземних просторів на нові сучасні локації, де активно реалізують мистецькі проєкти.

Аналізуючи феномен появи та активного функціонування таких нових форматів мистецького досвіду як художників, музикантів, виконавців, так і глядачів та відвідувачів, наголосимо, що мистецтво в таких вимушених просторах впливає на

глядача та слухача по-новому, створюючи новий досвід в екстремальних умовах. Водночас відбувається процес творення спільноти часто серед незнайомих людей завдяки цьому новому спільному культурному досвіду, що допомагає усвідомити та подолати спільну колективну травму. Систематизація досвіду адаптації в екстремальних умовах у майбутньому може стати цінним у перспективі післявоєнної відбудови, коли будуть випрацьовуватися нові стратегії безпечного культурного життя. Практики трансформації підземних локацій у нові культурні простори стануть у пригоді при розробці концепцій багатофункціональних майданчиків, що задовольнятимуть, серед інших, безпекову та культурну складову.

Наукова новизна статті. Вивчення теми війни та мистецтва, що міждисциплінарно поєднує культурологію, мистецтвознавство, психологію, соціологію, урбаністику та інші науки, є вкрай затребуваним сьогодні. Стаття є спробою заповнити прогалину в наявних дослідженнях щодо феномену сховищ, укриттів, метро, підвалів як нових культурних просторів як вимушеної тимчасової заміни галерей, концертних залів, творчих майстерень для мистецьких проєктів в умовах російсько-української війни.

Висновки. Після 24 лютого 2022 року вітчизняні науковці та практики порушують низку болючих питань систематичного винищення України та всього українського в контексті геноциду, екоциду, урбоциду, лінгвоциду, культуроциду. У відповідь на останній українська спільнота відшукує нові форми збереження та відтворення художніх практик, аби не втратити право на власну культуру й ідентичність. Нові культурні простори: підземні сховища, метро, укриття та підвали – стають місцем реалізації та проведення мистецьких проєктів, котрі слугують збереженню ідентичності, є інструментом опору, стійкості й солідарності, сприяють психологічній підтримці, документуючи події війни та її переживання спільнотою. Феномен мистецьких проєктів у сховищах як нових культурних просторах в умовах війни ще дочекається наукової рефлексії та, безперечно, посяде своє місце в підручниках історії та культури. А нині ми є свідками історичних подій, що відбуваються в нас на очах і за нашої участі, отож, разом це проживаємо й можемо в реальному часі фіксувати такий унікальний культурний і мистецький досвід.

Література

1. Антонюк О. Еволюція художніх практик українських митців в умовах війни. *Українська*

академія мистецтва. 2025. № 37. С. 103–110. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-12>.

2. В «Арт-укритті» художньо-педагогічного університету РДГУ відбулася презентація книги професорки Руслани Шеретиук. URL: <https://www.rshu.edu.ua/newhome/3449-v-art-ukrytti-khudozhno-pedahohichnoho-fakultetu-rdhu-vidbulasia-prezentatsiia-knyhy-profesorky-ruslany-sheretiuk> (дата звернення: 24.01.2026).

3. Відкриття Shelter-Art Space у Дніпрі для безпеки та культури. URL: <https://mezha.net/ua/bukvy/shelter-art-space-opens-at-dnipro-theater-ensuring-safe-cultural-events/> (дата звернення: 06.01.2026).

4. Зелінська А. Опера в Харкові під час війни: як артисти продовжують творити, незважаючи на виклики. URL: <https://infocity.kharkiv.ua/tv-proekty/opera-v-kharkovi-pid-chas-vijny-iak-artysty-prodovzhuiut-tvoryty-nezvazhaiuchy-na-vyklyky/> (дата звернення: 07.01.2026).

5. Зруйнована бібліотека Гончара в Херсоні створила арт-укриття «Незламна бібліотека»: навіщо це рішення? URL: <https://rubryka.com/2024/03/25/art-ukryttya-nezlamna-biblioteka/> (дата звернення: 27.01.2026).

6. Корогодський Ю. У харківському метро відкрили фестиваль KhsrkivMusicFest-2022. URL: https://lb.ua/society/2022/03/26/511154_harkivskomu_metro_vidkrili.html (дата звернення: 27.01.2026).

7. Нова українська естетика: дизайн, мода та самовираження воєнного часу. URL: <https://surl.li/nqxtxd> (дата звернення: 24.01.2026).

8. Пушонкова О. А., П'янзін С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проекту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. №3. С. 304–311. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>.

9. Стіни культури: харківські художники розмалювали херсонські укриття. URL: <https://vgoru.org/novini/stini-kulturi-harkivski-hudozhniki-rozmalyuvali-stini-hersonskih-ukrittiv> (дата звернення: 07.01.2026).

10. Стоян С. Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій. *Українські культурологічні студії*. 2023. №1(12). С. 15–17. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).03).

11. Україна в огні: мистецько-культурологічні рефлексії події війни : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2024. 320 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0e31054d-f477-4265-b9a0-08626cb4b0dd/content> (дата звернення: 07.01.2026).

12. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. URL: <https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/article/view/3950> (дата звернення 24.01.2026).

2. A presentation of Professor Ruslana Sheretiuk's book took place at the Art Protective Shelter of the Art and Pedagogical University of RSHU (Nov 11, 2024). Retrieved from: <https://www.rshu.edu.ua/newhome/3449-v-art-ukrytti-khudozhno-pedahohichnoho-fakultetu-rdhu-vidbulasia-prezentatsiia-knyhy-profesorky-ruslany-sheretiuk> [in Ukrainian].

3. Opening of Protective Shelter-Art Space in Dnipro for safety and culture (Feb 4, 2026). Retrieved from: <https://mezha.net/ua/bukvy/shelter-art-space-opens-at-dnipro-theater-ensuring-safe-cultural-events/> [in Ukrainian].

4. Zelinska, A. (Feb 13, 2025). Opera in Kharkiv during the war: how artists continue to create despite the challenges. Retrieved from: <https://infocity.kharkiv.ua/tv-proekty/opera-v-kharkovi-pid-chas-vijny-iak-artysty-prodovzhuiut-tvoryty-nezvazhaiuchy-na-vyklyky/> [in Ukrainian].

5. The destroyed Honchar Library in Kherson has created a protective art shelter called 'The Unbreakable Library': why this decision? (March 25, 2024). Retrieved from: <https://rubryka.com/2024/03/25/art-ukryttya-nezlamna-biblioteka/> [in Ukrainian].

6. Korohodskiy, Yu. (March 26, 2022.). KharkivMusicFest-2022 festival opens in the Kharkiv metro. Retrieved from: https://lb.ua/society/2022/03/26/511154_harkivskomu_metro_vidkrili.html [in Ukrainian].

7. New Ukrainian aesthetics: design, fashion and self-expression in wartime (June 13, 2025). Retrieved from: <https://surl.li/nqxtxd> [in Ukrainian].

8. Pushonkova, O.A., & Pianzin, S.D. (2023). Culture of memory in artistic reflections on war (based on the example of the project 'War in Ukraine: visual dimensions of memory'). <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43> [in Ukrainian].

9. Walls of culture: Kharkiv artists painted Kherson protective shelters (Nov 2, 2023). Retrieved from: <https://vgoru.org/novini/stini-kulturi-harkivski-hudozhniki-rozmalyuvali-stini-hersonskih-ukrittiv> [in Ukrainian].

10. Stoian, S. (2023). The theme of war in the visual arts: the specifics of historical and cultural transformations. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).03) [in Ukrainian].

11. Ukraine in Flames: Artistic and Cultural Reflections on the War (2024). Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0e31054d-f477-4265-b9a0-08626cb4b0dd/content> [in Ukrainian].

12. Shevchuk, K. (2023). War as Experience: Ukrainian Art and Aesthetic Experience during the Russian-Ukrainian War. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0e31054d-f477-4265-b9a0-08626cb4b0dd/contenthttps://journals.oa.edu.ua/Philosophy/article/view/3950> [in Ukrainian].

References

1. Antoniuk, O. (2025). The evolution of Ukrainian artists' artistic practices in wartime, (37), 103–110. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-12> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.01.2026
Отримано після доопрацювання 16.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.8:327:316.35(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356217

Цитування:

Рева Т. С. Українське хореографічне мистецтво в системі культурної дипломатії та розвитку культурних ініціатив громадянського суспільства 2024–2026 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 52–57.

Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9569-584X>
treva@dakkim.edu.ua

Reva T. (2026). Ukrainian Choreographic Art in the System of Cultural Diplomacy and the Development of Civil Society Cultural Initiatives (2024–2026). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 52–57 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ ТА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА 2024–2026 РОКІВ

Метою статті є розкриття основних векторів діяльності громадських об'єднань у репрезентації українського хореографічного мистецтва на міжнародній арені у період 2024–2026 років. **Методологія.** У статті застосовано декілька загальнонаукових методів, зокрема, метод аналізу у виокремленні основних напрямів діяльності українських громадських об'єднань у репрезентації національного хореографічного мистецтва на міжнародній арені; порівняльний метод при розгляді основних благодійних ініціатив різних мистецьких об'єднань у 2024–2026 роках. **Наукова новизна** полягає у розкритті основних векторів діяльності громадських об'єднань у репрезентації українського хореографічного мистецтва на міжнародній арені у період 2024–2026 років як форми культурної дипломатії на недержавному рівні. **Висновки.** Таким чином, у сучасних складних соціально-економічних умовах важливу роль відіграє підтримка іміджу держави та формування її позитивного бренду у світовому просторі, одним з інструментів цього виступає культурна дипломатія. Незважаючи на формалізованість цього домену та акцентування у науковій думці на урядові структури або державні установи (театри, бібліотеки, національні колективи), одним з важливих чинників відіграє громадянське суспільство у формі діяльності мистецьких колективів, ансамблів, громадських організацій, які репрезентують зразки національної культури шляхом артпрактик у нашому дослідженні розглянуто хореографічні об'єднання, зокрема, культурні практики колективів «Барвінок», «Сонечко», «Пролісок», громадської організації «Global Social Impact Creative Hub» та міжнародної асоціації «Ukrainian Dance World». На прикладі цих діяльностей цих об'єднань, можна виділити чотири напрями їх практик – просування національних інтересів, побудова стосунків, співробітництво та синтез культурно-мистецьких практик з волонтерськими та благодійними ініціативами.

Ключові слова: громадянське суспільство, хореографія, культурна дипломатія, Україна, громадянське об'єднання

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

Ukrainian Choreographic Art in the System of Cultural Diplomacy and the Development of Civil Society Cultural Initiatives (2024–2026)

The purpose of the research is to reveal the main vectors of activity of public associations in representing Ukrainian choreographic art on the international arena in the period 2024–2026. **Methodology.** The research uses the following general scientific methods: the method of analysis (to identify the main areas of activity of Ukrainian public associations in representing national choreographic art on the international arena) and the comparative one (to consider the main charitable initiatives of various artistic associations in 2024–2026). **The scientific novelty** lies in highlighting the main vectors of activity of public associations in representing Ukrainian choreographic art on the international arena (2024–2026) as a form of cultural diplomacy at the non-governmental level. **Conclusions.** Thus, nowadays in the complex socio-economic conditions, state image and forming its positive brand in the global space, play an important role and are the tools of the cultural diplomacy. Despite the formalisation of this domain and the emphasis in scientific thought on government structures or state institutions (theatres, libraries, national collectives), civil society is one of the

important factors, which is manifested in the form of artistic groups, ensembles, and public organisations that represent examples of national culture through art practices. Our research is devoted to the choreographic associations, in particular the cultural practices of the 'Barvinok', 'Sonetchko', 'Prolisok', the public organisation 'Global Social Impact Creative Hub', and the international association 'Ukrainian Dance World'. Based on the example of these groups' activities, four areas of their practices can be distinguished: promoting national interests, building relationships, cooperation, and the synthesis of cultural and artistic practices with volunteer and charitable initiatives.

Keywords: civil society, choreography, cultural diplomacy, Ukraine, civil association.

Актуальність дослідження. Сучасні складні соціально-економічні умови та перманентний розвиток нових технологій ставить перед держави нові виклики щодо їх позиціонування на національному та міжнародному рівнях, яка втілюється у формі різних аспектів їх діяльності – політичній, економічній, оборонній, інформаційній та інших. Одним з головних інструментів такого позиціонування виступає дипломатія та її види (публічна, воєнна, громадянська тощо). Всі вони спрямовані на виконання представницької функції та формування міжнародного іміджу держави, завдяки брендуванню та трансляції національних цінностей. Культурна дипломатія займає серед них провідне місце завдяки своїй універсальності, відкритості та апелюванню до загальних етичних цінностей, які супроводжуються естетичним супроводом у формі мистецької діяльності. Остання дозволяє доступними методами репрезентувати національну культуру та її здобутки іноземній аудиторії, комбінуючи це з інформаційною та громадською діяльністю, тобто завдяки гастролям театрів, музичних колективів, вокальних гуртів, експозицій виставок зразків образотворчого й декоративного мистецтв та хореографічних колективам. На громадських ініціативах останніх як елементах міжнародної діяльності в умовах воєнного стану та їх ролі у формуванні культурного бренду України ми сфокусуємося у нашому дослідженні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У гуманітарній думці, концепт «культурна дипломатія» набула свого розвитку у різних аспектах – комунікативному (Дубовик Н. [1], Кушнарєва М. [5], Шило О.[1], Щур Н. [15]), теорії міжнародних відносин (Сербіна Н. [12], Марченко А. [6]), культурології (Корисько Н. [3], Шевченко М. [4], Янченко Н. [4]) та мистецтвознавства, зокрема, питанню процесам інституціоналізації танцю України у контексті правового та організаційного європейського та американського досвіду, присвячене дисертаційне дослідження Рубана В. [11]. З точки зору артпрактик та їх впливу на формування ментального здоров'я присвячені роботи Л. Мови [7], натомість хореографічне мистецтво у репрезентації

культурної травми та її впливу на формування національної ідентичності розкрито у працях А. Підлипської [10]. Незважаючи, на значний обсяг досліджень з цього питання, у більшість їх присвячене розкриттю ролі хореографічного мистецтва у культурній дипломатії та міжнародних контекстах із фокусацією на державні ансамблі, заклади та колективи, що обумовлює актуальність розкриття ролі суб'єктів громадянського суспільства (спілки, ансамблі, організації) у репрезентації української хореографічної культури на міжнародному рівні в умовах правового режиму воєнного стану.

Мета статті – розкрити основні вектори діяльності громадських об'єднань у репрезентації українського хореографічного мистецтва на міжнародній арені у період 2024-2026 років.

Виклад основного матеріалу. У загальному значенні домен дипломатії, розкривається в основному у контексті взаємовідносин між державами та їх державними інституціями, що тривало до концепції «турист-терорист», одного з представників політичного реалізму Дж. Розенау, який підкреслив комплексну природу теорії міжнародних відносин та розширив її суб'єктів до образів, які були близькі до буденності, «турист» і «терорист». Вони означали багатовимірність партнерства та конкуренції між державами на національному та локальному рівнях. Таким чином, питання колаборацій проектується на громадянське суспільство, тобто мережі довіри, звичаїв та партнерства, які формуються на основі соціального капіталу [18].

У концепції Г. Патнема соціальний капітал виступає синергією впливів, які є результатом спільної діяльності індивідів у певних об'єднаннях або інших неформальних контекстах, а також, водночас, результатом міжособистісних стосунків або розвитку громадянського простору, що розкривається через включеність громадян у різні сфери функціонування спільноти та держави загалом [17, 651]. У цьому аспекті роль різних типів громадських об'єднань відіграє провідну роль, особливо у дипломатичному вимірі, адже завдяки комунікації на локальних рівнях

сприяють формуванню позитивного іміджу суспільства та його національної культури, зокрема. У нашому дослідженні ми акцентуємо увагу на основних векторах діяльності громадських об'єднань (колективи, ансамблі, організації), що в умовах воєнного стану репрезентують українське хореографічне мистецтво закордоном.

Відповідно до визначення міжнародного освітнього хабу «DIPLO» культурна дипломатія (артдипломатія) – це форма просування державою та її представниками національних інтересів шляхом культурних обмінів, що розкриваються на національному, регіональному та індивідуальному рівнях [16]. Її діяльність спрямована на різні вектори, а саме:

- побудова стосунків (взаєморозуміння);
- співробітництво;
- просування національних інтересів.

Побудова стосунків між різними спільнотами на глобальному та локальному рівнях з метою обміном знаннями, інноваціями та досвідом їх імплементації у практичній діяльності. У гуманітаристиці, це втілюється у формі міжнародних академічних мобільностей (Erasmus+, Creative Europe, the Fulbright Program, Horizon Europe), стажування та міжнародних подій (форуми, конференції, бізнес-вікенди, тощо), програмами обмінів між містами-побратимами, натомість мистецька сфера характеризується широким спектром стажувань у закладах культури, участю у концертно-фестивальній діяльності та міжнародних мистецьких громадських об'єднаннях по типу асоціацій, які об'єднують фахівців певного мистецтва, зокрема хореографії. Прикладом є велика англомовна міжнародна спільнота «Ukrainian Dance World», створена канадійськими митцями, яка об'єднує навколо себе понад 300 різних танцювальних колективів з 12 країн – Естонія, Хорватія, Німеччина, Сполучені Штати Америки, Австралія, Аргентина, Парагвай, Бразилія, Україна, Швейцарія, Іспанія та інші. Місією цієї платформи є знайомство з національною культурою України, а саме з її історією народного танцю та удосконалення хореографічних технік його виконання. Логотип створено львівською дизайнеркою М. Варваренко за мотивами образів Мартинівського скарбу [19].



Рис. 1. Логотип «Ukrainian Dance World», офіційний сайт

Джерело: [19]

Основними цілями виступають розвиток творчого потенціалу української народної хореографії (Inspiration) та захисту його на міжнародному рівні; створення артпростору для комунікації стейкхолдерів українського танцю – хореографи, балетмейстери, колективи, виконавці, педагоги та всі, хто зацікавлений українську народну танцювальну культуру (Community); інформаційно-просвітницька діяльність репрезентація історії розвитку мистецтва народної хореографії та розкриття її поліетнічної багатомірності (Information). Зокрема, на цифровій платформі представлені відео присвячені майстеркласам, репетиційним процесам, виступам колективів, відео старий постановок різних років, починаючи з International Dance Festival 1931 року, а також статті, присвячені історії народно-побутовому танцю та видатним хореографам – Павлу Вірському, Василю Верховинцю, Василю Авраменку, Анатолію Кривохижу. Свою діяльність з культурної дипломатії ця організація поєднує з такими громадськими ініціативами як благодійність і волонтерство з гуманітарної допомоги Україні в межах реалізації міжнародної ініціативи «Stand with Ukraine» [19].

Співробітництво розкривається через взаємовідносини між різними суб'єктами культурної дипломатії на різних рівнях. Насамперед це – державний, коли урядові установи держав проводять спільні заходи або організовують гастролі державних колективів, тобто класична дипломатія. Варто відмітити важливість колаборацій у просторі громадянського суспільства, де різні громадські об'єднання презентують свою державу завдяки креативному культурному продукту, що сприяє створенню позитивного іміджу або «бренду якості» на буденному рівні у доступній для закордонного глядача формі. До таких типів співпраці можна віднести гастрольну та фестивальну діяльність дитячих та дорослих хореографічних колективів.

Прикладом слугує спільний проєкт ансамблю народного танцю «Барвінок» з Київською муніципальною академією танцю імені Сергія Лифаря – «United by Ukrainian

Dance», який являє собою гастрольний тур у країнах Європи. У лютому 2026 року колективи презентували 12 хореографічних вистав у Швейцарії, Франції, Ліхтенштейні та Польщі, що є результатом реалізації колаборацій державних та недержавних громадських організацій та освітніх центрів. До перших належать Посольства України в Князівстві Ліхтенштейн та Швейцарії, префектури регіонів Іль-де-Франс, Нормандії. Водночас до других – товариства діаспори (Базельський осередок українців на чолі Т. Полт, Ukrainischer Verein Schweiz), асоціації («Барвінок-Франс», «Єврооркестрія», «Free Ukraine Global»), Палац молоді імені Юліана Тувіма (м. Лодзь) та консерваторія міста Сартрувіль під керівництвом С. Самин. Поряд із концертною діяльністю ансамбль займався благодійністю на зібрав кошти на гуманітарну допомогу та зарядні станції [2].

Також варто згадати діяльність ряду різних мистецьких колективів, які протягом 2025-2026 років гастролювали країнами Європи та інших частин світу, а саме хореографічний ансамбль «Сонечко» міста Житомир, народний хореографічний ансамбль «Пролісок» міста Кропивницького [9], «Барвінок» міста Вінниці [8]. Останній на чолі з Петром Бойко протягом 2025 року провели концерти у місті Сульцматт-Вінцфельден (Франція) та в Piazza Colosseo у міжнародному розважальному «EUROPA-PARK» в місті Руст (Німеччина) [8]. Цікавим зразком, поєднання жанрів та національно-мілітарних образів є вокально-хореографічний колектив «Студія - 117» із міста Одеси, особливістю якого є хореографічна презентація виконання музичних партій на барабанах. Останній виступ в лютому 2026 року у м. Бремені на фестивалі «Bremen Military Tattoo», який дозволив європейській аудиторії нагадати про героїзм військових та зібрати кошти на гуманітарну допомогу завдяки благодійній акції з продажу розмальованих гілз [13].

Просування національних інтересів в культурній дипломатії розкривається через презентацію зразків класичної та сучасного мистецтва, а також матеріальної та нематеріальної культурної спадщини (від елементів народного костюму до пісень, варіативності гастрономічних традицій). Прикладами можуть слугувати громадська організація «Культура без кордонів» або культурні ініціативи з нематеріальної спадщини О. Брайченко та Є. Клопотенка. У контексті хореографічного мистецтва воно розкривається у репрезентації національного

культурного продукту на міжнародних платформах та закордонних локальних заходах. Одним з прикладів діяльності може слугувати хореографічний проєкт, який стартував восени 2025 року – «United by Dance». Проєкт є результатом співпраці різних громадських організацій, які поряд з творчістю також активно проводять благодійну та волонтерську діяльність – креативний хаб «Global Social Impact Creative Hub» на чолі з Ю. Доцанською, The European Association of Ukrainian Women під керівництвом В. Дворнікової та благодійного фонду «Діти героїв» (фото 1.) [14].



Фото 1. «United by Dance»

Джерело: фото Ольги Писаренко [14]

Його метою стала заклики до захисту прав дітей в умовах війни та висвітлення злочинів проти цивільного населення шляхом проведення танцювальних флешмобів у різних європейських столицях із соціальними гаслами та презентацією, присвяченої дітям, які постраждали від збройної агресії. Проєкт стартував у вересні 2025 року в Відні, де партнерами виступили локальні громадські організації Eurohaus та Peace Committee of Ukraine [14].

Наукова новизна полягає у розкритті основних векторів діяльності громадських об'єднань у репрезентації українського хореографічного мистецтва на міжнародній арені у період 2024–2026 років як форми культурної дипломатії на недержавному рівні.

Висновки. Таким чином, у сучасних складних соціально-економічних умовах важливу роль відіграє підтримка іміджу держави та формування її позитивного бренду у світовому просторі, одним з інструментів цього виступає культурна дипломатія. Незважаючи на формалізованість цього домену та акцентування у науковій думці на

урядові структури або державні установи (театри, бібліотеки, національні колективи), одним з важливих чинників відіграє громадянське суспільство у формі діяльності мистецьких колективів, ансамблів, громадських організацій, які репрезентують зразки національної культури шляхом артпрактик у нашому дослідженні розглянуто хореографічні об'єднання, зокрема, культурні практики колективів «Барвінок», «Сонечко», «Пролісок», громадської організації «Global Social Impact Creative Hub» та міжнародної асоціації «Ukrainian Dance World». На прикладі, цих діяльності цих об'єднань, можна виділити чотири напрями їх практик – просування національних інтересів, побудова стосунків, співробітництво та синтез культурно-мистецьких практик з волонтерськими та благодійними ініціативами.

Література

1. 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>.
2. Карпенко М. Підб'ємо підсумки. Народний ансамбль народного танцю «Барвінок». 2026. URL: <https://www.facebook.com/share/1GDy5joTD7/> (дата звернення 08.01.2026).
3. 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. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351838>.
4. Костира І. О., Шевченко М. І., Янченко Н. М. Культурна дипломатія як ідентифікатор держави в контексті глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. № 4. С. 20-25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250236>.
5. 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. DOI: <https://doi.org/10.15407/np.67.035>.
6. Марченко, А. Культурна дипломатія: поняття та механізми реалізації. *Економіка та суспільство*, 2024. (70). DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-150>.
7. Мова Л. До питання про можливості танцювально-рухової терапії. *Простір арттерапії: мистецтво стосунків у танці життя*: матеріали XVIII Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (м. Київ, 18–19 червня 2021 р). Київ : ФОП Назаренко Т.В., 2021. С. 78-80.
8. Народний ансамбль танцю «Барвінок»: офіційна сторінка. URL: https://www.facebook.com/natbarvinok/?locale=uk_UA (дата звернення 05.01.2026).
9. Народний хореографічний ансамбль «Пролісок»: офіційна сторінка. URL: https://www.facebook.com/prolisok.org/?locale=uk_UA (дата звернення 05.01.2026).
10. Підлипська, А. М., & Цветкова, Л. Ю. Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках: історичний контекст. *Танцювальні студії*, 2023. 6(2), 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167>.
11. Рубан В. В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду. на здобуття ступеня доктор філософії зі спеціальності 034 Культурологія. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2024. 300 с. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Dissertation_Ruban__signed.pdf (дата звернення 08.01.2026).
12. Сербіна Н.Ф., Кучмій О.П. Культурна дипломатія як інструмент зовнішньої політики сучасної європейської держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2011. Випуск 100. Частина I. С. 122 – 131.
13. «Студія-117»: як танцівниці-барабанщиці розмальовують гільзи для ЗСУ і підкорюють міжнародні сцени. ІНТЕНТ. 2026. URL: <https://intent.press/publications/society/2026/studiia-117-iak-tantsivnitsi-barabanshchitsi-rozmalovaliut-gilzi-dlia-zsu-i-pidkoriuiut-mizhnarodni-stseni/> (дата звернення 08.01.2026).
14. Що відомо про міжнародний проєкт United by Dance від Олени Шоптенко? (2025). URL: <https://jetsetter.ua/shho-vidomo-pro-mizhnarodnyj-proyekt-united-by-dance-vid-oleny-shoptenko/> (дата звернення 08.01.2026)
15. 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. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351837>.
16. Cultural diplomacy. URL: <https://www.diplomacy.edu/topics/cultural-diplomacy/> (дата звернення 08.01.2026)
17. Mouritsen P. What's the Civil in Civil Society? Robert Putnam, Italy and the Republican Tradition. *Political Studies*. 2003. 51(12). P. 650-668. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0032-3217.2003.00451.x>.
18. Rosenau N.-J. Turbulence in World Politics: A Theory of Change and Continuity. Princeton University Press. 1990. 480 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv301hg5>.
19. Ukrainian Dance World. URL: <https://www.ukrainiandanceworld.com/about> (дата звернення: 01.01.2026).

References

1. Dubovyk, N., & Shylo, O. (2023). Cultural Diplomacy as an Instrument of Ukraine's International Communication. *Young scientist*, 4 (116), 72–76. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-4-116-14> [in Ukrainian].
2. Karpenko, M. (2026). Summing up. People ensemble folk dance 'Barvinok'. (n.d.). <https://www.facebook.com/share/1GDy5joTD7/> [in Ukrainian].
3. Korysko, N. M., & Reva, T. S. (2025). Classical Choreography as an Instrument of Cultural Diplomacy (on the Example of the International Activities of Ukrainian Opera Theatres in 2024–2025). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351838> [in Ukrainian].
4. 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 the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 20–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250236> [in Ukrainian].
5. Kushnarova, M. (2023). Ukrainian Cultural Diplomacy during the War: Experience, Problems, Prospects. *Scientific Works of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine*, 67, 35–53. DOI: <https://doi.org/10.15407/np.67.035> [in Ukrainian].
6. Marchenko, A. (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. Mova, L. (2021). On the Issue of the Possibilities of Dance-Movement Therapy. *The Space of Art Therapy: The Art of Relationships in the Dance of Life: Proceedings of the XVIII International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference* (Kyiv, June 18–19, 2021). pp. 78–80 [in Ukrainian].
8. Folk dance ensemble 'Barvinok': official page. (n.d.). https://www.facebook.com/natbarvinok/?locale=uk_UA [in Ukrainian].
9. Folk choreographic ensemble 'Prolisok': official page. (n.d.). https://www.facebook.com/prolisok.org/?locale=uk_UA [in Ukrainian].
10. 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].
11. Ruban, V. V. (2024). Contemporary Dance in Ukraine: Issues of Institutionalization in the Context of American and European Experience. PhD Thesis. Modern Art Research Institute. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Dissertation_Ruban_signed.pdf [in Ukrainian].
12. Serbina, N. F., & Kuchmii, O. P. (2011). Cultural Diplomacy as an Instrument of Foreign Policy of a Modern European State. *Current issues in international relations*, 100(1), 122–131 [in Ukrainian].
13. 'Studio 117': how female drummers paint bullet casings for the Ukrainian Armed Forces and are taking international stages by storm. (2026). *Intent*. <https://intent.press/publications/society/2026/studiia-117-iak-tantsivnitsi-barabanshchitsi-rozmaloivuut-gilzi-dlia-zsu-i-pidkoryuiut-mizhnarodni-stseni/> [in Ukrainian].
14. What is Known about the International Project *United by Dance* by Olena Shoptenko? (2025). <https://jetsetter.ua/shho-vidomo-pro-mizhnarodnyj-projekt-united-by-dance-vid-oleny-shoptenko/> [in Ukrainian].
15. Shchur, N. O. (2025). Art as an Instrument of International Cultural Communication and Humanitarian Diplomacy. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 74–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351837> [in Ukrainian].
16. Cultural diplomacy. (n.d.). <https://www.diplomacy.edu/topics/cultural-diplomacy/> [in English].
17. Mouritsen, P. (2003). What's the Civil in Civil Society? Robert Putnam, Italy and the Republican Tradition. *Political Studies*, 51(12), 650–668. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0032-3217.2003.00451.x> [in English].
18. Rosenau, N.-J. (1990). *Turbulence in World Politics: A Theory of Change and Continuity*. Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv301hg5> [in English].
19. Ukrainian Dance World. (n.d.). <https://www.ukrainiandanceworld.com/about> [in English].

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

УДК 94(477)«15/16»:008:316.472.44
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356226

Цитування:

Родінова Н. Л. Культурні стратегії роду Острозьких в європейському контексті раннього Нового часу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 58–65.

Rodinova N. (2026). Cultural Strategies of the Ostrogski Family in the European Context of the Early Modern Period. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 58–65 [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

КУЛЬТУРНІ СТРАТЕГІЇ РОДУ ОСТРОЗЬКИХ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ РАНЬОГО НОВОГО ЧАСУ

Мета статті полягає у дослідженні змісту та особливостей культурних стратегій роду Острозьких в контексті європейських інтелектуальних та патрональних практик раннього Нового часу. **Методологія** 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, в якій патронат виступає інструментом формування символічного капіталу, інтелектуального середовища та репрезентації влади; водночас було актуалізовано питання про власні стратегії української еліти, які спрямовувались 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 в якості технічної бази видавничої справи, а як ключовий інструмент ідейного впливу. Обґрунтовано, що меценатство роду Острозьких сприяло становленню українського освітнього і 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 Ostrogski 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 Ostrogski 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 Ostrogski 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 Ostrogski, 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 Ostrogski 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 Ostrogski, 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].

Ряд 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.

Таким чином, 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, с. 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, с. 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, с. 213-214]. Таким чином, 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 проекту.

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 проекту 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 проекти, 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 проекту 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 проекту 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. Таким чином, 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, таким чином інтегруючи культуру у 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 проекти 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*. Серія: 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. К., 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: 08.12.2025).
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.cceol.com/search/article-detail?id=827474> (дата звернення: 08.12.2025)
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 (дата звернення: 08.12.2025)
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: 10.1163/22102396-05102012
8. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна. К.: 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/cjesh/element/bwmeta1.element.c6656f0e-9bdb-3902-81db-15d1e532f465> (дата звернення: 08.12.2025)
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 (дата звернення: 08.12.2025)
11. Frost R. OXFORD HISTORY OF EARLY MODERN EUROPE. Oxford University press, 2015. 564 p. DOI: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: 08.12.2025)
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: 08.12.2025)
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: 08.12.2025)
15. Schorske C.E. Thinking with History. Explorations in the passage to modernism. New Jersey, 1999. [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.Vol_.28.pdf (дата звернення: 08.12.2025)

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. Doctor of Historical Sciences Thesis. 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. Ostrogski 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. Ostrogski and the foundation named after him in Ternopil in the research of Omelian Terletskyi. *Scientific Notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: History*, 1(3), 78–82 [in Ukrainian].
7. Ulyanovskyi, V. (2017). Ostroh literature in the context of the life of Prince Vasyl-Kostiantyn Ostrogski. 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. Volhynia 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 c. 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. [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 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 008:94(477.8)«16/18»
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356229

Цитування:

Філіна Т. В. Архетипи козацької доби як основа української ментальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 66–71.

Filina T. (2026). Archetypes of the Cossack Era as the Basis of Ukrainian Mentality. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 66–71 [in Ukrainian].

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

АРХЕТИПИ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ ЯК ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Мета статті – дослідити вплив архетипів Козацької доби на формування української ментальності. **Методологія дослідження** передбачає застосування міждисциплінарного підходу та комплексного принципу. Завдяки методу аналізу та синтезу було досліджено ментальність та її складові; метод систематизації застосовувався для формування цілісного уявлення про архетипи; метод культурологічного аналізу дозволив розглянути символічні образи; метод узагальнення використовувався під час підведення підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає в осмисленні значення Козацької доби як засадничого чинника утворення базових національних архетипів (воїна-захисника, вільної особистості, Козака Мамає), що стали основою сучасної національної ідентичності та спротиву. **Висновки.** Козацька доба стала фундаментальним етапом у формуванні української ментальності, трансформувачи традиційний мирний архетип землероба в динамічний ідеал воїна-захисника та вільної особистості. Завдяки поєднанню індивідуалізму, лицарської етики та здатності до самоорганізації, козацький період заклав основу української ментальності, як глибокого консервативного коду нації. Козацтво виступило не лише військовою силою, але і унікальним культурним простором, де релігійність, кордоцентризм та правосвідомість синтезувалися в систему цінностей, перетворивши українців на активних носіїв вільного духу.

Ключові слова: архетип, козацькі архетипи, менталітет, ментальність, українська ментальність, козацтво, козаки, Козацька доба.

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

Archetypes of the Cossack Era as the Basis of Ukrainian Mentality

The purpose of the article is to investigate the influence of Cossack era archetypes on the formation of the Ukrainian mentality. **The research methodology** involves the application of an interdisciplinary approach and a comprehensive principle. The method of analysis and synthesis was used to investigate mentality and its components. To form a holistic understanding of archetypes, the method of systematisation was applied. The method of cultural analysis allowed for the examination of symbolic images, and the method of generalisation was used when summarising the research findings. **The scientific novelty** lies in conceptualising the significance of the Cossack era as a fundamental factor in the formation of basic national archetypes (warrior-defender, free individual, Cossack Mamay), which have become the basis of modern national identity and resistance. **Conclusions.** The Cossack era became a fundamental stage in the formation of the Ukrainian mentality, transforming the traditional peaceful archetype of the farmer into a dynamic ideal of the warrior-defender and the free individual. Thanks to the combination of individualism, knightly ethics, and the capacity for self-organisation, the Cossack period laid the foundation of the Ukrainian mentality as a deep conservative code of the nation. Cossackdom emerged not only as a military force but also as a unique cultural space where religiosity, cordocentrism (the philosophy of the heart), and legal consciousness synthesised into a value system, transforming Ukrainians into active bearers of a free spirit.

Key words: archetype, Cossack archetypes, mentality, Ukrainian mentality, Cossackdom, Cossacks, Cossack era.

Актуальність теми дослідження. У сучасній українській науці осмислення Козацької доби як цілісного соціокультурного феномену набуває особливого значення, оскільки період козаччини трансформував пасивні етнокультурні структури у

динамічний ідеал вільної особистості та здатності до самоорганізації. Центральне місце в цій структурі посідають концепти індивідуальної свободи, лицарства та виборності влади, які в умовах прикордонного існування з раціональних стратегій виживання

перетворилися у фундаментальні риси українського національного характеру. В народній свідомості закріпилися специфічні ідеали суспільного устрою, при якому особиста гідність та право на самовизначення стали домінуючими етичними категоріями. Генетичний зв'язок козацької демократії та егалітаризму Запорозької Січі з сучасними формами громадянської організації підкреслює тяглість архетипу *воїна-хлібороба*, який поєднує державницький прагматизм та метафізичне прагнення до волі. Аналіз фундаментальних козацьких архетипів через призму сучасної культури дає змогу глибше зрозуміти механізми національної мобілізації та стійкості українського суспільства в умовах сучасних екзистенційних викликів.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання пов'язані з формуванням української ментальності стали предметом розгляду багатьох українських науковців, зокрема, О. Гордійчук [4-6], Ю. Гюльхан [8], М. Коваль [9], Л. Костюк [10], О. Лісеєнко та О. Крохмаль [14], О. Ядловської [19]. Дослідження архетипів української ментальності здійснювали О. Бичковак [2], О. Гордійчук [3], С. Кримський [12] та Н. Семергей [16]. Вплив Козацької доби на процеси формування ментальності українців аналізували Ю. Багрий [1], А. Гурбик [7], В. Коцур [11], В. Піщанська [15], М. Юрій та М. Алексієвець [18].

Мета статті – дослідити вплив архетипів Козацької доби на формування української ментальності.

Виклад основного матеріалу. Сучасне наукове наповнення поняття *архетип* відбулося завдяки роботам К. Юнга, який ввів його у психологію. Архетип – це універсальна, вроджена структура колективного несвідомого, яка виступає психічною *матрицею* або першообразом, спільним для всього людства не залежно від приналежності до певного історичного періоду або культури. Архетипи не є готовими спогадами, а скоріше формами, які організовують людський досвід і виявляються у типових образах через міфи, релігію та мистецтво. Юнг зазначає, що робота з архетипами є ключовою у процесі індивідуалізації – досягненні внутрішньої цілісності шляхом усвідомлення та гармонізації різних частин особистості [17]. Сьогодні архетип є міждисциплінарною категорією, що поєднує філософські, культурологічні та історичні підходи до вивчення духовного життя. У науці архетипи розглядаються як найбільш стабільна,

консервативна частина ментальності, яка на генетичному рівні виступає *матрицею буття і свідомості* народу.

Н. Семергей підкреслює, що «архетип лежить у площині менталітету нації, а до його основних ознак належать: первинність, колективне несвідоме, універсальність, спадкоємність, образність, повторюваність, стійкість, символізм, апіорність, схематичність. Архетип – це те, що є передумовою майбутніх образів, їхньою схемою, а першообраз набуває дійсних характеристик тоді, коли проникає у свідомість та наповнюється матеріалом свідомого досвіду» [16, с. 19].

Хоча деякі науковці застосовують поняття *менталітет* та *ментальність* як синонімічні, втім вони мають певні відмінності. Менталітет виступає глибоким консервативним кодом культури та сукупністю архетипів етносу, що формуються століттями і майже не піддаються змінам, у той час ментальність є динамічнішим поняттям, конкретним способом мислення певних соціальних груп чи індивідів у різних історичних контекстах. Менталітет визначає стратегію виживання народу в часі, а ментальність тактику поведінки людей у соціокультурному просторі. В українській науці поняття *українська ментальність* застосовується у міждисциплінарних дослідженнях культурних та психологічних трансформацій етносу. Поняття *ментальність* дозволяє дослідникам аналізувати динаміку розвитку духовного життя українців у різні історичні епохи, зокрема через призму архетипів та ціннісних орієнтацій.

О. Лісеєнко та О. Крохмаль визначають українську ментальність як «комплекс фундаментальних специфічних світоглядних констант народу – індивідуальних чи колективних уявлень, цінностей, архетипів, стереотипів, які формуються в результаті історично тривалого і досить стійкого впливу різних чинників і обставин» [14, с. 86]. У свою чергу, О. Гордійчук зазначає, що «груповая ментальність діалектично пов'язана з індивідуальною. Ментальність народу як явище *загальне, групове* впливає на своїх індивідуальних представників через мову, традиції, культуру загалом, формуючи на підсвідомому рівні певні патерни поведінки, особливості реакцій на суспільні виклики й потрясіння відповідно до вже закладеного історично всенародного досвіду. Індивідуальні ж представники, соціальні спільноти (малі та середні групи) протягом усієї своєї історії переживають різноманітні події, отримують

якісно новий досвід, який витворює парадигму смислів та сенсів, нові цінності, уподобання, табу. Усе це акумулюється в історичній пам'яті та впливає на загальнонародну ментальність – трансформує її в еволюційний спосіб» [6, 99].

О. Ядловська підкреслює, що «національна ментальність виступає одним з основних чинників усталеної суспільної свідомості та джерелом політичної діяльності» [19, 245]. Серед основних детермінант формування української ментальності О. Гордійчук виокремлює «географічне положення, природньо-кліматичні умови, історичний досвід перемог та поразок, особливості селекції, генетики – генотип, самодетермінацію особистості, мову, релігію, культурні традиції та звичаї» [5, 56].

До головних настанов ментальності українців Л. Костюк відносить: «індивідуалізм, що проявляється в різних формах прагнення до свободи без належної організованості, дисципліни, витривалості та стійкості; *кордоцентризм*, що проявляється в сентименталізмі, любові до природи, естетизмі народного життя, культуротворчості; *антеїзм* у якому розкривається така риса, як *зроцненість*, *злитість* людини з природою, лірично-поетичне, пісенне переживання рідної природи» [10, 86].

В. Крисаченко виокремлює три головні *концентри цілісного об'єднання* характеру українців: господар, що уособлює прив'язаність до землі, працьовитість та дбайливість; воїн (козак), який втілює героїзм, мужність, захист цінностей та здатність до самоорганізації; філософ (любомудр), який відображає схильність до саморефлексії, пошуку істини *в людському серці* та кордоцентризму [13, 46–47]. Науковець наголошує, що «найяскравішим втіленням архетипових рис національного характеру українців постає його явлення у вигляді запорозького козацтва» [13, 35].

А. Гурбик зазначає, що протягом тривалого часу поняття *українець* і *козак* були синонімами як у внутрішньому сприйнятті, так і в зовнішній ідентифікації народу. Козацтво стало виразником загальноукраїнської тенденції розвитку, піднісши духовний потенціал нації. Дослідник підкреслює, що козацька ментальність репрезентувала тип активної поведінки, яка передбачала власну відповідальність за життя та країну, сміливість і готовність до захисту держави. Козацьке право було не просто сумою норм, а гнучкою моделлю правової поведінки і мислення, тісно

пов'язаною з мораллю та релігійними віруваннями. Козацько-православна культура формувала уявлення про те, що захист Батьківщини є захистом усієї православної цивілізації. Духовне зростання козацтва перетворювало козаків на героїв-страдників, чий образи у народній уяві прирівнювалися до життя святих. Козацтво відродило державотворчі перспективи та прогресивний економічний уклад [7]. Навіть після знищення Січі російським абсолютизмом, козацькі архетипи збереглися в ментальності українців через фольклор, продовжуючи впливати на сучасне українське суспільство.

Досліджуючи духовну та етнокультурну ментальність українського козацтва В. Піщанська доходить висновку, що козацтво не лише засвоїло народні традиції, а й синтезувало їх у цілісну систему цінностей: козацький спосіб життя сформував специфічні форми національної самосвідомості; козаки створили самобутній культурний простір, який поєднав емоційну глибину та релігійний пафос тогочасного мистецтва [15].

Козацька доба виступає засадничим чинником формування української ментальності, оскільки саме в цей час відбулася кристалізація центральних архетипів національного колективного несвідомого, передусім образів *воїна-захисника* та *вільної особистості*. Козацтво трансформувало пасивні етнокультурні структури у динамічний ідеал, основними ознаками якого стали індивідуальна свобода, лицарська етика та здатність до самоорганізації.

Ю. Гюльхан доходить висновку, що у литовсько-польську добу архетип землероба зіштовхнувся з архетипом воїна, саме в цей час, на тлі процесів окатоличення та ополячення почалося формування нових ментальних рис, пов'язаних з появою козаків-вільних лицарів. Важливу роль у цьому процесі відіграв *стен*, який з одного боку визначав *величність української душі*, а з іншого – формував войовничість, оскільки завжди був джерелом загрози. На думку авторки, традиція приймати до лав козацтва представників інших націй і віросповідань сформувала українців як толерантну націю відкриту до інших культур. Водночас поряд із толерантністю з'явилася непохитна готовність виступати проти кожного, хто образить національні святині. Козацькі ради та повстання закріпили в менталітеті пріоритет індивідуальної свободи, здатність до самоорганізації та ефективної державотворчої

діяльності, навіть попри притаманний українцям індивідуалізм [8].

Л. Костюк зазначає, що вільна індивідуальність та прагнення до особистісного завоювання світу є архітепічним для менталітету українців і саме це дало насагу до життя *республіці козаків*. У духовній культурі України козаки завжди розглядалися як люди, що не бажали бути пасивними учасниками подій, а ставали носіями вільного духу. Авторка підкреслює, що в українській історії козацтво було прикладом поєднання громади (товариства) та індивідуального лідерства (виборність отамана). Потяг до самопізнання, який є складовою індивідуалізму, особливо зростав у часи успішних дій, зокрема в еру Богдана Хмельницького. Ментальна риса небажання підкорюватися владі, яка пов'язана з козацьким типом свободи, поглибилася впродовж століть неволі після Козацької доби, оскільки будь-яка влада сприймалася як чужа та ворожа. Індивідуалізм як головна настанова ментальності в козацтві проявлялася у формі прагнення до свободи. Дослідниця резюмує, що архетип вільної особистості, який зародився ще *на світанку історії* та в Київській Русі, історично втілювався і розвинувся у Козацьку добу, ставши фундаментом для створення козацької держави [10].

Розглядаючи архетип особистої свободи О. Гордійчук доходить висновку, що його вплив у часи глибоких соціальних криз зумовлює трансформацію поведінки в *авантюрно-козацький тип реакції*, який передбачає тотальну мобілізацію духовних і моральних ресурсів, а також героїчний спротив навіть ціною власного життя. Архетип особистої свободи є фундаментом волелюбного духу, спричиняє неприйняття нав'язаного ззовні авторитету та утверджує сподівання на власні сили [3, с. 17]. Разом з тим, О. Бичковська зауважує, що цей козацький спадок має і зворотній бік, часто виступаючи джерелом розбрату, суб'єктивізму та невміння єднатися навіть за критичних для держави обставин. Дослідниця констатує, що Козацька доба закріпила в національному характері екзистенційно-особистісний світогляд, при якому цінність окремої людини та прагнення до незалежності стоять вище за загальні інтереси [2].

Концентрованим вираженням українського світосприйняття є архетип Козака Мамає, який поєднує ідеали особистої свободи, внутрішнього спокою та сили

народного духу. А. Гурбик зазначає, що образ Мамає став візуальним втіленням козака як головного етнічного героя українців, що сприяло закріпленню в народній свідомості образу *ідеального захисника рідної землі*. Архетип козацтва, уособлений у Мамаї, сприяв трансформації ментальності від *селянської* (повільної та обережної) до моделі активної відповідальності за власне життя та країну. Дослідник підкреслює, що специфічний стан Мамає на картинах (задумливий спокій, гра на бандурі у поєднанні з повною бойовою екіпіровкою та конем поруч) сформував у ментальності українців рису постійної готовності будь-якої миті взятися до зброї при збереженні внутрішньої зосередженості [7].

Архетип Козака Мамає є не просто художнім образом, а своєрідним генетичним кодом, який через візуальні і смислові маркери (самотність, медитативна поза, степовий простір) закріплює в колективній свідомості пріоритет духовної перемоги над фізичною силою та підкреслює зв'язок українців з рідною землею і лицарськими традиціями. Окрім цього, цей архетип забезпечує тяглість української культури від найдавніших часів до сучасності. Образ Мамає допоміг українцям виробити активний тип світосприйняття, який поєднує глибоку духовність (ліризм, музикальність) із незламною волею до протиставу та захисту цінностей.

Наукова новизна полягає в осмисленні значення Козацької доби як засадничого чинника утворення базових національних архетипів (*воїна-захисника, вільної особистості, Козака Мамає*), що стали основою сучасної національної ідентичності та протиставу.

Висновки. Козацька доба стала фундаментальним етапом у формуванні української ментальності, трансформували традиційний мирний архетип землероба в динамічний ідеал воїна-захисника та вільної особистості. Завдяки поєднанню індивідуалізму, лицарської етики та здатності до самоорганізації, козацький період заклав основу української ментальності, як глибокого консервативного коду нації. Козацтво виступило не лише військовою силою, але і унікальним культурним простором, де релігійність, кордоцентризм та правосвідомість синтезувалися в цілісну систему цінностей, перетворивши українців на активних носіїв вільного духу.

Література

1. Багрий Ю. М. Морально-етичний вимір української правової традиції козацької епохи. *Галицькі студії: Юридичні науки*. 2024. № 6. С. 5-12. DOI: https://doi.org/10.32782/galician_studies/law-2024-6-1
2. Бичковьяк О. В. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Історичні науки*. 2020. № 2. С. 80-84. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14>
3. Гордійчук О. О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2018. № 1. С. 15-19. DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.1\(84\).2018.15-19](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.1(84).2018.15-19)
4. Гордійчук О. О. Генеза української політичної ментальності. *Політичне життя*. 2024. № 3. С. 73-80. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.3.9>
5. Гордійчук О. О. Етногенез та основні риси української ментальності: соціально-філософський контекст. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2021. №90. С. 52-62. DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.52-62](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.52-62)
6. Гордійчук О. О. Ментальність у добу глобалізації : монографія. Житомир, Вид-во «НОВОград», 2021. 372 с. URL : https://eztuir.ztu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9055/Hordiichuk_Mentalnist_u_dobu_glob_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 13.12.2025).
7. Гурбик А. Субкультура українського козацтва в контексті формування базових архетипів українців. *Людина, суспільство, влада в давній та ранньомодерній Україні: контексти історичної презентації*. К.: Інститут історії України НАН України, 2020. С. 325-364. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Hurbyk_Andrii/Subkultura_ukrainskoho_kozatstva_v_konteksti_formuvannia_bazovykh_arkhetypiv_ukraintsiv.pdf (дата звернення 13.12.2025).
8. Гюльхан Ю. Б. Обрисы формирования украинской национальной ментальности. *Перспективи: соціально-політичний журнал*. 2023. № 3. С. 43-49. DOI: <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2023.3.6>
9. Коваль М. Парадигма української ментальності як фактор удосконалення військового освітнього процесу. *Collection of Scientific Papers «ЛОГОС»*. 2024. March 29. С. 403-409. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-29.03.2024.084>
10. Костюк Л. Індивідуалізм української ментальності: проблема ідентичності і культурна традиція. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Культурологія*. 2017. № 18. С. 85-88. URL : <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/5945/1/23.pdf> (дата звернення: 13.12.2025).
11. Коцур В. Феноменальність козацтва як визначальна детермінанта формування української ідентичності. *Етнічна історія народів Європи*. 2017. № 53. С. 25-30. URL : <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2017/53/articles/4.pdf> (дата звернення: 13.12.2025).
12. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності. Дім – Поле – Храм. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. В. Попович. К. : Наукова думка, 2006. С. 273–299.
13. Крисаченко В. Національний характер України: генеза, сутність, випробування, державна суб'єктність. *Українознавство*. 2022. № 3 (84). С. 27-50. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(84\).2022.263012](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(84).2022.263012)
14. Лісеєнко О. В., Крохмаль О. М. Аксиологічний вимір трансформації української ментальності. *Перспективи : соціально-політичний журнал*. 2024. № 3. С. 86-92. DOI: <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2024.3.11>
15. Піщанська В. М. Етнокультурна ментальність і духовна культура козацтва в контексті українського бароко. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 23-30. DOI: <https://doi.org/10.32461/149857>
16. Семергей Н. Історіографічний дискурс про роль архетипів у стабілізації конфліктного розвитку національної ідентичності українців в імперську добу. *Українознавчий альманах*. 2019. № 24. С. 17-22. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2019.24.3>
17. Юнг К. Г. Архетип і символ. К. : Центр учбової літератури, 2024. 436 с.
18. Юрій М., Алексієвець М. М. Зародження козацтва і його національно-визвольної місії як поворот в еволюції ментальності українського народу. *Україна-Європа-Світ : Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини*. 2018. Вип. 21. С. 249-255. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapysku/ukraine_europe/UES_Zbirnik_21.pdf#page=249 (дата звернення: 13.12.2025).
19. Ядловська О. Чинники становлення національно-політичної ментальності: український вимір. *Науковий вісник Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ*. 2022. № 2 (117). С. 244-252. DOI: <https://doi.org/10.31733/2078-3566-2022-2-244-252>

References

1. Bahrii, Yu. M. (2024). Moral and ethical dimension of the Ukrainian legal tradition of the Cossack era. *Galician Studies: Law*, (6), 5–12. https://doi.org/10.32782/galician_studies/law-2024-6-1 [In Ukrainian].
2. Bychkoviak, O. V. (2020). Basic archetypes of the Ukrainian mentality and their influence on today's realities. *Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Historical Sciences*, 31(70), (2), 80–84. <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14> [In Ukrainian].
3. Hordiichuk, O. O. (2018). Archetypes of the Ukrainian mentality: socio-philosophical analysis. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*.

Philosophical Sciences, (1), 15–19. [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.1\(84\).2018.15-19](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.1(84).2018.15-19) [In Ukrainian].

4. Hordiichuk, O. O. (2024). The genesis of the Ukrainian political mentality. *Political Life*, (3), 73–80. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.3.9> [In Ukrainian].

5. Hordiichuk, O. O. (2021). Ethnogenesis and the main features of the Ukrainian mentality: socio-philosophical context. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*, (2), 52–62. [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.52-62](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.52-62) [In Ukrainian].

6. Hordiichuk, O. O. (2021). Mentality in the era of globalization: a monograph. Vyd-vo «NOVOhrad». https://eztuir.ztu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9055/Hordiichuk_Mentalnist_u_dobu_glob_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y [In Ukrainian].

7. Hurbyk, A. (2020). Subculture of the Ukrainian Cossacks in the context of the formation of basic archetypes of Ukrainians. In *Man, society, power in ancient and early modern Ukraine: contexts of historical presentation* (pp. 325–364). Institute of History of Ukraine, NAS of Ukraine. https://shron1.chtyvo.org.ua/Hurbyk_Andrii/Subkultur_a_ukrainskoho_kozatstva_v_konteksti_formuvannia_bazovykh_arkhetypiv_ukraintsiv.pdf [In Ukrainian].

8. Hiulkhan, Yu. B. (2023). Outlines of the formation of the Ukrainian national mentality. *Perspectives: socio-political journal*, (3), 43–49. <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2023.3.6> [In Ukrainian].

9. Koval, M. (2024, March 29). Paradigm of Ukrainian mentality as a factor of improving the military educational process. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*, 403–409. <https://doi.org/10.36074/logos-29.03.2024.084> [In Ukrainian].

10. Kostiuk, L. (2017). Individualism of the Ukrainian mentality: the problem of identity and cultural tradition. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Culture Studies Series*, (18), 85–88. <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/5945/1/23.pdf> [In Ukrainian].

11. Kotsur, V. (2017). The phenomenality of the Cossacks as a defining determinant of the formation of Ukrainian identity. *Ethnic History of European Nations*, (53), 25–30. <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2017/53/articles/4.pdf> [In Ukrainian].

12. Krymskyi, S. B. (2006). Archetypes of the Ukrainian mentality. *House – Field – Temple*. In M. V. Popovych (Ed.), *Problems of the theory of mentality* (pp. 273–299). Naukova dumka. [In Ukrainian].

13. Krysachenko, V. (2022). National character of Ukraine: genesis, essence, tests, state subjectivity. *Ukrainian Studies*, (3), 27–50. [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(84\).2022.263012](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(84).2022.263012) [In Ukrainian].

14. Liseienko, O. V., & Krokmal, O. M. (2024). Axiological dimension of the transformation of Ukrainian mentality. *Perspectives: socio-political journal*, (3), 86–92. <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2024.3.11> [In Ukrainian].

15. Pishchanska, V. M. (2017). Ethnocultural mentality and spiritual culture of the Cossacks in the context of the Ukrainian Baroque. *Notes on Art Criticism*, (32), 23–30. <https://doi.org/10.32461/149857> [In Ukrainian].

16. Semerhei, N. (2019). Historiographical discourse on the role of archetypes in stabilizing the conflictual development of the national identity of Ukrainians in the imperial era. *Ukrainian Studies Almanac*, (24), 17–22. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2019.24.3> [In Ukrainian].

17. Jung, C. G. (2024). Archetype and symbol. Center of Educational Literature. [In Ukrainian].

18. Yurii, M., & Aleksiievets, M. M. (2018). The emergence of the Cossacks and its national liberation mission as a turning point in the evolution of the mentality of the Ukrainian people. *Ukraine-Europe-World: International collection of scientific works. Series: History, international relations*, (21), 249–255. http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/ukraine_europe/UES_Zbirnik_21.pdf#page=249 [In Ukrainian].

19. Yadlovska, O. (2022). Factors of the formation of national-political mentality: the Ukrainian dimension. *Scientific Bulletin of Dnipropetrovsk State University of Internal Affairs*, (2), 244–252. <https://doi.org/10.31733/2078-3566-2022-2-244-252> [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026

Отримано після доопрацювання 10.02.2026

Прийнято до друку 17.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Щур Н. О. Мистецькі практики як чинник публічної культурної політики в умовах сучасних соціокультурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 72–78.

Щур Наталія Олегівна,

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

Shchur N. (2026). Artistic Practices as a Factor of Public Cultural Policy in the Conditions of Modern Socio-Cultural Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 72–78 [in Ukrainian].

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЯК ЧИННИК ПУБЛІЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета статті – визначити роль мистецьких практик як чинника публічної культурної політики в умовах сучасних соціокультурних трансформацій та проаналізувати їхній вплив на формування публічного простору та культурної ідентичності. **Методологію дослідження** ґрунтується на культурологічному, системному та комунікативному підходах. Застосовано комплексний підхід, який включає аналіз наукових публікацій, порівняльний аналіз українського та міжнародного досвіду цифрових мистецьких практик, системну класифікацію цифрових платформ, а також оцінку впливу мистецьких практик на публічну культурну політику та процеси глокалізації. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні механізмів впливу цифрових мистецьких практик на публічний простір, культурну ідентичність та моделі участі; проведено систематизацію цифрових практик в Україні та порівняльний аналіз українського й міжнародного досвіду цифрових музеїв, що підкреслює їхню роль як активного інструменту реалізації державних і локальних культурних стратегій. **Висновки.** доведено, що цифрові мистецькі практики є дієвим чинником публічної культурної політики, сприяють конструюванню публічного простору, зміцненню культурної ідентичності та формуванню нових моделей культурної участі. Виявлено, що українські цифрові практики забезпечують інтеграцію локальних культурних традицій із глобальними тенденціями глокалізації, водночас відповідаючи на специфічні соціокультурні виклики. Результати дослідження підтверджують їхню функцію як стратегічного інструменту реалізації державних і локальних культурних ініціатив та інноваційних моделей взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією.

Ключові слова: мистецькі практики, цифрові мистецькі практики, публічна культурна політика, глокалізація, культурна ідентичність, онлайн-музеї, інтерактивні культурні ініціативи, соціокультурні трансформації, культурна комунікація, цифровізація.

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

Artistic Practices as a Factor of Public Cultural Policy in the Conditions of Modern Socio-Cultural Transformations

The purpose of the study is to determine the role of artistic practices as a factor of public cultural policy in the context of contemporary socio-cultural transformations and to analyse their impact on the formation of public space and cultural identity. **Research methodology** is based on cultural, systemic, and communicative approaches. A comprehensive approach was applied, including analysis of scientific publications, comparative analysis of Ukrainian and international digital artistic practices, systematic classification of digital platforms, as well as assessment of the impact of artistic practices on public cultural policy and globalisation processes. **The scientific novelty** lies in identifying the mechanisms of influence of digital artistic practices on public space, cultural identity, and participation models; systematising digital practices in Ukraine; and conducting a comparative analysis of Ukrainian and international digital museum experiences, highlighting their role as an active tool for implementing state and local cultural strategies. **Conclusions.** It has been demonstrated that digital artistic practices are an effective factor of public cultural policy, contributing to the construction of public space, strengthening cultural identity, and forming new models of cultural participation. It was found that Ukrainian digital practices ensure the integration of local cultural traditions with global globalisation trends while responding to specific socio-cultural challenges. The results confirm their function as a strategic tool for implementing state and local cultural initiatives and innovative models of interaction between artists, institutions, and audiences.

Keywords: artistic practices, digital artistic practices, public cultural policy, glocalisation, cultural identity, online museums, interactive cultural initiatives, socio-cultural transformations, cultural communication, digitalisation.

Актуальність теми дослідження. Актуальність дослідження зумовлена динамічними соціокультурними трансформаціями сучасності, що відбуваються під впливом процесів цифровізації та глокалізації, які визначають нові умови функціонування культури та механізми реалізації публічної культурної політики. У сучасному культурному просторі цифрові технології не лише змінюють способи виробництва та споживання мистецтва, а й трансформують самі форми культурної комунікації, сприяючи виникненню нових мистецьких практик, що поєднують глобальні тенденції з локальними культурними контекстами.

У цих умовах мистецькі практики набувають особливого значення як чинник публічної культурної політики, оскільки вони забезпечують репрезентацію культурної ідентичності в глобалізованому цифровому середовищі та водночас сприяють збереженню локальних культурних особливостей. Глокалізаційні процеси актуалізують необхідність осмислення взаємодії глобальних культурних потоків і локальних практик, що знаходить відображення у сучасному мистецтві, зокрема в цифрових формах творчості, мережових проєктах, візуальних комунікаціях та нових медіа.

Водночас цифрова культура розширює можливості публічної культурної політики, відкриваючи нові канали взаємодії між державними інституціями, митцями та аудиторією, а також сприяє формуванню нових моделей культурної участі та публічного простору. Водночас мистецькі практики виконують функцію не тільки репрезентації, а й активного впливу на соціокультурні процеси, сприяючи формуванню ціннісних орієнтацій та конструюванню колективних ідентичностей.

Отже, дослідження мистецьких практик як чинника публічної культурної політики в умовах цифровізації та глокалізації є актуальним з огляду на необхідність культурологічного осмислення нових форм взаємодії між глобальним і локальним у сучасному культурному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний культурологічний дискурс розглядає мистецькі практики як важливий інструмент соціокультурних процесів, здатний впливати на формування культурних смислів і колективних ідентичностей. На цю проблематику звертають увагу, зокрема, Н.

Бабій та О. Спольська з колегами, аналізуючи українські мистецькі практики як чинник інтеграції локальних традицій із глобальними тенденціями глокалізації [10]. О. Копієвська [14] та Ж. Денисюк [4] підкреслюють, що мистецькі практики охоплюють як традиційні форми творчої діяльності, так і сучасні цифрові методи створення та поширення культурних продуктів, що забезпечує поєднання локальних традицій із глобальними тенденціями глокалізації, сприяють формуванню нових моделей культурної участі й взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією.

Мистецькі практики поєднують професійні й аматорські форми діяльності, а також сприяють налагодженню взаємодії між культурними інституціями, митцями та аудиторією. На цю проблематику звертають увагу, зокрема, О. Комарніцька [5] та В. Шостак і О. Москвич [12], які досліджують механізми взаємодії між інституціями, митцями та аудиторією, підкреслюючи їхню роль у трансформації культурних смислів і конструюванні колективних ідентичностей. У наукових роботах зазначається, що мистецькі практики виконують подвійні функції: вони виступають засобом художнього самовираження та одночасно слугують інструментом соціальної комунікації, що визначає їх як активний чинник формування публічної культурної політики на національному та локальному рівнях.

Цифровізація культурної сфери відкриває додаткові можливості для впливу мистецьких практик на публічний простір та культурну ідентичність. На цю проблематику звертають увагу, зокрема, Н. Бедріна [2], А. Тормахова та О. Алексієнко [11], а також О. Єжова і Дж. Чжао [15], досліджуючи інтеграцію онлайн-платформ, мережових медіа та інтерактивних ініціатив у культурні практики. Вони підкреслюють, що цифрові формати дозволяють поєднувати локальні традиції з глобальними тенденціями глокалізації, розширюючи можливості культурної участі та формуючи нові моделі взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією.

Порівняльний аналіз цифрових музеїв демонструє різні підходи до реалізації мистецьких практик у цифровому середовищі. Дж. Джанніні та Дж. Боуен [13] досліджують міжнародний досвід, який орієнтований на глобальну доступність, культурну дипломатію та популяризацію сучасного мистецтва, тоді як українські практики, на прикладі Львівського

історичного музею, а також за висновками С. Волкова [3], О. Копієвської [6; 7], реалізуються з урахуванням національних особливостей публічної культурної політики та соціокультурних викликів, підкреслюючи їхню роль у формуванні локальної культурної ідентичності та сприянні соціокультурній інтеграції.

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують, що мистецькі практики виступають не лише об'єктом наукового аналізу, а й активним інструментом реалізації культурної політики. Вони формують нові моделі участі, сприяють соціокультурній інтеграції та підтримують вироблення колективних культурних сенсів, забезпечуючи діалог між локальним і глобальним у цифровому середовищі та процесах глокалізації. Цей аспект підкреслює значення мистецьких практик як чинника розвитку публічної культурної політики, здатного поєднувати традиційні культурні форми з інноваційними цифровими форматами та створювати ефективні моделі взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією.

Мета дослідження - визначити роль мистецьких практик як чинника публічної культурної політики в умовах сучасних соціокультурних трансформацій та проаналізувати їхній вплив на формування публічного простору та культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. У сучасному науковому дискурсі мистецькі практики розглядаються як ключовий елемент соціокультурних процесів, що формують смисли, цінності та соціальну взаємодію в суспільстві. Під мистецькими практиками розуміють як традиційні форми творчої діяльності, так і нові способи творення та поширення культурних продуктів у цифровому середовищі [1, 73–74].

Мистецько-культурні практики охоплюють широкий спектр різноманітних щоденних і мистецьких звичаїв, поєднуючи професійні та аматорські форми діяльності, а також взаємодію між культурними установами і глядачем. У культурологічному контексті вони виступають не лише як способи художнього вираження, але й як форми соціальної комунікації, що впливають на трансформацію культурних смислів та конструювання колективних ідентичностей [10, 38–40]. Саме тому мистецькі практики можуть розглядатися як активний чинник формування культурної політики на рівні державних стратегій та локальних ініціатив.

З огляду на сучасні трансформації у соціокультурній сфері, зумовлених

цифровізацією та глокалізацією, вплив мистецьких практик на публічну культурну політику стає особливо помітним. Цифрові платформи, мережеві спільноти та нові медіа створюють додаткові можливості для взаємодії між митцями, культурними установами та аудиторією, одночасно поєднуючи глобальні культурні тенденції з локальними традиціями. Саме ці процеси визначають зміст і пріоритети публічної культурної політики, сприяючи розвитку нових моделей культурної участі та соціокультурної взаємодії.

Публічна культурна політика охоплює дії державних інституцій і суспільних акторів, спрямовані на регулювання доступу до культури, підтримку творчості та культурної спадщини, а також на створення умов для культурної участі громадян [12, 468]. У сучасних умовах цифровізація та глобальні культурні процеси впливають на формування політики, що інтегрує цифрові мистецькі практики і забезпечує нові моделі культурної участі.

Процеси глокалізації, які поєднують глобальні культурні тенденції з локальними особливостями, формують новий контекст для мистецьких практик, що впливають на культурну ідентичність і публічний простір, одночасно визначаючи зміст і пріоритети публічної культурної політики. Таким чином, сучасні концептуальні підходи до мистецьких практик дозволяють розглядати мистецтво не лише як об'єкт політики, а й як активний чинник соціокультурних трансформацій у цифровому та глокалізованому середовищі.

У цьому вимірі особливого значення набуває цифровізація культурної сфери. Мистецькі практики дедалі виразніше постають як чинник формування публічної культурної політики, використовуючи потенціал цифрових і мережевих платформ, онлайн-галерей та соціальних медіа, вони не лише розширюють доступ до культурних продуктів, а й формують нові моделі взаємодії між митцями, культурними інституціями та аудиторією. Це сприяє виробленню спільних культурних сенсів, активізації участі різних акторів і зміцненню локальної ідентичності [14]. Зазначені положення знаходять підтвердження у працях сучасних дослідників. У цьому контексті Ж. Денисюк підкреслює, що артпроекти, зокрема у сфері декоративно-прикладного мистецтва, виступають медіаторами культурного діалогу в глобальному культурному просторі, забезпечуючи міжкультурну комунікацію та репрезентацію національної ідентичності [4, 150].

Крім того, дослідження культурологічних практик в українському науковому дискурсі демонструють, що мистецькі практики не лише віддзеркалюють соціокультурні трансформації, а й самі стають механізмом впливу на публічний простір та політичні наративи. Наприклад, аналіз візуальних комунікативних практик показує, як мистецтво адаптується до змін у креативних індустріях, соціальних медіа й онлайн-комунікаціях, створюючи нові смисли і моделі культурної участі. Одночасно, трансформація культурних практик у сучасних умовах глобалізаційних та глокалізаційних процесів розглядається як складний соціокультурний феномен, що поєднує глобальні тенденції з локальними особливостями та є підґрунтям для вироблення культурних політик як на національному, так і на регіональному рівнях [5, 154–155].

Сучасні дослідження також аналізують специфіку мистецьких проєктів і культурних ініціатив в умовах воєнного стану та соціальних криз, підкреслюючи їхню роль як інструмента публічної культурної політики, що сприяє збереженню національної ідентичності, соціальній згуртованості та міжнародному культурному діалогу [9] – важлива ілюстрація того, як мистецькі практики адаптуються до викликів сучасності й стають активним чинником у процесах формування культурного простору України.

Таким чином, аналіз мистецьких практик у контексті публічної культурної політики показує, що вони виконують не лише естетичну та освітню функцію, а й виступають активним чинником соціокультурних трансформацій, здатним формувати культурну ідентичність, інтегрувати глобальні тенденції з локальними традиціями та впливати на публічний простір [14, 1–15; 4; 9]. Онлайн-платформи та мережеві медіа створюють нові канали взаємодії між митцями, культурними інституціями та глядачами, водночас підтримуючи реалізацію державних стратегій і локальних ініціатив у сфері культурної політики. Таким чином, сучасні концептуальні підходи дозволяють розглядати мистецтво не лише як об'єкт публічної політики, а як дієвий інструмент її реалізації, що формує моделі культурної участі й сприяє соціокультурній інтеграції у цифровому та глокалізованому середовищі.

У зв'язку з цим цифрові мистецькі практики постають окремим науковим об'єктом дослідження, оскільки вони одночасно виконують естетичну, освітню та соціокультурну функції. За даними сучасних досліджень, цифрові платформи трансформують культурний простір,

формуючи середовище для постійного діалогу між творцями, культурними інституціями та аудиторією, сприяючи виробленню спільних культурних сенсів і моделей соціокультурної участі.

В українському контексті цифрові мистецькі практики реалізуються через онлайн-музеї, інтерактивні виставки та цифрові арт-галереї, а також на освітніх платформах, що відкриває нові можливості для культурної участі. Наприклад, Національний музей у Львові запровадив інтерактивні онлайн-експозиції, що дозволяють відвідувачам досліджувати колекції через 3D-тури та мультимедійні інтерфейси [8]. Аналогічно, Київська художня галерея активно використовує соціальні мережі та онлайн-платформи для презентації сучасного мистецтва та залучення молодшої аудиторії. Такі практики сприяють поширенню культурних продуктів, розвитку громадянської участі та формуванню локальної культурної ідентичності.

Водночас, міжнародний досвід демонструє, що цифровізація мистецтва та музейної практики є важливим глобальним трендом, що трансформує культурні установи у XXI столітті. Дослідження свідчать, що розвиток цифрових технологій змінює способи збереження, презентації та сприйняття музейних колекцій у віртуальному середовищі, одночасно формуючи нові моделі взаємодії з аудиторією та переосмислення ролі музею як інституції культурної політики [13].

Крім того, дизайн і функціональні аспекти онлайн-музеїв сприяють не лише збереженню культурної спадщини, а й підвищенню доступності цифрових колекцій, створенню інтерактивних платформ та поглибленню утворювальних практик для міжнародних спільнот. У цьому контексті дослідники аналізують не тільки технічні інструменти, але й культурні моделі цифрових музеїв, що включають медіацію, інтерпретацію та збереження культурного досвіду [2]. Одним із прикладів структурних підходів до розробки та функціонування цифрових музеїв є дослідження структурних аспектів дизайну онлайн-музейних платформ, що охоплюють як традиційні для музейної справи цінності, так і інноваційні форми презентації через цифрові інтерфейси [15].

Міжнародні дослідження засвідчують, що цифрові музеї не лише розширюють доступ до культурної спадщини, а й виступають активним інструментом реалізації культурної політики, сприяють інтерпретації культурних змістів та формуванню глобальної культурної ідентичності в умовах цифрового суспільства.

Вони забезпечують платформу для інтеграції локальних традицій із глобальними тенденціями глокалізації, стимулюючи розвиток нових моделей культурної участі та взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією. На основі цього формується аналітичний базис для порівняння міжнародного та українського досвіду у сфері

цифрових мистецьких практик, який систематизовано у таблиці 1, де наведено порівняльний аналіз цифрових музеїв України та закордонних ініціатив із урахуванням їхнього впливу на культурну політику, доступність культурних ресурсів та формування культурної ідентичності.

Таблиця 1

Порівняльна таблиця цифрових музеїв (Україна та міжнародний досвід)

Країна / Проект	Основні цілі	Формати цифрових платформ	Цільова аудиторія	Особливості культурної політики
Україна / Digital Museum UA	Доступ до культурної спадщини, інтерактивна освіта	Онлайн-експозиції, віртуальні тури, VR-екскурсії	Широка громадськість, студенти	Локальні ініціативи, підтримка культурних проєктів державою
Нідерланди / Rijksmuseum	Міжнародний доступ до колекцій, глобальна освіта	Онлайн-колекції, інтерактивні тури, цифрові лекції	Міжнародна аудиторія, дослідники, школярі	Інтеграція цифрових технологій у національну культурну стратегію
Канада / National Gallery of Canada	Культурна дипломатія, доступність для віддалених громад	Віртуальні тури, онлайн-курси, інтерактивні платформи	Віддалені громади, освітні установи	Підтримка державою цифрових інструментів для культурної участі
Південна Корея / National Museum of Modern and Contemporary Art	Популяризація сучасного мистецтва, міжнародна культурна комунікація	Цифрові виставки, інтерактивні платформи, Google Arts & Culture	Міжнародна аудиторія	Використання цифрових медіа для культурної дипломатії

Джерело: розробка авторки за [2; 8; 11; 15]

Викладені порівняльні характеристики дозволяють перейти від загального аналізу до конкретизації особливостей функціонування цифрових мистецьких практик у національному контексті. Особливої уваги потребує український досвід, який формується в умовах інтенсивних соціокультурних трансформацій, цифровізації та актуальних суспільних викликів.

У цьому зв'язку доцільним є розгляд сучасних українських цифрових культурних ініціатив і мистецьких практик як інструментів реалізації публічної культурної політики. Саме мистецькі практики в цифровому середовищі виступають не лише формами художнього вираження, але й механізмами соціокультурної взаємодії, що сприяють розширенню культурної участі, трансформації публічного простору та формуванню культурної ідентичності в умовах глокалізованого світу.

Цифрові мистецькі практики в Україні в останні роки набувають системного характеру та інтегруються у процеси реалізації публічної культурної політики. Вони охоплюють широкий спектр форм — від віртуальних виставок і онлайн-музеїв до цифрових артпроєктів і мережових культурних ініціатив. Як зазначає О. Копієвська, сучасна культурна

політика передбачає активне включення новітніх форм культурної діяльності, що трансформують механізми взаємодії між державою, культурними інституціями та суспільством [6; 7]. У цьому контексті цифровізація культурної сфери сприяє не лише модернізації способів репрезентації мистецтва, але й зміні моделей культурної участі та комунікації.

Завдяки цьому цифрові мистецькі практики стають ефективним інструментом розширення культурної участі, забезпечуючи доступ до культурних ресурсів навіть у віддалених регіонах та для соціально вразливих груп. Вони дозволяють глядачам і громадам долучатися до мистецьких проєктів, що раніше були обмежені географічно або соціально, сприяючи формуванню нових культурних звичок і практик участі на локальному рівні [3, 120–135; 14, 73–74]. Таким чином, цифрові мистецькі практики стають не лише інструментом локальної культурної участі, а й важливим чинником формування нових моделей взаємодії на рівні інституцій та аудиторії загалом.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі цифрових мистецьких практик як чинника публічної культурної

політики, що поєднує локальні традиції з глобальними тенденціями глокалізації. Встановлено механізми впливу цифрових практик на формування публічного простору, культурної ідентичності та нових моделей участі через онлайн-платформи, мережеві медіа та інтерактивні ініціативи. Запропоновано системну класифікацію цифрових практик в Україні та проведено порівняльний аналіз українського й міжнародного досвіду цифрових музеїв, що дозволяє визначити особливості національної культурної політики та роль цифрових мистецьких практик як активного інструменту реалізації державних і локальних культурних стратегій.

Висновки. Дослідження показало, що цифрові мистецькі практики в Україні виступають важливим чинником публічної культурної політики, здатним поєднувати локальні культурні традиції з глобальними тенденціями глокалізації. Вони не лише розширюють доступ до культурних ресурсів, а й формують нові моделі культурної участі, сприяють інтеграції державних, інституційних та громадських ініціатив у сфері культури. Зокрема, цифрові платформи, мережеві медіа та інтерактивні культурні проекти забезпечують постійний діалог між митцями, установами та аудиторією, створюючи умови для вироблення спільних культурних сенсів і зміцнення локальної ідентичності.

Проведений аналіз вітчизняного та міжнародного досвіду цифрових музеїв засвідчує, що українські цифрові мистецькі практики набувають системного характеру і інтегруються у національні стратегії культурної політики. Водночас вони відображають особливості соціокультурного контексту, зокрема територіальну віддаленість, соціальні обмеження та виклики сучасних трансформацій. Порівняльний аналіз дозволяє виокремити ключові відмінності українських практик від міжнародних, зокрема більшу орієнтацію на локальні ініціативи, адаптацію до соціально-політичних умов та підвищення доступності для ширшої аудиторії.

Цифровізація мистецьких практик відкриває нові можливості для формування публічного простору та культурної ідентичності. Вона сприяє консолідації різних соціальних груп навколо спільних культурних цінностей, стимулює розвиток громадянської участі та інтеграцію глобальних тенденцій у локальний культурний контекст. Водночас цифрові платформи стають інструментом реалізації державних і локальних культурних стратегій, що дозволяє ефективно поєднувати

культурні, освітні та соціальні функції мистецтва.

Отже, мистецькі практики в цифровому та глокалізованому середовищі виступають не лише об'єктом культурної політики, а й активним її інструментом, здатним впливати на соціокультурні трансформації, формувати нові моделі взаємодії між митцями, інституціями та аудиторією, а також сприяти виробленню колективних культурних смислів і зміцненню національної ідентичності. Результати дослідження створюють підґрунтя для подальшого розвитку наукових концепцій щодо цифрових мистецьких практик як чинника публічної культурної політики в Україні.

Література

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. (36). 69–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
2. Бедріна Н. С. Віртуальні музеї та трансформація культурного досвіду: між збереженням, медіацією та інтерпретацією. *Культура України*. 2025. (90). 36–42. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.04>
3. Волков С. М. Соціокультурна динаміка інституалізаційних, інтеграційних та регіоналізаційних процесів в мистецькій освіті України : культурологічний аспект : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 / С. М. Волков ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2013. 413 с.
4. Денисюк Ж.З. Артпроекти як медіатори культурного діалогу: українське декоративно-прикладне мистецтво у глобальному культурному просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93. Том 1. 2025. 149–155. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-21>
5. Комарніцька О. Культурні проекти Українського культурного фонду: 2018–2023 рр. *Питання культурології*. 42. 152–162. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293769>
6. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККиМ. 2014. 296 с
7. Копієвська О. Р. Культурний інтелект у мистецько-освітньому просторі: культурологічна рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. 17–23. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2025.351828.
8. Львівський історичний музей став доступний у 3D-форматі. URL: <https://www.istravda.com.ua/short/60efcd1096d09/> (дата звернення: січень 2026).
9. Рева Т. С. Сучасні культурні колаборації оперних театрів Києва, Львова та Одеси в умовах воєнного стану: міжнародний вимір. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 20–26.

10. Спольська О. В., Калініченко І. М., Гончаренко Т. А. Концептуалізація мистецьких практик у системі культурних взаємозв'язків. *Art Studies*. 2025. №1. 57–71. DOI: <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-1-5>.

11. Тормахова А. Алексієнко О. «Цифрова трансформація сучасних українських виставково-експозиційних практик». *Українські культурологічні студії*. 2025. 16. 67–73. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10).

12. Шостак В., Москвич О. «Культура», «культурна політика», «культурний простір» в контексті управлінської моделі України. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. 465–470, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-64>.

13. Giannini T., Bowen J. P. Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID 19. *Heritage*. 2022. 5(1). 192–214. DOI: <https://doi.org/10.3390/heritage5010011>.

14. Kopievska O., Haidukevych K., Pashkevych M., Kozlovska M., Korolenko E. Sociocultural Practice in the Discourse of Creative Industries Development. *Postmodern Openings*. 2023. 14 (1). 1–15. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/14.1/600>.

15. Yezhova O., Zhao J., Pashkevych K. Exploring Design Aspects of Online Museums: From Cultural Heritage to Art, Science and Fashion. Preservation, *Digital Technology & Culture*. 2025. 54(1). 35–50. DOI: <https://doi.org/10.1515/pdtc-2024-0044>.

References

1. Babii, N. P. (2020). Current cultural and artistic practices and processes: Problems of scientific discourse. *Issues of Cultural Studies*, (36), 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047> [in Ukrainian].

2. Bedrina, N. S. (2025). Virtual museums and the transformation of cultural experience: Between preservation, mediation, and interpretation. *Culture of Ukraine*, (90), 36–42. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.04> [in Ukrainian].

3. Volkov, S. M. (2013). *Sociocultural dynamics of institutional, integration, and regionalization processes in art education of Ukraine: Cultural studies aspect* (Doctoral dissertation). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

4. Denysiuk, Zh. Z. (2025). Art projects as mediators of cultural dialogue: Ukrainian decorative and applied art in the global cultural space. *Actual Problems of Humanities*. 93(1). 149–155. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-21> [in Ukrainian].

5. Komarnitska, O. (2023). Cultural projects of the Ukrainian Cultural Foundation: 2018–2023. *Issues of Cultural Studies*, (42). 152–162. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293769> [in Ukrainian].

6. Kopievska, O. R. (2014). *Transformational processes in the culture of contemporary Ukraine*. NAKKKiM [in Ukrainian].

7. Kopievska, O. R. (2025). Cultural intelligence in the art-educational space: A cultural studies reflection. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 17–23. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351828> [in Ukrainian].

8. Lviv Historical Museum now available in 3D format. (2021). *Istorychna Pravda*. <https://www.ispravda.com.ua/short/60efcd1096d09/> [in Ukrainian].

9. Reva, T. S. (2023). Contemporary cultural collaborations of opera theatres in Kyiv, Lviv, and Odesa during martial law: International dimension. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 20–26 [in Ukrainian].

10. Spolska, O. V., Kalinichenko, I. M., & Honcharenko, T. A. (2025). Conceptualization of artistic practices in the system of cultural relations. *Art Studies*, 1, 57–71. <https://doi.org/10.32782/art-studies.2025-1-5> [in Ukrainian].

11. Tormakhova, A., & Aleksienko, O. (2025). Digital transformation of contemporary Ukrainian exhibition and exposition practices. *Ukrainian Cultural Studies*, 16, 67–73. [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10) [in Ukrainian].

12. Shostak, V., & Moskvych, O. (2025). “Culture,” “cultural policy,” “cultural space” in the context of the management model of Ukraine. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 465–470. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-64> [in Ukrainian].

13. 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. <https://doi.org/10.3390/heritage5010011> [in English].

14. Kopievska, O., Haidukevych, K., Pashkevych, M., Kozlovska, M., & Korolenko E. (2023). Sociocultural practice in the discourse of creative industries development. *Postmodern Openings*, 14(1). 1–15. <https://doi.org/10.18662/po/14.1/600> [in English].

15. Yezhova, O., Zhao, J., & Pashkevych, K. (2025). Exploring design aspects of online museums: From cultural heritage to art, science and fashion. Preservation. *Digital Technology & Culture*, 54(1), 35–50. <https://doi.org/10.1515/pdtc-2024-0044> [in English].

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

УДК 796:5-047.74]:070.1:004.738.5
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356233

Цитування:

Опейда А. Р. Трансформація туристичної подорожі в контексті цифрової медіакультури та глобальних викликів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 79–83.

Опейда Артур Русланович,

аспірант Волинського національного університету імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-8950-0129>
arturopeida@gmail.com

Opeida A. (2026). Transformation of Tourism Travel in the Context of Digital Media Culture and Global Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 79–83 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТУРИСТИЧНОЇ ПОДОРОЖІ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ ТА ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ

Мета роботи – проаналізувати трансформацію туристичної подорожі під впливом цифрової медіакультури та глобальних кризових явищ, виділити основні тенденції та запропонувати науково обґрунтовані рекомендації для розвитку туристичної сфери. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах соціокультурної аналітики, зокрема на комплексному аналізі даних: наукових публікацій, звітів туристичних агенцій, статистичних даних міжнародних організацій та кейс-досліджень. Методологічно використано індуктивно-каузальний підхід для виявлення впливу цифрових технологій та глобальних викликів на соціокультурну суть туристичної подорожі.

Наукова новизна статті полягає у концептуалізації туристичної подорожі як медіаопосередкованого гібридного процесу, що формується в умовах цифрової медіакультури та глобальних викликів. Запропоновано авторське трактування етапів трансформації туристичної подорожі з урахуванням взаємодії соціокультурних і технологічних чинників. **Висновки.** Туристична подорож у сучасному світі трансформується під впливом цифрової медіакультури та глобальних викликів, набуваючи рис гібридного соціокультурного феномену. Цифрові медіа інтегруються в усі етапи подорожі, змінюючи її структуру, зміст і форми репрезентації. Глобальні кризові процеси стимулюють розвиток альтернативних форматів туризму, зокрема віртуальних і медіаопосередкованих практик, що забезпечують адаптацію туристичної сфери до нових умов. У результаті туристична подорож постає як багатовимірний досвід, у якому поєднуються фізична мобільність, цифрова комунікація та культурна рефлексія. З урахуванням отриманих результатів сформульовані практичні рекомендації для туристичної сфери: інтеграція цифрових медіатехнологій у туристичний продукт; розвиток гібридних та віртуальних форматів подорожей; формування медіаграмотності туристів і працівників галузі; орієнтація на принципи сталого та відповідального туризму; адаптація до безпекових і кризових викликів.

Ключові слова: туристична подорож, цифрові технології, медіакультура, медіатизація, віртуальний туризм, соціокультурна аналітика, глобальні виклики, сталий туризм.

Opeida Artur, Ph.D. student in Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

Transformation of Tourism Travel in the Context of Digital Media Culture and Global Challenges

The purpose of the article is to analyze the transformation of tourist travel under the influence of digital media culture and global crisis phenomena, identify the main trends, and offer scientifically based recommendations for the development of the tourism sector. **The research methodology** is based on socio-cultural analytics methods, in particular on comprehensive data analysis: scientific publications, travel agency reports, statistical data from international organizations, and case studies. Methodologically, an inductive-causal approach was used to identify the impact of digital technologies and global challenges on the socio-cultural essence of tourist travel. **The scientific novelty** of the article lies in the conceptualization of tourist travel as a media-mediated hybrid process that is formed in the conditions of digital media culture and global challenges. The author's interpretation of the stages of transformation of a tourist trip is proposed, taking into account the interaction of socio-cultural and technological factors. **Conclusions.** Tourist travel in the modern world is being transformed under the influence of digital media culture and global challenges, acquiring the features of a hybrid socio-cultural phenomenon. Digital media are integrated into all stages of the journey, changing its structure, content and forms of representation. Global crisis processes stimulate the development of alternative tourism formats, in particular virtual and media-mediated practices, which ensure the adaptation of the tourism sector to new conditions. As a result, tourism appears as a multidimensional experience that combines physical mobility, digital communication, and cultural reflection. Taking into account the results obtained, practical recommendations for the tourism sector were formulated: integration of digital media technologies into the tourism product; development of hybrid and virtual travel formats; formation of media literacy of tourists and industry

workers; orientation on the principles of sustainable and responsible tourism; adaptation to security and crisis challenges.

Keywords: tourist travel, digital technologies, media culture, mediatization, virtual tourism, sociocultural analytics, global challenges, sustainable tourism.

Актуальність теми дослідження. Глобалізація та цифровізація ХХІ століття значно змінили спосіб організації, реалізації та сприйняття туристичної подорожі. Сучасний турист не лише переміщується фізично, а й інтегрується у цифрове середовище, яке формує мотивацію, очікування та спосіб переживання подорожі. У цьому контексті цифрова медіакультура стає ключовим фактором трансформації туристичного досвіду, що посилюється під тиском глобальних викликів: пандемій, кліматичних та геополітичних змін.

Нині туризм дедалі більше постає як складний соціокультурний та медіакомунікаційний феномен. Адже цифрова медіакультура формує нові способи сприйняття простору, часу та автентичності туристичного досвіду. Соціальні мережі, цифрові платформи бронювання, мобільні застосунки та технології доповненої й віртуальної реальності не лише полегшують організацію подорожі, а й трансформують саму її сутність, перетворюючи туриста на активного виробника медіаконтенту [12]. В умовах таких глобальних викликів неабияк актуалізується потреба в переосмисленні туристичної подорожі як адаптивної, цифрово опосередкованої та ризикочутливої практики.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика трансформації туристичної подорожі в умовах цифрової медіакультури та глобальних викликів активно розробляється у сучасному науковому дискурсі на перетині туризмології, культурології, соціальних комунікацій та медіадосліджень. Аналіз наукових публікацій засвідчує поступовий перехід від трактування туристичної подорожі як форми фізичної мобільності до її осмислення як складного соціокультурного та медіаопосередкованого досвіду.

У класичних працях із теорії туризму туристична подорож інтерпретується як соціально сконструйований феномен. Так, Дж. Уррі вводить поняття «туристичного погляду», підкреслюючи, що туристичний досвід формується під впливом культурних кодів, соціальних норм і візуальних образів, значною мірою репрезентованих у медіа [12]. Подальший розвиток цієї концепції у співавторстві з Й. Ларсеном пов'язується з цифровізацією туризму, коли медіа не лише відображають подорож, а й визначають її сценарії та очікування [11, 42–58].

Важливе місце у вивченні цифрової медіакультури посідають праці Г. Дженкінса, який обґрунтовує концепцію конвергентної та партисипативної культури [9, 2–18]. У туристичному контексті ці підходи пояснюють зростання ролі користувацького контенту, блогінгу, соціальних мереж і платформних сервісів, що трансформують туриста з пасивного споживача у активного суб'єкта медіакомунікації. Ідеї Дженкінса корелюють із положеннями Л. Мановича про нові форми цифрової візуальності та культурної репрезентації, які істотно впливають на сприйняття туристичних просторів [10, 65–89].

У сучасних міжнародних дослідженнях туризму значна увага приділяється ролі цифрових технологій у формуванні туристичної поведінки. Зокрема, У. Гретцель та З. Сян доводять, що соціальні медіа стали ключовим чинником прийняття туристичних рішень на всіх етапах подорожі – від планування до постподорожньої рефлексії [8, 179–188].

Д. Бухаліс і Р. Лоу підкреслюють, що цифрові технології змінюють управлінські моделі у туризмі, сприяючи персоналізації туристичного продукту та формуванню «розумних» дестинацій [7, 610–622].

В українському науковому просторі питання цифрової трансформації туризму активно розробляються з урахуванням соціокультурних та кризових чинників. У працях М. Шевелюка цифровізація туристичної сфери розглядається як інноваційний ресурс розвитку та чинник зміни комунікаційних практик у туризмі [6, 226–235]. Автор наголошує, що цифрові медіа сприяють інтеграції онлайн- і офлайн-досвіду туристичної подорожі, змінюючи її структуру та зміст.

Дослідження М. Адамовської та Т. Зубко зосереджені на трансформації туристичних комунікацій у період пандемії COVID-19 [1, 30–39]. Автори доводять, що пандемічні обмеження стали каталізатором цифровізації галузі, активізували використання віртуальних турів, онлайн-екскурсій і цифрових каналів просування туристичних продуктів.

Проблеми цифрового маркетингу та впливу соціальних медіа на туристичну мотивацію ґрунтовно проаналізовано у працях Г. Тарасюк, К. Дарвіду, А. Климчука та Е. Сіскоса [3, 73–79]. Дослідники зазначають, що цифрові платформи та алгоритми

персоналізації формують нові моделі туристичної поведінки, орієнтовані на емоційний і візуальний контент.

Окремий напрям наукових розвідок присвячено віртуалізації туристичної подорожі. Українські автори розглядають віртуальні тури як альтернативну форму культурного споживання, що поєднує освітні, пізнавальні та рекреаційні функції, особливо актуальні в умовах пандемії та воєнних викликів [4; 5].

Таким чином, аналіз досліджень і публікацій засвідчує, що туристична подорож у сучасному науковому дискурсі дедалі частіше інтерпретується як медіакультурний феномен, сформований взаємодією цифрових технологій та глобальних викликів. Водночас у науковій літературі бракує комплексних міждисциплінарних досліджень, які б поєднували аналіз цифрової медіакультури, соціокультурних аспектів туризму та кризових глобальних процесів, що й зумовлює актуальність подальших наукових пошуків у цьому напрямі.

Мета дослідження – проаналізувати трансформацію туристичної подорожі під впливом цифрової медіакультури та глобальних кризових явищ, виділити основні тенденції та запропонувати науково обґрунтовані рекомендації для подальшого розвитку туристичної сфери.

Виклад основного матеріалу варто розпочати із інтерпретації ключових понять дослідження. Без сумніву, такими є: туристична подорож, цифрова медіакultura, віртуальний туризм і т. д.

На нашу думку, туристичну подорож слід розглядати в межах міждисциплінарного підходу, що поєднує соціологію, культурологію, економіку, туризмологію та медіадослідження. Адже туристична подорож включає не лише переміщення у просторі, а й: символічне пізнання «іншого»; конструювання ідентичності мандрівника; соціальні практики споживання культури та простору. Більше того, у сучасних умовах подорож все частіше функціонує як комунікативний процес [5]. В ньому важливу роль відіграє не стільки саме перебування в певному місці, скільки його фіксація, трансляція та подальша медіареєстрація. Таким чином, туристичний досвід стає частиною ширшого медіанаративу, інтегрованого у цифрове повсякдення.

Отож, туристична подорож у XXI столітті перебуває у стані системної трансформації. Остання зумовлена інтенсивним розвитком цифрової медіакультури, а також посиленням глобальних викликів. За таких умов туризм

виходить за межі традиційного розуміння як форми фізичної мобільності та набуває рис складного соціокультурного процесу або феномену, котрий опосередкований сучасними медіатехнологіями.

Варто також зазначити, що у сучасному цифровому середовищі туристична подорож конструюється ще на етапі уявлення. Процеси планування, вибору маршруту та дестинації дедалі більше залежать від інформаційних потоків, візуальних наративів і користувацького контенту, представленого в соціальних мережах та на спеціалізованих платформах. Унаслідок цього туристичні очікування формуються не стільки на основі особистого досвіду, скільки через споживання медіареєстрацій.

Хоча цифрові алгоритми рекомендацій сприяють персоналізації туристичного вибору, однак водночас вони створюють ефект стандартизації подорожей, орієнтуючи туристів на найбільш медіалізовані локації. У такому контексті подорож постає як поєднання індивідуального досвіду та колективно сконструйованих цифрових образів.

Варто зазначити, що під час реалізації туристичної подорожі цифрові технології істотно змінюють характер взаємодії туриста з простором. Мобільні сервіси, інтерактивні карти, цифрові гіді та елементи доповненої реальності формують нові способи орієнтації, пізнання та інтерпретації дестинацій. Туристичний простір набуває рис медіасередовища, де матеріальні об'єкти доповнюються цифровими смислами [10, 73–77].

Значна частина туристичного досвіду переноситься у сферу публічної комунікації. Фіксація вражень та їх поширення у соціальних мережах стають важливими складниками подорожі, впливаючи на формування колективних уявлень про туристичні місця [9, 13–16]. Таким чином, турист дедалі частіше виступає не лише споживачем, а й продуцентом медіаконтенту.

Відомо, що у сучасному світі, маючи необхідне технічне обладнання, можна самостійно створювати таку доповнюючу реальність, як віртуальність. Спочатку відбувається зйомка 3D-панорам, потім здійснюється їх об'єднання у 3D-тури або 3D-екскурсії і т. д. Етапи створення такої віртуальної реальності були описані в ряді наших публікацій. Більше того, починаючи з 2013 року, за допомогою відповідного технічного обладнання, були частково реалізовані та презентовані проекти: «Віртуальний Луцьк» та «Віртуальна Волинь», а також «Віртуальний університет». Останній,

представлений окремими 3D-панорамами на сайті Волинського національного університету імені Лесі Українки у рубриці «Матеріально-технічна база».

Отож, розвиток віртуальних технологій зумовив появу нових форматів туристичної діяльності. Так, віртуальні 3D-тури, а також 3D-реконструкції дозволили: розширити доступ до культурної спадщини; популяризувати туристичні дестинації; зменшити навантаження на вразливі об'єкти. Зазвичай, віртуалізація туризму не замінює повністю фізичні подорожі, однак формує альтернативні та доповнювальні моделі туристичного досвіду [4]. Саме такі практики особливо актуалізувалися в умовах обмежень мобільності та стали альтернативною формою туристичного споживання.

Варто зазначити, що глобальні кризові процеси неабияк коригують функціонування туристичної сфери. Пандемія COVID-19 продемонструвала вразливість традиційних моделей туризму та водночас активізувала використання цифрових форматів взаємодії з туристичним і культурним простором. Віртуальні тури та онлайн-екскурсії виконали компенсаторну функцію, забезпечуючи безперервність культурної комунікації [1, 8–12].

Кліматичні та екологічні загрози зумовлюють переорієнтацію туризму на принципи сталого розвитку. У цьому процесі цифрові технології виконують роль інструментів моніторингу, інформування та формування відповідальної туристичної поведінки [7, 616–620].

Безпекові виклики, пов'язані з геополітичними конфліктами, підвищують значення цифрових інформаційних систем, що впливають на прийняття туристичних рішень і формують нові критерії вибору дестинацій.

Таким чином, розвиток цифрових технологій сприяє формуванню віртуальних і гібридних форматів туристичної подорожі. Зазвичай, віртуальний туризм не замінює фізичні подорожі, проте він розширює можливості доступу до культурної спадщини та туристичних ресурсів, виконуючи освітню й репрезентаційну функції.

Гібридні моделі поєднують реальне перебування у дестинації з цифровими сервісами, створюючи інтегрований туристичний досвід. За таких умов туристична подорож перетворюється на безперервний процес, що не обмежується конкретними просторово-часовими рамками. Узагальнені етапи трансформації туристичної подорожі подано в табл. 1.

Таблиця 1

Етапи трансформації туристичної подорожі

Етап	Характеристика подорожі	Домінуючі технології	Соціокультурні особливості
Традиційний	Фізичне переміщення, обмежене планування	Друковані путівки	Подорож як подія
Інформаційний	Онлайн-планування	Вебсайти, форуми	Рационалізація вибору
Медіатизований	Подорож як контент	Соціальні мережі	Візуалізація досвіду
Цифровий	Персоналізований маршрут	Мобільні застосунки	Інтерактивність
Гібридний	Поєднання реального й віртуального	AR/VR, платформи	Безперервний досвід

У відповідь на цифрові та глобальні виклики формуються нові туристичні моделі: цифровий (smart) туризм; slow tourism; екологічно відповідальний туризм; гібридні віртуально-фізичні подорожі. Ці моделі відображають зміну акценту з масовості на усвідомлений, культурно насичений туристичний досвід.

Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації туристичної подорожі як медіаопосередкованого гібридного процесу, що формується в умовах цифрової медіакультури та глобальних викликів. Запропоновано авторське трактування етапів трансформації туристичної подорожі з урахуванням взаємодії соціокультурних і технологічних чинників. Розширено уявлення

про роль цифрових медіа у формуванні сучасного туристичного досвіду.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що туристична подорож у сучасному світі трансформується під впливом цифрової медіакультури та глобальних викликів, набуваючи рис гібридного соціокультурного феномену. Цифрові медіа інтегруються в усі етапи подорожі, змінюючи її структуру, зміст і форми репрезентації.

Глобальні кризові процеси стимулюють розвиток альтернативних форматів туризму, зокрема віртуальних і медіаопосередкованих практик, що забезпечують адаптацію туристичної сфери до нових умов. У результаті туристична подорож постає як багатовимірний досвід, у якому поєднуються фізична

мобільність, цифрова комунікація та культурна рефлексія.

З урахуванням отриманих результатів доцільно сформулювати практичні рекомендації для туристичної сфери: 1) інтегрувати цифрові медіатехнології у туристичний продукт; 2) розвивати гібридні та віртуальні формати подорожей; 3) формувати медіаграмотність туристів і працівників галузі; 4) орієнтуватися на принципи сталого та відповідального туризму; 5) посилювати комунікаційну стратегію туристичних дестинацій; 6) адаптуватися до безпекових і кризових викликів.

Література

1. Адамовська М. Зубко Т. Туризм в епоху digital-комунікацій. *Вісник КНУКиМ*. Серія: Туризм. 2021. № 4 (1). С. 30–39. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7603.4.1.2021.235145> (дата звернення: січень 2026).
2. Simavicius Arturas, Krapivna H. O., Marchenko I. F., Apilat O. V. Віртуалізація в туризмі: практика використання. *Вісник економічної науки України*. 2024. № 2 (47). С. 96–104. DOI: [https://doi.org/10.37405/1729-7206.2024.2\(47\).96-104](https://doi.org/10.37405/1729-7206.2024.2(47).96-104) (дата звернення: січень 2026).
3. Тарасюк Г., Дарвіду К., Климчук А., Сіскос Е. Цифровий маркетинг у туризмі: роль соціальних медіа та онлайн-платформ у формуванні туристичних потоків. *Проблеми теорії та методології бухгалтерського обліку, контролю і аналізу*. 2025. № 2 (61). С. 73–79. DOI: [https://doi.org/10.26642/pbo-2025-2\(61\)-73-79](https://doi.org/10.26642/pbo-2025-2(61)-73-79) (дата звернення: січень 2026).
4. Опейда А. Р. Віртуальна подорож як сучасний різновид культурного туризму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 134–139. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327937> (дата звернення: січень 2026).
5. Опейда А. Р., Головей В. Ю., Опейда Л. М. Культурний туризм як чинник комунікативного оновлення особистості: культурно-антропологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025. № 4. С. 323–330. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41> (дата звернення: січень 2026).
6. Шевелюк М. М. Цифровізація у сфері туризму: інноваційні тренди і пріоритетні напрями розвитку. *Питання культурології*. 2021. № 38. С. 226–235.
7. Buhalis D., Law R. Progress in information technology and tourism management. *Tourism Management*. 2008. Vol. 29. P. 609–623.
8. Gretzel U., Xiang Z. Role of social media in online travel information search. *Tourism Management*. 2010. Vol. 31 (2). P. 179–188.
9. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : NYU Press, 2006. 308 p.

10. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.
11. Urry J., Larsen J. *The Tourist Gaze 3.0*. London : SAGE, 2011. 296 p.
12. Urry J. *The Tourist Gaze*. London : Sage, 2002. 183 p.

References

1. Adamovska, M., & Zubko, T. (2021). Tourism in the era of digital communications. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management. Series: Tourism*, 4 (1), 30–39. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7603.4.1.2021.235145> [in Ukrainian].
2. Simavicius, A., Krapivna, H. O., Marchenko, I. F., & Apilat, O. V. (2024). Virtualisation in tourism: practical application. *Bulletin of Economic Science of Ukraine*, 2 (47), 96–104. DOI: [https://doi.org/10.37405/1729-7206.2024.2\(47\).96-104](https://doi.org/10.37405/1729-7206.2024.2(47).96-104) [in Ukrainian].
3. Tarasiuk, H., Darvidu, K., Klymchuk, A., & Siskos, E. (2025). Digital marketing in tourism: the role of social media and online platforms in shaping tourist flows. *Problems of Theory and Methodology of Accounting, Control and Analysis*, 2 (61), 73–79. DOI: [https://doi.org/10.26642/pbo-2025-2\(61\)-73-79](https://doi.org/10.26642/pbo-2025-2(61)-73-79) [in Ukrainian].
4. Opeida, A. R. (2025). Virtual travel as a modern form of cultural tourism. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 134–139. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327937> [in Ukrainian].
5. Opeida, A. R., Holovei, V. Yu., & Opeida, L. M. (2025). Cultural tourism as a factor in communicative renewal of personality: cultural-anthropological aspect. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 323–330. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41> [in Ukrainian].
6. Sheveliyuk, M. M. (2021). Digitalisation in tourism: innovative trends and priority areas of development. *Issues of Cultural Studies*, 38, 226–235 [in Ukrainian].
7. Buhalis, D., & Law, R. (2008). Progress in information technology and tourism management. *Tourism Management*, 29, 609–623 [in English].
8. Gretzel, U., & Xiang, Z. (2010). Role of social media in online travel information search. *Tourism Management*, 31 (2), 179–188 [in English].
9. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press [in English].
10. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press [in English].
11. Urry, J., & Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. SAGE [in English].
12. Urry, J. (2002). *The Tourist Gaze*. Sage [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 75(477).071(092):316.64:316.346.2-055.2
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356234

Цитування:

Терещенко М. В. Вплив культурного середовища на феміністичні погляди Марії Башкірцевої. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 84–89.

*Терещенко Марина Вікторівна,
мистецтвознавиця*

<https://orcid.org/0000-0001-6739-1681>
maryna_tereshchenko@ukr.net

Tereshchenko M. (2026). The Influence of Cultural Environment on the Feminist Views of Marie Bashkirtseff. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 84–89 [in Ukrainian].

ВПЛИВ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НА ФЕМІНІСТИЧНІ ПОГЛЯДИ МАРІЇ БАШКІРЦЕВОЇ

Мета дослідження. Стаття присвячена аналізу впливу культурного середовища на формування феміністичних поглядів Марії Башкірцевої, видатної культурної діячки XIX ст. **Методологія.** У статті використовувались історичний метод, що дозволив простежити еволюцію суджень мисткині протягом ведення щоденника з приводу ролей, призначення та прав жінок; культурологічний метод дав змогу встановити взаємозв'язок між культурним середовищем та розвитком феміністичних ідей мисткині. **Наукова новизна.** Вперше досліджено вплив соціокультурного середовища М. Башкірцевої на формування її феміністичних поглядів, зокрема мистецькі практики родини на Полтавщині у дитячі роки, освітні можливості Франції та паризький інтелектуальний простір. **Висновки.** Авторка дійшла висновків, що культурне середовище відіграло важливу роль у формуванні особистості Марії Башкірцевої та її феміністичного світогляду. Значний вплив здійснило родинне середовище Полтавщини у ранньому дитинстві, що забезпечило з одного боку потужний ґрунт для інтелектуального розвитку, а з іншого спонукало до переосмислення на досвіді родини стереотипних уявлень про призначення жінки та її ролі. Подальший розвиток феміністичних ідей Башкірцевої зумовили освітні можливості Франції, зокрема, навчання в приватній академії Р. Жуліана. Розвиток французького феміністичного руху 70–80-х. років в Парижі сприяв активній залученості художниці до середовища об'єднань задля просування принципів гендерної рівності в контексті професійної самореалізації жінок-художниць. Результатом такої взаємодії соціокультурних факторів став значний внесок М. Башкірцевої у світовий феміністичний дискурс.

Ключові слова: культурне середовище, французький жіночий рух XIX ст., мистці Франції українського походження, полтавське дворянство, творчість Марії Башкірцевої.

Tereshchenko Maryna, Art Historian

The Influence of Cultural Environment on the Feminist Views of Marie Bashkirtseff

The purpose of the article is to examine the influence of cultural environments on the development of feminist views held by Marie Bashkirtseff, a prominent cultural figure of the 19th century. **Methodology.** The study employs the historical method to trace the evolution of Bashkirtseff's reflections on women's roles, purpose, and rights as documented in her diary. Additionally, the cultural studies approach enables the identification of correlations between the surrounding cultural milieu and the emergence of feminist ideas in her work. **Scientific novelty.** For the first time, this research explores the impact of Marie Bashkirtseff's sociocultural context on the formation of her feminist worldview. Particular attention is given to the artistic practices of her family in Poltava during her childhood, the educational opportunities available in France, and the intellectual atmosphere of Paris. **Conclusions.** The author concludes that the cultural environment played a pivotal role in shaping Bashkirtseff's personality and feminist outlook. Her early upbringing in Poltava provided both a fertile ground for intellectual development and a framework for rethinking traditional gender roles through familial experience. The further evolution of her feminist ideas was facilitated by educational access in France, notably her studies at the private Académie Julian. The rise of the French feminist movement in the 1870s–1880s fostered her active engagement with associations advocating gender equality in the context of women artists' professional self-realisation. As a result of these intersecting sociocultural factors, Bashkirtseff made a significant contribution to the global feminist discourse.

Keywords: cultural environment, French women's movement of the 19th century, artists of France of Ukrainian origin, Poltava nobility, artistic legacy of Marie Bashkirtseff.

Актуальність теми дослідження. Культурні відносини між Україною і Францією нині переживають фазу активного переосмислення в контексті змін застарілих наративів. Український контекст в розумінні впливу на розвиток європейської культури стає все більш відчутним, в тому числі завдяки дослідженням, присвяченим таким важливим постатям як Марія Башкірцева. Тому, вивчення передумов формування її феміністичних поглядів в контексті дослідження її культурного середовища на теренах України та Франції становить актуальне наукове завдання.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри відсутність перекладу «Щоденника» Марії Башкірцевої українською мовою, вітчизняні науковці продовжують активно досліджувати її особистість та культурну спадщину, зосереджуючись на різноманітних аспектах її творчості. Останнє видання (2008 р.) М. Слабошпицького [8] на сьогоднішній день лишається найбільш наближеною українською інтерпретацією тексту «Щоденника» М. Башкірцевої у авторській стилізації. У статті І. Дорогань (2024) здійснено огляд наукових досліджень, присвячених «Щоденнику» Марії Башкірцевої — унікальному автобіографічному тексту, який став джерелом для вивчення її особистості, творчості та культурного контексту епохи [5]. У статті З. Гук (2022) акцентується увага на постаті близького друга художниці, Б. Карагеоргієвича та підіймаються питання щодо стереотипізації образу Башкірцевої, що склався після публікації скороченої версії щоденника [4]. Літературознавця В. Агєєва аналізує феміністичну складову письма М. Башкірцевої, проводячи паралелі з українськими авторками кінця XIX ст. [1]. Французька дослідниця рукопису щоденника Колет Косньє, у свої книзі спираючись на численні цитати, які були вилучені попередниками, наголошує на прогресивних міркуваннях Башкірцевої про жіночі ролі, зокрема на її прагненні до рівних освітніх можливостей [13]. Феміністичний аспект висвітлює американська дослідниця Уїтні Чадвік у монографії «Жінки, мистецтво та суспільство» (2020), досліджуючи історію внеску жінок у візуальну культуру, в тому числі висвітлюючи особливості французького соціокультурного середовища кінця XIX ст. [12].

Мета дослідження. Стаття присвячена аналізу впливу культурного середовища на формування феміністичних поглядів Марії

Башкірцевої, видатної культурної діячки XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Формування нового феміністичного світогляду Марії Башкірцевої (1858-1884), відмінного від більшості її сучасниць, тісно пов'язано з життєвими обставинами, які супроводжували її дорослішання. Після нетривалого проживання з чоловіком, дворянином Степаном Башкірцевим у родовому маєтку Гавронці Полтавської губернії (нині село Гавронці, Полтавська область), мати Марії, разом із малолітніми дітьми — Марією та Павлом, здійснила свідомий і соціально нетиповий для тогочасного патріархального суспільства крок, відмовившись від ролі берегині родини, повернувшись до батьків. Таким чином, Марія Башкірцева зростала в середовищі жінок, очолюваному бабусею Жюлі Корнеліус, яке втілювало силу й особисту свободу та сформувало в ній внутрішню волю й прагнення до інтелектуальної самостійності.

Бабуся, Жюлі Корнеліус, французенка за походженням, сприяла мультикультурному розвитку Марії, відчинивши двері до французької культури шляхом засвоєння Марією французької мови. У подальшому дівчинка зберігає легкість в опануванні мов і в 15 років писатиме у листах, що «може розмовляти російською, французькою, англійською, італійською, а також вчить німецьку та латинь» [10, 5]. Безумовним компонентом культурної ідентичності Башкірцевої, є українська мова, про що свідчить її захоплення володінням нею під час першого приїзду у серпні 1876 році на Полтавщину після еміграції: «Мені подобалося розмовляти з селянами, яких ми зустрічали на дорозі та в лісі.» [9, 185].

Плеканням культурного дозвілля, пов'язаного з читанням книг, аналітичним підходом до прочитаного і побаченого, вирізнявся дідусь Марії, Степан Бабанін, який мав величезну бібліотеку. У щоденниковому записі від 20–23 жовтня 1882 року Марія Башкірцева згадує родинний маєток Бабаніних, Черняківку, де минуло її дитинство, як простір потужного естетичного та емоційного впливу: «це село просто зачаровує: будинок облаштований напрочуд вдало, й лише тепер я починаю усвідомлювати, якою артистичною, розумною, визначною людиною був дідусь» [9, 561].

Листування з дідусем під час відвідувань Флоренції у 1875 р. демонструє не тільки високу культуру спілкування з родичем, а й

перші прояви новітніх поглядів на жіночі образи у мистецтві. У листі дідусеві вона не просто описує побачене, а проявляє своє розчарування виглядом статуї сором'язливої Венери Медічі, що не відповідає її уявленню про справжню богиню кохання. Водночас, висловлюючи особливе захоплення реалістичним і живим образом «Форнаріни» Рафаеля, який, на її думку, значно перевершує деякі з ідеалізованих та емоційно-нейтральних зображень його Мадонн, що сприймаються нею як «вицвілі» та «прісні» [10, 45].

Родина з малих років вирощувала в ній почуття своєї винятковості, обдарованості. Тому, сформувавшись в Україні як доволі впевнена в собі особистість, при переїзді в Німечку, розпочинаючи свій щоденник у 1872 році тринадцятирічна Башкірцева закарбовує на сторінках щоденника своє сміливе життєве кредо: «жага слави» і невідступно слідує йому. Початкове зацікавлення музикою та образотворчим мистецтвом, що було елементом родинного дозвілля в Україні, з переїздом до Франції трансформувалося в усвідомлену потребу самореалізації через ці сфери творчості.

У часи перебування на півдні Франції, у 70-ті роки XIX ст., ліцей Німечки не приймав дівчат на навчання, тому Марія розпочинає програму ліцею (яка була розрахована на три роки) у приватному порядку. П'ятнадцятирічна дівчина відмічає у щоденнику: «Хочу працювати як віл. Не бажаю бути менш освіченою ніж чоловік і діти. Жінка має отримувати таку саму освіту як чоловік» [13, 42].

Культурне життя родини в Німечці супроводжується постійними світськими розвагами: взаємними візитами, відвідуванням родини балів, гри в рулетку в Монте-Карло, на яку матір брала дівчинку, концертами та театром при одночасному акцентуванні на бажанні подобатись протилежній статі. Проте, як впливає із щоденникових записів шістнадцятирічної Марії, їй було не завжди приємне товариство, що лишалось після закінчення концерту [13,45]. Башкірцева відчуває, що цей спосіб життя не зовсім відповідає її прагненням. При цьому, Бабаніни і Башкірцеви не були представлені місцевій аристократії через судову тяжбу і негідну поведінку дядька Георгія Бабаніна. Водночас, їй впадає в око факт виправдання дяді з боку родини, не дивлячись на його систематичний негативний вплив на імідж родини. На сторінках щоденника підмічений нею факт поблажливості до чоловічої поведінки на

відміну від жінки. В цьому контексті Башкірцева неодноразово експресивно відмічає в «Щоденнику» свої переживання з приводу стереотипного ставлення до жінок: «Бог створив мене жінкою, щоб завадити робити всі безумства, яких я прагну!» [13, 37]. Разом з тим, її прагнення свободи врешті решт реалізуються не в споживацькому дозвіллі, свідком якого вона стала внаслідок способу життя родини, а в серйозній освіті.

Освітні можливості півдня Франції, як важлива складова культурного середовища, сприяли мультикультурному розвитку Марії-підлітка на ґрунті вже закладених освітніх навичок в Україні. Самостійність у складанні програми навчання та прагнення опанувати окрім французької, італійську, латинь, англійську та інші іноземні мови, дозволили Марії більш ґрунтовно ознайомитись з культурою, історією країн і народів, простежити розвиток філософської думки, враховуючи її спроможність опановувати першоджерела в оригіналі. На сторінках «Щоденника» Марія методично фіксує свої враження від прочитаних книг, що вказує на важливість літератури як джерела власного натхнення та особистісної рефлексії. Якщо ознайомлення з класичною літературою таких авторів як Платон, Шекспір, Данте збагатило Марію духовно і розвивало філософське мислення, то такі автори XIX ст. як Дюма-молодший, Бальзак, Доде, Флобер, Золя, Гі де Мопассан стали для неї дзеркалом соціальної реальності, джерелом психологічного аналізу та феміністичного пробудження. Башкірцева прагне самореалізації за рахунок професії, дозволяє собі палити цигарки, але не напоказ, а час від часу, мріє про свободу як у чоловіків відносно поводження з протилежною статтю, і водночас, у зовнішньому вигляді зберігає і навіть плекає фемінність. Як відмічає В. Агеєва «Вона дорожить різницею, не хоче зрікатися нічого, питомого жінці, претендуючи водночас здобути заказане патріархальною культурою» [1, 190].

Щоденник вона позиціонує як твір присвячений життю жінки, яку розповідає вона сама: «Це жінка з усіма думками і сподіваннями, розчаруваннями, низькістю, красою, стражданнями, втіхами» [6, 104]. У цьому записі вже озвучена сформована феміністична позиція – показати жінку, уникаючи відповідності тогочасним стереотипам та відверто проголосити про бажання нею слави і визнання, за що дослідники початку XX ст. дорікали авторці надмірною егоцентричністю.

Зважаючи на соціальний контекст важливості «вдалого» заміжжя для жінки в колах аристократії останньої третини XIX ст., на сторінках щоденника Башкірцевої часто з'являються її роздуми з цього приводу. Колет Косньє зауважує що, «перед узвичаєними ролями в суспільстві чоловіка й жінки вона почувається в ні в сих, ні в тих: вони роздирається між нав'язаним їй соціальним «я» шлюбом, і тим, до чого прагне її глибинне «я» – творчістю» [13, 42]. Розмірковуючи над статками та положенням у світі того чи іншого претендента, попри обговорення, жоден з них так і не опиняється в близькому тривалому колі спілкування Марії, подібного до відносин закоханих. Описані в щоденнику натяки на відносини з чоловіками виглядають скоріш як романтичні пригоди для підсилення літературної складової щоденника. А її думки з приводу заміжжя варіюються від саркастичних до доволі різких на кшталт: «Заміжжя – єдина кар'єра жінки» [13, 178].

Під час свого першого відвідування Батьківщини у 1976 р., Марія прагне продемонструвати свою обізнаність у політиці та прогресивні погляди, які трансформувались від прихильниці монархії вбік республіканців, проте зіштовхується з нерозумінням з боку чоловічого оточення. В той період її погляди поступово трансформуються. Навіть, будучи дорослою, в третій приїзд, вона відмічає, що оточення батька не сприймає жінку як рівну собі для обговорення політики, суспільно важливих новин: «З жінками розмовляють лише тоді, коли мають до них романтичний інтерес» [9, 564].

Марія могла б наблизитись до кіл прогресивних українських діячів, якби більш тісно спілкувалась із матір'ю одного з претендентів у чоловіки, друга дитинства Григорія Милорадовича, який на її думку, дотримувався патріархальних поглядів на дружину і не був здатен стати їй рівним партнером. Натомість, його мати, Єлізавета (у дівоцтві Скоропадська) увійшла в історію України як меценатка та суспільна діячка, яка виступила однією з засновниць «Товариства імені Т. Шевченка» у Львові у 1873 році [7, 105].

Прагнення Марії до демонстрації відмінності від усталеного стереотипного образу жінки виступає визначальним мотивом поведінки Марії на Батьківщині. Ірена Книш ілюструє феміністичні прояви епізодом, що стався у Гавронцях, де шістнадцятирічна дівчина, попри застереження з боку чоловіків, осіддала норовистого коня [6, 114].

Підкреслена маскуліність в її одязі під час полювання, відважна поведінка та вміння різко висловитись на соціальні теми, можливо і стали причинами, що попри загальне захоплення, чоловіки Полтавщини не наважувались на роль супутника Марії.

Після відвідування України у 1976 році та усвідомлення відсутності розуміння новітніх демократичних поглядів, розчаруванні у романтичних відносинах, Марія ще більш укріплюється у своїх феміністичних поглядах. Як правило більш широкі перспективи та прогресивні культурні кола знаходились у європейських столицях. У цьому контексті яскравим явищем у культурному житті Парижу другої половини XIX ст. стала приватна школа малювання Родольфа Жуліана (далі – Академія), у якій функціонували як чоловічі, так і жіночі відділення. В Академію, в якій починає навчатись дев'ятнадцятирічна Марія у жовтні 1877 року, приїжджали навчатись жінки з різних країн світу, що обумовило мультикультурне творче середовище, в якому Марія виокремлювалась своїм талантом і проактивною феміністичною позицією. За спогадами англійки, сокурсниці Марії, які наводить Альберік Каює, Башкірцева носила в Академію вигадливий чорний наряд з жабо, який виглядав почоловічому [11, 278]. З цим описом суголосна інтерпретація Кеті Гессел саморепрезентації Марії на автопортреті (1880 р.), відмічаючи її як «серйозну і віддану своїй праці художницю» [3, 119].

Поступово пошук художнього образу, що репрезентував би жіночий досвід професійної самореалізації, привів Марію Башкірцеву до знайомства з феміністкою Юбертіною Оклер, результатом якого стало її долучення до організації «Права жінок». Хоча запланований портрет не був створений, феміністична тема знайшла втілення у дебютній картині для Паризького Салону 1881 року, де художниця зобразила жінку, занурену в читання твору Дюма-молодшого «Питання розлучення» — актуального на той час соціального дискурсу.

Серед французького оточення Марії, які вирізнялись спільністю інтелектуальних та естетичних інтересів, дослідники відмічають постать сербського принца Божидача Карагеоргієвича та художника Академії Бастьєна Лепажа. Перший, отримавши блискучу освіту, користувався порадами Марії, прислухався до її настанов під час навчання малюванню і віддав їй належне після її смерті. Зважаючи на викривлений образ, який вимальовувався у скороченій версії щоденника

1887 року, Божидар опублікував у 1903 році власні роздуми з приводу правдивої особистості Башкірцевої, яку він знав, спростовуючи ряд міфів [4, 141]. Бастьєн Лепаж, філософські погляди якого імпонували Марії та їх майстерне втілення у реалістичному живописі, став їй духовною опорою у її власних прагненнях, відрізнявся також новим поглядом на застаріле трактування жіночих образів. А у новітній концепції лепажівської Жанни Д'Арк (1879), яку він зобразив без лицарських обладунків, дівчиною, яка вдивляється у майбутнє, Башкірцева, певно, вбачала нове, суголосне її баченню, позбавлене міфу трактування сильної жінки. Таким чином, можемо дійти висновку, що дружнє коло Марії також розділяло її феміністичний світогляд. Вона, свідомо обирала в друзі людей, якими захоплювалась на інтелектуальному рівні, людей з прогресивними поглядами, до яких також належав власник приватної академії малювання з відділенням для жінок, Рудольф Жуліан.

Окрім художньої творчості, Башкірцева веде в цей період активну громадянську і літературну діяльність. Зберігаючи свою анонімність у товаристві «Права жінок» під псевдонімом Пауліна Дарія Орел, вдаючись до використання перуки для приховування особистості, Марія відвідує збори та таємно підтримує фінансування газети «La Citoyenne» («Громадянка»), що мала виходити під егідою організації. З огляду на необхідність зберегти конфіденційність перед родиною, вона також під псевдонімом публікує статтю у цьому виданні під назвою «Жінки-художниці». В ній авторка порушує питання дискримінації жінок у сфері художньої освіти, підкреслюючи важливість для кожного «свободи обирати той шлях, який йому підходить» [13, 221]. Наприкінці життя Марія знайомиться з провідною феміністкою Франції Хелен Берто та долучається до «Асоціації жінок-художниць і скульпторок», створеної у 1881 році, що відігравала важливу роль у просуванні досягнень жінок у мистецькій сфері. У цьому контексті Вітні Чадвік розглядає передумови виникнення жіночого руху, підкреслюючи, що зростання політичної свідомості та громадянської активності середнього класу створило сприятливе середовище для феміністичних ідей та боротьби за права жінок [12, 239]. Отже, у своїх висловлюваннях та діях Марія Башкірцева була суголосна провідним думкам активного французького жіноцтва, які

наголошували на свободі реалізовувати своє професійне покликання, незалежно від статі.

Наукова новизна. Вперше досліджено вплив соціокультурного середовища М. Башкірцевої, зокрема мистецькі практики родини на Полтавщині у дитячі роки, освітні можливості Франції та паризький інтелектуальний простір на формування її феміністичних поглядів.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, наведемо цитату Башкірцевої, що послугувала натхненням до цієї розвідки та наголошує на важливості умов культурного простору навколо людини: «середовище складає половину таланту в той період, коли відбувається формування особистості» [11, 287].

Культурне середовище відіграло ключову роль у формуванні особистості Марії Башкірцевої в контексті її феміністичної налаштованості. Дитинство в Україні – домашні мистецькі практики, багатомовність, доступ до літератури та освітня підтримка родини створили основу для її інтелектуального розвитку та самосприйняття себе як людину, на яку чекає великий успіх. Переїзд до Франції у юному віці активізував її прагнення до самореалізації, попри освітні обмеження, що існували для жінок у XIX столітті. Відсутність патріархального тиску в родині та розчарування в аристократичному середовищі сприяли її зосередженості на освіті та творчості. Розпочатий у Німці щоденник, девізом якого стає вислів «жага до слави», з перших сторінок проголошує прагнення незалежності та критику традиційних жіночих ролей. У подальшому, порівняння сприйняття прагнень жіноцтва до професійної самореалізації на батьківщині, під час її відвідин після еміграції, з новітніми французькими феміністичними ідеями, утвердили Башкірцеву у правильності обраного шляху.

Товариство однодумців та атмосфера в Академії Жуліана періоду 70–80-х р. XIX ст., провідної установи в мистецькій освіті жінок того часу, сприяли не тільки її професійному становленню, а й втіленню феміністичних ідей у мистецтві. В цей період за сприяння Родольфа Жуліана Башкірцева пише визначну картину «В ательє Жуліана» (1881), що на сьогодні є однією з перших картин, яка засвідчує доступ жінок до професійної художньої освіти наприкінці XIX ст. Окрім художньої діяльності Марія долучається до спільнот, організованих провідними феміністками Парижу, Юбертіни Оклер та

Хелен Берто. Результатом такої взаємодії стало заснування феміністичної газети, написання статті на підтримку освітніх прав жінок-художниць та участь у мистецьких виставках.

Отже, українські контексти становлення особистості та французький культурний простір уможливили появу феномену Марії Башкірцевої – мисткині міжнародного рівня, науковий інтерес до якої знову зростає. А такі фактори, як відсутність повної публікації її щоденника, попри наявність художньої спадщини в Україні, актуалізують потребу подальших міждисциплінарних досліджень в українському науковому просторі.

Література

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. К. : Факт, 2008. 360 с.
2. Балабко, О. З Ніци до Мужена. Від Башкірцевої до Винниченка : есеї, п'єса. Київ: Факт. 2006. 192 с. .
3. Гессел К. Історія мистецтва без чоловіків. Пер. з англ. Валерія Колодій. Київ: ArtHuss; 2024. 542 с.
4. Гук З. Марія Башкірцева та Божидар Карагеоргієвич : своєрідність творчого діалогу митців-універсалів. *Іноземна філологія*. 2022. №135. С.135–45.
5. Дорогань, І. Особистість і творчість Марії Башкірцевої як предмет критичної рефлексії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71Т.1. С.122–128.
6. Книш, І. Три ровесниці: 1860-1960 : до сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкірцевої, Марії Заньковецької. Вінніпег : National publishers. 320 с.
7. Петренко І. М., Єлизавета Милорадович (1832–1890) в українському суспільно-політичному русі. Полтава : ПУЕТ, 2013. 151 с.
8. Слабошпицький М. Марія Башкірцева : (Життя за гороскопом): роман-есе. Київ: Ярославів Вал, 2008. 240 с.
9. Bashkirtseff M. The Journal of Marie Bashkirtseff: Translated, With an Introduction, by Mathilde Blind. 1890. URL:<https://archive.org/details/journal00bash/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 20.07.2025).
10. Bashkirtseff, M. *Letters of Marie Bashkirtseff* (M. J. Serrano, Trans.). Cassell Publishing Company. 1891. URL:<https://archive.org/details/lettersofmarieba00bashuoft> (дата звернення: 25.07.2025).
11. Cahuet, A. Moussia: the life and death of Marie Bashkirtseff. 1929 URL:

<https://archive.org/details/moussialifedeath0000cahu/page/n11/mode/2up> (дата звернення: 25.07.2025).

12. Chadwick, Wh. *Women, Art, and Society*. New York :Thames & Hudson, 2002. 496 p.

13. Cosnier , C. Marie Bashkirtseff: un portrait sans retouches. 1985. 344 p.

References

1. Aheieva, V. (2008). *Women's Space: Feminist Discourse of Ukrainian Modernism*. Fakt [in Ukrainian].
2. Balabko, O. V. (2006). From Nice to Mougins. From Bashkirtseff to Vynnychenko: Essays, a play. Fakt [in Ukrainian].
3. Hessel, K. (2024). The Story of Art Without Men. Kolodii V, transl. ArtHuss [in Ukrainian].
4. Huk, Z. (2022). Maria Bashkirtseva and Bozhidar Karadordevic: The uniqueness of the creative dialogue between universal artists. *Foreign Philology*, 2022(135), 135–145. <https://doi.org/10.30970/fpl.2022.135.3813> [in Ukrainian].
5. Dorohan, I. (2024). The personality and creativity of Maria Bashkirtseva as a subject of critical reflection. *Current Issues in the Humanities*, 1(71), 122–128 [in Ukrainian].
6. Knysh, I. (1960). Three contemporaries: 1860–1960. On the centennial of the births of Ulyana Kravchenko, Marie Bashkirtseff, and Mariia Zankovetska. National Publishers [in Ukrainian].
7. Petrenko, I. M. (2013). Yelyzaveta Myloradovych (1832–1890) in the Ukrainian socio-political movement. PUET [in Ukrainian].
8. Slaboshpytskyi, M. (2008). Maria Bashkirtseva: Life by the horoscope. A novel-essay (Original work published in Ukrainian). Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
9. Bashkirtseff, M. (1890) The Journal of Marie Bashkirtseff. <https://archive.org/details/journal00bash/page/n7/mode/2up> [in English].
10. Bashkirtseff, M. (1891). *Letters of Marie Bashkirtseff* (M. J. Serrano, Trans.). Cassell Publishing Company. <https://archive.org/details/lettersofmarieba00bashuoft> [in English].
11. Cahuet, A. (1929). Moussia: The life and death of Marie Bashkirtseff (K. Wallis, Trans.). The Macaulay Company. <https://archive.org/details/moussialifedeath0000cahu> [in English].
12. Chadwick, Wh. (2002). *Women, art, and society*. Thames & Hudson [in English].
13. Cosnier, C. (1985). *Marie Bashkirtseff: Un portrait sans retouches*. Éditions des Femmes [in French].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 008:316.346.2-055.2(477)“18/19”
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356236

Цитування:

Щербинін С. В. Роль еволюції гендерних ролей жінки у формуванні національної ідентичності і розвитку української культури (друга половина XIX – початок XX століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 90–95.

Щербинін Сергій Вікторович,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0002-5127-7117>
shcherbinins@ukr.net

Shcherbynin S. (2026). The Role of Evolution of Women's Gender Roles in Shaping National Identity and Developing Ukrainian Culture (Second Half of the 19th Century – Early 20th Century). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 90–95 [in Ukrainian].

РОЛЬ ЕВОЛЮЦІЇ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ ЖІНКИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (ДРУГА ПОЛОВИНА XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

Метою статті є окреслення значення гендерної еволюції ролей української жінки в другій половині XIX і на початку XX століття для подальшого формування національної ідентичності та розвитку української культури. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, оскільки поєднує положення культурології, історії і психології, з використанням історико-культурного й компаративного методів, а також методу культурологічного аналізу для з'ясування та зіставлення основних гендерних ролей української жінки.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні гендерної еволюції ролей української жінки періоду становлення української нації в культурологічній площині в контексті формування національної ідентичності та розвитку української культури. **Висновки.** Щодо еволюції гендерних ролей українських жінок у другій половині XIX і на початку XX століття відзначено, що вони традиційно виконували роль матерів та дружин. Та в другій половині XIX століття з'являється ще декілька гендерних жіночих ролей, що стали визначальними для соціального та культурного життя у XX столітті. Еволюція гендерних ролей у досліджуваному періоді була неоднорідною, адже більшість змін відбувалося на рівні міського населення та інтелігенції, сільські жінки залишалися обмежені традиційними уявленнями про їх ролі. Збіг часу поширення ідей українського національного відродження і демократизації суспільства з часом розвитку феміністичних поглядів сприяв подальшому розвитку української культури, зокрема літератури й освіти, де жінки отримали можливість для самовираження, що посприяло зародженню нового українського жіночого архетипу та формуванню української національної ідентичності.

Ключові слова: гендер, гендерна ідентичність, гендерна рівність, жінка, жіночий архетип, національна ідентичність, світогляд, символ, фемінізм, українська культура.

Shcherbynin Sergii, Postgraduate Researcher, National Academy of Culture and Arts Management

The Role of Evolution of Women's Gender Roles in Shaping National Identity and Developing Ukrainian Culture (Second Half of the 19th Century – Early 20th Century)

The purpose of the research is to determine the significance of the gender evolution of Ukrainian women's roles in the second half of the 19th and early 20th centuries for the further formation of national identity and the development of Ukrainian culture. The **research methodology** is based on an interdisciplinary approach, combining the principles of cultural studies, history, and psychology, using historical-cultural and comparative methods, as well as cultural analysis to identify and compare the main gender roles of Ukrainian women. **Scientific novelty** lies in highlighting the gender evolution of the roles of Ukrainian women during the formation of the Ukrainian nation in the cultural sphere in the context of the formation of national identity and the development of Ukrainian culture. **Conclusions.** Tracking the evolution of gender roles of Ukrainian women in the second half of the 19th and early 20th centuries, it can be noted that women in Ukraine traditionally played the role of mothers and wives. However, in the second half of the 19th century, several other gender roles for women emerged, which became decisive for social and cultural life in the 20th century. The evolution of gender roles during the period under study was uneven, as most of the changes took place among the urban population and the intelligentsia, while rural women remained limited by traditional ideas about their

roles. The coincidence of the spread of ideas of Ukrainian national revival and democratisation of society with the development of feminist views contributed to the further development of Ukrainian culture, in particular literature and education, where women gained the opportunity for self-expression, which contributed to the emergence of a new Ukrainian female archetype and the formation of Ukrainian national identity.

Keywords: gender, gender identity, gender equality, woman, female archetype, national identity, worldview, symbol, feminism, Ukrainian culture

Актуальність теми дослідження. На становлення сучасного українського суспільства вплинули важливі процеси соціальних і культурних змін другої половини XIX – початку XX століття в Україні, що відбувалися у сфері культури, освіти, економіки, політики. Також у цей час українські жінки розпочали активну боротьбу за свої права в контексті розвитку національної ідентичності і соціальних рухів, що вплинула на загальнополітичні та культурні процеси в Україні. Підвищення ролі жінки в суспільстві, її участь у національних рухах, соціальні зміни на рівні родини й громади сприяли появі нових гендерних ролей та нового жіночого архетипу, що є важливим у контексті культурології. Дослідження еволюції гендерних ролей української жінки другої половини XIX – початку XX століття дає можливість усвідомити процеси подальшого досягнення рівноправності статей в Україні, оскільки еволюція гендерних ролей українських жінок є частиною соціальної трансформації і національної ідентичності.

Аналіз досліджень і публікацій. З англійської термін «гендер» (gender) перекладається як «стать» або «вид». Його було вперше вжито у 70-ті роки XX століття для опису та визначення соціальних характеристик чоловіків і жінок, які відрізняються від біологічних, адже поняття «гендер» дає розуміння системи ролей і відносин між жінками та чоловіками. Науковиця Н. Шевченко у своїх працях «Гендер у дзеркалі історії та перспективи становлення гендерних студій в Україні» і «Гендерна модель українського суспільства епохи Середньовіччя та ранньомодерного часу (до питання про типологію)» таку систему визначає не біологічним походженням, а й соціальним, політичним та економічним контекстами, оскільки стать людини визначається природою, а гендер конструюється в соціумі [15; 16].

У праці «Еволюція доктринальних джерел з питань гендерної рівності» Н. Романова зазначає, що на міжнародному рівні поняття статі й гендеру визначила Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури. Цей документ визначає, що стать зумовлена біологічними відмінностями між

чоловіками і жінками. Своєю чергою поняття «гендер» трактують як роль та обов'язки, сформовані в сім'ях, суспільствах і культурах, які вважають доцільними для жінок та чоловіків у певному суспільстві в певний час [11, 73; 18]. Стосовно гендерної ролі жінки в другій половині XIX і початку XX століття І. Андрусак у дисертації «Ідея гендерної рівності в українській правовій думці другої половини XIX століття» аналізує творчу спадщину українських громадських і культурних діячів (художні твори й наукові праці, публіцистика, спогади та листування), зокрема М. Драгоманова, Н. Кобринської, М. Костомарова, П. Куліша, Марка Вовчка (М. Вілінської), Олени Пчілки (О. Косач), С. Русової, І. Франка, Т. Шевченка та ін. [1, 25; 11, 74–75].

Дослідження О. Кісь «Жінка в традиційній українській культурі» присвячено ролі й положенню жінки в українському суспільстві в контексті традиційних цінностей, звичаїв і норм, де науковця звертається до різних аспектів жіночої ролі, зокрема сімейних зв'язків, шлюбу, материнства, роботи й участі жінок у громадському житті [6]. У праці М. Гримич «Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців» описано особливості української культури, світогляду і психології українців у таких важливих аспектах, як пошана до родини, природи, українська гостинність та ін. Також М. Гримич аналізує, як традиційний український світогляд впливає на сприйняття світу, менталітет і спосіб життя українців [5].

Мета статті – окреслити значення гендерної еволюції ролей української жінки в другій половині XIX і на початку XX століття для подальшого формування національної ідентичності і розвитку української культури.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж звернутися до еволюції гендерних ролей української жінки в другій половині XIX – на початку XX століття з позицій культурології варто визначити компоненти гендеру як концепції соціальних відносин статей. Американська дослідниця Д. Скотт визначила чотири компоненти, а саме:

- комплекс культурних символів та образів, які характеризують чоловіче й жіноче в культурі (гендерні стереотипи);

- комплекс нормативних тверджень: наукових, педагогічних, правових, політичних, релігійних норм, що інтерпретують ці символи та образи (гендерні норми);

- соціальні інститути та організації, що беруть участь у формуванні гендеру, а саме: сім'я, домогосподарство, ринок робочої сили, система освіти, державний устрій та ін.;

- гендерна ідентифікація особистості, що має вирішувати проблеми самовираження, суб'єктивного самосприйняття і самосвідомості (гендерна ідентичність) [10, 16; 16, 18; 17].

Як зазначає Н. Шевченко, гендерні ролі та відносини передаються культурною традицією та суспільною практикою. Важливим, на її думку, є те, що вони є змінними в часі, і, якщо проводити історичний експеримент у становленні гендерних ролей в українському суспільстві, можна констатувати, що одні – істотно змінилися з часом, а інші – залишилися незмінними, наприклад стереотип, що обов'язки по домогосподарству має виконувати виключно жінка. Загалом спроби цивілізаційної ідентифікації жіночої моделі буття виявили проблематику неоднозначних оцінок суспільного становища жінок в Україні в різні історичні періоди [16, 18–19]. Хоча науковці визнають, що гендерні ролі як моделі поведінки чоловіка й жінки є «результатом тривалого їх співіснування та взаємодії, що трансформований історією, ідеологією, культурою, релігією та економікою. Більше того, визнана диференціація моделей гендерних ролей в одному суспільстві залежно від віку, класу, національності» [15].

За теорією токенізму Р. Кентер, пропорція людей з різних культурних категорій впливає на ставлення суспільства до тих чи інших явищ, зокрема й до положення жінки в ньому. Більшість людей, яким притаманні стандартні гендерні ознаки, названі домінантами, а ті, хто представлені кількісно менше (символічно) і мають гендерні відмінності, стають символами або токенами. Тож неформальні ролі жінок у суспільстві можна класифікувати так:

- роль матері;
- роль спокусниці;
- роль талісману;
- роль ділової жінки.

«Жіноче питання – одне з найскладніших, що ставить перед нами наше культурне життя, яке може розвиватися правдивими шляхами залежно від багатьох економічних, етичних і культурних умов громадського життя. Воно вимагає зростання почуття правди й волі в людях, воно не вкладається ні в які

законодавчі постанови, бо цілком залежить від моральних відносин людей між собою, від розвитку пошани людини до людини, від самоутримувannya своєї розбещеності заради гуманного почуття до жінки» [12, 70], зазначає О. Смоляр у монографії «Жіночі студії в Україні: жінка в історії та сьогоденні». Тож варто окремо розглянути кожен гендерну роль української жінки в другій половині XIX і на початку XX століття.

Стосовно ролі матері необхідно наголосити на тому, що виникнення міфу панування матріархату в традиційній українській культурі пов'язане з тим, що в другій половині XIX століття популярності набула теорія соціальної еволюції Й. Бахофена, що є подібною до теорії біологічної еволюції Ч. Дарвіна, де йшлося про те, що всі суспільства еволюціонували з простіших до більш складних форм [4; 5]. Водночас вважалося, що одним з етапів розвитку кожного суспільства, його першою сходинкою є материнство. Використовуючи цю ідею, тогочасні українські історики, етнографи та фольклористи розпочали пошуки ознак матріархату в українській культурі [4; 5]. Й оскільки кінець XIX – початок XX століття став періодом становлення української нації, то майже всі дослідники історії України, українського фольклору та етнографії брали участь у державотворчому процесі [2]. Для цього важливо було продемонструвати, чим українська нація відрізняється від російської. Тож ідея матріархату повинна була стати одним з яскравих прикладів для демонстрації відмінності та своєрідності українців, зокрема українських жінок. О. Кісь відмічає, що жартівливі пісні й сатиричний фольклор, у якому в сім'ї панують жінки, привертати увагу до явищ, які є більше винятками, аніж правилами, що різко контрастують із загальним тлом доби й повсякденними нормами тогочасного суспільства [6]. На думку М. Гримич, модель соціальної організації українського села стала висхідною точкою дослідження статусу жінки й ролі матері в українському суспільстві. «З погляду світоглядних і ціннісних констант для людини традиційного суспільства головна мета життя і головна ціннісна домінанта – це продовження роду. Решта – суєта суєт, другорядне, відносне, минуле. В основі ідеї продовження роду лежить інстинкт самозбереження, і до того ж не збереження власного «я» (для первісних суспільств поняття «я» не існувало), а збереження певної спільноти, соціуму. Саме тому в усіх народів виробилася ціла система

відтворення і збереження здорових, повноцінних нащадків. У цю систему входили не лише суто фізичні форми захисту, а й форми захисту соціального. До останніх належав інститут шлюбу й особливо суворі (з нашого погляду) правила поведінки жінки: адже колись саме від неї більшою мірою, ніж від чоловіка, залежало повноцінне відтворення і збереження роду [4, 17]», зазначає дослідниця.

Щодо ролі спокусниці, то, розглядаючи класифікацію гендерних ролей української жінки в другій половині XIX і на початку XX століття, К. Воробець наголошує на тому, що пореформена українська селянка жила «серед жононенавистницьких традицій, які виправдовували її підпорядкованість на тій підставі, що вона – спокусниця, схильна до такої статевої активності, яка загрожує патріархальному устроєві селянської спільноти. Велика кількість оповідок, пісень і судових процесів ілюструє той гніт, що його зазнавали жінки в пореформеному селі. Від дівчат сподівалися, що вони зберігатимуть свою незайманість до самого шлюбу, а далі стануть добродійними дружинами й матерями. І все ж молодіжні звичаї досвіткового женихання віддавали їх на поталу чоловічому тискові, коли парубки завдавали їм танталових мук своїми обіцянками одруження, якщо ті погодяться на статеві стосунки. Хлопці могли собі дозволити піти на порушення моральних норм, адже вся вина за статеву розпусту лягала на дівочі плечі. Дівчині, а не хлопцеві належало доводити свою невинність у разі звинувачення в порушенні моральних приписів громади. Дівчат із заплямованою репутацією привселюдно ганьбили, тоді як їхні спокусники уникали подібного осуду. Брутальність чоловіків у їхньому ставленні до жінок, подвійні стандарти у сфері сексу й уразливе становище жінки в патріархальному суспільстві увиразнюють суворі обставини життя українського селянства, де постійною була боротьба за виживання в умовах малоефективної сільськогосподарської економіки» [3, 73].

Щодо ролі жінки як талісману звернемося до творчості письменників середини XIX – початку XX століття. У XIX столітті в добу романтизму письменники роблять акцент на чуттєвості та суперечливому характері своїх героїнь, коли жінці водночас притаманна цнотливість та екзальтованість. У період модернізму автори наголошують на відмінності від інших і роздвоєності характеру жінки. Наприклад, Міріам в «Одержимій» Лесі

Українки або Софія в «Меланхолійному вальсі» О. Кобилянської схильні до внутрішнього драматизму. Хоча вони поєднують чутливість з чуттєвістю, але вже здаються сильними. І все це свідчить про те, що жінки хочуть бути інакшими. Також жінки-талісмани можуть проявляти свою силу в стресових ситуаціях і бути стійкими перед загрозою або ворогом [14].

Якщо перші три гендерні жіночі ролі були властивими для українського суспільства досліджуваного історичного періоду, то роль ділової жінки, яка мала б у результаті призвести до гендерної рівності між чоловіками і жінками, тільки починала формуватися. Варто навести приклад письменниці М. Вілінської, яка, наслідуючи європейських письменниць XIX століття, обрала собі чоловічий псевдонім. Під псевдонімом Марко Вовчок вона стала першою відомою авторкою в українській літературі, хоча на той час її поле було андроцентричним. Здобувши освіту в Харківському жіночому пансіоні, М. Вілінська перейнялась питанням, чому освічені жінки – священицькі доньки та дружини – не роблять кроків для покращення свого соціального становища та розвитку культури. Образи емансипованих жінок стали провідними у творчості Марка Вовчка. І хоча дослідження творів М. Вілінської з погляду фемінізму почалося лише наприкінці XX століття, С. Павличко зазначає, що саме феміністичний бік творчості письменниці є найцікавішим, адже в ньому в XIX столітті починає зароджуватися новий український жіночий архетип [9].

Із середини XIX століття поступово зростає жіноча активність у боротьбі за гендерну рівність, хоча усвідомлення необхідності свободи особистості незалежно від статі на, думку В. Черняхівської, стосувалося і чоловіків, і жінок. До ідей фемінізму – руху за всебічне звільнення жінки, – починали ставитись позитивно, а такі події, як скасування кріпацтва та перехід до капіталістичного способу виробництва з подальшою всебічною трансформацією суспільного життя стали основними передумовами оформлення жіночого руху як соціально-політичної сили. «Всі ідеї формувалися в руслі соціальної модернізації і трансформації, становлення демократичної громадянської свідомості. Щоправда, серед основних цілей було відстоювання права жінок на освіту, на участь у духовному житті, в

суспільному виробництві [13]», підкреслює В. Черняхівська.

Також видатним гендерним ідеологом у час українського національного державного відродження була С. Русова, яка була членом Центральної Ради і здійснювала керівництво департаментом дошкільної та позашкільної освіти при Міністерстві освіти УНР. Також вона організувала I та II з'їзд українського товариства «Просвіта» з метою створення національної системи освіти і була однією із засновниць української національної школи та видавництва «Українська школа» [7, 292]. Разом із С. Русовою в роботі Центральної Ради та законотворчості брали участь О. Андрієвська, М. Грушевська, Н. Захарченко, М. Ішуніна, О. Клер, М. Лисиченко, С. Любинська, З. Мірна, В. Ничаївська, В. О'Коннор-Вілінська, О. Пащенко, Л. Старицька-Черняхівська, Ю. Шевченко, Л. Яновська [8, 12]. В. Черняхівська також зазначає, що, хоча в Проекті Конституції основ державних законів УНР доби Директорії професора Київського університету О. Ейхельмана є спроба відродити погляди М. Драгоманова про соціальну рівність жінок і чоловіків у державному самоврядуванні, його не вдалося затвердити через об'єктивну історичну ситуацію [13]. Та роль ділової жінки, яка надалі братиме участь у державних і суспільних справах, поступово ставала однією із важливих гендерних ролей, вершиною еволюції системи гендерних ролей української жінки.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні гендерної еволюції ролей української жінки періоду становлення української нації в культурологічній площині в контексті формування національної ідентичності та розвитку української культури.

Висновок. Простеживши еволюцію гендерних ролей української жінки в другій половині XIX і на початку XX століття, відзначимо, що жінки в Україні традиційно виконували роль матерів та дружин, але з другої половини XIX століття з'являється ще декілька гендерних жіночих ролей, адже жінки, отримавши більші можливості для освіти, починають активно долучатися до громадського життя, зокрема займатися письменництвом і брати участь у соціальному та політичному русі. Еволюція гендерних ролей у цьому періоді була неоднорідною, адже більшість змін відбувалося на рівні міського населення та інтелігенції, а сільські жінки залишалися обмежені традиційними

уявленнями про їх ролі. Збіг часу поширення ідей українського національного відродження і демократизації суспільства з часом розвитку феміністичних поглядів сприяв подальшому розвитку української культури, зокрема літератури та освіти, де жінки отримали можливість для самовираження, що посприяло зародженню нового українського жіночого архетипу та формуванню української національної ідентичності.

Література

1. Андрусяк І. П. Ідея гендерної рівності в українській правовій думці другої половини XIX століття : дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.01. Львів, 2017. 233 с.
2. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Видавництво Старого Лева. 2019. 288 с.
3. Воробець К. Д. Спокусниця чи цнотлива? Непевне статеве становище жінок у пореформеній українській селянській громаді. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* : колективна монографія / ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. С. 62–73.
4. Гримич М. До питання про статус жінки в традиційному українському суспільстві. *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 7. С. 16–21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2000_7_6 (дата звернення: 01.12.2025).
5. Гримич М. В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Київ, 2000. 379 с.
6. Кісь О. Р. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2008. 272 с.
7. Кулачек О. Роль жінки у державному управлінні: старі образи, нові обрії : монографія. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2005. 301 с.
8. Морщакова О. С. Історико-соціальні та правові аспекти гендерної рівності. URL: <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/571/> (дата звернення: 24.11.2025).
9. Павличко С. Марко Вовчок. Фемінізм / передмова В. Агеєвої. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. 322 с.
10. Пушкарьова Н. Від «жіночих студій» до «гендерних досліджень», від історичної фемінології до гендерної історії. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* : колективна монографія / ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. С. 15–45.
11. Романова Н. В. Еволюція доктринальних джерел з питань гендерної рівності. *Юридичний часопис Національної академії внутрішніх справ*. 2020. №1 (19). С. 73–80. DOI: <https://doi.org/10.33270/04201901.73>.
12. Смоляр Л. Жіночі студії в Україні: Жінка в історії та сьогоденні : монографія. Одеса : Астропринт, 1999. 440 с.

13. Черняхівська В. В. Історичний досвід становлення української моделі гендерного паритету. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2016. №10. URL: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1012> (дата звернення: 20.11.2025).

14. Шебела В. Надто романтична чи народжена бунтувати: якою є жінка в українській літературі. *Elle* : офіційний сайт. URL: https://elle.ua/stil-zhizni/blog_stil_zhizni/nadto-romantichna-chi-narodzheni-buntuvati--yakoyu-e-zhinka-v-ukrainskiy-literaturi/ (дата звернення: 10.12.2025).

15. Шевченко Н. В. Гендер у дзеркалі історії та перспективи становлення гендерних студій в Україні. *Український історичний журнал*. 2001. № 1. С. 30-40; № 2. С. 34-49. URL: <https://nasu-periodicals.org.ua/index.php/uhj/article/view/23322> (дата звернення: 05.12.2025).

16. Шевченко Н. В. Гендерна модель українського суспільства епохи Середньовіччя та ранньомодерного часу (до питання про типологію). *Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Історичні науки*. 2008. Т. 88, Вип. 75. С. 18–25. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2008_88_75_5 (дата звернення: 05.12.2025).

17. Scott J. Gender: a Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*. 1986. Vol. 91. № 5. Pp. 1053–1075.

18. UNESCO, Measuring Gender Equality in Science and Engineering: the SAGA Toolkit. SAGA Working Paper 2. Paris, 2017. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002597/259766e.pdf> (дата звернення: 19.10.2025).

References

1. Andrusiak, I. P. (2017). The idea of gender equality in Ukrainian legal thought in the second half of the 19th century. *PhD Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

2. Andrukhovych, S. (2019). Felix Austria [in Ukrainian].

3. Vorobets, K. D. (2023) Seductress or chaste? The uncertain sexual status of women in the post-reform Ukrainian peasant community. In L. Hentosh, O. Kis (Ed.) Gender approach: history, culture, society, 62–73 [in Ukrainian].

4. Hrymych, M. (2000). On the status of women in traditional Ukrainian society. *Ethnic history of the peoples of Europe*, 7, 16–21. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2000_7_6 [in Ukrainian].

5. Hrymych, M. (2000). Traditional worldview and ethnopsychological constants of Ukrainians [in Ukrainian].

6. Kis, O. R. (2008). Women in traditional Ukrainian culture (second half of the XIX century to early XX century) [in Ukrainian].

7. Kulachek, O. (2005). The role of women in public administration: old images, new horizons. Vyd-vo Solomii Pavlychko 'Osnovy' [in Ukrainian].

8. Morshchakova, O. S. (2012). Historical, social, and legal aspects of gender equality. Retrieved from: <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/571/> [in Ukrainian].

9. Pavlychko, S. (2002). Marko Vovchok. Feminism. Vyd-vo S. Pavlychko 'Osnovy' [in Ukrainian].

10. Pushkarova, N. (2003). From "women's studies" to "gender studies," from historical feminology to gender history. In L. Hentosh, O. Kis (Ed.) Gender approach: history, culture, society, 15–45 [in Ukrainian].

11. Romanova, N. V. (2020). The evolution of doctrinal sources on gender equality. *Legal Journal of the National Academy of Internal Affairs*, 1 (19), 73–80. <https://doi.org/10.33270/04201901.73> [in Ukrainian].

12. Smoliar, L. (1999). Women's Studies in Ukraine: Women in History and Today. Astroprynt [in Ukrainian].

13. Cherniakhivska, V. V. (2016). Historical experience of the formation of the Ukrainian model of gender parity. *Public administration: improvement and development*, 10. Retrieved from: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1012> [in Ukrainian].

14. Shebela, V. (2025) Too romantic or born to rebel: what women are like in Ukrainian literature. Too romantic or born to rebel: what women are like in Ukrainian literature. Retrieved from: https://elle.ua/stil-zhizni/blog_stil_zhizni/nadto-romantichna-chi-narodzheni-buntuvati--yakoyu-e-zhinka-v-ukrainskiy-literaturi/ [in Ukrainian].

15. Shevchenko, N. V. (2001). Gender in the mirror of history and prospects for the development of gender studies in Ukraine. *Ukrainian Historical Journal*, 1, 30–40; 2, 34–49 [in Ukrainian].

16. Shevchenko, N. V. (2008). The gender model of Ukrainian society in the Middle Ages and early modern period (on the question of typology). *Scientific works of the Petro Mohyla Mykolaiv State Humanitarian University, part of the Kyiv-Mohyla Academy complex. Historical Sciences*, 88 (75), 8–25. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2008_88_75_5 [in Ukrainian].

17. Scott, J. (1986). Gender: a Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*, 91 (5), 1053–1075 [in English].

18. UNESCO, Measuring Gender Equality in Science and Engineering: the SAGA Toolkit (2017). SAGA Working Paper 2. Retrieved from: <http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002597/259766e.pdf> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026

Отримано після доопрацювання 10.02.2026

Прийнято до друку 17.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356240

Цитування:

Акімов Д. І. Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. Ч. 2. Гендерні та демографічні детермінанти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 96–103.

Akimov D. (2026). Methodology of Scientific Research in the Field of Fine Art Marketing. Part 2. Gender and Demographic Determinants. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 96–103 [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*

МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ РОБОТИ У СФЕРІ ДОСЛІДЖЕННЯ МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА Ч. 2. ГЕНДЕРНІ ТА ДЕМОГРАФІЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ

Метою статті є комплексний аналіз гендерних і демографічних аспектів споживацької мотивації (ефекти Веблена та Сноба) на артринку та обґрунтування методологічних підходів до ідентифікації гендерної нерівності в процесах експертної оцінки та маркетингового просування; продовження вивчення та розробки нових алгоритмів методології науково-дослідної діяльності, що має на меті інтеграцію різногалузових підходів для забезпечення глибинного та об'єктивного аналізу маркетингу образотворчого мистецтва. **Методологія дослідження.** Основу дослідження становить інтегративний підхід, що поєднує: компаративний мистецтвознавчий аналіз – порівняння творчих траєкторій та ринкового успіху парних кейсів (Лі Краснер та Джексон Поллок) для виявлення «інституційної тіні»; біографічно-історичний метод – дослідження кар'єрного шляху Артемізії Джентілескі як прикладу подолання гейткіпінгу XVII століття; економетричний підхід – аналіз цінкових розривів (gender gap) у сегментах абстрактного експресіонізму та старого майстерства; психографічне сегментування – аналіз мотивації колекціонерів-вебленістів та колекціонерів-снобів щодо вибору творів художниць. Дослідження базується на принципах системного підходу та міждисциплінарного синтезу, використано комплекс методів, адаптованих до специфіки артринку: порівняльно-історичний метод, економетричне моделювання, соціологічний контент-аналіз, комплекс технічної експертизи, метод нетнографії. **Наукова новизна** дослідження полягає в таких аспектах: 1. Вперше досліджено на міждисциплінарному, синергійному рівні методологічні інструменти маркетингу образотворчого мистецтва у сфері компетенції експертів-мистецтвознавців, соціологів та психологів мистецтва. 2. Вперше проведено когнітивну диференціацію ефектів Веблена та Сноба крізь призму гендерної ідентичності художника, доведено, що «вебленівське» споживання частіше орієнтоване на канонізовані «чоловічі» імена, тоді як «снобське» споживання може слугувати драйвером для перевідкриття жіночих імен. 3. Запропоновано модель «гендерного провенансу», яка розглядає статі митця не як біологічну ознаку, а як соціально-маркетингову змінну, що впливає на ліквідність активу. 4. Обґрунтовано кейс-стаді Лі Краснер як приклад тривалої інституційної невидимості, що була подолана лише після зміни демографічних і ціннісних пріоритетів покупців (на прикладі Gen Y та Gen Z). **Висновки.** Проведене дослідження дало змогу сформулювати такі узагальнення: 1. З позиції експерта-мистецтвознавця: гендерні аспекти часто стають перешкодою для об'єктивної атрибуції та оцінки. Кейс Артемізії Джентілескі доводить, що лише через відновлення наукового провенансу та активну експертну роботу можлива конвертація «забутого» жіночого імені у високовартісний артактив. 2. З позиції соціолога мистецтва: ефект Веблена на артринку значною мірою підтримує патріархальні структури. Висока ціна на твори Джексона Поллока слугує соціальним сигналом приналежності до «історичного канону», з якого Лі Краснер була штучно виключена десятиліттями через механізми інституційного гейткіпінгу. 3. З позиції психолога-мистецтвознавця: сприйняття «генія» залишається демографічно та гендерно упередженим. Психологічний дисконт щодо жіночої творчості долається лише в сегменті ефекту Сноба, де колекціонери шукають унікальність та інтелектуальну автономію, що стимулює інтерес до «недооцінених» жінок-митців. 4.

Маркетинговий вимір: для подолання гендерної нерівності необхідне застосування стратегій кураторського маркетингу та соціального сигналювання, спрямованого на молоде покоління інвесторів (демографічний зсув), для яких інклюзивність є невід'ємною частиною цінності об'єкта. Загалом результати дослідження доводять, що маркетинг у сфері образотворчого мистецтва має враховувати гендерні детермінанти як критичний фактор ризику та потенціал зростання вартості артактивів.

Ключові слова: артринок, методологія дослідження, маркетинг образотворчого мистецтва, експертиза образотворчого мистецтва, гендерні аспекти артринку, ефекти Веблена та Сноба, соціологія мистецтва.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Honoured Artist of Ukraine, Professor of 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 in the Field of Fine Art Marketing Part 2. Gender and Demographic Determinants

The purpose of the article is to provide a comprehensive analysis of gender and demographic aspects of consumer motivation (Veblen and Snob effects) in the art market and to substantiate methodological approaches to identifying gender inequality in expert evaluation and marketing promotion processes. Additionally, this publication aims to continue the study and development of new algorithms within the methodology of scientific research activity, focused on integrating interdisciplinary approaches to ensure an in-depth and objective analysis of fine art marketing.

The research methodology. The study is based on an integrative approach that combines the following methods. 1. Comparative art historical analysis: Comparison of creative trajectories and market success of paired cases (Lee Krasner and Jackson Pollock) in order to identify the phenomenon of "institutional shadowing." 2. Biographical-historical method: Examination of Artemisia Gentileschi's career path as an example of overcoming seventeenth-century gatekeeping mechanisms. 3. Econometric approach: Analysis of price gaps (gender gap) within the segments of Abstract Expressionism and Old Masters. 4. Psychographic segmentation: Analysis of the motivations of Veblenian collectors and Snob collectors in relation to their selection of works by women artists. The research is grounded in the principles of a systemic approach and interdisciplinary synthesis, employing a complex of methods adapted to the specificity of the art market, including the comparative-historical method, econometric modelling, sociological content analysis, comprehensive technical expertise, and netnography. **The scientific novelty** of the research lies in the following. 1. For the first time, methodological tools of fine art marketing are examined at an interdisciplinary, synergistic level within the professional domains of art historians, sociologists, and psychologists of art. 2. For the first time, a cognitive differentiation of the Veblen and Snob effects is conducted through the prism of the artist's gender identity, demonstrating that Veblenian consumption is more frequently oriented toward canonised "male" names, whereas Snob consumption may act as a driver for the rediscovery of women artists. 3. A model of "gender provenance" is proposed, which considers the artist's gender not as a biological characteristic but as a socio-marketing variable influencing asset liquidity. 4. The case study of Lee Krasner is substantiated as an example of long-term institutional invisibility that was overcome only after shifts in the demographic and value priorities of buyers (illustrated by Generations Y and Z). **Conclusions.** The conducted research allows for the formulation of the following generalisations. 1. From the perspective of the art expert: Gender aspects often become obstacles to objective attribution and valuation. The case of Artemisia Gentileschi demonstrates that only through the restoration of scholarly provenance and active expert engagement can a "forgotten" female name be converted into a high-value art asset. 2. From the perspective of the sociology of art: The Veblen effect in the art market largely supports patriarchal structures. The high prices of Jackson Pollock's works function as a social signal of belonging to the "historical canon," from which Lee Krasner was artificially excluded for decades through mechanisms of institutional gatekeeping. 3. From the perspective of the psychology of art: The perception of "genius" remains demographically and gender-biased. Psychological discounting of women's artistic production is overcome primarily within the Snob Effect segment, where collectors seek uniqueness and intellectual autonomy, stimulating interest in "undervalued" women artists. 4. Marketing dimension: Overcoming gender inequality requires the implementation of curatorial marketing strategies and social signalling aimed at younger generations of investors (demographic shift), for whom inclusivity constitutes an integral component of an object's value. Overall, the research findings demonstrate that marketing in the field of fine art must take gender determinants into account as a critical factor of both risk and growth potential in the valuation of art assets.

Keywords: art market, research methodology, fine art marketing, fine art expertise, gender aspects of the art market, Veblen and Snob effects, sociology of art.

Актуальність теми дослідження. Теоретичний фундамент дослідження становлять праці П'єра Бурдьє (концепція символічного капіталу), Торстейна Веблена (демонстративне споживання) та Лінди Нохлін (деконструкція інституційних бар'єрів для жінок у мистецтві). Питання економетричного вимірювання гендерного дисконту базуються на дослідженнях Дж. Скаллана, та аналітичних

звітах Guerilla Girls. Психологічні аспекти сприйняття творчості в контексті гендерних стереотипів спираються на напрацювання М. Епштейна та сучасні когнітивні студії в галузі психології творчості.

Сучасний артринок демонструє значну інерційність щодо гендерної рівності: попри декларативні зміни, роботи художниць продовжують продаватись із суттєвим

дисконтом порівняно з роботами чоловіків. Актуальність теми зумовлена необхідністю деконструкції патріархальних моделей «чоловічого генія», які досі впливають на інвестиційну привабливість активів. Дослідження ефектів Веблена та Сноба в гендерному контексті дозволяє зрозуміти, як соціальне сигналювання та прагнення до ексклюзивності закріплюють або руйнують наявні ієрархії на ринку мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичну основу дослідження становлять фундаментальні праці, що охоплюють міждисциплінарний спектр артринку, а саме: П'єра Бурдьє (концепція символічного капіталу) [10], Торстейна Веблена (демонстративне споживання) [14] та Лінди Нохлін (деконструкція інституційних бар'єрів для жінок у мистецтві) [19]. Також актуальними при дослідженні нашої теми є наукові статті українського академіка Національної академії мистецтв України Юрія Вакуленка [11–13], доктора культурології Жанни Денисюк [16–18] та доктора соціології, автора цього дослідження Дмитра Акімова, який опублікував понад 20 наукових статей у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва [2–8].

Виклад основного матеріалу. Ефекти Веблена та Сноба мають виразну гендерну та демографічну специфіку. Гендерні дослідження використовують кількісний контент-аналіз каталогів аукціонів та музейних колекцій для виявлення структурної нерівності (Gender Pay Gap in Art). Наприклад, аналіз аукціонних даних у сегменті американського експресіонізму може чітко показати, що твори жінок художниць, наприклад Лі Краснер (Lee Krasner), продаються зі значним дисконтом порівняно з аналогічними роботами їхніх колег-чоловіків, наприклад Джексона Поллока (Jackson Pollock), навіть за наявної порівнянної історичної та мистецтвознавчої значущості. Цей приклад наведено навімисно, адже, починаючи з 1945 року, Лі Краснер була дружиною Дж. Поллока, вони обидва були видатними художниками-абстрактними експресіоністами, Лі Краснер відіграла значну роль у підтримці кар'єри Дж. Поллока, присвятивши багато часу його творчості та просуванню. Різниця в ціні картин Дж. Поллока та Лі Краснер зумовлена методологією артмаркетингу, що базується на створенні культового бренду «генія» Дж. Поллока, ранньому позиціонуванні його як лідера абстрактного експресіонізму та гендерних упередженнях артринку ХХ століття, де Лі Краснер довго вважали

лише «дружиною Дж. Поллока», що обмежувало її інвестиційну привабливість. Тепер зупинимось на основних причинах гендерної нерівності в родині Дж. Поллока та Лі Краснер з погляду маркетингу образотворчого мистецтва, беручи до уваги, що поки ніхто з мистецтвознавців, маркетологів, культурологів не довів, що чоловік у цьому сімейному тандемі був талановитішим чи геніальнішим, ніж його дружина. Історія цього подружжя є класичним прикладом гендерної асиметрії в артмаркетингу:

1. «Маркетинг генія» на прикладі Джексона Поллока: Його образ мачо-новатора активно просуvalи через мас-медіа (наприклад журнал Life). У 2015 році його робота Number 17A була продана за 200 мільйонів доларів, що закріпило за ним статус суперзірки.

2. «Маркетинг дружини художника» Лі Краснер: Тривалий час Лі Краснер сприймали тільки як опікунку спадщини Дж. Поллока, хоча вона була інтелектуальним двигуном їхнього тандему та впровадила all-over техніку паралельно з ним. Сучасна переоцінка (після 2019 р.) на основі маркетингової стратегії фонду Pollock-Krasner Foundation та галереї Kasmin змістилася на виведення Лі з тіні її чоловіка. У 2019 році її полотно The Eye is the First Circle було продане за рекордні для неї 11,7 мільйонів доларів. Попри це, ціна її найдорожчої роботи ще в 17 разів менша за топпродажів Дж. Поллока, що ілюструє межі подолання гендерного розриву навіть при активному маркетингу.

Отже, акцентуємо на основних причинах гендерної нерівності між Дж. Поллоком та Лі Краснер з погляду маркетингу образотворчого мистецтва:

1. Концепція «першовідкривача». Маркетингова стратегія базувалася на тому, що Поллок першим представив інноваційну техніку дрипінгу (розкидання фарби), що зробило цього митця унікальним брендом. Лі Краснер, попри якість її робіт, сприймалась як художниця, яка наслідує свого чоловіка.

2. Створення міфу (Story telling). Життя Дж. Поллока, його емоційні проблеми та трагічна загибель створили потужну «історію», яка підвищує цінність мистецтва, подібно до брендингу.

3. Гендерна упередженість артринку. Протягом тривалого часу колекціонери та критики менше інвестували в жінок-художниць. Лі Краснер цілеспрямовано підтримувала кар'єру чоловіка, залишаючись у його тіні.

4. Ексклюзивність і дефіцит. Кількість робіт Дж. Поллока обмежена, що створює штучний дефіцит та підвищує попит.

5. Інвестиційна безпека. Картини Дж. Поллока були ранніми «блакитними фішками» (blue-chip art), купувати які вважалося надійним інвестуванням. Лише значно пізніше, після переосмислення ролі жінок у мистецтві, роботи Лі Краснер почали отримувати високу ринкову оцінку, але протягом життя вона була в маркетинговій тіні свого відомішого чоловіка.

Цей факт актуалізує розробки стратегій соціального артмаркетингу, спрямованих на корекцію інституційних упереджень. Демографічний аналіз сучасного артпростору допомагає сегментувати ринок (наприклад залучення покоління Z через NFT та цифрове мистецтво, яке іншим шляхом не змогло б придбати традиційний артактив), формуючи відповідні стратегії соціального маркетингу образотворчого мистецтва.

Як бачимо, гендерна нерівність у маркетингу образотворчого мистецтва досі залишається структурною проблемою, де цінові розриви та демографічні чинники тісно переплітаються з економічними парадоксами споживання.

Мистецький ринок сьогодні продовжує демонструвати стійкий «гендерний дисконт»:

1. Ціновий розрив. Дослідження показують, що роботи художниць продаються в середньому на 42,1–47,6% дешевше, ніж роботи чоловіків [1].

2. Вертикальна сегрегація. Жінки становлять значну частку серед випускників мистецьких закладів вищої освіти, проте у «вищій лізі» (продажі понад 1 мільйон доларів) домінують чоловіки. Лише 4% аукціонних продажів припадає на жінок, і жодна жінка не входить до 40 найдорожчих художників світу за сукупною вартістю продажів [9].

3. Демографічний чинник. Успіх чоловіків часто пов'язують із «щільнішими» професійними мережами (networking), тоді як жінки частіше залучені до ширших, але менш капіталізованих спільнот.

На цьому етапі дослідження слід констатувати, що ефект Веблена та ефект Сноба в артмаркетингу «викривляють» попит на артринку на користь «чоловічого» мистецтва: з погляду на проблематику через призму ефекту Веблена (демонстративне споживання), образотворче мистецтво сприймається споживачами як символ статусу. Оскільки роботи чоловіків історично дорожчі, вони стають пріоритетними «товарами

Веблена»: висока ціна лише збільшує їхню привабливість для елітних споживачів артринку. З погляду на проблематику через призму ефекту Сноба, бажання володіти ексклюзивним, рідкісним активом мотивує елітних споживачів проти жінок в артмаркетингу, адже історична непередставленість жінок у музеях робить їх, так би мовити, «менш перевіреними» брендами для сноб-колекціонерів, які шукають підтвердження свого статусу та статусу власної колекції через визнані імена митців, твори яких споживають сноб-колекціонери.

Проблематика гендерної і демографічної нерівності є не просто соціальним питанням, а критичним методологічним викликом для маркетингового дослідження, оскільки гендерні й демографічні упередження прямо впливають на ціноутворення на артринку. Виявлення цих упереджень є актуальним міждисциплінарним завданням для артмаркетингу. За таких обставин в цій науковій статті розберемо окреслену проблематику: по-перше, з позиції експерта-мистецтвознавця; по-друге, з позиції соціолога мистецтва; по-третє, з позиції психолога-мистецтвознавця.

І. Подивимось на методологію дослідження проблематики гендерних та демографічних аспектів в маркетингу образотворчого мистецтва з позиції експерта-мистецтвознавця. Мусимо констатувати, що: історично твори жінок-митців рідше включали до музейних колекцій, про них менше писали монографії, жінки часто не мали повного каталогу-резоне (Catalogue Raisonné). Відсутність каталогу-резоне як мистецтвознавчого кліше, яке мало б підтверджувати авторство та повний провенанс (provenance), автоматично знижує експертну валідність творів жінок-художниць, що робить ці твори ризикованими для інвестицій: 1) підтвердження авторства: твір, включений до каталогу, автоматично визнається автентичним науковою спільнотою, артдилерами та аукціонними будинками; 2) повний провенанс: каталог детально відстежує «біографію» кожної роботи – від моменту створення в майстерні до кожного наступного власника, виставки чи згадки в літературі; 3) статус документа: якщо роботи немає в актуальному Catalogue Raisonné, її ринкова вартість різко падає, а справжність ставиться під сумнів, поки експерти не доведуть протилежне.

Тепер подивимось на проблему глибше. Каталог-резоне – це вичерпний, науково обґрунтований перелік усіх відомих творів

художника, що слугує інструментом для ідентифікації та автентифікації робіт. Протягом століть жінки-митці несправедливо отримували менше таких каталогів через патріархальні мистецтвознавчі стереотипи, відсутність визнання та фінансової підтримки, відсутність шляхів включення в «канон» образотворчого мистецтва, внаслідок чого роботи жінок-художниць залишались поза увагою дослідників. Наведемо приклад: твори італійської художниці епохи бароко, представниці караваджизму Артемізії Джентілескі (1593–1653), незважаючи на їхню мистецьку майстерність, десятиліттями продавали значно дешевше, ніж роботи її менш талановитих сучасників-чоловіків. На користь таланту та кар'єрних здібностей цієї мисткині підкреслимо, що вона успішно працювала при дворах у Флоренції, Римі, Неаполі та Лондоні, а також першою серед жінок стала членом Академії живописного мистецтва у Флоренції. Протягом наступних століть дослідження мистецтвознавців (зокрема реставраційні та джерелознавчі) посилили місце картин А. Джентілескі в історії мистецтва, що призвело в наш час до різкого зростання аукціонних цін на її твори понад 1 мільйон доларів. Підкреслимо, що А. Джентілескі працювала в період, коли жінкам було важко здобути визнання, але зараз її роботи вважають шедеврами бароко.

Значення каталогів-резоне для жінок-мисткинь полягає у такому:

1) відновлення історичної спадщини, адже чимало творів жінок-художниць минулого були втрачені, приписані чоловікам або зберігались у приватних колекціях без належної атрибуції, Каталог-резоне дозволяє офіційно закріпити авторство та повернути ім'я тим чи іншим художницям в історію мистецтва;

2) можливість боротьби з підробками: наявність роботи в каталозі-резоне є головним підтвердженням її автентичності на артринку;

3) можливість справедливого ціноутворення: публікація каталогу-резоне часто стимулює інтерес колекціонерів і підвищує вартість робіт, як це було, наприклад, з творами Марії Примаченко.

II. Подивимось на методологію дослідження проблематики гендерних і демографічних аспектів у маркетингу образотворчого мистецтва з позиції соціолога мистецтва: маємо фокусувати погляд на інституційному гейткіпінгу (Institutional Gatekeeping) та розподілі символічного капіталу (за П. Бурдьє). Виключення жінок та представників певних меншин з впливових

інституцій (великі галереї, ради директорів музеїв, критичні видання) призводить до структурної нерівності. Соціологічні методи дають змогу здійснити кількісний контент-аналіз для вимірювання дисбалансу представленості:

1. Кількість виставок у музеях категорії А.
2. Співвідношення статей про митця або мисткиню в критичних оглядах.
3. Представленість у колекціях 100 найуспішніших колекціонерів.

Приклад – діяльність феміністичної артгрупи Guerrilla Girls (з 1985 р.), яка, використовуючи статистичний аналіз, доводить, що менше 5% художників у розділі сучасного мистецтва музею Metropolitan, які займають 85% площі, є жінками. Соціологічний аналіз доводить, що ця «музейна невидимість» прямо корелює зі зниженням ринкової вартості [18].

III. Подивимось на методологію дослідження проблематики гендерних і демографічних аспектів у маркетингу образотворчого мистецтва з позиції психолога-мистецтвознавця. При дослідженні цієї проблематики психологи-мистецтвознавці акцентують на неявних упередженнях (Implicit Bias), які формують сприйняття артоб'єкта колекціонерами та експертами. Існує так званий «стереотип чоловічого генія», згідно з яким мистецька «велич» асоціюється з чоловічим походженням, що створює когнітивний дисконт для жіночого мистецтва. І тут психолог-мистецтвознавець має використовувати також методологію демографічної сегментації споживачів артпростору. Окремої уваги потребують «міленіали» (покоління Y, 1981–1996 рр.н.) – перше покоління, що застало перехід від аналогового до цифрового світу та цінує баланс роботи й життя (work-life balance). Окремої уваги потребують «зумери» (покоління Z, 1997–2012 рр.н.) – «цифрові уродженці», які виросли зі смартфонами та орієнтовані на миттєвий результат, соціальну відповідальність, гнучкість та ментальне здоров'я. Демографічна психологія, використовуючи як метод «аналіз поколінь», показує, що молодші колекціонери (покоління Y та покоління Z) мають вищу мотивацію до придбання творів образотворчого мистецтва, що відображають соціальну інклюзивність (наприклад жіноче мистецтво). Це формує попит, базований на цінностях (Value-based Demand), який є важливим для маркетингового сегментування. Зупинимось детальніше на цьому періоді методу «аналізу поколінь». Покоління Y та покоління Z демонструють

вищу мотивацію до придбання творів мистецтва, які відображають соціальну інклюзивність у сприйнятті образотворчого мистецтва, тобто забезпечення рівного доступу, представленості та визнання творів митців різних гендерів (чоловіків, жінок, небінарних осіб) та епох (сучасних митців і майстрів минулих століть). Соціальна інклюзивність міленіалів та зумерів передбачає подолання гендерних стереотипів, включення жіночого мистецтва, яке історично ігнорувалося, до музейних експозицій, а також сприйняття мистецтва як різноманітного досвіду, де важливим є голос кожного. Отже, мотивація міленіалів та зумерів до придбання творів мистецтва, що відображають соціальну інклюзивність, різноманітність та особисті цінності, у 2020-ті роки стала ключовим фактором трансформації артринку.

Розглянемо основні аспекти мотивації молодих колекціонерів (покоління Y та Z).

1. Пріоритет цінностей над інвестиціями: на відміну від попередніх поколінь, міленіали та зумери частіше купують мистецтво заради підтримки талантів (87%) та причетності до спільноти (38%), а не лише заради фінансового прибутку.

2. Підтримка мало представлених мистецьких груп: міленіали та зумери збирають інклюзивні за змістом колекції, купуючи роботи груп та сегментів художників, які раніше користувались невеликим попитом.

3. Мистецтво як засіб соціального впливу. Для покоління Y та покоління Z придбання картин чи інсталяцій митців мало представлених мистецьких сегментів є способом висловити свою позицію щодо соціальної справедливості та ідентичності.

4. Пошук нових імен: у 2020-ті роки зросла частка колекціонерів (66%), у переважній більшості покоління Y та покоління Z, які купують роботи вперше відкритих ними авторів, що свідчить про стирання вікових гендерних стереотипів на користь інклюзивному контенту у виборі творів мистецтва для колекціонування, адже це підхід, спрямований на створення колекцій, що відображають різноманітність соціальних мистецьких груп. Основними складовими інклюзивного вибору творів мистецтва є: а) різноманітність ідентичностей, тобто включення робіт митців різної раси, етнічної приналежності, статі, сексуальної орієнтації, віку та фізичних можливостей; б) представлення маргіналізованих митців: свідомий вибір творів митців з творчих сегментів, які історично були недостатньо представлені або виключені з основного

мистецького дискурсу (наприклад жінки-митці, автори з інвалідністю, представники малих корінних народів); в) автентичність наративів: пріоритет надається творам, що транслюють реальний життєвий досвід та історії, які допомагають руйнувати сюжетні стереотипи й сприяють емпатії; г) доступність та залучення (Inclusion): процес формування колекції (кураторство), який робить мистецтво «видимим» і зрозумілим для ширшої аудиторії, створюючи відчуття приналежності. Висновок: інклюзивний підхід дозволяє розширити гендерний і тематичний ландшафт колекції, роблячи її більш актуальною, глибокою і такою, що відображає реальну складність сучасного світу; перетворює колекціонування на інструмент соціальних змін та збереження різноманітної культурної спадщини.

5. Цифрова доступність: використання соціальних мереж (особливо Instagram та Tik Tok) дозволяє покупцям вікових категорій покоління Y та покоління Z напряму взаємодіяти з митцями, оминаючи традиційні «закриті» галереї, що сприяє демократизації та інклюзивності артринку.

Наукова новизна дослідження полягає в таких аспектах: 1. Вперше досліджено на міждисциплінарному, синергійному рівні методологічні інструменти маркетингу образотворчого мистецтва у сфері компетенції експертів-мистецтвознавців, соціологів та психологів мистецтва. 2. Вперше проведено когнітивну диференціацію ефектів Веблена та Сноба крізь призму гендерної ідентичності художника, доведено, що «вебленівське» споживання частіше орієнтоване на канонізовані «чоловічі» імена, тоді як «снобське» споживання може слугувати драйвером для перевідкриття жіночих імен. 3. Запропоновано модель «гендерного провенансу», яка розглядає статі митця не як біологічну ознаку, а як соціально-маркетингову змінну, що впливає на ліквідність активу. 4. Обґрунтовано кейс-стаді Лі Краснер як приклад тривалої інституційної невидимості, що була подолана лише після зміни демографічних і ціннісних пріоритетів покупців (на прикладі Gen Y та Gen Z).

Висновки. Проведене дослідження дає змогу сформулювати такі узагальнення: 1. З позиції експерта-мистецтвознавця: гендерні аспекти часто стають перешкодою для об'єктивної атрибуції та оцінки. Кейс Артемізії Джентілескі доводить, що лише через відновлення наукового провенансу та активну експертну роботу можлива конвертація «забутого» жіночого імені у

високовартісний артактив. 2. З позиції соціолога мистецтва: ефект Веблена на артринку значною мірою підтримує патріархальні структури. Висока ціна на твори Джексона Поллока слугує соціальним сигналом приналежності до «історичного канону», з якого Лі Краснер була штучно виключена десятиліттями через механізми інституційного гейткіпінгу. 3. З позиції психолога-мистецтвознавця: сприйняття «генія» залишається демографічно та гендерно упередженим. Психологічний дисконт щодо жіночої творчості долається лише в сегменті ефекту Сноба, де колекціонери шукають унікальність та інтелектуальну автономію, що стимулює інтерес до «недооцінених» жінок-митців. 4. Маркетинговий вимір: для подолання гендерної нерівності необхідне застосування стратегій кураторського маркетингу та соціального сигналювання, спрямованого на молоде покоління інвесторів (демографічний зсув), для яких інклюзивність є невід'ємною частиною цінності об'єкта. Загалом результати дослідження доводять, що маркетинг у сфері образотворчого мистецтва має враховувати гендерні детермінанти як критичний фактор ризику та потенціалу зростання вартості артактивів.

Література

1. Adams Renée B., Kräussl K., Navone M., Verwijmeren P. Gendered Prices. *The Review of Financial Studies*. 2021. №34(8). Pp. 3789–3839. DOI: <https://doi.org/10.1093/rfs/hhab046>.
2. 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>.
3. 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>.
4. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку ХХІ 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>.
5. 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>.
6. 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>.
7. 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>.
8. 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>.
9. Bocart F.Y.R.P., Gertsberg M., Pownall R. An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market. *Journal of Cultural Economics*, 2022. № 46(3). Pp. 1–23. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10824-020-09403-2>.
10. Bourdieu P. The field of cultural production: Essays on Art and literature. Columbia University Press, 1993. 323 p.
11. Vakulenko Yu. Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. №3. Pp. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>.
12. Vakulenko Yu. 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*, 2024. №4. Pp. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>.
13. Vakulenko Yu. 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*. 2025. №2. Pp. 271–276. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>.
14. Veblen Th. The theory of the Leisure class: an economic study of institutions. Macmillan. 1899. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/833/pg833-images.html> (дата звернення: 06.01.2026).
15. Galbraith J. K. The New Industrial State. Princeton University Press, 2007. 576 p.
16. 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>.
17. 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>.
18. 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>.

19. Casement, E. (2025). Nochlin's "Why have there been no great women artists?": A summary. *TheCollector.com*. URL: <https://www.thecollector.com/nochlin-why-no-great-women-artists-summary/> (дата звернення: 10.01.2026).

20. Guerrilla Girls (1989). *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* Billboard. The Metropolitan Museum of Art, New York. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849438> (дата звернення: 09.01.2026).

References

1. Adams Renée, B., Kräussl, K., Navone M. & Verwijmeren, P. (2021). Gendered Prices. *The Review of Financial Studies*, 34(8), 3789–3839. <https://doi.org/10.1093/rfs/hhab046> [in English].

2. Akimov, D. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. *Culture and Modernity*, 1, 139–144. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609> [in Ukrainian].

3. Akimov, D. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 140–146. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277649> [in Ukrainian].

4. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879> [in Ukrainian].

5. Akimov, D. (2023). Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market. *Art History Notes*, 43, 19–25. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830> [in Ukrainian].

6. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861> [in Ukrainian].

7. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944> [in Ukrainian].

8. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344367> [in Ukrainian].

9. Bocart, F.Y.R.P., Gertsberg, M., & Pownall, R. (2022). An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market. *Journal of Cultural Economics*, 46(3), 1–23. <https://doi.org/10.1007/s10824-020-09403-2> [in English].

10. Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on Art and literature*. Columbia University Press [in English].

11. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289> [in English].

12. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883> [in English].

13. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979> [in English].

14. Veblen Th. (1899) *The theory of the Leisure class: an economic study of institutions*. Macmillan. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/833/pg833-images.html> [in English].

15. Galbraith, J. K. (2007). *The New Industrial State*. Princeton University Press [in English].

16. Denysiuk, Zh. (2023). Cultural Potential and Creativity of Modern Communicative and Event Practices. *Library Science. Record Studies. Informology*, 3, 99–104. <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290992> [in Ukrainian].

17. Denysiuk, 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289769> [in Ukrainian].

18. Denysiuk, Zh. (2025). Ukrainian cultural identity as the basis of national stability and cultural policy. *Cultural Almanac*, 1 (13), 309–315. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35> [in Ukrainian].

19. Casement, E. (2025). Nochlin's "Why have there been no great women artists?": A summary. *TheCollector.com*. Retrieved from: <https://www.thecollector.com/nochlin-why-no-great-women-artists-summary/> [in English].

20. Guerrilla Girls (1989). *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* Billboard. The Metropolitan Museum of Art, New York. Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849438> [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2026

Отримано після доопрацювання 12.02.2026

Прийнято до друку 20.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Андресюк Б. П. Фотографія як інструмент репрезентації культурної пам'яті: фотопроект «Вилкове. Простір води як форма пам'яті». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 104–110.

Andresyuk B. (2026). Photography as a Tool for the Representation of Cultural Memory: the Photo Project "Vylkove. The Space of Water as a Form of Memory". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 104–110 [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@dakkim.edu.ua*

**ФОТОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ:
ФОТОПРОЄКТ «ВИЛКОВЕ. ПРОСТІР ВОДИ ЯК ФОРМА ПАМ'ЯТІ»**

Мета статті – виявити змістові та художні можливості фотографії як інструменту репрезентації культурної пам'яті на прикладі авторського фотомистецького проекту «Вилкове. Простір води як форма пам'яті». **Методологія дослідження.** Застосовано візуально-аналітичний метод і методи інтерпретації візуальних матеріалів, інструменти візуальної етнографії, а також метод фотоеліcitaції як способу пов'язати зображення із соціальним наративом. **Наукова новизна** статті полягає в авторському представленні фотомистецького проекту як візуального наративу про здатність фотографії фіксувати нематеріальну спадщину через візуалізацію символічних місць пам'яті на прикладі Вилкового – української Венеції, що постає як культурно сформована система практик і сенсів. **Висновки.** Авторський фотопроект «Вилкове. Простір води як форма пам'яті» демонструє, що фотографія здатна репрезентувати культурну пам'ять не лише через зйомку артефактів, а й через візуалізацію повсякденних практик, у яких пам'ять функціонує як «жива» форма досвіду. Вода в серії світлин постає багатофункціональним культурним медіумом: природним середовищем, інфраструктурою комунікації, ресурсом і символічним носієм колективних смислів. Поєднання документальної точності та художньої організації кадру дозволяє зберегти ефект «свідчення» і сформувати цілісний візуальний наратив.

Ключові слова: фотографія, фотомистецтво, документальна фотографія, Вилкове, дельта Дунаю, культурна пам'ять, візуальна етнографія, візуальна антропологія.

Andresyuk Borys, Doctor of Political Sciences, PhD in Economics, Professor, Director of the Educational and Scientific Institute of Design and Advertising National Academy of Culture and Arts Management

Photography as a Tool for the Representation of Cultural Memory: the Photo Project "Vylkove. The Space of Water as a Form of Memory"

The purpose of the article is to identify the artistic and semantic potential of photography as a tool for representing cultural memory, using the author's photographic art project "Vylkove. The Space of Water as a Form of Memory" as a case study. **Research methodology.** The study employs visual-analytical methods and methods of visual material interpretation, tools of visual ethnography, as well as the method of photo-elicitation as a way of connecting images with social narratives. **Scientific novelty.** The novelty of the article lies in the author's presentation of the photographic art project as a visual narrative demonstrating photography's ability to capture intangible heritage through the visualization of symbolic sites of memory, using the example of Vylkove—the Ukrainian Venice—which appears as a culturally formed system of practices and meanings. **Conclusions.** The author's photo project "Vylkove. The Space of Water as a Form of Memory" demonstrates that photography is capable of representing cultural memory not only by documenting artifacts but also by visualizing everyday practices in which memory functions as a "living" form of experience. In the series of photographs, water appears as a multifunctional cultural medium: a natural environment, a communication infrastructure, a resource, and a symbolic carrier of collective meanings. The combination of documentary accuracy and artistic composition preserves the effect of "testimony" while forming a coherent visual narrative.

Keywords: photography, photographic art, documentary photography, Vylkove, Danube Delta, cultural memory, visual ethnography, visual anthropology.

Актуальність теми дослідження. Сучасне фотомистецтво дедалі активніше працює з локальними просторами як джерелом ідентичності та культурної пам'яті. У таких контекстах фотографія постає не лише як «фіксація», а як виробництво значень: вона формує способи бачення та структурує досвід глядача. Саме тому повсякденні інфраструктури, ритуали, взаємодія людини й середовища як матеріальні маркери пам'яті стають ключовими для фотонаративів [2; 10; 13]. Вилкове в дельті Дунаю є показовим прикладом «міста на воді», де вода формує ландшафт, соціальний устрій, форми комунікації, а також способи збереження та передавання пам'яті спільноти. Візуальна репрезентація Вилкового дозволяє розглядати фотографію як «польовий запис» культури, де середовище стає мовою пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому дискурсі, зокрема закордонному, помітно зростає інтерес до фотомистецьких проєктів як форми дослідницької репрезентації культурних сенсів. Так, Ш. ван дер Маарель розглядає візуальне есе як співавторський формат репрезентації lived experience біженців і як альтернативний канал комунікації дослідження, де поетика й естетика є частиною методу [12]. Б. де Алмейда розробляє фотоесе про річку як «етнографічний суб'єкт», де експериментальні фотопрактики, а саме: матеріальність плівки, колаж – стають інструментом антропологічного знання [8, 1–2]. Дж. Бергер розглядає фотографію як форму оповіді, сенс якої розкривається через серійність, підпис, коментар, спосіб читання зображення тощо [13].

Українські дослідники теж вивчають мистецтво фотографії в контексті збереження історичної пам'яті й трансляції культурних сенсів. В науковому дискурсі помітно зростає інтерес до фотомистецьких проєктів як форми дослідницької репрезентації культурних сенсів. Так, О. Безручко та А. Анісімова [3, 341] трактують фотопроект як спосіб ціннісного збереження матеріальних пам'яток через їх документування засобами фото- та аудіовізуального мистецтва. Для нашої теми це важливо, адже водний ландшафт Вилкового також є вразливим до змін і потребує системної фіксації. У публікації Є. Странадка та Н. Канаїло [10, 128] фотопроект постає як наратив історичної пам'яті, переданий через портрет і мікродеталі емоційної виразності; у нашій роботі цей наративний принцип застосовано до простору Вилкового, де водний ландшафт і інфраструктури повсякденності

формують «пам'ять у дії». У проєкті про рефлексію Н. Вдовиченко підкреслює, що «зйомка будь-яких відображень (рефлексій) може бути ефективним способом вираження особистого бачення та інтерпретації світу», тобто фотографія може не тільки документувати, а й переозначувати дійсність через світло, відбиття та оптичні ефекти – це безпосередньо резонує з водною оптикою Вилкового [6, 321]. У меті дослідження вуличної фотографії С. Борденюк, І. Гавран і В. Гримаська визначають необхідність встановити роль «світла, кольору, композиції» та обґрунтувати важливість «усвідомленого відходу від усталених законів фотокомпозиції» для реалізації творчого задуму [5, 284], що дає підстави обґрунтувати вибір документально-художньої мови серії як поєднання факту й авторської інтерпретації. Систематизуючи візуальну антропологію, О. Павлова наголошує на значенні оптичних медіа для накопичення й організації емпіричної бази культурних досліджень та аналізує практики фіксації візуальної продукції (живопис, фотографія, кіно, інтернет) [9, с. 47], що методологічно обґрунтовує трактування нашого фотопроекту як результату «польового» бачення. У статті К. Кобець та Т. Овчаренко документальну фотографію описано як компонент візуальної історії та антропології, тобто як матеріал, здатний входити в історіографію і формувати колективні уявлення про події [8]; це важливо для ширшого розуміння того, як локальна серія може працювати з пам'яттю не тільки «всередині» громади, а й у зовнішній культурній комунікації. Питання інституційного включення фотографії в мистецьку освіту розкриває І. Бабій, актуалізуючи фотографію як самостійну дослідницьку дисципліну та метод репрезентації культурних процесів [1]. Отже, науковці й фотомитці-практики порушували питання ролі фотографії у фіксації досвіду, культурної пам'яті, проте фотофіксація певних локацій ще не стала предметом ґрунтовного їх вивчення.

Мета статті – виявити змістові та художні можливості фотографії як інструменту репрезентації культурної пам'яті на прикладі авторського фотомистецького проєкту «Вилкове. простір води як форма пам'яті».

Виклад основного матеріалу. Вилкове обрано як фотографічний об'єкт через його унікальність: у цьому місті вода визначає не лише природний ландшафт, а й повсякденну інфраструктуру, соціальні практики та способи

комунікації, а водний простір постає як носій культурної пам'яті. Фотомистецький проєкт складається з 9 світлин, об'єднаних темою води як середовища життя, каналу комунікації та носія пам'яті. Серія вибудована послідовно: від «природного часу» дельти (ранок, тиша, ритми світла) до «соціального часу» водного міста (праця, побут), а далі – до символічних маркерів пам'яті в просторі (сакральні, меморіальні об'єкти) і фінального узагальнення. Така структура дозволяє описувати Вилкове не просто як екзотичну локацію, а як культурно сформовану систему практик і значень. Інтерпретацію фотографій, «прочитання» зафіксованого в кадрах простору здійснено через візуальний аналіз, з акцентом на композиції і риториці світлин, що постають як фіксація культурних практик у їх природному середовищі. Візуальний наратив дає змогу через художні особливості світлин, у яких поєднано документальний та авторський підходи, передати емоції і сенси. Кожен кадр постає як свідчення буття середовища, без акценту на його туристичній видовищності: Вилкове показано як життєвий уклад, а не як атракцію.

Усі світлини серії об'єднує образ води як уособлення форми пам'яті, що одночасно зберігає ритми життя і «прив'язує» пам'ять до ландшафту: водна інфраструктура визначає соціальні сценарії та уявлення про спадщину. Подаємо інтерпретацію кожного з дев'яти зображень.



Фото 1. Птахи дельти Дунаю

На фото 1 зафіксовано момент пробудження природи, а вода уособлює тривалість і циклічність. Такий тип візуальної «тиші» наголошує на властивості фотографії бути маркером «свідчення». За художніми ознаками це мінімалістична композиція, яку вибудовано як послідовність горизонтальних шарів, що створює відчуття просторової безмежності та спокою. Близьк від контрового

сонця перетворює поверхню води на фактурне «полотно», а темні силуети птахів на тлі стриманої, майже монохромної тональності кадру формують чіткий ритм і контраст, який тримає увагу глядача.



Фото 2. Праця як традиція

На фото 2 показана заготівля очерету. Вона постає як практика, що поєднує економічну складову, традицію та екологічну адаптацію. У термінах візуальної етнографії С. Пінк [10] це фіксація «форми життя» через повторювані дії, які свідчать про культурні особливості спільноти. У світлині поєднано документальну точність із пластикою руху: динаміка човна контрастує зі статикою ландшафту. Природне освітлення підкреслює фактурність матеріалу й «тілесність» дії. Натуральна, стримана палітра та масштабне співвідношення людини й середовища акцентують ідею не домінування, а співіснування в просторі водної культури.

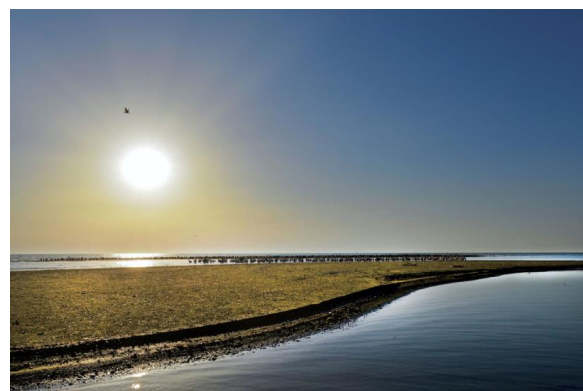


Фото 3. Ранок у дельті Дунаю

Світлина 3 демонструє ранок у дельті Дунаю – просторі, де домінує не подія, а стан: широке небо, низький горизонт, світло сонця, ледь помітна «лінія» птахів на межі води й суші. Берегова лінія візуально формує діагональ, що веде погляд углиб кадру. Художніми особливостями фото є панорамна

побудова, контрове світло (сонце як світлова домінанта), різке розмежування планів (небо / горизонт / вода), мінімалістична палітра.



Фото 4. Водяна вулиця

На фото 4 вода постає як інфраструктура міста – «дорога» та соціальний інтерфейс щоденної комунікації. Канал одночасно є маршрутом, публічним простором і середовищем взаємодії мешканців. Як документально-художній фрагмент серії світлина засвідчує: те, що відбувається щодня, стає культурною нормою. Мистецько-художня специфіка світлини полягає у відтворенні глибинної перспективи каналу, використанні середнього плану (човен як композиційний центр); природне денне освітлення та стримана, землисто-зелена палітра, що підкреслює буденність сцени. Простір вибудовано шарами: передній план води, середній план човна з пасажиром, задній план – береги з деревами, містками й приватною забудовою, які візуально фіксують «водну урбаністику».



Фото 5. Людина і пелікан

Кадр 5 демонструє співіснування людини й дикої природи як повсякденну норму водного міста: люди займають простір причалу-берега, тоді як пелікан – водну поверхню, і ці два «режими життя» взаємно не

конфліктують, а співприсутні в одному кадрі. Вода тут визначає не лише транспорт і працю, а й культуру співбуття. Художньо-естетичними характеристиками фотографії є: композиція, побудована на рівновазі верхнього (люди на настилі) і нижнього (пелікан у воді) планів та на ритмі горизонталей причалу, лавок і лінії берега, що створює відчуття стабільності й тиші; природне освітлення (м'яке, тепле) та стримана палітра, що підтримують документально-художній тон і працюють на ефект спостереження без втручання, що узгоджується з уявленням про документальність як режим репрезентації.

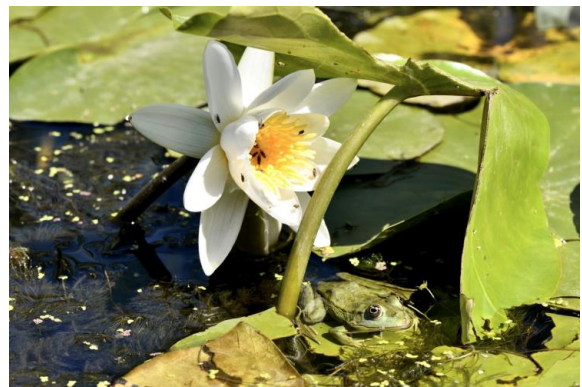


Фото 6. «Латаття. Тиша води».

На фото 6 представлено фрагмент водного світу: кадр переводить увагу з інфраструктурних і соціальних сюжетів на природне середовище. Білий цвіт із жовтим осердям стає візуальним акцентом, який працює як деталь-зачіпка, а водна поверхня – як простір тривалості та повторюваності. Додатковий смисловий шар створює присутність живої істоти біля квітки. Естетику фотографічного образу формують: крупний план і «вирізаний» фрагмент простору, статичність, природне денне світло, відсутність різких контрастів; домінує зелена палітра з біло-жовтим колірним акцентом квітки.

Фото 7 фіксує повсякденний «водний побут» не на рівні окремої дії, а як просторово-інфраструктурну норму: човни, причали, невелика забудова та берегова лінія утворюють середовище, у якому вода фактично виконує функції вулиці, двору й господарського подвір'я водного міста. Кадр репрезентує воду як структуру, що «збирає» об'єкти в єдину систему та робить видимою локальну урбаністику. Світлина витримана в документальному реєстрі: середній / загальний план, природне освітлення, «естетика звичайності», що відповідає

критеріям документальності. Композицію вибудовано за рахунок перспективи каналу, повторюваних форм човнів і лінії берега; ці ритми створюють відчуття впорядкованої повсякденності, а нейтральна природна палітра (вода, небо, зелень) підсилює ефект невторчального спостереження.



Фото 7. Пристань повсякденності

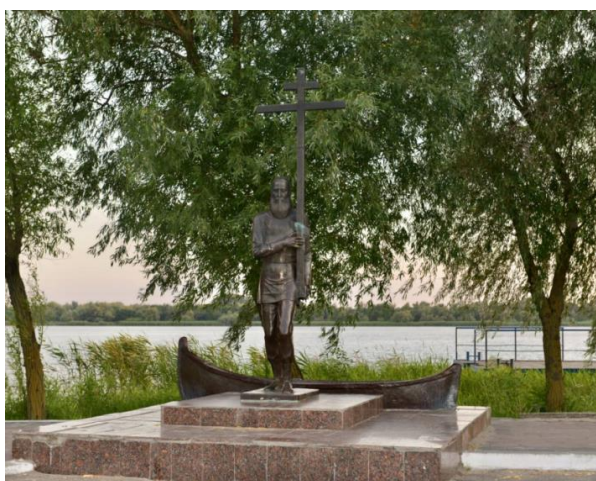


Фото 8. Символ пам'яті

Сакральний, меморіальний об'єкт у кадрі 8 функціонує як «місце пам'яті», що закріплює колективне уявлення про минуле через публічну присутність і впізнавану форму. Важливо, що меморіальний мотив тут інтегрований у водний ландшафт: вода не є фоном, а семантичним контекстом, який підсилює просторову «прив'язку» пам'яті до локального середовища та водної ідентичності Вилкового. Композиційно кадр акцентує на вертикалі (хрест / постать) як домінанті, що читається на тлі горизонталі води та лінії берега; таким чином знак вступає у візуальний діалог із ландшафтом. Художньою специфікою фото є: центральна (осьова) композиція, поєднання природного й рукотворного, кадрування деревами як «природною рамкою»,

що виділяє монумент у просторі; нейтральне природне освітлення і стримана колірна гама.



Фото 9. Пелікани дельти

Світлина 9 репрезентує дельту Дунаю через птахів як ознаку живої екосистеми: таке зображення зсуває акцент з антропоцентричного сюжету на ритми природного співбуття. Кадр зберігає документально-спостережний режим. Художніми характеристиками цього фото є низька точка зйомки та широкий план, що створюють ефект «занурення» глядача в простір мілини; повторюваність форм птахів, що працює як ритм і композиційний каркас. Тепле контрове / бокове світло надає фігурам пластичності, підкреслює фактуру пір'я та формує тон «тихої величі» природного часу. Горизонт і водна гладь утворюють стабільну горизонтальну вісь, на тлі якої зграя читається як єдиний «живий знак» присутності.

Наукова новизна статті полягає в авторському представленні фотомистецького проєкту як візуального наративу про здатність фотографії фіксувати нематеріальну спадщину через візуалізацію символічних місць пам'яті на прикладі Вилкового – української Венеції, що постає як культурно сформована система практик і сенсів.

Висновки. Отже, авторський фотопроект «Вилкове. Простір води як форма пам'яті» демонструє, що фотографія здатна репрезентувати культурну пам'ять не лише через зйомку артефактів, а й через візуалізацію повсякденних практик, у яких пам'ять функціонує як «жива» форма досвіду. Вода в серії світлин постає багатофункціональним культурним медіумом: природним середовищем, інфраструктурою комунікації, ресурсом і символічним носієм колективних смислів. Поєднання документальної точності та художньої організації кадру дозволяє зберегти ефект «свідчення» і сформувати цілісний візуальний наратив. Важливо, що

серія не екзотизує локальний простір, а репрезентує його через повторювані практики й матеріальність середовища. Застосування інструментарію візуального аналізу дало змогу «прочитати» воду як структурний елемент композиції й сенсу, а меморіальні / сакральні маркери – як локальні місця пам'яті.

Література

1. Бабій І. Л. Генеза фотографії як виду образотворчого мистецтва: від мистецьких практик до освітньої дисципліни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 257–265. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338978>.
2. Барт Р. *Camera lucida*. Нотування фотографії / пер. з фр. Харків : MOKSOP, 2022. С. 39–46. ISBN 978-3-947922-08-6.
3. Безручко О., Анісімова А. Магістерський фотомистецький проєкт «Древній Самбір у сучасних світлинах». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. №7(2). С. 340–362. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319019>.
4. Борденюк С., Гавран І., Гримальська В. Features of Street Photography and Its Similarities with Cinematography. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*. 2021. Vol. 4(2). P. 278–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772>.
5. Вдовиченко Н. Фотомистецький проєкт «Рефлексія як засіб створення альтернативної реальності у фотографії». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. № 8(2). С. 320–337. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.2.2025.347826>.
6. Кобець К., Овчаренко Т. Документальна фотографія як частина візуальної історії та антропології. *SWorldJournal*. 2025. Вип. 30(03). DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-30-03-037>.
7. Павлова О. Візуальна антропологія: етапи становлення та базові елементи аналізу. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2022. Т. 5. С. 47–53. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.47-53>.
8. Странацко Е., Канайло А. Магістерський фотомистецький проєкт «Ніколи знову?!» *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 127–142. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302771>.
9. Beatriz de Almeida. A Complicated Portrait of the Portuguese River Paiva: A Photo-Essay. *TRAJECTORIA* (National Museum of Ethnology, Japan). 2025. Vol. 6. Pp. 1–3. Special Theme: Landscape Memories, Archival Ecologies. DOI: https://doi.org/10.51002/trajectoria_025_04.
10. Berger J. *Understanding a Photograph* / Edited and introduced by Geoff Dyer. London : Penguin Books (Penguin Classics), 2013. 238 p. (Penguin Modern Classics). URL: https://ia803404.us.archive.org/0/items/john-berger-understanding-a-photograph_202104/John%20Berger%20-%20Understanding%20a%20Photograph.pdf (дата звернення: 15.12.2025).
11. Pink S. *Doing Visual Ethnography*. 3rd ed. London : SAGE Publications Ltd, 2013. URL: https://us.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/57538_Pink_Doing_Visual_Ethnography.pdf (дата звернення: 15.12.2025).
12. Sontag Sn. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977. 207 p. URL: https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/156/2016/01/Sontag_On_Photography.pdf (дата звернення: 15.12.2025).
13. Van der Maarel S. Guided Into a World Unknown: Reflections on the Making of a Visual Essay With Refugees. *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*. 2022. Vol. 13, No. 2. Pp. 207–210. DOI: <https://doi.org/10.17742/IMAGE.TP.13.2.9>. ISSN 1918-8439.
14. Wells L. (ed.). *Photography : a critical introduction*. London; New York : Routledge, 2000. xx, 384 p. P. 89–99. URL: <https://archive.org/details/photographycriti000unse> (дата звернення: 15.12.2025).

References

1. Babii, I. L. (2025). Genesis of photography as a type of fine art: From artistic practices to an educational discipline. *Visnyk of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (2), 257–265. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338978> [in Ukrainian].
2. Barthes, R. (2022). *Camera lucida: Reflections on photography*. MOKSOP. (Original work published 1980) [in Ukrainian].
3. Bezruchko, O., & Anisimova, A. (2024). Master's photographic art project "Ancient Sambir in modern images". *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7(2), 340–362. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319019> [in Ukrainian].
4. Bordeniuk, S., Havran, I., & Hrymalska, V. (2021). Features of street photography and its similarities with cinematography. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4(2), 278–285. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772> [in Ukrainian].
5. Vdovychenko, N. (2025). Photographic art project "Reflection as a means of creating an alternative reality in photography". *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 8(2), 320–337. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.2.2025.347826> [in Ukrainian].
6. Kobets, K., & Ovcharenko, T. (2025). Documentary photography as a part of visual history

and anthropology. *SWorldJournal*, (30(03)). <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-30-03-037> [in Ukrainian].

7. Pavlova, O. (2022). Visual anthropology: Stages of development and basic elements of analysis. *NaUKMA Research Papers. Theory and History of Culture*, 5, 47–53. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.47-53> [in Ukrainian].

8. Stranadko, E., & Kanailo, A. (2024). Master's photographic art project "Never again?!". *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7(1), 127–142. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302771> [in Ukrainian].

9. De Almeida, B. (2025). A complicated portrait of the Portuguese River Paiva: A photo-essay. *TRAJECTORIA* (National Museum of Ethnology, Japan), 6, 1–3. https://doi.org/10.51002/trajectoria_025_04 [in English].

10. Berger, J. (2013). Understanding a photograph (G. Dyer, Ed.). Penguin Books. https://ia803404.us.archive.org/0/items/john-berger-understanding-a-photograph_202104/John%20Berger

[%20-%20Understanding%20a%20Photograph.pdf](#) [in English].

11. Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography* (3rd ed.). SAGE Publications. https://us.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/57538_Pink_Doing_Visual_Ethnography.pdf [in English].

12. Sontag, S. (1977). On photography. Farrar, Straus and Giroux. https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/156/2016/01/Sontag_On_Photography.pdf [in English].

13. Van der Maarel, S. (2022). Guided into a world unknown: Reflections on the making of a visual essay with refugees. *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 13(2), 207–210. <https://doi.org/10.17742/IMAGE.TP.13.2.9> [in English].

14. Wells, L. (Ed.). (2000). *Photography: A critical introduction*. Routledge. <https://archive.org/details/photographycriti0000unse> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026

Отримано після доопрацювання 10.02.2026

Прийнято до друку 17.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Коваль Л. М., Трегуб А. М. Засоби досягнення ефекту трансцендентного сприйняття в пейзажній фотографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 111–116.

Koval L., Tregub A. (2026). Means of Achieving the Effect of Transcendent Perception in Landscape Photography. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 111–116 [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

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

ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕФЕКТУ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ПЕЙЗАЖНІЙ ФОТОГРАФІЇ

Мета роботи – осмислити специфіку образності пейзажної фотографії та виявити характерні засоби досягнення ефекту її трансцендентного сприйняття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки підходів: аналітичного – для осмислення літературних джерел за темою статті; міждисциплінарного, що дало змогу всебічно розглянути існуючі в межах споріднених гуманітарних галузей визначення поняття трансцендентності, прослідкувати вплив розвитку сучасної цифрової фотографії на еволюцію пейзажного жанру, віднайти характерні саме для цього жанру засоби досягнення художньої виразності та отримати обґрунтовані висновки; системного з використанням цілого спектру методів (мистецтвознавчого аналізу, проблемного, теоретичного узагальнення) – з метою комплексного аналізу за темою дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному осмисленні специфічних художніх засобів та прийомів їх застосування у пейзажній фотографії для досягнення художньої виразності твору з ефектом трансцендентності його сприйняття. **Висновки.** У процесі дослідження було встановлено, що трансцендентний ефект у пейзажній фотографії є складним синтетичним явищем, яке формується на перетині: естетичних категорій (піднесене, прекрасне, мінімалістичне); композиційних рішень (масштаб, простір, ритм, симетрія); візуальних параметрів (світло, тональність, фактура); перцептивних механізмів. Доведено, що досягнення трансцендентного сприйняття не є випадковим, а реалізується через цілеспрямоване використання художніх засобів, які можуть бути класифіковані та описані у межах наукового підходу, а пейзажна фотографія постає не лише як репрезентація реальності, а як інструмент формування досвіду виходу за межі безпосереднього чуттєвого сприйняття, що визначає її значущість у сучасному мистецькому та науковому дискурсі.

Ключові слова: пейзажна фотографія, цифрова фотографія, цифрове образотворче мистецтво, 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”

Means of Achieving the Effect of Transcendent Perception in Landscape Photography

The purpose of the article is to conceptualise the specificity of imagery in landscape photography and to identify the characteristic means of achieving the effect of its transcendent perception. **The research methodology** is based on the application of a range of approaches: the analytical approach, used to examine and interpret the scholarly literature on the topic; the interdisciplinary approach, which made it possible to comprehensively consider existing definitions of transcendence within related fields of the humanities, to trace the impact of contemporary digital photography on the evolution of the landscape genre, to identify genre-specific means of achieving a high level of artistic expressiveness, and to formulate substantiated conclusions; and the systemic approach, employing a range of methods (art historical analysis, problem-oriented analysis, and theoretical generalisation) aimed to provide a comprehensive investigation of the research subject. **The scientific novelty** of the article lies in a comprehensive conceptualisation of specific artistic means and the techniques of their application in landscape photography to achieve the artistic expressiveness of the work, accompanied by an effect of transcendent perception. **Conclusions.** The study establishes that the transcendent

effect in landscape photography is a complex synthetic phenomenon formed at the intersection of: aesthetic categories (the sublime, the beautiful, the minimalist); compositional solutions (scale, space, rhythm, symmetry); visual parameters (light, tonality, texture); and the perceptual mechanisms of the viewer. It is demonstrated that the achievement of transcendent perception is not incidental, but is realised through the deliberate use of artistic means that can be classified and described within a scientific framework. Landscape photography thus emerges not only as a representation of reality but also as an instrument for shaping an experience that transcends immediate sensory perception, which determines its significance in contemporary artistic and scholarly discourse.

Keywords: landscape photography, digital photography, digital visual art, multimedia design, contemporary visual culture.

Актуальність теми дослідження обумовлена зростанням зацікавленості фотомитців-практиків пейзажною фотографією як засобом не лише документування, а й формування екзистенціального досвіду глядача. Сучасні ж теоретичні дослідження акцентують увагу на культурних та ідеологічних аспектах пейзажу, однак питання класифікації візуальних засобів досягнення трансцендентного ефекту залишається недостатньо розробленим. Також розвиток цифрових технологій і візуальної культури актуалізує потребу в теоретичному осмисленні механізмів впливу зображення на сприйняття, зокрема формування відчуття піднесеного та «понадчуттєвого».

У сучасному філософському дискурсі поняття трансцендентності трактується як фундаментальна характеристика буття або досвіду, що позначає вихід за межі емпіричного та раціонального. Відповідно до цього трансцендентність постає як категорія, що фіксує принципову надреальність щодо людського сприйняття та мислення. У класичній метафізичній традиції трансцендентність інтерпретується як властивість буття, що не зводиться до жодних чуттєвих або логічних структур, а натомість визначає граничні межі їх можливості. Умовно це позначення недосяжності повного раціонального осягнення об'єкта, що виходить за межі концептуальних схем свідомості, абсолютну відмінність між людським існуванням і божественним виміром буття, яка не може бути подолана засобами раціонального мислення. Єдиною формою встановлення зв'язку з трансцендентним виступає акт віри, що реалізується як «стрибок» за межі логічного. Важливим також є те, що людина розглядається як синтез скінченного та нескінченного, що зумовлює її внутрішню спрямованість до трансцендентного. Відповідно, трансцендентність постає не лише як зовнішнє явище щодо суб'єкта, який сприймає реальність, а й як внутрішній екзистенціальний горизонт, що визначає структуру людського досвіду [17, 18, 14].

Узагальнюючи існуючі розуміння цього поняття, трансцендентність можна визначити як багатовимірну категорію, що поєднує онтологічний та екзистенціальний аспекти і позначає вихід за межі безпосередньо існуючої реальності, відкриваючи простір для переживання «надчуттєвого» та «надраціонального». Далі застосування поняття трансцендентності у сфері візуального мистецтва, зокрема фотографії, потребує переосмислення у контексті естетичного досвіду та механізмів сприйняття цієї категорії.

Фотографічне зображення, хоча за своєю природою і є фіксацією емпіричної реальності, водночас має потенціал виходу за межі її буквального відтворення. У цьому сенсі трансцендентність у фотографії проявляється як специфічний ефект сприйняття, за якого зображення перестає сприйматися виключно як репрезентація об'єкта і набуває якостей, що апелюють до надчуттєвого досвіду. Особливо виразно цей ефект реалізується у жанрі пейзажної фотографії. Природний ландшафт, зафіксований у кадрі, може функціонувати не лише як об'єкт візуального споглядання, а й як медіум для переживання трансцендентного. Це відбувається завдяки таким чинникам, як масштабність простору, світлові ефекти, композиційна організація кадру та мінімізація антропогенних елементів.

У цьому контексті доречно звернутися до концепції «піднесеного», де переживання величі природи пов'язується з виходом свідомості за межі чуттєвого досвіду. Пейзажна фотографія здатна актуалізувати подібні стани через візуальні засоби, створюючи умови для виникнення трансцендентного сприйняття. Отже, трансцендентність у пейзажній фотографії може розглядатися як результат взаємодії об'єктивних характеристик зображення та суб'єктивного досвіду глядача. Вона не є властивістю самого зображення як такого, а виникає у процесі його сприйняття, коли візуальна інформація ініціює вихід свідомості за межі безпосередньої реальності.

Це дозволяє розглядати пейзажну фотографію як особливий художній інструмент, здатний моделювати умови для переживання трансцендентного через засоби візуальної мови.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний науковий дискурс пейзажної фотографії формується на перетині естетики, культурології, теорії мистецтва та візуальних студій, що підтверджується широким спектром джерел.

У багатьох працях пейзаж розглядається як специфічна форма візуальної репрезентації, яка не лише відтворює реальність, а й конструює її через фотографічні засоби. Автори наголошують на тому, що фотографічний пейзаж є результатом інтерпретації, а не прямого відображення природи. Часто пейзажна фотографія аналізується як культурний та ідеологічний конструкт, який охоплює естетику, візуальні студії, культурологію та філософію сприйняття [5, 10, 11, 15, 16].

У деяких роботах розкривається історико-естетична еволюція пейзажу як жанру: від фонові ролі у мистецтві до самостійного об'єкта естетичного споглядання, а також наголошується, що поява фотографії збіглася з трансформацією ставлення до природи, і це заклало підґрунтя для сприйняття пейзажу як носія символічних і навіть сакральних значень [6].

Окремі наукові дослідження систематизують практичні аспекти пейзажної фотографії, зокрема роль композиції, світла та просторової організації у формуванні візуального образу. У них підкреслюється значення категорій піднесеного, мальовничого та прекрасного як основних естетичних параметрів [1].

Отже, аналіз наукових джерел засвідчує, що: пейзажна фотографія є важливим культурним феноменом; її сприйняття формується через естетичні, соціальні та психологічні механізми; аспект трансцендентності досліджується переважно у філософському та естетичному вимірах, але недостатньо систематизований у площині фотографічних засобів.

Мета дослідження полягає в осмисленні специфіки досягнення високої образності пейзажної фотографії та виявленні характерних засобів отримання ефекту її трансцендентного сприйняття.

Виклад основного матеріалу. Аналіз основної джерельної бази за темою даного дослідження показав, що засоби досягнення

ефекту трансцендентного сприйняття у пейзажній фотографії мають комплексний характер і охоплюють декілька рівнів. Тому можна припустити, що їх взаємодія якраз і забезпечує формування візуального досвіду, який виходить за межі емпіричного сприйняття та набуває рис «понадчуттєвого» переживання. Далі спробуємо дослідити основні засоби досягнення ефекту трансцендентного сприйняття у пейзажній фотографії більш детально.

Якщо звернутися до застосування композиційно-просторових засобів у пейзажній фотографії, можна виявити, що вони здатні створити візуальну структуру, яка перевищує звичні масштаби людського сприйняття. Це сприяє формуванню відчуття «виходу за межі» через організацію простору. До основних прийомів композиційно-просторових засобів у пейзажній фотографії можна віднести: глибоку перспективу (ефект нескінченності простору), домінування відкритих горизонтів, мінімізацію об'єктів масштабу (відсутність людини або архітектури), використання негативного простору, композиційне «розчинення» меж (туман, серпанок). Відповідно, у процесі перцепції можливе формування відчуття безмежності, що корелює з ідеєю трансцендентного як «всеосяжного». Яскравим прикладом використання композиційно-просторових засобів у пейзажній фотографії можуть слугувати роботи українського фотомитця і дослідника фотомистецтва Б.П. Андресюка з колекції «Долина Валь-де-Орча» (фото №2) [4].

Світло-тональні засоби здатні сприяти створенню метафізичної атмосфери завдяки організації композиції у такий спосіб, що світло виступає не лише фізичним явищем, а й основним чинником утворення образного сенсу. Основні прийоми використання світло-тональних засобів у пейзажній фотографії – це освітлення в контражурі (ореоли, силуети), дифузне світло (туман, хмари), різкі контрасти світла і тіні, локалізовані світлові акценти у темному просторі. У результаті застосування цих прийомів можна досягнути ефекту дематеріалізації об'єктів та появи відчуття «іншого виміру». Як приклад використання світло-тональних засобів у пейзажній фотографії можна згадати роботи Майкла Кенна (Michael Kenna), який завдяки довгим експозиціям відтворює ефірне світло і «нереальну» атмосферу [12].

Колористичні засоби насамперед впливають на емоційно-асоціативний рівень

сприйняття візуального образу пейзажу, адже колір є носієм психоемоційних і символічних значень. Серед основних прийомів використання колористичних засобів у пейзажній фотографії – монохромність або обмежена палітра, холодні (сині, фіолетові) або «позаземні» кольори, зменшення насиченості предметного кольору, колірні градієнти, які ніби «розчиняють» форму. Із цими прийомами знижується прив'язка до реальності та підсилюється стан споглядання. Наприклад, роботи Франко Фонтана (Franco Fontana), відомого використанням мінімалістичної композиції та чистих кольорових площин [8].

Темпоральні (або часові) засоби порушують звичне відчуття часу, сприяючи трансформації перцепції як ключа до трансцендентного досвіду. До основних прийомів застосування темпоральних (або часових) засобів у пейзажній фотографії належать: довга витримка (розмиття води, хмар), фіксація перехідних станів (світанок, захід, туман), «зупинка моменту», який зазвичай не фіксується, що провокує створення відчуття позачасовості або «вічного моменту». Наприклад, Хіроші Сугімото (Hirosshi Sugimoto) активно застосовує саме цей засіб у своїх роботах, використовуючи довгі експозиції, які стирають рух і створюють «вічний момент», де море і небо майже тотожні [9].

Використання техніко-оптичних засобів у пейзажній фотографії впливає на модифікації способу бачення реальності завдяки застосуванню технічних параметрів як художнього інструменту. Основні прийоми: велика глибина різкості (тотальна чіткість) або навпаки – селективний фокус, ширококутна оптика та аерофотозйомка (зміна точки сприйняття), використання віддзеркалень (вода, скло). У такий спосіб досягається ефект виходу за межі «людського» способу бачення. Наприклад, використання саме техніко-оптичних засобів притаманне роботам Андреаса Гурскі (Andreas Gursky), який поєднує фотографію з цифровою обробкою, створюючи гіперреальність [3].

Семантико-символічні засоби формують змістовний рівень трансцендентності, надаючи зображенню символічного виміру завдяки використанню таких основних прийомів, як: мотиви нескінченності (дорога, горизонт, небо), архетипічні образи (вода, гора, світло), відсутність конкретної локалізації (універсалізація простору), метафоричні композиції. Ці прийоми сприяють переходу від

зображення до смислу, що не вичерпується візуальним враженням. Прикладом використання семантико-символічних засобів у пейзажній фотографії можуть слугувати фотороботи Едварда Вестона (Edward Weston), який абстрагує природні форми до символічних образів [7].

Перцептивно-психологічні засоби (пов'язані з досвідом глядача), тому трансцендентний ефект виникає саме у взаємодії з ним. До основних прийомів, які сприяють активації внутрішнього досвіду глядача, що виходить за межі зображення як такого, належать: створення візуальної невизначеності, відсутність чіткого наративу, провокація стану споглядання, множинність варіантів інтерпретації сенсу. Наприклад, Асака Нарахаші (Asako Narahashi) у своїх фотороботах порушує звичну перспективу (зйомка з води), створюючи ефект дезорієнтації [13].

Екзистенційні засоби, де трансцендентність пов'язана з переживанням граничності в існуванні, сприяють створенню образів, які викликають екзистенційні стани. Основні прийоми: самотність у просторі, масштабна диспропорція «людина – природа», образи межі (край, урвище, горизонт), напруження між скінченним і нескінченним. Це все загострює переживання власної обмеженості та одночасної причетності до безмежного. Ці прийоми у своїй творчості використовує Себастьяо Салгадо (Sebastião Salgado), який показує природу як первісну та «позаісторичну» реальність, що викликає відчуття причетності до універсального буття [2].

Отже, засоби досягнення ефекту трансцендентного сприйняття у пейзажній фотографії мають комплексний характер і включають: композиційно-просторові, світлотональні, колористичні, темпоральні, техніко-оптичні, семантико-символічні, перцептивно-психологічні та екзистенційні.

Наукова новизна даного дослідження полягає у комплексному осмисленні специфічних засобів та художніх прийомів пейзажної фотографії для досягнення візуальної виразності твору з ефектом трансцендентності його сприйняття. У проведеному мистецтвознавчому аналізі пейзажної фотографії уперше систематизовано засоби досягнення трансцендентного ефекту (зокрема композиційні, світлотіньові, просторові, часові); інтегровано філософські концепції трансцендентності у розгляд практичного досвіду відомих фотомитців щодо

створення фотографічної композиції; виокремлено прийоми, які сприяють формуванню трансцендентності візуального сприйняття; уточнено роль фотографа як конструктора візуального досвіду, а не лише фіксатора реальності.

Висновки. Отже, було встановлено, що трансцендентний ефект у пейзажній фотографії є складним синтетичним явищем, яке формується на перетині: естетичних категорій (піднесене, прекрасне, мінімалістичне); композиційних рішень (масштаб, простір, ритм, симетрія); візуальних параметрів (світло, тональність, фактура); перцептивних механізмів глядача.

Доведено, що досягнення трансцендентного сприйняття не є випадковим, а реалізується через цілеспрямоване використання художніх засобів, які було класифіковано та описано у межах даного дослідження. Виявлено, що у сучасному фотомистецтві пейзажна фотографія постає не лише як репрезентація реальності, а й як інструмент формування досвіду виходу за межі безпосереднього чуттєвого сприйняття, що визначає її значущість у сучасному мистецькому та науковому дискурсі.

Література

1. Alexander, J. A. P. (2020). *Perspectives on Place. Theory and Practice in Landscape Photography*. New York, Routledge: Taylor & Francis Group.
2. AMAZÔNIA – The Captivating Exhibition by Sebastião Salgado. URL: <https://amazoniasebastiaoalgado.com/en/>
3. Andreas Gursky. URL: <https://gagosian.com/artists/andreas-gursky/>
4. Boris Andresyuk, photographer. Долина Валь Де Орча. Фото №2. URL: <https://borisandresyuk.com/uk/collections/10-kollekciya-dolina-val-de-orcha>
5. Dennis, K. Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography (2005). *Cultural Landscapes in the 21st Century*. Forum UNESCO University and Heritage. 10th International Seminar "Cultural Landscapes in the 21st Century" Newcastle-upon-Tyne, 11-16 April 2005. URL: <https://americansuburbx.com/2012/05/new-topographics-landscape-and-the-west-irony-and-critique-in-new-topographic-photography-2005.html>
6. Douglas, N. (2012). *Photography, Perception, and the Landscape*. URL: <https://artblart.com/wp-content/uploads/2013/01/photography-perception-landscape.pdf>
7. Edward Weston. Center for Creative Photography, University of Arizona URL: https://ccp.arizona.edu/artists/edward-weston/?utm_source

=chatgpt.com

8. Franco Fontana. URL: <https://francofontanaphotographer.com/>
9. Hiroshi Sugimoto. URL: <https://www.sugimotohiroshi.com/>
10. Gleason, T. R. The Communicative Roles of Street and Social Landscape Photography (2008). *Studies in Media & Information Literacy Education*, Volume 8, Issue 4 (November 2008), 1–13. University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/sim.8.4.003>
11. Kane, C. The Toxic Sublime: Landscape Photography and Data Visualization (2018). *Theory, Culture & Society*. Volume 35, Issue 3, May 2018, Pages 121–147, <https://doi.org/10.1177/0263276417745671>.
12. Michael Kenna. URL: <https://www.michaelkenna.net/>
13. NARAHASHI, Asako. The National Museum of Modern Art, Tokyo (MOMAT). URL: <https://www.momat.go.jp/en/artists/ana157>
14. Sardella, F. The concept of 'transcendence' in modern Western philosophy and in twentieth-century Hindu thought (2016). *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal*, Vol. 6 No. 1: Academic study of religion in South Asia. Special volume in the memory of Professor Joseph T. O'Connell. URL: https://argument.uken.krakow.pl/article/view/6557?utm_source=chatgpt.com
15. Smith, O. Introduction: Photography and Landscape (2019). *Photographies*. Vol. 12, No. 2, 137–142. Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group, <https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1603837>
16. Wells, L. (2021). *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. London and New York, Routledge: Taylor & Francis Group. DOI: 10.4324/9781003103585
17. Westphal, M. Immanence and Transcendence (2017). *The Oxford Handbook of Nineteenth-Century Christian Thought*, Joel D.S. Rasmussen (ed.), Judith Wolfe (ed.), Johannes Zachhuber (ed.), Published: 10 August 2017, Chapter 6, 111–126, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198718406.013.33>.
18. Westphal, M. (2015). *Transcendence*. DOI: 10.4324/9780415249126-K3585-1. Routledge Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/transcendence/v-1>

References

1. Alexander, J. A. P. (2020). *Perspectives on Place. Theory and Practice in Landscape Photography*. Taylor & Francis Group [in English].
2. AMAZÔNIA– The Captivating Exhibition by Sebastião Salgado. (n.d.). <https://amazoniasebastiaoalgado.com/en/> [in English].
3. Andreas Gursky. (n.d.). <https://gagosian.com/artists/andreas-gursky/> [in English].
4. Boris Andresyuk, photographer. (n.d.). Val D'Orcia Valley. Photo No.2. <https://borisandresyuk.com/uk/collections/10-kollekciya-dolina-val-de-orcha>

kollekciya-dolina-val-de-orcha [in English].

5. Dennis, K. (2005). Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography. *Cultural Landscapes in the 21st Century*. Forum UNESCO University and Heritage. 10th International Seminar "Cultural Landscapes in the 21st Century". (Newcastle-upon-Tyne, 11-16 April 2005). <https://americansuburbx.com/2012/05/new-topographic-s-landscape-and-the-west-irony-and-critique-in-new-topographic-photography-2005.html> [in English].

6. Douglas, N. (2012). *Photography, Perception, and the Landscape*. <https://artblart.com/wp-content/uploads/2013/01/photography-perception-landscape.pdf> [in English].

7. Edward Weston. Center for Creative Photography, University of Arizona (n.d.). https://ccp.arizona.edu/artists/edward-weston/?utm_source=chatgpt.com [in English].

8. Franco Fontana. (n.d.). <https://francofontanaphotographer.com/> [in English].

9. Hiroshi Sugimoto. (n.d.). <https://www.sugimotohiroshi.com/> [in English].

10. Gleason, T. R. (2008). The Communicative Roles of Street and Social Landscape Photography. *Studies in Media & Information Literacy Education*, 8 (4), 1–13. DOI: 10.3138/sim.8.4.003 [in English].

11. Kane, C. (2018). The Toxic Sublime: Landscape Photography and Data Visualization. *Theory, Culture & Society*, 35 (3), 121–147, <https://doi.org/10.1177/0263276417745671> [in English].

12. Michael Kenna. (n.d.). <https://www.michaelkenna.net/> [in English].

13. Narahashi, Asako. (n.d.). The National Museum of Modern Art, Tokyo (MOMAT). <https://www.momat.go.jp/en/artists/ana157> [in English].

14. Sardella, F. (2016). The concept of 'transcendence' in modern Western philosophy and in twentieth-century Hindu thought. *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal*, 6 (1). https://argument.uken.krakow.pl/article/view/6557?utm_source=chatgpt.com [in English].

15. Smith, O. (2019). Introduction: Photography and Landscape. *Photographies*, 12 (2), 137–142. <https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1603837> [in English].

16. Wells, L. (2021). *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. Taylor & Francis Group. DOI: 10.4324/9781003103585 [in English].

17. Westphal, M. (2017). Immanence and Transcendence. *The Oxford Handbook of Nineteenth-Century Christian Thought*, Chapter 6, 111–126, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198718406.013.33> [in English].

18. Westphal, M. (2015). *Transcendence*. DOI: 10.4324/9780415249126-K3585-1. Routledge Encyclopedia of Philosophy. <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/transcendence/v-1> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026

Отримано після доопрацювання 09.02.2026

Прийнято до друку 16.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Копієвська О. Р. Архітектурний пейзаж в акварельній спадщині Юрія Химича: документальність і художня інтерпретація. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 117–121.

*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*

Kopievska O. (2026). Architectural Landscape in the Watercolour Heritage of Yurii Khymych: Documentation and artistic Interpretation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 117–121 [in Ukrainian].

АРХІТЕКТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ В АКВАРЕЛЬНІЙ СПАДЩИНІ ЮРІЯ ХИМИЧА: ДОКУМЕНТАЛЬНІСТЬ І ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Мета статті – виявити особливості архітектурного пейзажу в акварельній спадщині Юрія Химича шляхом аналізу традиційних джерел жанру, рівня документальності зображень та специфіки художньої інтерпретації міського простору. **Методологія дослідження.** Використано комплекс мистецтвознавчих методів, зокрема: формально-стилістичний аналіз – для вивчення композиції та колористики акварелей; іконографічний підхід – для інтерпретації архітектурних мотивів; історико-культурний метод – для розгляду творів у контексті розвитку українського мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному розгляді архітектурного пейзажу в акварельній творчості Ю. Химича як синтезу мистецької інтерпретації та історико-документальної візуалізації, окресленні внеску митця в розвиток української акварельної школи. **Висновки.** Архітектурний пейзаж в українському живописі є синкретичним жанром, який поєднує документальну фіксацію архітектурних форм із художньою інтерпретацією простору, світла й атмосфери. Традиція архітектурного пейзажу в Україні ґрунтується на фіксації пам'яток історії та архітектури, що формують культурний та історичний пласт, який є цінним для мистецтвознавців, істориків і художників. Творчість Юрія Химича демонструє, що архітектурний пейзаж може поєднувати точність документальної фіксації із художньою виразністю. Акварелі Химича передають не лише архітектурні деталі, а й історичний, культурний та емоційний контекст міських середовищ. Особливістю акварельної спадщини Ю. Химича є синтез реалістичної традиції з імпресіоністичною свободою мазка й тонким колористичним чуттям, що дозволяє створювати «живі» зображення міських пейзажів, де архітектура постає як символ часу, культури та національної пам'яті. Архітектурний пейзаж Ю. Химича виконує не лише художню, а й культурно-охоронну функцію: його акварелі зберігають вигляд споруд, які згодом були перебудовані або зруйновані, формуючи візуальний архів української культурної спадщини. Отже, архітектурний пейзаж у творчості Ю. Химича є багатовимірним явищем, що поєднує документальність, естетичну художню інтерпретацію та історичну значущість, забезпечуючи міст між мистецтвом, пам'яттю і національною ідентичністю.

Ключові слова: архітектурний пейзаж, акварельний живопис, документальність у мистецтві, міський простір, художня інтерпретація, національна спадщина.

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

Architectural Landscape in the Watercolour Heritage of Yurii Khymych: Documentation and artistic Interpretation

The purpose of the study is to identify the features of the architectural landscape in the watercolour heritage of Yurii Khymych by analysing the traditional sources of the genre, the level of documentary quality of the images, and the specifics of the artistic interpretation of urban space. **Research methodology.** A complex of art history methods was used, in particular: formal and stylistic analysis to study the composition and colouristics of watercolours; iconographic approach for the interpretation of architectural motifs; historical and cultural method for examining works in the context of the development of Ukrainian art. **The scientific novelty** consists in the comprehensive examination of the architectural landscape in the watercolour work of Y. Khymych as a synthesis of artistic interpretation and historical-documentary visualisation, outlining the artist's contribution to the development of the Ukrainian watercolour school. **Conclusions.** Architectural landscape in Ukrainian painting is a syncretic genre that combines documentary recording of architectural forms with artistic interpretation of space, light, and atmosphere. The tradition of the architectural

landscape in Ukraine is based on the fixation of monuments of history and architecture, which form a cultural and historical layer, which is valuable for art critics, historians and artists. Yuriy Khymych's work demonstrates that an architectural landscape can combine the accuracy of documentary recording with artistic expressiveness. Khymych's watercolours convey not only architectural details, but also the historical, cultural and emotional context of urban environments. The peculiarity of Y. Khymych's watercolour heritage is the synthesis of the realistic tradition with impressionistic freedom of brushwork and subtle colour sense, which allows creating 'live' images of urban landscapes, where architecture appears as a symbol of time, culture and national memory. The architectural landscape of Y. Khymych performs not only an artistic, but also a cultural and protective function: his watercolours preserve the appearance of buildings that were later rebuilt or destroyed, forming a visual archive of Ukrainian cultural heritage. Therefore, the architectural landscape in the work of Y. Khymych is a multidimensional phenomenon that combines documentary, aesthetic artistic interpretation and historical significance, providing a bridge between art, memory and national identity.

Keywords: architectural landscape, watercolour painting, documentary in art, urban space, artistic interpretation, national heritage.

Актуальність теми дослідження. У сучасному гуманітарному дискурсі зростає інтерес до проблем збереження культурної пам'яті, візуальної спадщини та репрезентації історичного простору в мистецтві.

Акварельний архітектурний пейзаж як жанр поєднує художню інтерпретацію з документальною фіксацією архітектурного середовища, що надає йому особливої цінності в умовах урбаністичних трансформацій і втрати історичних об'єктів.

Творчість Юрія Химича є унікальним явищем українського образотворчого мистецтва ХХ століття, оскільки поєднує високу професійну майстерність із системним зверненням до архітектурної тематики.

Актуальність дослідження архітектурного пейзажу в акварельній спадщині Ю. Химича зумовлена необхідністю збереження та осмислення візуальної історичної пам'яті українських міст і культурної спадщини. У сучасних умовах урбаністичних змін, реставраційних робіт і руйнувань історичних споруд важливо аналізувати, як художники передавали архітектурні форми, атмосферу та емоційний зміст міського середовища.

Дослідження творчості Ю. Химича дає змогу поєднати мистецтвознавчий підхід з історико-культурним контекстом, розкрити документальну та естетичну цінність акварельного жанру і визначити його роль у формуванні національної ідентичності. Водночас комплексні наукові дослідження акварельної спадщини залишаються фрагментарними, що зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу архітектурного пейзажу як художнього та культурно-історичного феномена з опорою на конкретні мистецькі здобутки.

Аналіз досліджень і публікацій. Відображення сакральної архітектури українських храмів у живописній творчості Юрія Химича досліджує О. Жадейко. Автор

аналізує композиційні та колірні рішення художника, способи відтворення просторових пропорцій, акцентуючи на поєднанні документального та художнього підходів. Показано, як архітектурний мотив стає засобом національної ідентичності [1]. В. Литвиненко, В. Трачук та А. Шерстинюк аналізують методологію і практичні аспекти живопису пейзажу під час пленерної роботи. Розглянуто технічні особливості передачі світла, перспективи й архітектурних елементів у відкритому середовищі. Досліджено взаємозв'язок між природним та архітектурним пейзажем як частиною художнього процесу [2]. Монографія С. Смайлес досліджує роль художника як документаліста в Британії кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. Розглянуто архітектурні та міські мотиви в живописі, техніку запису деталей та перспективи у візуальній документації [11]. А. Алікулов аналізує синтез архітектури та монументального живопису в узбецькому мистецтві. Автор показує, як архітектурні елементи стають частиною художньої композиції, підкреслюючи естетичну гармонію та культурний контекст регіону [5]. Ю. Арутюнян досліджує європейську архітектурну графіку ХVІІ–ХVІІІ ст., акцентуючи на методах візуальної інтерпретації. Розглянуто принципи побудови перспективи, композиції та деталі архітектурних фасадів у графічних роботах, які стали джерелом для живописного відтворення міського середовища [6]. Стаття І. Канівець присвячена мотиву храму у творчості Юрія Химича. Автор досліджує специфіку зображення сакральної архітектури, композиційні та колірні прийоми, а також символічне значення храму в художньому контексті [8]. Г. Байдемір Каткар аналізує відображення архітектурних мотивів у західному живописі, досліджує взаємодію між архітектурою та художньою композицією.

Розглянуто різні жанри пейзажу, включно з ведутами, та роль архітектурного середовища у формуванні естетичного образу [7]. Р. Санад, З. Баомар роблять огляд розвитку пейзажного живопису, включно з архітектурними мотивами; розглядають традиційні та сучасні методи, вплив урбанізації та зміну естетичних цінностей на розвиток жанру [10].

Мета дослідження – виявити особливості архітектурного пейзажу в акварельній спадщині Юрія Химича шляхом аналізу традиційних джерел жанру, рівня документальності зображень та специфіки художньої інтерпретації міського простору.

Виклад основного матеріалу. Архітектурний пейзаж – це жанр, який народився на межі реалістичної репрезентації архітектурних форм і художнього осмислення міського середовища. Так архітектура стає частиною художньої композиції, а живопис підкреслює просторові та символічні характеристики будівель [5, 96–100]. А архітектурний пейзаж виступає ключовим елементом у біокліматичній і сталій архітектурі, поєднуючи природне та урбанізоване середовище в художньо-естетичному контексті [7, 113–126].

В Україні цей жанр має глибоке коріння: з одного боку, він тісно пов'язаний з фіксацією пам'яток історії та архітектури, які є матеріальними свідками культурних епох та розвитку суспільства; а з іншого – із прагненням художників передати атмосферу простору, світло, настрій та емоційний зміст міських і регіональних ландшафтів.

Документальна складова українського архітектурного пейзажу впливає із широкого інтересу до збереження пам'яток як культурної спадщини. Саме через фіксацію архітектурних споруд – храмів, фортець, міських забудов – художники створювали візуальні записи об'єктів, які мають історичну, естетичну й соціокультурну цінність. Наприклад, вивчення європейської архітектурної графіки показує, як художники передавали об'єм, перспективу та деталі фасадів, формуючи візуальні стандарти для пізнішого живописного зображення архітектури [6, 22–31]. Художники виконували роль свідків часу, фіксуючи архітектурні та міські мотиви з високою точністю, що «служувало візуальною документацією для наступних поколінь» [11, 216].

У науковій літературі підкреслено, що історичні міста та пам'ятки архітектури в Україні становлять складний культурний пласт цінностей, який вимагає ретельної уваги як з

боку істориків, так і мистецтвознавців та митців [4].

Водночас архітектурний пейзаж у живопису, а ще більше в техніці акварелі, завжди виходив за межі простого відтворення форм. Він включав елементи ліричного сприйняття міста: передачу світлових ефектів, динаміки простору, емоційного сприйняття місця. Тобто художник не просто ілюстрував будівлі, а творив естетичну інтерпретацію міського середовища, у якій архітектура постає як символ часу, культури та національної пам'яті [3].

Отже, український архітектурний пейзаж формувався як синкретичне поєднання документальної уваги до історичної спадщини й художнього розуміння містобудівної та культурної атмосфери, що дозволяло глядачеві бачити не лише будівлю чи місто, а й історію, дух часу та емоційний образ простору.

У творчості Юрія Химича ця традиція отримала нове дихання завдяки активному використанню акварелі – техніки, яка дозволяє передавати мінливість світла, атмосферу та емоційний стан середовища.

Акварельна спадщина Ю. Химича посідає особливе місце в українському мистецтві ХХ століття завдяки унікальному поєднанню архітектурної точності, емоційної виразності та глибокого відчуття історичного простору. Художник послідовно звертався до жанру архітектурного пейзажу, розглядаючи його не лише як зображення міського середовища, а і як форму культурної пам'яті та візуальної фіксації національної спадщини.

Акварелі митця демонструють синтез реалістичної традиції з імпресіоністичною свободою мазка й тонким колористичним чуттям, що дозволяє говорити про Ю. Химича як про одного з найяскравіших майстрів українського архітектурного пейзажу.

Митець часто звертався до образів стародавніх міст, зокрема Києва, Львова, Чернігова, підкреслюючи унікальність їхньої архітектурної структури та історичну тяглість. На його роботах храми, дзвіниці, старі вулиці постають не як застигли пам'ятки, а як живі учасники культурного процесу. «Мотив храму в живописі Юрія Химича демонструє його здатність поєднувати архітектурну точність із художньою виразністю та символічним змістом» [8, 91–97].

Однією з ключових особливостей акварелей Ю. Химича є їхня документальна цінність. Художник уважно фіксував архітектурні деталі: пропорції будівель, конструктивні особливості, характерні

елементи декору. У багатьох випадках його роботи зберегли вигляд споруд, які згодом були перебудовані або зруйновані. Мотив храму в живописі Юрія Химича демонструє його здатність «поєднувати архітектурну точність із художньою виразністю та символічним змістом» [8, 91–97].

У творчості Ю. Химича архітектурний пейзаж виходить за межі суто художнього жанру й перетворюється на форму культурного архіву. Через образи храмів, старих кварталів і площ художник зберігає візуальну історію України, наголошуючи на цінності спадщини в умовах модернізації та урбаністичних змін. «У творчості Юрія Химича сакральна архітектура стає не просто мотивом для зображення, а «засобом передачі історичної, естетичної та соціокультурної цінності української спадщини» [1, 256–262]. Саме «взаємозв'язок архітектурних мотивів із соціальними та урбаністичними змінами впливає на естетичні цінності жанру» [10, 1–11]. Його акварелі можна розглядати як своєрідний діалог між минулим і сучасністю, де кожна будівля є свідком історичних подій і носієм національної ідентичності.

Проте ця документальність ніколи не перетворюється на суху фіксацію. Вона поєднується з м'якою живописною манерою, легкими розмивами кольору, що створюють ефект повітряності та історичної дистанції. Так архітектура в його акварелях набуває емоційної глибини та символічного звучання.

Також Ю. Химич не просто відтворював міський краєвид – він інтерпретував його через світло, колір і композицію. Часто архітектурні об'єкти вибудовуються як доміанти простору, навколо яких розгортається життя міста або спокійний ритм старовинних вулиць.

Характерно для художника використання теплих охристих, блакитних і сірувато-перламутрових тонів, що формують гармонійну палітру та підкреслюють історичну атмосферу. Перспектива в його роботах зазвичай поглиблена, що створює відчуття руху вглиб простору та залучає глядача до візуальної подорожі містом.

Відтак можна стверджувати, що архітектурний пейзаж в акварельній спадщині Ю. Химича є багатовимірним явищем, яке поєднує традицію реалістичного зображення з емоційною художньою інтерпретацією та високою документальною цінністю. Його творчість не лише збагачує українське образотворче мистецтво, а й виконує важливу культурно-охоронну функцію.

Завдяки тонкому володінню аквареллю, увазі до архітектурної форми та глибокому відчуттю історичного простору, митець створив унікальний візуальний літопис українських міст. Його роботи залишаються актуальними як з художнього, так і з культурно-історичного погляду, формуючи міст між мистецтвом, пам'яттю та національною ідентичністю.

Наукова новизна статті полягає в комплексному розгляді архітектурного пейзажу в акварельній творчості Ю. Химича як синтезу мистецької інтерпретації та історико-документальної візуалізації, окресленні внеску митця в розвиток української акварельної школи.

Висновки. Архітектурний пейзаж в українському живописі є синкретичним жанром, який поєднує документальну фіксацію архітектурних форм із художньою інтерпретацією простору, світла та атмосфери. Традиція архітектурного пейзажу в Україні ґрунтується на фіксації пам'яток історії та архітектури, що формують культурний та історичний пласт, який є цінним для мистецтвознавців, істориків і художників.

Творчість Юрія Химича демонструє, що архітектурний пейзаж може поєднувати точність документальної фіксації із художньою виразністю. Акварелі Химича передають не лише архітектурні деталі, а й історичний, культурний та емоційний контекст міських середовищ. Особливістю акварельної спадщини Ю. Химича є синтез реалістичної традиції з імпресіоністичною свободою мазка й тонким колористичним чуттям, що дозволяє створювати «живі» зображення міських пейзажів, де архітектура постає як символ часу, культури та національної пам'яті. Архітектурний пейзаж Ю. Химича виконує не лише художню, а й культурно-охоронну функцію: його акварелі зберігають вигляд споруд, які згодом були перебудовані або зруйновані, формуючи візуальний архів української культурної спадщини. Отже, архітектурний пейзаж у творчості Ю. Химича є багатовимірним явищем, що поєднує документальність, естетичну художню інтерпретацію та історичну значущість, забезпечуючи міст між мистецтвом, пам'яттю та національною ідентичністю.

Подальші дослідження можуть зосередитися на порівняльному аналізі українського архітектурного пейзажу та європейських традицій, а також на вивченні впливу сучасних урбаністичних змін на художню інтерпретацію міського середовища.

Література

1. Жадейко О. Сакральна архітектура України у творчості Юрія Химича. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. С. 256–262. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-37>.
2. Литвиненко В. С., Трачук В. А., Шерстинуєк А. М. Особливості роботи над пейзажем на пленері в живописі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. №4. С. 85–96. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.9>.
3. Осадца М. З. Міський пейзаж у творчості художників ІваноФранківщини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтв.: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2019. 341 с.
4. Специфіка висвітлення пам'яток архітектури та містобудування історичних міст у «Зводі пам'яток історії та культури України». URL: <https://veche.kiev.ua/journal/1575/> (дата звернення: 21.12.2025).
5. Alikulov A. M. Harmony of Architecture and Monumental Painting in the Art of Uzbekistan. *The American Journal of Social Science and Education Innovations*. 2024. № 6(05). P. 96–100. DOI: <https://doi.org/10.37547/tajssei/Volume06Issue05-09>.
6. Arutyunyan, Y. I. Visual Interpretation: On the Study of European Architectural Graphics of 17th-18th Centuries. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2020. № 10. P. 22–31. DOI: <https://doi.org/10.18688/aa200-1-2>.
7. Baydemir Katkar G. Architectural reflections in western painting. *Journal of Arts*. 2024. № 7(1). P. 17–27. DOI: <https://doi.org/10.31566/arts.2357>.
8. Kanivets I. The motif of the temple in the art of Yuri Khymych. *Art studies*. 2025. Is. 91. vol. 1. P. 91–97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-1-11>.
9. Mejías Cubero R. Representación estética del paisaje urbano en la obra del arquitecto Rafael “Felo” García Káñina. *Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*, 2017. № XLI (2). P. 127–141. DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v41i2.30479>.
10. Sanad R., Baomar, Z. A study of landscape painting development – Past, present and future perspectives. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*. 2021. № 8(1). Pp. 01–11. DOI: <https://doi.org/10.18844/prosoc.v7i4.5774>.
11. Smiles S. Eye Witness: Artists and Visual Documentation in Britain, 1770–1830. Burlington, Vt., Ashgate Publ., 2000. 216 p.
12. Stanford-Manjarrés C. A. El paisaje como elemento clave en la arquitectura bioclimática y sostenible en montería. *Revista de arquitectura (bogotá)*. 2023. № 25(1). P. 113–126. DOI: <https://doi.org/10.14718/revarq.2023.25.3070>

References

1. Zhadeiko, O. (2025). Sacral Architecture of Ukraine in the Works of Yuriy Khymych. *Fine Art and*

- Culture Studies*, 256–262. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-37> [in Ukrainian].
2. Lytvynenko, V. S., Trachuk, V. A., & Sherstyniuk, A. M. (2025). Peculiarities of working on a landscape in plein air painting. *Ukrainian art criticism discourse*, 4, 85–96. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.9> [in Ukrainian].
3. Osadtsa, M.Z. (2019). Urban landscape in the work of artists of Ivano-Frankivsk region of the 20th – early 21st centuries. Dissertation for the candidate of arts. Lviv [in Ukrainian]
4. Specifics of coverage of architectural monuments and urban planning of historical cities in the ‘Compendium of Monuments of History and Culture of Ukraine’. (n.d.). Retrieved from: <https://veche.kiev.ua/journal/1575/> [in Ukrainian].
5. Alikulov, A. M. (2024). Harmony of Architecture and Monumental Painting in the Art of Uzbekistan. *The American Journal of Social Science and Education Innovations*, 6(05), 96–100. <https://doi.org/10.37547/tajssei/Volume06Issue05-09> [in English].
6. Arutyunian, Y. I. (2020). Visual Interpretation: On the Study of European Architectural Graphics of 17th 18th Centuries. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 10, 22–31. <https://doi.org/10.18688/aa200-1-2> [in English].
7. Baydemir Katkar, G. (2024). Architectural reflections in western painting. *Journal of Arts*, 7(1), 17–27. <https://doi.org/10.31566/arts.2357> [in English].
8. Kanivets, I. (2025). The motif of the temple in the art of Yuri Khymych. *Art studies*, 91, 1, 91–97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-1-11> [in English].
9. Mejías Cubero, R. (2017). Representación estética del paisaje urbano en la obra del arquitecto Rafael “Felo” García Káñina. *Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*, XLI (2), 127–141. <https://doi.org/10.15517/rk.v41i2.30479> [in Spanish].
10. Sanad, R., & Baomar, Z. (2021). A study of landscape painting development – Past, present and future perspectives. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 8(1), 01–11. <https://doi.org/10.18844/prosoc.v7i4.5774> [in English].
11. Smiles, S. (2000). Eye Witness: Artists and Visual Documentation in Britain, 1770–1830. Ashgate Publ. [in English].
12. Stanford-Manjarrés, C. A. (2023). El paisaje como elemento clave en la arquitectura bioclimática y sostenible en montería. *Revista de arquitectura (bogotá)*, 25(1), 113–126. <https://doi.org/10.14718/revarq.2023.25.3070> [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 02.02.2026
Прийнято до друку 09.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.01:792.023]:792.071.2(477)Цугорка
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356250

Цитування:

Михайлова Р. Д., Оборська С. В. Сценографія в мистецькій практиці Олександра Цугорки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 122–130.

Mykhaylova R., Oborska S. (2026). Scenography in the Artistic Practice of Oleksandr Tshorka. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 122–130 [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

Оборська Світлана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3148-6325>
lychia0801@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА ЦУГОРКИ

Мета статті – проаналізувати досвід роботи провідного українського художника Олександра Цугорки як сценографа. На прикладі балету-легенди «Володар Борисфену» виявити художньо-сміслові, образно-композиційні, історико-культурні компоненти в арсеналі засобів його авторської сценографії. **Методи дослідження.** У статті використано комплексний підхід, який охоплює загальнонаукові методи: емпіричні (спостереження, опис), теоретичні (аналітичний, історіографічний, компаративний, біографічний), спеціальні (мистецтвознавчий та культурологічний). Комплексний дослідницький підхід дозволяє визначити головні конструктивні та образно-композиційні особливості сценографії балету «Володар Борисфену» як виду художньої діяльності, що має свою історію та правила виконання, у реалізації О. Цугорки. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше в українському мистецтвознавстві розглянуто досвід сценографії українського художника О. Цугорки як важливу частину його багатогранної творчості. **Висновки.** Доведено, що сценографія представляє окремий напрям художньої діяльності, у якій реалізована практика роботи зі специфічним художнім матеріалом театрального спектаклю, що представляє синтез музики, літератури, режисури, гри акторів, просторової та колористичної візуалізації. У роботі над балетом «Володар Борисфену» О. Цугорка демонструє професійне володіння всіх вимог сценографії, знання його історії та особливостей. Візуальний образ вистави досягається ретельним опрацюванням декорацій, костюмів, реквізиту, освітлення, що унаочнюють цілісний художній задум та концепцію постановки. В ідейному плані – це концептуальне осмислення національної міфо-поетичної та історичної тематики. Авторській підхід О. Цугорки дозволяє визначити коло спрямувань, притаманних митцеві загалом. Це висвітлення вузлових культурно-історичних подій України, їх художня інтерпретація в національному дусі, оригінальний варіант образно-композиційного подання історичної тематики засобами сценографії. Трансляція вітчизняної історії та міфології відбувається шляхом перенесення подій життя в символіко-образний ряд у характерному «забарвленні» балетної драматургії. Реалізована через специфічну театральну атмосферу ідея О. Цугорки як художника-постановника допомагає акторам взаємодіяти з оточенням, глядачам – переживати естетичне піднесення. Аналіз розробки О. Цугоркою сценографії балетного твору «Володар Борисфену» належить до успішних здійснень його мистецької практики, що відкриває ще один напрям його творчої діяльності. Аналіз досвіду сценографії О. Цугорки сприяє подальшому вивченню театального живопису в персоналіях вітчизняних митців – художників-постановників, сценографів – як співавторів режисерів театру.

Ключові слова: театральне мистецтво, театально-декораційне мистецтво, монументальний живопис, сценічний простір, театральна постановка, синтез мистецтв, сценографія Олександра Цугорки.

Mykhaylova Rada, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design; Oborska Svitlana, Candidate in the art criticism, Professor of Department of Graphic Design, Kyiv National University of Culture and Arts

Scenography in the Artistic Practice of Oleksandr Tshorka

The purpose of the article is to analyse the experience of the leading Ukrainian artist Oleksandr Tshorka as a scenographer. Using the example of the ballet-legend 'The Lord of Borysphen', to identify artistic-semantic, figurative-

compositional, historical-cultural components in the arsenal of his author's scenography. **Research methodology.** The article uses a comprehensive approach that includes general scientific methods: empirical (observation, description), theoretical (analytical, historiographical, comparative, biographical), special (artistic and cultural). The comprehensive research approach allows us to determine the main constructive and figurative-compositional features of the scenography of the ballet 'The Lord of Boryspen' as a type of artistic activity that has its own history and rules of performance, in the implementation of O. Tshorka. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is the first time in Ukrainian art history that the experience of scenography by the Ukrainian artist O. Tshorka is considered as an important part of his multifaceted creativity. **Conclusions.** It is proven that scenography represents a separate direction of artistic activity, in which the practice of working with specific artistic material of a theatrical performance is implemented, which represents a synthesis of music, literature, directing, acting, spatial and colour visualisation. In the work on the ballet 'The Lord of Boryspen', O. Tshorka demonstrates professional mastery of all the requirements of scenography, knowledge of its history and features. The visual image of the performance is achieved by careful elaboration of scenery, costumes, props, lighting, which visualise the holistic artistic idea and concept of the production. In ideological terms, this is a conceptual understanding of national mytho-poetic and historical themes. The author's approach of O. Tshorka allows us to determine the range of directions inherent in the artist as a whole. This is the coverage of key cultural and historical events of Ukraine, their artistic interpretation in the national spirit, an original version of the figurative and compositional presentation of historical themes by means of scenography. The transmission of national history and mythology occurs by transferring life events into a symbolic and figurative series in the characteristic 'colouring' of ballet dramaturgy. The idea of O. Tshorka as a production designer, realised through a specific theatrical atmosphere, helps actors interact with their surroundings, and the audience – to experience aesthetic uplift. Analysis of O. Tshorka's development of the scenography of the ballet work 'The Lord of Boryspen' belongs to the successful implementations of his artistic practice, which opens another direction of his creative activity. Analysis of O. Tshorka's scenography experience contributes to the further study of theatrical painting in the personalities of domestic artists – production artists, scenographers as co-authors of theatre directors.

Keywords: theatrical art, theatrical decorative art, monumental painting, stage space, theatrical production, synthesis of arts, scenography by Oleksandr Tshorka.

Актуальність теми дослідження. Олександр Цугорка належить до митців, у творчій біографії якого поєдналися досить різноманітні напрями діяльності. Ректор НАОМА (з 2021), кандидат мистецтвознавства (2019), професор (2018), заслужений діяч мистецтв України (2013), О. Цугорка постає як художник зі значним спектром творчих інтересів, у яких він послідовно реалізується, ставлячи перед собою все нові й нові завдання. Серед таких, зокрема, сценографія – галузь театрального мистецтва, що передбачає візуальне оформлення вистав, створення особливої театральної атмосфери. Одна із невід'ємних складових театру – сценографія як мистецтво художнього оформлення сценічного простору [12] – відома з часів античної Греції. У добу Відродження, у XV–XVI ст., з розвитком театрального мистецтва оформлення спектаклів відомими архітекторами та митцями: італійцями Брунелескі, Браманте, Серліо – призвело до появи кількох типів оформлення сцени, що відповідали постановкам трагедії, комедії, пасторалі. Мальовані декорації у вигляді так званих задників – фонових картин на полотні, розташованих на задній стіні сцени як реальне або умовне місце події, надалі розвинулося в живописний, аплікаційний, транспортантний (з підсвіткою) або однотонний фон. До них додалися мальовані лаштунки, завіси та інше начиння як частина оформлення сцени. У сценографію внесли вклад Леонардо да Вінчі,

Рафаель, у добу бароко – П.-П. Рубенс, класицизму – Л. Лево і Ж.-Л. Ленотр, у XX ст. – С. Далі, перетворюючи її вік за віком на систему художньо-просторових елементів, освітлення, костюмів, різних мобільних частин тощо, а з появою нових технологій – різноманітних технік і прийомів [18]. Сценографія, театральна-декораційне мистецтво – мистецтво створення зорового образу вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки – нині є окремим видом мистецької практики, що функціонує за властивими їй правилами формування образу спектаклю. Сценографія організує простір (ілюзія глибини та місце дії); візуальну картинку сцени (малюнок, колір, фактура, форма), її освітлення (створення настрою драматизму, ідилії, оптимізму), реквізит (матеріальні об'єкти) [15]. Сценографія поширюється на розробку костюмів і гриму, що перетворюють зовнішність акторів, відповідно до ролі, епохи, етнічного контексту. Започаткована в Україні з XX ст. вітчизняна сценографія у 1920-х рр., продемонструвала високі зразки авангарду [13]. У наш час, з приходом 3D-технологій та мультимедіа, українська сценографія отримала нові можливості [1].

Всі означені ділянки сценографії були залучені до розробки образно-візуального рішення постановки балету Є. Станковича «Володар Борисфену» для репертуарної

вистави Національної опери України, здійсненої О. Цугоркою в співпраці із живописцем О. Чебикіним. Однак донині сценографія цієї балетної вистави не мала мистецтвознавчого висвітлення. Її дослідження розкриває творчий досвід живописця О. Цугорки із сценічним матеріалом, що дає уявлення як про його особистий внесок у цей вид мистецтва, так і про роль українського образотворчого мистецтва в сучасній сценографії.

Аналіз досліджень і публікацій. Художні аспекти українських балетних постановок неодноразово ставали темою розгляду музикознавців, театрознавців, культурологів. Мистецтво сценографії та декорації, їх роль у створенні художнього образу театральної постановки є предметом вивчення таких дослідників, як А. Алішер, В. Берьозкін, Н. Богута, Д. Григор'єв, О. Зайцева, А. Канівець, О. Ковальчук, О. Клековкін, В. Одуденко, О. Попова, М. Ратімов, О. Смержевська, Г. Сотська, С. Триколенко, М. Франкель, Т. Шмельова, К. Юдова-Романова та ін. Аналіз різних аспектів сценографії, що часто базується на особистому практичному досвіді, стосується фундаментальних питань театального, сценічного, театально-декораційного, музичного, хореографічного характеру і має суттєве значення для розуміння багатьох напрямів творчої практики як в Україні, так й у світі [6].

Рідше питання сценографії ставали темою дослідження спеціалістів з образотворчого мистецтва. Так, О. Зайцев, вивчаючи творчий шлях Миколи Кричевського, звернувся до його роботи в театрі [4], О. Ковальчук – до сценографії музичного театру Федора Нірода [5], М. Девізорев та В. Фіалко – до сценографічного доробку Данила Лідера [3; 16]. У низці випадків розглядали сценографію окремих музичних оперних та балетних постановок [11]. Цінний досвід також представляє робота українського митця Олександра Цугорки над балетом «Володар Борисфену».

Ректора Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, автора живописних робіт, іконописних витворів, графічних зразків, О. Цугорку характеризували як художника переважно в одному амплуа – як художника-станковіста [10]. Його театральна діяльність залишається не висвітленою, хоча деякі загальні подробиці, які стосуються постановки балету, були оприлюднені в періодичній пресі. Так,

рецензія на твір «Володар Борисфену» розміщена в інтернет-журналі «Музика» [7], де акцентовано на вмінні художників О. Цугорки та О. Чебикіна створити на сцені казкову атмосферу; їх творчу роботу також охарактеризовано як «талановиту і високопрофесійну». Фотографічний фактаж, що стосується постановки, надає репертуарна афіша київського оперного театру [9], яка слугує своєрідним документально-інформативним джерелом. Низку питань сценографії, зокрема, розгляд такого напряму мистецької практики, проаналізував О. Цугорка [17].

Метою дослідження є аналіз художніх образно-сміслових особливостей сценографії Олександра Цугорки в роботі над балетом «Володар Борисфену»; виявлення та узагальнення рівня професійного підходу до художнього вирішення образу музично-хореографічного твору.

Виклад основного матеріалу. Постановка «Володар Борисфену», прем'єра якої відбулася у 2010 р., поєднує симфонічну музику, хореографічну драматургію, атрибутику мізансцен, сценографію. Епічний балет-легенда українського композитора Є. Станковича, одного з провідних українських композиторів ХХ – початку ХХІ ст., Героя України (2009), лауреата премії ім. Т. Шевченка (1977), є частиною оперно-балетних творів України на історичну тематику, серед яких опера «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Рогнеда» О. Сєрова, «Анна-Ярославна – королева Франції» А. Рудницького, «Ярослав Мудрий» Г. Майборода, «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса, балети «Ольга» («Княгиня Ольга»), «Вікінги» Є. Станковича, «Володимир Христитель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти. Ці твори становлять вагомий частину українського музичного й театального мистецтва [6].

«Володар Борисфену» являє собою симфонічну оповідь, що розгортається навколо Дніпра-Борисфену – давнього символу Києва та української державності. Створений у 2007–2008 рр. для Національної опери України твір спирається на сюжети книжкової серії «Україна: історія великого народу», яка була видана в межах однойменного проекту. В основу лібрето покладено історичні події та міфи Русі-України. Його авторами стали політики А. Толстоухов і В. Зубанов у співавторстві з театрознавцем, журналістом В. Туркевичем. Балет-легенда за жанром, масштабний музично-хореографічний твір

«Володар Борисфену» (рис. 1) є спробою художнього осмислення української історії та ідентичності: він показує велич і жертвність українців перед обличчям соціальних викликів. Історичним підґрунтям твору є період формування Київської Русі зі столицею Києвом на тлі війни кочових племен проти Римської імперії. Автори звернулися до історичного періоду V ст., коли кочові народи-варвари, зокрема гунни, намагалися захопити цивілізовану й багату Римську імперію, аби панувати на території нинішньої Європи. У тих війнах, а також у знаменитій битві на Каталаунських полях (тодішня Галлія), коли коаліційним військам Західного Риму вдалося зупинити загарбників, брали участь, як стверджують історики, і слов'яни.



*Рис. 1. О. Цугорка, О. Чебикін. Кий.
Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010*

Джерело: <https://opera.com.ua/sites/default/f>

За змістом лібрето, молодий слов'янський княжич Кий, уклавши договір із гунами в особі їхнього ватажка Ірнека, сина Аттіли, воює з римлянами, але, вчасно отямившись і не бажаючи брати участі в кривавій борні, повертається на Батьківщину до берегів Дніпра-Борисфену. За час його відсутності райони навколо Києва захопили ворожі племена. Прогнавши їх, Кий стає повноправним правителем і засновником давньоукраїнського князівства, володарем Борисфену.

Сюжет-легенда орієнтує постановників на сценічне вирішення балету в казково-феєричному дусі, де лейтмотивом проходить тема добра і зла, формуючи світогляд як боротьбу протилежностей. Характерні для міфологічних уявлень більшості народів світу, зокрема слов'ян, категорії добра і зла – це не абстрактні етичні категорії, а конкретні, часто персоніфіковані сили божества й духи, які, за віруваннями слов'ян, втілені в природних

явищах світла-темряви, життя-смерті, родючості-посухи, що впливають на долю людей. У стародавньому світовідчутті зло – це хаос, хвороби, небуття, а добро – гармонія, порядок, добробут, життя. Їх забезпечення потребує постійної підтримки ритуалами та жертвами, що становили значну частину людського буття того часу [19].

Відтак ключові моменти сценографії балету «Володар Борисфену» – це візуалізація теми добра і зла. Вона відтворюється різними способами: організацією простору, повторюваністю співвідношень контрастів світлого й темного, теплого та холодного тонів, світловими потоками, кольорними контрастами. В архітектурній, живописній і світловій організації сценічного простору превалює архітектурне впорядкування, що незмінно базується на поєднанні вертикалей та горизонталей, що вносять не лише впорядкований конструктив, а й енергію руху.

У живописі задника та в освітленні сцени це реалізується послідовним залученням контрастних сполук білого та синього, синього й червоного, червоного та чорного. У формуванні простору контрасти поширюються на архітектурні форми й реквізит. Їхня статика контрастує з образотворчими елементами. За рахунок гри ліній утворюється ефект динаміки не лише простору як такого, а й простору часу, який посилюють світлові потоки. Їхня сила та забарвлення регулюються за певним сценарієм. Кольоровим лейтмотивом проходять червоний та синій.

Композиційну роль відіграють також вироби з текстилю – завіси на передньому плані та задник на глибинному, які разом формують просторові вектори сцени. Із живописного погляду задник побудований за принципом фрески. Він поділений на сюжетні фрагменти та орнаментальні елементи, подекуди фризи, які тяжіють до дерев'яних різьб. У них – зображення небесних вершників, ідолів, стародавніх символів.

Кілька рядів завіс-декорацій над сценою та обабіч сцени є не тільки позначкою-кордоном місця подій, а й умовною межею входу та виходу артистів. Багат шаровість завіс створює ефект багатовимірності простору, досягаючи оптичної глибини. Завіси мають блакитно-лілові та жовті відтінки кольорів. У першому акті спектаклю, де переважають сцени із життя слов'ян, підсвіткою акцентовано на золотаві тони зображень багатоліких антропоморфних і зооморфних божеств-істуканів, які виступають кам'яними свідками релігійних святкувань та

ритуалів. У батальних епізодах з'являється картина, що символізує битву. У ній висвітлено контрастні абстрактні плями-сполохи. Криваво-червоне сонце на чорному тлі є знаком лиха й свавілля, що чинили на слов'янських землях за відсутності Кия. А висвітлені променем світла золоті куполи Києва на білому тлі прикрашають апофеозний фінал балету – торжество добра над злом. Незвичним, як для балетного спектаклю, є жанровий мікст у фіналі, де поєднано семантику жесту й співу, танцю та хору. Це величний гімн, що за мелодикою нагадує стародавні модальні праслов'янські наспіви. Тож у кінці утверджено основну ідею казкового твору – триумф добра і справедливості.

Варто відзначити, що візуальна частина сценографії добре узгоджується з музикою балету, що складається з контрастних жанрових епізодів – ліричних, драматичних, помпезних, фантастичних.

Суттєве значення в балетній сценографії «Володаря Борисфену» приділено образам діючих осіб. У двох актах і чотирьох картинах твору задіяні досить численні групи учасників, що надає відчуття масовості подій, де значна роль належить народу. У першій картині діючі персонажі: це гусяр, який веде оповідь про те, звідки пішла Україна-Русь, і її народ, молоді вояки, які на капищі перед слов'янським божеством Перуном приймають посвяту у воїни, юний княжич Кий, красуня Зореслава. Коли в повній темряві на сцені прожектор висвітлює постать гусяра в традиційних плетених постолах і широкій підперезаній сорочці, сцена сприймається не лише в дусі казкового зачину про «тридев'яте царство», а й доволі реалістично. Дотримання традицій оперно-балетного мистецтва XIX ст. передбачає, зокрема, звернення до історичних артефактів, пов'язаних зі слов'янським етносом. Життя слов'ян нині досить добре відоме завдяки археологічним реконструкціям, знахідкам залишків архітектури, предметів культу та побуту, зброї та військового начиння, літописних зразків, рукописних книг [8]. Завдяки їм наявні зображення гусярів-рапсодів, від імені одного з яких в балеті ведеться оповідь. Язичницькі священнодійства здійснювали жерці. За сюжетом спектаклю, старший волхв, який виконує ритуал піднесення чаші із напоєм мужності під час посвячення вояків, Верховний жрець урочисто вручає меч Києві. Вищі небесні сили у виставі уособлює Перун – верховний бог у слов'янській міфології, громовержець,

покровитель князя, дружини та воїнів, який уособлював блискавку, грім і дощ. Він вважався захисником світла та справедливості, символом честі й мужності. Його культ був центральним у Київській Русі, зокрема за князя Володимира [2]. Перун благословляє Кия на створення столиці майбутньої держави (рис. 2).



Рис. 2. О. Цугорка, О. Чебикін. Кий і Зореслава. Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120814145717_QI9E0157.jpg

Згідно з музичними засобами, по-різному візуально змальовано й два етноси – гун і слов'ян, що знайшло своє відображення в образному рішенні спектаклю. У темі слов'ян композитор підкреслив пантеїзм пісенного мелосу, тоді як гунів виписав грубими звуко-ритмічними фарбами. В унісон музиці сценографічний образ слов'ян, за рішенням художника-постановника О. Цугорки, слов'янський етнос відображено світлими тонами, що викликають емоційно позитивні відчуття. Це вбрання з білої тканини, що відповідає поширеному на Русі льону, з орнаментальним оздобленням. Чоловічі костюми нагадують зразки, відомі за чотирма металевими антропоморфними фігурками «танцюючих чоловіків» з Мартинівського скарбу VI–VII ст., знайденого в 1907 р. на річці Рось на Київщині (нині Черкаська обл.). Приналежний до слов'янського племені антів, скарб з Мартинівки пов'язують з військово-дружинною культурою [14]. Особливо показові сорочки фігурок зі скарбу,

прикрашені перехрещеними, ромбоподібними лініями-насічками, що нагадують геометричний орнамент української народної вишивки. Цей мотив ми бачимо на вбранні молодих вояків – персонажів балету. На юнаках одягнуті також білі брюки та жовті чоботи. Шкіряне взуття неодноразово знаходили під час археологічних розкопок. Короткі плащі, накинуті поверх сорочок, дещо нагадують гуцульські накидки. Пояси темного кольору, з великими пряжками, теж зав'язані на манер широких чоловічих поясів гуцульського етнічного вбрання.

За реконструкціями жіночого вбрання представниць слов'янських племен виконані костюми дівочих героїнь балету (рис. 3). Використано ідею одягу давніх слов'янок із лляного полотна, вовни, конопель, яка являла собою сукню-сорочку з поясом. Такий одяг відображав простоту, майстерність, зв'язок із природою слов'янського етносу. Дівоче вбрання в спектаклі – це білі короткі сукні-сорочки, оторочені бахромою. Вишивка на грудях, схожа на буси-моніста, поєднує вбрання зі сформованим дещо пізніше українським народним вбранням. На головах дівчат – вінки-чільця, відомі з давньоруського часу. Інший тип вбрання – довгі сукні-сорочки – також із вишивкою на грудях, однак частково стилізовані як фартух.



Рис. 3. О. Цугорка, О. Чебикін. Зореслава. Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120814145721_QI9E0256.jpg

Волхви вбрані в тунікоподібний одяг та плащі-чуги. Сиве скуповджене волосся перук та маски на обличчях надають їхньому вигляду дещо перебільшеної казковості та водночас уподібнюють їх до персонажів античного театру. В античну добу в греків, а згодом і римлян театральні маски використовували для

релігійних і громадянських ритуалів, під час карнавалів тощо. Натяк на зв'язок античної та слов'янської цивілізації виправдано контекстом балету, що поєднує події греко-римської історії і давньослов'янського переддержавного періоду. Загалом одяг слов'ян відповідає не стільки народності, яка в V ст. перебувала ще на стадії племінної формації, скільки умовності спектаклю, насичуючи його не тільки етнічним забарвленням, а й святковою урочистістю, феєричністю.

Контраст гармонійному світу слов'ян становлять образи кочового світу. Гуни, за змістом балету, пропонують слов'янським воїнам виступити разом проти Візантії, укласти угоду, яка має вирішити долю Європи. Темний одяг гунів та їхні характерні головні убори – шапки з довгими «вухами» – роблять їхній вигляд дикуватим. На звіряче хутро схожа густа бахрома, що прикрашає грудний відділ та рукави вбрання. Блискучі металеві нарукавники та нашійні накладки нагадують деталі військового спорядження, що характеризує цих персонажів насамперед як жорстоких вояків. Чоботи наїзників свідчать про їхній кочовий спосіб життя. Ці елементи наче протистоять природному, м'якому, призначеному для побутової роботи одягу слов'ян. Войовничі й дикі варвари-гуни своїм зовнішнім виглядом – застрашливим гримом і темними костюмами – становлять різкий контраст миролюбним лицарям-слов'янам.

Гуни, схожі на персонажів слов'янської демонології, переважно перебувають в атмосфері темені: червона підсвітка сцени із затемненим тлом додає драматичності ситуаціям, де вони фігурують (зокрема в другій картині, де вони з'являються на чолі із сином Аттілі – молодим і запальним Ірнеком). Ірнек – проводир війська гунів, особливо грізний. Вираз його обличчя наче застигла гримаса. Бійку між слов'янськими воїнами й гунами, що виникає під час святкування, Кий та Ірнек вгамовують з трудом.

У третій картині на тлі карти світу V ст. проносяться воїни різних народів, серед яких і Кий зі своїм військом. Що ближче вони до кордонів могутньої імперії, то червоною стає карта.

Яскравий і феєричний вигляд має картинка другої дії вистави, яка відкривається показом імперського міста на Дунаї. Юна Октавія вперше готується до карнавалу на честь богині Венери. Разом із коханим Феліціо вона радіє життю і майбутньому. Образи закоханих підкреслює одяг – світлий, ніжних

тонів, за формою близький до римських тунік. Враз на майдан вриваються воїни-кочівники, які без жалю вбивають Феліцію. Октавія, яку він намагався захистити, охоплена горем. Вона потрапляє в руки Ірнека. Кий, спостерігаючи цю подію, стає між ними. Немов у мариві, він бачить Зореславу. Ірнек вважає Октавію своєю здобиччю. Суперечку вирішує двобій, де переможець Кий дає Октавії волю. Розуміючи, що гуні сіють смерть і руїни, він, як лицар, відмовляється брати участь у захопленні чужого й повертається до берегів Дніпра-Борисфену.

Персонажі дії – римські весталки – вбрані в гарні спадаючі драпіровкими бежеві туніки. Святкове вбрання Октавії прозоре й легке, підкреслює її ніжність. Особливим багатством кольорів відрізняється одяг учасників римського карнавалу. Образи римлян так само протистоять варварській масі кочовиків.

Неформальним режисерським рішенням у мелодраматичній третій картині є розв'язання сценічного завдання – передати почуття героїв, спогади Кия про кохану Зореславу, любов Октавії до загиблого від меча гунів Феліцію. Режисерський прийом застосування світла вирішує ситуацію так: прожектори поперемінно освітлюють пари закоханих, які щоразу обмінюються партнерами.

У четвертій картині Кий з військом повертається на спустошену рідну землю. Він бачить вмираючу жінку, яку не встигає напоїти маленький син. Серце княжича розривається від болю і гніву. Він має помститися чужинцям. Впавши на коліна, Кий випиває воду, немов дає клятву рідній землі повернути спокій і мир. Вода з Борисфену наповнює його силою і незборимим духом, завдяки чому він долає чужинське військо й звільняє рідну землю. Щастя юного князя-воїна, Зореслави, народу доповнює мрія-видіння величного міста – столиці, яку нащадки на честь легендарного князя-воїна назвуть Київ.

Отже, вистава «Володар Борисфену» режисера-постановника О. Цугорки постає як міфологічне казкове дійство, що візуалізує архаїку, унаочнює дух старовини, створює історично вірогідну побутову картинку. Вона формується задниками, костюмами, гримом, світловими ефектами, які відповідають музичному задуму та режисерському рішенням.

Сценографія балету «Володар Борисфену» втілює всю повноту своїх функцій: ігрову, позначення місця дії та персонажну, перенесення глядача в інший історичний вимір. Її глибинна філософія має

безпосередній зв'язок з хореографією постановки та режисерським задумом. Дивлячись виставу, глядач неначе відкриває перед собою завісу часу (рис. 1–4). Оскільки мистецтво театру – це не лише результат творчості драматурга, акторів, композитора, режисера, а й художника, О. Цугорка професійно справляється з поставленими вимогами, які висувають до постановочної частини та створення зовнішньої форми театральної постановки, де кожен елемент декору виконує свою функцію в досягненні театральної виразності, формує єдине художнє ціле.

Декорації, які створив О. Цугорка, не просто виконують завдання художнього рішення сценічного простору, а й створюють на театральній сцені життєве середовище, у якому діють герої музично-драматичного твору. Основні елементи театрально-декораційного мистецтва – декорації, освітлення, бутафорія та реквізит, костюм, грим акторів – становлять єдине художнє ціле, що цілковито розкриває зміст і характер сценічного дійства.



Рис. 5. О. Цугорка, О. Чебикін. Ірнек.
Балет «Володар Борисфену», Київ, 2010

Джерело: https://opera.com.ua/sites/default/files/5132_20120829094112_BOR0456.jpg

Роль О. Цугорки як художника-постановника, який бере участь у процесі створення костюмів, оформлення сцени, визначення образів акторів та інших важливих організаційних моментах, від яких залежить успішність театральної постановки, професійно точна, виразна та продумана. Він генерує ідеї пластичної режисури вистави, створюючи автентичну атмосферу. Задіяні ним навички живописця, скульптора, інженера-конструктора, графіка, технолога, зодчого й

освітлювача свідчить про специфічне театральне мислення, а також володіння знаннями в галузях класичної та сучасної літератури, драматургії, історії театру й мистецтв. Як сценограф, він перебуває на вершині свого часу як політично, так і морально.

Наукова новизна статті полягає в тому, що ця робота є однією з перших аналітичних праць, у якій автор намагається розкрити аспект сценографічної діяльності, участь у театральній постановці художника О. Цугорки на основі аналізу художнього оформлення балету-легенди «Володар Борисфену» Є. Стакевича.

Висновки. Декорації, освітлення, костюми, грим, реквізит та інші візуальні елементи, важливі для унікальної атмосфери театральної вистави, О. Цугорка створив у безпосередній співпраці з режисером як свідомо вибудований синтез, що забезпечує цілісність вистави.

Аналіз сценографії балету Є. Станковича «Володар Борисфену», особливості його створення, свідчать, що О. Цугорка, взявши на себе відповідальність як художник театру, глибоко осмислив специфіку даного виду мистецтва від витоків до теперішнього часу, усвідомивши призначення мистецтва сценографії в розкритті проблематики твору та його підготовки для театральної постановки як комплексного творчого процесу. В результаті він створив потужну оповідь про велич та духовну силу українського народу, що у творі зросла до філософськи-всеохопної картини боротьби добра і зла. Професійна філософія сценографії спектаклю «Володар Борисфену» полягає у поєднанні оповідальних, метафоричних, живописних, конструктивістських, архітектурнопросторових, динамічних, світлових елементів як головного принципу творення художнього образу.

Особливості сценографії балету «Володар Борисфену» полягають у реалізації творчого задуму О. Цугорки на рівні, принаймні, двох принципово важливих моментів. Один стосується просторової трансформації на основі синтезу архітектури, живопису, світла з превалюванням монументального мистецтва, коли сценографія спирається на режисерську концепцію, інтегруючись із нею та підсилюючи виразність сценічного простору. Інший вимір стосується втілення режисерського задуму та авторської ідеї вистави через візуальну оправу, що полягає у «вживанні» в літературно-змістовний та музичний контекст шляхом аналізу та синтезу

історичного матеріалу крізь призму розуміння культури, в тому числі, художньої, що розкриває зміст твору на рівні візуальних побудовань. Як художник-постановник О. Цугорка використав пласти художньої культури античності греко-римського часу, слов'янської культури додержавного та ранньодержавного періоду, культури кочових народів стародавнього світу. Сценографія О. Цугорки балетного твору «Володар Борисфену» є ще одним із творчих здобутків, що полягає у перетворенні сцени на візуально насичене дійство.

Література

1. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 65. Том 1. С.91-96.
2. Гнатюк В. Перун. Нарис української міфології. Львів, 2000. С. 59–66.
3. Девізорів М. Творчість Данила Лідера в контексті розвитку сценографічної лексики Національного Академічного драматичного театру імені Івана Франка. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси. Київ, 2020. С. 89.
4. Зайцев О. Д. Новаторська роль Миколи Кричевського у розвитку театральної-декораційного мистецтва Руського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді. зб. тез доповідей Міжнародної наук.-практ. конф. Миколаїв: МФ КНУКиМ, 2021. С. 31–34.
5. Ковальчук О. Федір Нірод: образні пошуки в сценографії музичного театру. МІСТ. 2012. № 8. С. 112–134.
6. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ, 2019. 272 с.
7. Луніна А. «Володар Борисфену»: міф чи реальність? Музика. 2015. URL: <https://mus.art.co.ua/volodar-borysfenu-mif-chy-realnist/> (дата звернення: 22.12.2025).
8. Михайлова Р. Мистецтвознавство і археологія (деякі проблеми вивчення пам'яток давньоруського часу). МІСТ. № 2. 2005.132-142).
9. Національна опера України. 158 сезон. URL: <https://opera.com.ua/performance/volodar-borisyfenu> (дата звернення: 22.12.2025).
10. Петрашик В. Шляхетна нитка творіння. Образотворче мистецтво. 2019. №1. С. 18–22.
11. Попова А. Сценографія сучасного українського музичного театру (на прикладі опери «Коріолан» В. Троїцького). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. 4. С. 78-82.
12. Проскураков В. І., Ярема Д. Р. Сценографія як головна складова архітектури театру. Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. Збірка наукових праць вузів

художньобудівельного профілю України і Росії. Харків, 2008. № 1, 2, 3. С. 245–248.

13. Процик Л. Л. Українські театри 20-х рр. XX ст.: історіографія проблеми. Мистецтвознавчі записки. 2007. Вип. 12. С.98–103).

14. Приходнюк О. Мартинівський скарб. Енциклопедія історії України: в 10 т. Київ, 2009.Т.6: Ла-Ми. С.531.

15. Ратімов М. Технологія вистави. Київ : Мистецтво, 1969. 85 с.

16. Фіалко В. О. Пластична драматургія» Данила Лідера. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 63–68.

17. Цугорка О.П. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 291–299.

18. Юдова-Романова К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ : КНУКіМ. 2017. 314 с.

19. Matthews C., Matthews J. Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus. Rochester, Vermont: Inner Traditions. Bear & Co. 2004. с. 173.

References

1. Hotsaliuk, A., & Mykhaylova, R. (2023). New information and digital technologies in the design of modern stage space. *Current issues of the humanities*, 65 (1), 91–96 [in Ukrainian].

2. Hnatyuk, V. (2000). *Perun. An essay on Ukrainian mythology*. Lviv, 59–66 [in Ukrainian].

3. Devizorov, M. (2000). Danylo Lider's work in the context of the development of the scenographic vocabulary of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre. *Stage art: creative achievements and innovative processes*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zaitsev, O. D. (2021). The innovative role of Mykola Krychevskyi in the development of theatrical and decorative art of the Russian Theatre of the Prosvita Society in Uzhhorod. *Collection of abstracts of the International Scientific and Practical Conference*. MF KNUKiM, 31–34 [in Ukrainian].

5. Kovalchuk, O. (2012). Fedir Nirod: figurative searches in the scenography of musical theatre. *MIST*, 8, 112–134 [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, O. V. (2019). *Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2015). 'The Lord of Borysfenu': myth or reality? *Music* [in Ukrainian].

8. Mikhailova R. Art History and Archaeology (some problems of studying monuments of the ancient Russian period). *Mist*. No. 2. 2005.132–142)

9. National Opera of Ukraine. (n.d.). 158 season [in Ukrainian].

10. Petrashik, V. (2019). Noble thread of creation. *Fine Arts*, 1, 18–22 [in Ukrainian].

11. Popova, A. (2015). Scenography of the Ukrainian musical theatre (on the example of the opera 'Coriolanus' by V. Troitskyi). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 78–82 [in Ukrainian].

12. Proskuriakov, V. I., & Yarema, D. R. (2008). Scenography as the main component of theatre architecture. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. *Collection of scientific works of universities of art and construction profile of Ukraine and Russia*, 1, 2, 3, 245–248 [in Ukrainian].

13. Protsyk, L. L. (2007). Ukrainian theatres of the 20s of the XX century: historiography of the problem. *Art-Scientific Notes*, 12, 98–103 [in Ukrainian].

14. Prykhodniuk, O. (2009). Martynivskyi treasure. *Encyclopaedia of the history of Ukraine: in 10 volumes*. Vol. 6: La-Mi [in Ukrainian].

15. Ratimov, M. (1969). Technology of the performance. *Mystetstvo* [in Ukrainian].

16. Fialko, V. O. (2017). 'Plastic dramaturgy' by Danylo Lider. *Scientific Bulletin of the I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 21, 63–68 [in Ukrainian].

17. Tsuhorka, O. P. (2022). Artistic decorations in theatrical productions as means of scenographic formation of space. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 291–299 [in Ukrainian].

18. Yudova-Romanova, K. V. (2017). Technical means of designing stage space. *KNUKiM* [in Ukrainian].

19. Matthews, C., & Matthews, J. (2004). *Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus*. Inner Traditions. Bear & Co. [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026

Отримано після доопрацювання 05.02.2026

Прийнято до друку 12.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

УДК 791.634 : 75

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356253

Цитування:

Погребняк Г. П., Грановська В. О.
Концептуалізація постаті й творчого доробку
художника в культурі екранної режисури.
*Вісник Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1.
С. 131–138.

Pogrebniak G., Granovska V. (2026).
Conceptualising the Artist's Figure and Creative
Legacy in the Culture of Screen Directing. National
Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Herald: Science journal, 1, 131–138 [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

Грановська Владислава Олександрівна,
магістр соціокультурної діяльності,
викладач Київського державного
художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка
<https://orcid.org/0009-0001-4982-5017>
vladlenuch97@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОСТАТІ Й ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ХУДОЖНИКА В КУЛЬТУРІ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ

Мета статті. Окреслити мистецьку своєрідність культури засобів екранної режисури в інтерпретації життєпису та креативу художника-живописця в аудіовізуальному середовищі. **Методологія дослідження.** Методологічними підвалинами наукових студій є використання культурологічного підходу. Вивчення оригінальних режисерських тлумачень унікальної життєдіяльності й створення полотен видатним художником-живописцем в контексті сучасної духовної культури зумовило використати системний підхід, який передбачав поєднати культурологічний та мистецтвознавчий аналіз, що сприяло оптимальній організації дослідницьких емпіричних даних. Використання структурно-функціонального методу уможливило здійснити глибокий аналіз екранних засобів режисерів та їх багатофункціонального покликання. Застосування контент-аналізу було призначено для дослідження колективного авторства в екранній площині режисера, оператора, художників, акторів у візуалізації постаті живописця. **Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні потенціалу взаємодії та взаємного обміну між образотворчим і аудіовізуальним мистецтвами у процесі переосмислення та екранної репрезентації особистості й творчого доробку відомого художника з використанням новітніх режисерських засобів і сучасних екранних, зокрібно, імерсивних технологій. **Висновки.** Аргументовано, що за допомогою інноваційних режисерських прийомів в ігровому та хронікально-документальному кінематографі митцям надається можливість не лише популяризації деяких аспектів життя і творчості художників-живописців серед масової публіки, але й демонструється потенціал прогресивних екранних методів карбування, відтворення, анімування як креативної діяльності майстрів в галузі образотворчого мистецтва, так і їх художньої спадщини.

Ключові слова: візуальна культура, образотворче мистецтво, культурна спадщина, кінематограф, режисерські засоби, персоналізація особистості, колір, фільм, художні прийоми, реставрація, живопис, к'яроскуро, телебачення, тенебрізм.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management; Granovska Vladyslava, Master of Social and Cultural Activities, Teacher at T. G. Shevchenko Kyiv State Art Lyceum

Conceptualising the Artist's Figure and Creative Legacy in the Culture of Screen Directing

The purpose of the article to outline the artistic uniqueness of the culture of screen directing in the interpretation of the biography and creativity of an artist-painter in the audiovisual environment. **Research methodology.** The methodological foundations of scientific studies are the use of a culturological approach. The study of original directorial interpretations of the unique life activity and the creation of paintings by an outstanding artist-painter in the context of modern spiritual culture led to the use of a systematic approach, which involved combining culturological and art history analysis, which contributed to the optimal organisation of research empirical data. The use of the structural-functional method made it possible to carry out a deep analysis of the directors' screen tools and their multifunctional vocation. The use of content analysis was intended to study the collective authorship in the screen plane

of the director, operator, artists, and actors in the visualisation of the figure of the painter. **Scientific novelty** of the study lies in substantiating the potential for interaction and mutual exchange between the visual and audiovisual arts in the process of rethinking and on-screen representation of the personality and creative work of a famous artist using the latest directorial tools and modern screen, personal, immersive technologies. **Conclusions.** It is argued that with the help of innovative directorial techniques in feature and chronicle-documentary cinema, artists are given the opportunity not only to popularise some aspects of the life and work of painters among the mass public, but also to demonstrate the potential of progressive screen methods of imprinting, reproducing, and animating both the creative activity of masters in the field of visual arts and their artistic heritage.

Keywords: visual culture, fine arts, cultural heritage, cinema, directorial tools, personal identification, colour, film, artistic techniques, restoration, painting, chiaroscuro, television, tenebrism.

Актуальність теми дослідження. Поштовхом даних наукових студій стала репрезентація (за підтримки представництва ЮНЕСКО) на початку 2026 в Національному заповіднику «Софія Київська» рідкісного виставкового проєкту «У світлі Караваджо. Порятунк. Дослідження. Реставрація» – історія відновлення полотна «Взяття Христа під варту» або «Поцілунок Іуди» [10]. Представлена фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України картина видатного майстра XVII ст. викликала значний суспільний резонанс [11]. Адже доклавши титанічних зусиль задля відновлення унікального й сповненого глибокого драматизму полотна (після його варварського викрадення ще 2008 з Одеського музею західного і східного мистецтва), українські художники-реставратори фактично повернули до життя єдиний автентичний твір образотворчого мистецтва, пов'язаний «з ім'ям Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571–1610), що зберігається в Україні» [8], тим самим довівши, спроможність передовсім вітчизняних представників культурно-мистецької сфери ретельно вибудовувати реактуалізаційну модель того, як «ми маємо працювати над відновленням нашої культурної спадщини, яка постраждала під час війни» [8].

Слід зазначити, що жвавий інтерес до непересічної творчої особистості Караваджо і його самобутньої малярської творчості впродовж тривалого часу виявляють не лише освічені поціновувачі й представники наукової громадськості в галузі образотворчого мистецтва. Яскрава постать художника-генія потрапила в царину уваги представників екранних мистецтв, що лише за останні майже 40 років створили сім кіно- і телефільмів як ігрового, так і неігрового характеру, які схвально зустріла вітчизняна глядна аудиторія, що вкотре стало підтвердженням тісного взаємозв'язку та взаємовпливу вказаних видів мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Взаємовплив та взаємозбагачення візуально-культурного середовища й сюжетотворення

екранного й образотворчого мистецтв доволі широко презентовано в дослідженнях теоретиків і практиків культури і мистецтва. Так Т. Логінова, вивчаючи художньо-естетичну природу кінематографа, у статті «Аудіовізуальне мистецтво як синтетичний феномен сучасної культури» артикулює думку про те, що «мультимедійність – одна з ключових ознак аудіовізуального мистецтва – сприяє інтеграції традиційних художніх форм (музики, живопису, театру, архітектури, фотографії, хореографії) з новітніми технологічними інструментами: відеопроєкцією, цифровим монтажем, комп'ютерною графікою, 3D-моделюванням, лазерними ефектами, нейромережею та віртуальною реальністю» [7, 41]. Культурологиня переконана, що «завдяки цьому виникає нова естетика взаємодії, у якій реальне й віртуальне поєднуються, а межа між ними стає умовною» [7, 41]. Т. Кохан в статті «Живопис як стимул сюжетотворення : кінематографічний досвід кінця XX – початку XXI ст.» розглядає набутки екранних мистецтв вказаного періоду щодо активного «використання творів образотворчого мистецтва, передусім, живопису, як стимулу “розгортання” сюжету конкретного фільму» [6,79]. Дослідник артикулює думку про те, що сучасні режисери у своїх екранних роботах, сказати б «експлуатують одну з двох тенденцій: надають живописним полотнам символічного значення, або розглядають їх як об'єкт теоретичного аналізу в логіці загальних розмислів героїв щодо сутності мистецтва і його ролі в суспільному житті» [6,79]. Своєю чергою Б. Вержицький та О. Прядко досліджують специфіку формування живописного базису в екранних мистецтвах через вивчення «так званої розкадровки при розробленні та плануванні зображального ряду фільму» [2,123]. У статті «Живописний базис в екранних технологіях» дослідники розглядаючи «образотворчі процеси, на яких базується технологія екранного живопису» констатують, що саме живопис дає кінематографістам «можливість врахувати до

найменших дрібниць образотворчі та технологічні фактори, вибрати необхідні засоби для реалізації самого процесу зйомки, та визначитись із їх використанням на різних етапах створення фільму і, підсумовуючи розмисли, стверджують, що «необхідність підготовки досамого процесу зйомки художніх фільмів у вигляді покадрового ескізного живописного проекту і сьогодні залишається актуальною» [2,126]. Тоді як А. Капралова вказує, що «виникнення кіно пов'язано з прагненням образотворчого мистецтва вирватися за свої межі, зокрема, з поширенням фотографії, але до сих пір візуальне не завжди є панівною складовою та лише ілюструє текст» [5]. В роботі «Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах» авторка висловлює переконання, що «кіно найчастіше сприймається як синтетичне мистецтво, що об'єднує літературу, театр, хореографію, фотографію та живопис. Попри те, що ця теза є дещо спірною, не можна заперечувати потужний вплив, зокрема, живопису на розвиток кіно» [5]. Дослідниця, зосібна зазначає, що «насправді, якщо ми поглянемо уважно, наприклад, на легендарні полотна Караваджо або Леонардо да Вінчі, то зрозуміємо, що моделювання освітлення й робота з експозицією вже дозволяють вгадати «кінематографічне» бачення великих майстрів» [5], тож саме про особливості висвітлення екранними засобами постаті й творчості Мікеланджело Мерізі да Караваджо і йтиметься у наших наукових розвідках.

Мета статті полягає в окресленні мистецької своєрідності культури засобів екранної режисури в інтерпретації життєвого та творчого шляху художника-живописця в сучасному аудіовізуальному просторі.

Виклад основного матеріалу

В історії світової художньої культури генію Мікеланджело Мерізі да Караваджо (чи не найсуперечливішому, найрадикальнішому і водночас, попри свою бунтівну натуру, найпопулярнішому живописцеві свого часу, котрий суттєво трансформував подальший розвиток образотворчого мистецтва), належить особливе місце, адже інтерес суспільства до його непересічної особистості та самобутньої творчості не вщухає й дотепер. Потвердженням тому є хоча би факт нещодавнього влаштування резонансної виставки «Caravaggio 2025» в Римі «у Національній галереї старовинного мистецтва в Палаццо Барберіні» [4], в експозиційному наративі котрої, ретельно простежуються етапи становлення і розвитку кар'єри

художника: від початкових років, коли він використовував власну постать як модель, через період здобуття слави серед церковної та фінансової еліти, до драматичної втечі після фатального інциденту з убивством. Вкажемо, що на вказаному вернісажі впервину за століття (за сприяння багатьох музеїв світу) було представлено двадцять автентичних творів визначного майстра (зосібна, «Шулери», «Портрет Маффео Барберіні», «Концерт», «Нарцис», «Свята Катерина Олександрійська», «Ессе Номо»), декотрі з яких «повернулися до цього місця вперше за 400 років» [4] і, як вказує, Є. Данилов «Через 430 років після того, як Мікеланджело Мерізі да Караваджо прибув до Рима, щоб підкорити місто своїм революційним мистецтвом, його ім'я знову в центрі уваги. Виставка «Караваджо 2025», що відкрилася у Палаццо Барберіні, стала справжньою сенсацією, ще до старту було продано понад 60 тисяч квитків» [4]. Варто додати, що і феноменальний успіх римської виставки «Caravaggio 2025» і експонування з лютого 2026 року в заповіднику «Софія Київська» відновленого полотна «Взяття Христа під варту» доводять, що «світло Караваджо досі прорізає темряву сучасності» [1].

У контексті сказаного, інтерес представників екранних мистецтв до визначної постаті й довершених робіт Караваджо уявляється нам не випадковим, адже в непересічній особі цього живописця і його по суті революційних малярських практиках народжується автентичне мистецтво, в якому художник переважно не орієнтується на попередні стильові канони (приміром, у відтворенні образу ідеальної краси), а, попри жорсткий тиск, передовсім церкви, творить від свого «Я» тим самим відкриваючи образотворчому мистецтву шлях до такого авторства, котре стане з часом гостросуб'єктивним поглядом на світ і людини в ньому. Вкажемо, що нині як у художній культурі, так і в екранних мистецтвах зокрема, актуальним є употужнення авторського начала в режисерській творчості, що індивідуалізує й увиразнює відповідальність автора-режисера за презентовані власні ідеї та меседжі, концепцію екранного продукту, а ще чітко демонструє його світоглядні переконання, художньо-естетичні вподобання, сказати б, життєву філософію. Крім того, відкрита маніфестація авторства в екранній площині, дає режисерові можливість бути ідентифікованим через власні художні елементи й прийоми, креативні методи й

принципи, котрі поступово формують розпізнаваність його авторської манери, стилю, почерку, унікальної поетики.

До постаті Караваджо, фундатора барокового реалізму, свідомо звертались майстри як ігрового, так і неігрового кіно- і телевиробництва, адже «його сміливий стиль, що поєднував світло і темряву, реальність і театральність, досі впливає на мистецтво і кіно. Від сучасних фотографів до кінематографістів, таких як Скорсезе чи Тарантіно, – всі запозичують у Караваджо його техніку драматичного освітлення та оповіді», – стверджує Є.Данилов. При цьому зазначимо, що іноді в екранних мистецтвах режисери-постановники мали «професійну освіту або захоплюються живописом у вільний час» [3]. Серед них, приміром, назвемо Дерек Джармена британського професійного художника, що «закінчив Школу мистецтв Слейда при Університетському коледжі Лондона» і потрапивши в кіноіндустрію в якості театрального декоратора [3], фактично першим в режисерському цеху екранних мистецтв здійснив спробу розкрити таємниці творчості визначного живописця у культовому і водночас камерному фільмі «Караваджо» (1986). Представляючи авторське бачення життєпису майстра, точніше його найбільш плідного «римського періоду» й оригінально занурюючи його в сучасний контекст, режисер, сміливо зміщуючи часові пласти (де власне у таких собі театральних декораціях, стилізованих під 16-17 століття, раптом сяє електрична лампа, знаходиться місце калькулятору, цигаркам, друкарській машинці, а в натурних епізодах в кадр потрапляють вантажівки, старі мотоцикли тощо) вміло заплутує глядача (який не одразу усвідомлює, що перед ним не класичний байопік, а вигадана історія, однак насичена реальними персонажами), маніфестуючи фактично парадоксальні мистецькі сенси. З розгортанням авторської оповіді, густо насиченої численними спалахами флешбеків (починаючи від спогадів дитинства до перших живописних полотен непокірного майстра), поступово виявляється смислова мотивованість появи у кадрі названих вище сучасних артефактів: волею режисера-автора вони функціонують як своєрідні символічні маркери одвічних людських пороків, властивих різним історичним періодам – жадібності, підступності, зради тощо. На нашу думку, однією з найбільш промовистих є сцена, що відсилає рецепієнта до ретельно відтвореної на екрані реконструкції полотна

«Смерть Марата» (Жан-Луї Давида), де персонаж, перебуваючи у ванні, друкує донос на машинці. Крім того, впродовж екранної нарації режисер (для якого творчість майстра виступає скоріш як мотивуючий фактор) вдається й до «оживлення» чи то візуальної реконструкції картин самого Караваджо. Так, приміром у фінальній сцені винахідливо відтворюється композиція «Покладання в гроб», де головним драматургічним і пластичним акцентом стає тіло самого покійного митця.

Примітно, що попри вільну інтерпретацію життєвого шляху (ускладненого численними драматичними поворотами долі через стосунки з моделями Маддаленою Антоньєтті (Тільда Суїнтон) та Рануччо Томасоні (Шон Бін)) визначного майстра й сказати б, своєрідне нехтуванням ознак його епохи, Дерек Джармен тим не менш запрошує на головну роль Найджел Террі (чи не найкращу в його послужному списку), котрий маючи фотографічну схожість з прототипом, напрочуд органічний і переконливий в образі геніального живописця у фільмі, що вирізняється особливою візуальною поетикою та естетичною витонченістю. Тоді як світлотіньові контрасти кінострічки, насичені кольорові рішення і пластика кадру формують відчуття, ніби автор виступає не лише як режисер, а і як живописець, що «малює» художні образи безпосередньо екранними засобами. На наше переконання, це відбувалось імовірно тому, що де-факто «Караваджо працював як режисер, змінюючи освітлення, ракурси та костюми, щоб створити абсолютно нові образи з одними й тими ж акторами» [4].

2007 з'являється нова екранна спроба висвітлення життєпису визначного художника – телефільм, що вже наступного року стає призером престижного Шанхайського міжнародного телевізійного форуму. Телевізійний серіал у режисурі Анджело Лонгоні виробляється у копродукції Італії, Франції, Німеччини, Іспанії (що передбачає широку палітру натурних локацій в різних країнах), а звідси й мультикультурний потенціал знімального колективу, а, зокрібна, й групи художників. Адже як стверджують Б. Вержбицький, О.Прядко «у процесі роботи над «кінокартиною» в художньому кінематографі (і не тільки) задіяні, окрім «головних художників» (режисера-постановника, оператора-постановника і художника-постановника), ще й художник по костюмах, художник по гриму, художник

комбінованих зйомок, а в кінотехнологіях ХХІ ст. – художник спецефектів (supervisor – супервайзер) та художники комп'ютерної графіки. Безперечно, їх вклад є істотним для створення повноцінного екранного живописного полотна» [2,125].

Докладно і мовити би красномовно переказуючи історію життя Мікеланджело Мерізі да Караваджо, в ролі якого виступив Алессіо Боні (котрий емоційно, щиро й доволі експресивно відтворив характер свого персонажа, намагаючись проникнути в глибини його внутрішнього світу, щоправда дещо поступаючись в харизмі Найджелу Террі), режисер раціонально й повно використовує екранний час, щоби детально висвітлити не лише чесноти, а й численні слабкості художника: багато уваги приділяючи і його бурхливому особистому життю (що іноді просто скидається на нескінченні любовні походеньки), і схильності з'ясовувати стосунки у багаточисельних бійках. Однак варто зазначити, що намагання режисера масштабно зобразити життєвий шлях митця, тим не менш не надало йому належної глибини у відтворенні бунтівної натури непокірного і в багато в чому суперечливого живописця. Хоч очевидним є той факт, що режисер прагнув репрезентувати постать Караваджо більш позитивно, ніж це випливає з доволі фрагментарних історичних джерел. При цьому стилістично двосерійна картина (в якій з дивовижною точністю відтворено життя італійських міст ХVІ століття, найдрібніші подробиці тогочасного побуту, і що надзвичайно, суттєво ретельно показана специфіка технології роботи тогочасних художників) ніби розірвана на дві частини: в першій йдеться про юнацькі роки молодого Мікело Мерізі, про його злети та творчі невдачі, ранній етап творчості, в другій – розкривається робота над найвідомішими полотнами більш пізнього періоду. Слід віддати належне режисерським зусиллям безпосередньо відтворити сам процес написання Караваджо художніх полотен. Однак на екрані, як складається враження, художник працює над картинами з якоюсь надмірною поспішністю, і хоча процес їхнього створення ніби й продемонстровано глядачеві, він лишається поверхово осмисленим, але разом з тим блискуче закарбований у властивих Караваджо кольорах, тонах і світлотіні віртуозною камерою Вітторіо Сторраро, для якого світло є тим своєрідним пензликом, «яким оператор-художник створює живописне кінополотно, бо саме світло малює

на світлочутливій поверхні плівки чи матриці зображення об'єкту зйомки» [2,126]. То ж оператору стрічки почасти вдається відтворити (чи то проілюструвати) за допомогою екранних технологій різкий контраст світла й тіні «для створення об'єму та драматичного ефекту, що дозволяє світлотіні робити зображення живішим та об'ємнішим, підкреслюючи важливі деталі через гру дуже світлих і глибоких темних ділянок» [9]. Своєю чергою режисер намагається зацентрувати увагу на беззаперечному новаторстві художника саме в техніці тенебризму як граничної форми к'яроскуро [1], що вирізняється тим, що світлотіньовий «контраст є різким і акцентованим, на відміну від, наприклад, сфумато, де переходи м'якші та розмиті» [9]. К. Пономарьов у статті «К'яроскуро Караваджо» зазначає, що «техніка к'яроскуро стала візитівкою стилю Караваджо і мала великий вплив на розвиток живопису бароко в Італії та Європі. Такі художники, як Пітер Пауль Рубенс, Рембрандт Гарменс ван Рейн та Дієго Веласкес, переймали та розвивали прийоми світлотіні, запроваджені Караваджо» [9]. Як потвердження тому у фільмі Анджело Лонгоні можна побачити чимало репродукцій картин Караваджо, де екранними засобами підкреслюється й увиразнюється вказана вище техніка, поєднана з бурхливим темпераментом майстра і, що найважливіше, неймовірно вражає так звана (привнесена живописцем в історію образотворчого мистецтва) «неідеальна натура» дивовижної схожості акторів-моделей, котрі позували художникові у кадрі, відтворивши «релігійні сцени такими близькими і шокуючими, що вони досі вражають глядачів» [9].

У 2022 році на сімнадцятому Римському кінофестивалі відбувається світова прем'єра фільму «Тінь Караваджо» у режисурі Мікеле Плачидо (що більш відомий у вітчизняному просторі як актор, зокрема, блискучий виконавець ролі комісара Каттані в популярному кримінальному телесеріалі «Спрут», тим не менш вказана робота – вже чотирнадцята в послужному саме режисерському списку митця). У біографічній драмі автори намагались не тільки відповісти на запитання, що ж відбувалося в душі одного з найвидатніших і найзагадковіших живописців усіх часів, розкривши грані його в чомусь нестерпного характеру, а й з'ясувати звідки переповнений згубними пристрастями митець, геніальність якого по суті межувала з нерозсудливістю, черпав натхнення щоби

підносити у своїй творчості звичайних римлян – як чоловіків, так і жінок – до образів святих і мадонн, котрі й донині залишаються об'єктом церковного шанування. Цікавим видається нам оригінальний задум динамічного нелінійного сюжету фільму (створений у співавторстві М. Плачідо, Ф. Сінйоріле та С. Петральєсо), а, зокрема і його не випадкова назва «Тінь Караваджо», ймовірно пов'язана з тим, що елемент тіні у творах Мікеланджело Мерізі є одним із найвражаючіших, найспокусливіших і часом найбільш тривожних аспектів його мистецтва. На переконання італійського мистецтвознавця Джанмарії Катальдо «не лише живописні полотна, а й усе життя художника характеризується тінями, від суворих місць, які він часто відвідував, до тіней його душі, що призвело до того, що його назвали одним із проклятих художників *par excellence*. Тіні, муки та пристрасті – це теми, на яких режисер Мікеле Плачідо (котрий зіграв ще й роль кардинала Франческо Дель Монте) вирішив створити свою «Тінь Караваджо» [12]. Натомість оповідь стрічки зосереджується, на таємному розшуку, який проводить слідчий на ймення Тінь, призначений Папою Павлом V щодо з'ясування обставин злочину, вчиненого Караваджо (у його ролі доволі переконливо й ефектно виступив Ріккардо Скамарчо). Сюжет вказаної стрічки розвивається у такий спосіб, що поки живописець перебуває в Неаполі, втікаючи після скоєного ним убивства, його життя ретельно сканується через латентні зустрічі вигаданого персонажа – Тіні (у майстерному виконанні Луї Гарреля) з тими, хто знав, любив і ненавидів талановитого й унадмір непокірного художника (а фільм переважно насичений, героями, що мали реальних прототипів – його друзів, художників, священників, колекціонерів його робіт, тогочасну знать (в одному з епізодів з'явиться навіть опальний філософ Джордано Бруно (у його ролі Джанфранко Галло) напередодні своєї страти) щоби з'ясувати, чи гідний бунтівний митець отримати помилування від Папи, чи ні, зважаючи на його сумнівне розпусне життя та неодноразові звинувачення у богохульстві за використання повій та волоцюг для зображення святих на полотнах, створених на замовлення церкви. Парадоксальним виявляється той факт, що секретний агент інквізиції (як специфічне *alter ego* самого художника) ненавидячи й намагаючись знищити геніального майстра, переслідуючи його мало не на кожному кроці дійсно перетворюється на грізну тінь

Караваджо (що часом і сам несамовито боровся з власною демонічною натурою), але разом з тим мимоволі пише його блискучу, хоч і гранично міфологізовану біографію. Водночас оповідність стрічки не позбавлена деяких наративних недоліків, зокрібно, багаточисельні зустрічі Тіні з героями, яким він влаштовує допити, і через яких власне й простежується життєвий шлях Караваджо, зумовлюють в чомусь невиправдані стрибки в часі, що призводять такої монтажної побудови окремих епізодів, котрі не завжди відповідають мінливому ба навіть плутаному темпу та тону фільму.

Безумовними перевагами стилістики стрічки є максимально повне занурення кінематографістів вглиб дивовижного світу картин майстра, які здається народжуються і у свідомості самого художника, і поступово втілюються на екрані, потверджуючи й демонструючи рішуче розривання Караваджо з показною святістю живопису, що транслював релігійні смисли для простих мас, адже замість ідеалістичних образів художник віддав перевагу натуралізму і динаміці тілесних форм ніби ілюструючи екранними засобами той факт, що живописець «не робив попередніх малюнків, працював швидко, наносячи фарбу шар за шаром прямо на полотно. Результат вражав: фігури ніби вистрибували з темряви, викликаючи у глядача фізичне відчуття присутності» [1]. Автори стрічки роблять успішні спроби довести, що геніальний художник «не просто малював – він змушував глядача відчувати страх, здивування чи милосердя так само гостро, як сам переживав ці почуття на римських вулицях» [1]. То ж автори стрічки надають можливість глядачу, дізнаючись історію переважно знедолених героїв-моделей (але завжди готових надати свої обличчя й тіла найвідомішим святим в історії мистецтва), стати свідком того, як у фільмі М. Плачідо фактично «оживають» такі визначні полотна як: «Усікнення голови святого Іоанна», «Голова Медузи», «Розп'яття святого Петра», «Кохання перемагає все», «Навернення Савла», «Мадонна зі змією», «Святий Матфей та ангел», де домінує неканонічне зображення персонажів-святих. Чи не найбільш вражаючим, на наше переконання, є одухотворений потужною енергією майстра трагічний епізод, у якому художник разом з помічниками тягне/везе у свою майстерню труп потонулої у Тібрі повії (Анни Б'янкіні, якій у фільмі художник намагається допомогти піднятися з життєвої пірви), де його омивають і одягають у

червону сукню, щоби згодом він став частиною знаменитої роботи Караваджо – «Смерть Богородиці», котра виставлена нині у Луврі.

Як і в попередній стрічці («Караваджо» 2007 року), однією з найвиразніших переваг фільму «Тінь Караваджо» є вражаюча операторська робота Мікеле Д'Аттанасіо, який майстерно передає гру світла й тіні, а також неймовірну атмосферу свічкового диму, властиву живопису Караваджо. При цьому Б. Вержбицький, О.Прядко стверджують, що «художня функція кіноосвітлення дає змогу відтворити живописну основу кінозображення у вигляді безтіньового, світлотіньового, світлотонального, кольоротонального, графічного та ін. варіантів рисунка» [2,126]. Дослідники переконані, що досконало володіючи світлотехнікою оператор реалізує свій мистецький талант художника через світловий рисунок із застосуванням як освітлювальних приладів так і інших зображально-виражальних засобів» [2, 126].

Слід вказати й на те, що подібно до того, як Караваджо застосовував різкий контраст світла й тіні для формування світлотіньової моделі, що надає постатям відчуття пластичності та об'ємності, у фільмі режисер, оператор і художник-постановник використовували аналогічний прийом к'яроскуро задля посилення емоційної напруги й драматизму. У цьому сенсі «Тінь» Караваджо постає як екранне втілення художньої манери геніального митця, якого вона жваво репрезентує. Адже, на переконання А.Бялківського «техніка, яку Караваджо довів до досконалості, отримала назву теневізм – крайня форма к'яроскуро, де різкий контраст світла і тіні створює ефект театральної сцени. Світло падає одним потужним променем, ніби з невидимого вікна, заливаючи деталі облич, жестів і предметів, а решта тоне в глибокій півтімі. Це не просто прийом – це спосіб розповісти історію без зайвих слів» [1]. Такий підхід екранних майстрів у сказати б кінематографічній «матеріалізації» к'яроскуро вирізняється виразною естетичною ефектністю і демонструє свою переконливість у кіномові стрічки. Завдяки світлотіньовим контрастам автори вибудовують зображальну культуру стрічки у своєрідній експресіоністичній тональності, глибоко занурюючись у внутрішній світ персонажів і надаючи їм органічності знаходження й поведінки в кадрі, а ще особливої психологічної виразності та притягальності.

Велика значимість у фільмі М.Плацидо «Тінь Караваджо» належить і роботі художників, котрі мали доволі складне завдання поєднати історичний контекст і сучасне бачення умов життя й творчості визначного майстра. То ж «разом із художником-постановником Тоніно Зеррою та художником по костюмах Карло Поджолі режисер працював над досягненням відчуття правди, відтворюваного за допомогою яскравої історичної реконструкції, що проявлялася через точний показ найвідоміших та найбагатших районів Риму» [12]. Але разом з тим, презентуючи на екрані історичну драму з детально продуманим вбранням, філігранним портретним гримом героїв, ретельно відібраними місцями натурних зйомок, максимально достовірною фактурою декорацій кінематографісти фільмують історію життя генія без надмірного пафосного лиску та величі, а, навпаки, як і самі полотна живописця, приділяють особливу увагу людському тілу – його красі та стражданням.

Новизна дослідження полягає в осмисленні можливостей взаємодії образотворчого та аудіовізуального мистецтва як інструменту нової інтерпретації й екранної репрезентації та концептуалізації постаті й творчості визначного живописця через використання сучасних режисерських підходів і технологічних екранних рішень.

Висновки. Підбиваючи підсумки нашим студіям, вкажемо, що ключовим у концептуалізації та відтворенні екранними засобами життєпису й творчості геніального живописця був культурно-історичний підхід кінематографістів. На відміну від того, що Мікеланджело Мерізі да Караваджо ігнорував міфи і непорушні догмати католицтва заради правдивого відтворення реальності, автори усіх аналізованих фільмів вчиняють інакше – саме міфам про долю творця автори стрічок відводять чільне місце. При цьому режисери у своїх стрічках не виправдовують часто безрозсудні, ба навіть божевільні вчинки бунтівного художника (спадщина котрого продовжує жити в кіно, фотографії та виставках [1]), обережно впускаючи глядача в ту частину його трагічного життя, котра надихала генія пензля на створення вічних у своїй переконливості полотен. Разом з тим, переосмислюючи культурний спадок митця й актуалізуючи нині його дух, майстри екрану створюють по-своєму оригінальні фільми, де енергія безсмертного живописця відчутна у аудіовізуальній тканині робіт – у самій естетиці та тональності, вкотре потверджуючи

думку про те, що справжнє мистецтво не старіє [1].

Література

1. Бялковський А. Мікеланджело да Караваджо: геній світла і тіні. URL: <https://surl.li/waumb1> (дата звернення: 10.01.2026).
2. Вержбицький Б., Прядко О. Живописний базис в екранних технологіях *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. № 20 (2017). С.123–128.
3. Відомі майстри, яким підкорилося кіно та живопис. URL: <https://surl.li/snqvrg> (дата звернення: 11.01.2026).
4. Данилов Є. Караваджо: зухвалий геній бароко отримав грандіозну виставку в Римі. URL: <https://surl.li/cydaki> (дата звернення: 12.01.2026).
5. Капралова А. Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах. URL: <https://surl.li/afouya> (дата звернення: 13.01.2026).
6. Кохан Т. Живопис як стимул сюжетотворення: кінематографічний досвід кінця XX – початку XXI ст. *Культурологічна думка*, 2016, Вип. 9, С.79-84
7. Логінова Т. Аудіовізуальне мистецтво як синтетичний феномен сучасної культури. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матер. міжнар. наук. конф. (20–21 листоп. 2025 р.) У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. – Харків: ХДАК, 2025. С.41-43
8. Осадчева Т. Караваджо повертається: у Софії Київській демонструють відреставрований шедевр. URL: <https://surl.li/bzenbq> (дата звернення: 06.01.2026).
9. Пономарьов К. К'яроскуро Караваджо. URL: <https://surl.li/evdzcr> (дата звернення: 16.01.2026).
10. Саєнко М. У “Софії Київській” виставили картину Караваджо. URL: <https://surl.li/gsvjms> (дата звернення: 16.01.2026).
11. Українські реставратори повернули до життя викрадене полотно, пов'язане з ім'ям Караваджо: картину представили у Софії Київській. URL: <https://surl.li/dbqkbl> (дата звернення: 15.01.2026).
12. Cataldo G. *L'Ombra di Caravaggio: la recensione del film con Riccardo Scamarcio*. URL: <https://surl.li/wsertc> (дата звернення: 17.01.2026).

References

1. Bialkivskyi, A. (2026). *Michelangelo da Caravaggio: genius of light and shadow*. <https://surl.li/waumb1> [in Ukrainian].
2. Verzhbytskyi, B., & Priadko, O. (2017). Pictorial basis in screen technologies. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre Cinema and Television*, 20, 123–128 [in Ukrainian].
3. Famous masters who influenced cinema and painting (2025). <https://surl.li/snqvrg> [in Ukrainian].
4. Danylov, E. (2025). *Caravaggio: the audacious genius of the Baroque received a grand exhibition in Rome*. <https://surl.li/cydaki> [in Ukrainian].
5. Kapralova, A. (2019). *Painting and Cinema: Citing and Reconstruction of the Context of Painting Creation in Films*. <https://surl.li/afouya> [in Ukrainian].
6. Kokhan, T. (2016). Painting as a stimulus for plot creation: cinematic experience of the late 20th – early 21st centuries. *Cultural Thought*, 9, 79–84 [in Ukrainian].
7. Lohinova, T. (2025). Audiovisual art as a synthetic phenomenon of modern culture. *Culturology and social communications: innovative development strategies: materials of the international scientific conference (November 20–21, 2025) in 2 parts. Part 2*. Kharkiv. State Academician of Culture, 41–43 [in Ukrainian].
8. Osadcheva, T. (2026). *Caravaggio returns: a restored masterpiece is on display in St. Sophia Cathedral in Kyiv*. <https://surl.li/bzenbq> [in Ukrainian].
9. Ponomariov, K. (2020). *Chiaroscuro Caravaggio*. <https://surl.li/evdzcr> [in Ukrainian].
10. Saenko, M. (2026). *A painting by Caravaggio was exhibited in “Sophia Kyivska”*. <https://surl.li/gsvjms> [in Ukrainian].
11. Ukrainian restorers have brought back to life a stolen painting associated with the name of Caravaggio: the painting was presented at the St. Sophia Cathedral in Kyiv (2026). <https://surl.li/dbqkbl> [in Ukrainian].
12. Cataldo, G. (2022). *L'Ombra di Caravaggio: la recensione del film con Riccardo Scamarcio*. <https://surl.li/wsertc> [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Романенкова Ю. В. Мотив храму як візуалізація «місця сили» в живописі київського митця Геннадія Пугачевського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 139–144.

Романенкова Юлія Вікторівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0001-6741-7829>
Julia_Romanenkova@ukr.net

Romanenkova Yu. (2026). The Temple Motive as a Visualisation of the "Power Place" in the Painting by Kyiv Artist Hennadii Puhachevskyi. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 139–144 [in Ukrainian].

МОТИВ ХРАМУ ЯК ВІЗУАЛІЗАЦІЯ «МІСЦЯ СИЛИ» В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКОГО МИТЦЯ ГЕННАДІЯ ПУГАЧЕВСЬКОГО

Мета статті – висвітлення мотиву храму у живописі представника київської школи Геннадія Пугачевського. **Методологія дослідження** базується на поєднанні комплексного підходу (для всебічного аналізу образу храму у загальному контексті живописного доробку майстра), іконографічного (при аналізі художніх особливостей конкретних творів), біографічного (для висвітлення окремих етапів творчої біографії митця), компаративного (для порівняння творів, виконаних у різних техніках, різні відтинки часу) методів.

Наукова новизна роботи вбачається першочергово в тому, що вводяться в науковий обіг низку творів живопису, що до цього часу не були відомі широкому загалу та не ставали предметом мистецтвознавчого аналізу. Фокусується увага на роботах, які створені під час війни, з 2022 р., у різних містах України, які постраждали від воєнних дій, коли храм як символ духовного порятунку набув особливої актуальності.

Висновки. Храм у живописі Геннадія Пугачевського висвітлено як символ віри, об'єкт прагнення людини, що шукає порятунку, знак, який уособлює собою об'єднуючу силу для тих, хто перебуває у скруті. Проаналізовано образ храму передусім в акварельній техніці, інколи – в гуаші, акрилі. Зроблено аналіз індивідуальної манери митця, акцентовано особливості техніки, твори введено в загальний контекст художнього доробку майстра, який відомий передусім як професіонал у галузі графіки. Охарактеризовано відмітні риси техніки, в якій виконано аркуші, підкреслено спільні риси з творами, виконаними в техніках друкованої графіки, на яких добре знається автор. Висвітлено особливості колористики, властивостей, притаманних плернерному живопису, в якому переважно виконані аналізовані твори. Акцентовано значення популяризації пам'яток сакральної архітектури в умовах сучасних викликів, нинішніх політичних реалій.

Ключові слова: акварельний живопис, плернер, мотив храму, друкована графіка.

Romanenkova Yuliia, DSc in Arts, Professor, Professor of the Department of the Theory and History of Arts, National Academy of Fine Arts and Architecture

The Temple Motive as a Visualisation of the "Power Place" in the Painting by Kyiv Artist Hennadii Puhachevskyi

The purpose of the article is to highlight the motif of the temple in the painting of the representative of the Kyiv school, Hennadii Puhachevskyi. **The research methodology** is based on a combination of a comprehensive approach (for a comprehensive analysis of the image of the temple in the general context of the master's painting work), iconographic (when analysing the artistic features of specific works), biographical (for highlighting individual stages of the artist's creative biography), comparative (for comparing works executed in different techniques, different periods of time) methods. **The scientific novelty** of the work is seen primarily in the fact that a number of works of painting are introduced into scientific circulation, which until now were not known to the general public and did not become the subject of art historical analysis. The focus is on works created during the war, since 2022, in various cities of Ukraine that suffered from military actions, when the temple as a symbol of spiritual salvation acquired particular relevance.

Conclusions. The temple in the painting by Hennadii Puhachevskyi is highlighted as a symbol of faith, an object of aspiration of a person seeking salvation, a sign that personifies a unifying force for those in difficulty. The image of the temple is analysed primarily in watercolour technique, sometimes in gouache, acrylic. The analysis of the artist's individual manner is made, the features of the technique are emphasised, the works are introduced into the general context of the artistic achievements of the master, who is known primarily as a professional in the field of graphic arts, a parallel is drawn with his graphic sheets. The distinctive features of the technique in which the sheets are made are characterised. The peculiarities of colour, properties inherent in plein air painting, in which the analysed works are

mainly made, are highlighted. The importance of popularising monuments of sacred architecture in the conditions of modern challenges and current political realities is emphasised.

Keywords: watercolour painting, plein-air, temple motif, printmaking.

Актуальність теми дослідження. Сучасне мистецьке життя воєнної України сповнене ризиків і щоденних викликів, важких задач, вирішення кожної з яких є для митця випробовуванням на стійкість та боєздатність. Мистецтво стало зброєю, митець – бойовою одиницею, бо його чують, на нього рівняються, від нього чекають слів надії та рецепту порятунку – душевного порятунку, способів вгамувати біль, знайти шлях зберегти у собі силу духу, потенціал для розвитку. Серед митців, які продовжують своїм мистецтвом підтримувати людей і дають їм можливість морально триматися і надихатися творчістю, – київський художник Геннадій Пугачевський, представник творчої династії графіків, для якого останні роки стали часом творчих експериментів та нових пошуків. Аркадій (1938-2021 рр.) та Геннадій (1968 р.н.) Пугачевські відомі як в Україні, так і далеко за її межами передусім як майстри друкованої графіки, головним чином – знані екслібристи. Але останні кілька років молодший представник творчої родини, Геннадій, серйозно змінив спектр своїх мистецьких уподобань – у 2020-і рр. майже всі його зусилля спрямовані на плернерний живопис, передусім – акварель. Він став засновником художньої ініціативи «Київські плернери» і віддає багато вільного часу тому, щоб згуртувати навколо себе людей, що хочуть вилікувати душу від повсякдення війни, трохи підлікувати свій дух, фактично це арт-терапія в дії, в її характерному форматі. Такі ініціативи необхідні сьогодні як ніколи, коли людина має витримати постійні стреси, і не тільки вижити, але й допомогти це зробити іншим, не впасти у розпач, не перебувати в депресії, а знаходити в собі сили ще й займатися мистецтвом. Але, на відміну від багатьох аматорських зусиль такого типу, Г. Пугачевський робить це професійно, володіючи технікою акварельного живопису не гірше, ніж техніками високого друку, що підтверджується почесними призами на міжнародних конкурсах, якими він відмічений. При цьому митець краще відомий за межами України, ніж дома, тому кожна наукова розвідка про нього є цеглиною у підґрунтя теоретичного опанування його творчими здобутками.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія з питань творчої діяльності

Геннадія Пугачевського дуже обмежена. Переважна більшість матеріалів, які присвячені митцеві, – це статті в українських і зарубіжних виданнях, не завжди наукового характеру, інколи – науково-популярного, присвячені його графічному доробку. Адже Геннадій є майстром переважно технік високого друку, знаний у першу чергу в галузі міні-принту. Низка публікацій про нього належить автору даної статті. Деякі з досліджень присвячені творчій династії Пугачевських, у таких роботах простежується творчий шлях двох митців, батька й сина, і активно задіяний інструментарій компаративного аналізу [4; 5]. Немало уваги приділяється митцям у публікаціях, присвячених українській друкованій графіці зламу XX та XXI ст. загалом [9; 10], лише деінде є згадки про мотив храму в роботах художників, проте тільки в графічних творах [10]. Варто зазначити, що деякі з цих наукових розвідок вийшли друком в зарубіжних виданнях, що сприяє популяризації українського мистецтва за межами держави. Аналіз творчості Г. Пугачевського можна знайти у публікаціях О. Жадейка [1], В. Тупіка [7], побіжні згадки є у статтях Ю. Скаканді [6], у контексті загального аналізу екслібриса в Україні про Пугачевських писали Ю. Каменецька [2], В. Михальчук, П. Нестеренко, Т. Сафонова, С. Стрельцова. Але всі ці роботи містять лише згадки, більш чи менш деталізовані, про твори, виконані у графічних техніках. Чимало публікацій побачили світ ще до війни і надруковані не українською мовою. Але як Аркадій, так і Геннадій Пугачевські є відомими за межами своєї Батьківщини художниками, тому авторами низки публікацій про них є інколи і зарубіжні поціновувачі їх творчості. Проте це частіше тексти колекціонерів, замовників книжкових знаків, але не науковців-дослідників [8], тому вони сприяють популяризації творчості українських митців, але не допомагають науковому дослідженню феномену. Тому **мета дослідження** – актуалізувати живописну творчість Геннадія Пугачевського в мистецтвознавчій площині та ввести в науковий обіг низку творів, що до сьогодні не були об'єктом аналізу дослідників, акцентувавши мотив храму в акварелях майстра.

Виклад основного матеріалу. Геннадій Пугачевський належить до кола митців, які відомі в країнах Європи, в США, Китаї передусім своїми графічними аркушами малих форм. Він тривалий час займався друкованою графікою, виборів чимало нагород на престижних конкурсах різних країн, починаючи з 1990-х рр., левова частка нагород була за екслібриси, зроблені для замовників Австрії, Бельгії, Китаю, Нідерландів, Німеччини, Франції, Японії, тощо. За високий рівень книжкового знаку митця було удостоєно і членства в Королівському товаристві живописців-графіків, Товаристві граверів по дереву (обидва – Великобританія). Його виставкова діяльність дуже плідна, щороку художник брав участь у численних виставках, конкурсах різних країн світу. Проте його українська виставкова карта була дуже обмежена, бо всі події організовувалися за межами держави. Але впродовж останніх кількох років, переважно з початком повномасштабного вторгнення, майстер змінив свої вподобання, відійшовши від друкованої та комп'ютерної графіки (серед його зацікавлень – і вебдизайн) та знайшов той шлях, який дозволяє йому не лише розширити горизонти власних творчих експериментів, але й долучити поціновувачів мистецтва до своєрідної арт-терапії засобами живопису. Друкована графіка не належать до того виду мистецтва, який підвладний будь-кому, хто захоче спробувати свої сили. Гравюра на пластику, яка донедавна була основним інструментом самовираження митця і зробила його відомим широкій публіці, є дуже специфічною, складною технологічно, нею володіє на належному рівні дуже обмежена кількість майстрів. Геннадій спробував ближчий широкому загалу інструмент – акварельний живопис. Його художня мова зрозуміла всім, доступна за матеріалами та інструментами більше. Г. Пугачевський започаткував творчу ініціативу – «Київські пленери». Вона гуртує навколо себе не лише професіоналів – цю функцію бере на себе сам митець. Долучаються до заходів і аматори – всі, хто хоче якимось відволіктись від повсякденного жахиття війни, потренувати око і руку, спробувати себе у пленерному живописі. Художник проводить і майстер-класи, сеанси скетчингу, переважно або м'якими матеріалами, якщо це сеанси швидкого малюнку, або аквареллю, якщо це пленер заради пейзажних екзерсисів. За результатами пленерів періодично проводяться впродовж останнього часу виставки,

майданчики для яких надають переважно бібліотеки столиці, нерідко – виставкові площини заповідника «Софія Київська» (крайній за датою проведення захід – з 7 лютого 2026 р.). Важливо, що ці заходи під час війни дають шанс мистецькому життю не згаснути, вони є квінтесенцією тих художніх подій, які проходять у Києві, не тільки на офіційних мистецьких майданчиках. Так, і у самого митця збагатилася виставкова географія, бо в київських заходах бере участь і він особисто, разом з учасниками пленерів. А результати цих подій, як, наприклад, акварель «Андріївська церква» (2025 р.), вже почали набувати розголосу і за межами України – ця робота вивела Г. Пугачевського у низку топ-фіналістів Міжнародного конкурсу акварелі «Annual PleinAir Salon Art Competition», що проводився американськими фахівцями в липні 2025 р. Пленері сеанси, особливо в умовах війни, є непростими для організації заходами, але завжди знаходяться бажані, які для цього мають і сили, і час, і сміливість. Але війна накладає свій відбиток, і проект київських пленерів уже давно вийшов географічно за межі столиці, чи то за задумом автора, чи інтуїтивно, але поширившись на ті місця, які особливо страждали від обстрілів, руйнувань війни. Фактично сьогодні це своєрідна географія болю, наче мапа страждань. Г. Пугачевський пише аквареллю, рідше гуашшю чи акрилом у Білій Церкві, Бучі, Житомирі, Чернігові. Це певна онтологія війни, так сталося, що митець пензлем фіксував ті міста, які часто потерпали від руйнувань. Наче відчувається бажання зберегти святині, ті особливі, затишні, улюблені місцини, які є в кожному куточку країни. А що може бути за найдорожче та сакральніше за храм? Акварелі майстра, створені під час етюдів у Білій Церкві, Житомирі, Києві, Чернігові, дуже часто об'єктом уваги роблять саме храмову споруду – домінанту композиції, створеної дуже швидко, в етюдній манері, легко і прозоро. Техніка художника відразу свідчить про його графічну виучку – в аркушах читається і міцна, впевнена рука рисувальника, і легкість, володіння граційною лінією, недомовленість, яка є візитівкою акварельних аркушів художника, своєрідний ефект «non finito». Жодна його робота не є «замученою» за манерою виконання, він прекрасно відчуває момент, коли треба зупинитися і не «перепрацювати» живопис, роблячи його легким. Акварель не терпить тривалої праці, якщо йдеться про пленер. І всі пейзажі,

невеликі за розміром, камерні, мають характер швидких етюдів, свіжих і легких. Частіше вони мають вертикальний формат – адже саме його диктує храм як домінуюча багатьох аркушів. Саме храм часто обирає Г. Пугачевський об'єктом уваги. Палітра більшості творів є доволі стриманою, адже і тут читається графічна школа автора. Він застосовує різні композиційні прийоми: може зробити церковну споруду стрижневим образом, домінуючою і за масою, підсиливши тоном, може дати їй на дальньому плані, вплітаючи в сюжет, але цей засіб використовується не часто («Св. Софія», акварель, 2019; «Зустріч. Поділ», акварель, 2024), може оповити кулісами зелені («Трапезна церква. Київ, Софія», акварель, 2023 р.; «Ботанічний сад», акварель, 2023; «Видубецький монастир», акварель, 2024; «Церква св. Миколая. Ужгород», акварель, 2025) або зробити центральною масою кам'яного розмаїття («Київ. Поділ», акварель, 2023). Техніка теж дає розмаїття виконання – від традиційної класичної манери до поєднання її з живописом

«по-сирому», особливо складним, бо вимагає відточеного ока, впевненої руки, але дає надзвичайно свіже дихання роботі. Звернення до цієї техніки можна бачити ще в трохи більш ранніх пейзажах митця, наприклад, римських видах, до речі, теж нерідко зі зверненням до образу храму («Рим», дві версії, обидві – акварель, 2020 р.).

Київ має кілька місць, які найчастіше виступають свого роду сакральними магнітами для митця, він повертає сюди глядача знову і знову, в різні періоди року, за різної погоди і в різні пори доби, вивчаючи характер і обличчя кожного храму, його портретні риси, немов у людини, одухотворяючи його. Серед «місць сили» художника у столиці – Софія Київська («Св. Софія», акварель, 2019; «Етюд. Пленер у Софії Київській», акварель, 2022, рис. 1; «Трапезна церква. Київ, Софія», акварель, 2023 р.; «Південна брама. Київ. Софія», акварель, дві версії, обидві – 2023; «Полудень у Софії», акварель, 2023; «Вхід до Софії Київської», акварель, 2024; «Жовтень у Софії», акварель, 2025, ін.).



Рис. 1. Пугачевський Г. «Етюд. Пленер у Софії Київській». Акварель. 2022 р.

Священне для всіх українців місце, уособлення духовного начала землі, притягує

увагу художника часто, він пише Софію в різних настроях. На території заповідника

нерідко і демонструються акварелі пленерів, організованих художником.

Нерідко з'являється в акварельних аркушах митця і Поділ, з його феєрією храмів, особливо тяжіє автор до церкви Богородиці Пирогощі. Це одне з найдавніших місць «стольного града», один із китів, на яких покоїться столиця, теж місце її сили («Вихідний на Подолі», акварель, 2022; «Етюд. Пленер. Контрактова площа», акварель, 2022; «Київ. Поділ», дві версії, обидві – акварель, 2023; «Зустріч. Поділ», акварель, 2024 р.; «Суботній Поділ», акварель, 2024, ін.). Ботанічний сад із видами Видубецького монастиря, Микільська слобідка, Андріївська церква – лише деякі з основних об'єктів уваги художника, який літописцем зберігає святині у своїх акварелях.

Біла Церква віддзеркалилася в етюдах Г. Пугачевського в 2023 р.: здається, самою назвою місто приречене на те, щоб бути героєм акварелей митця. («Костел Св. Іоанна Хрестителя», дві версії, обидві – акварель, 2023).

Житомирські краєвиди знайшли відображення в пленерних акварелях художника теж мірадою святинь: «Храм св. Софії» (акварель, 2025), «Свято-Хрестовоздвиженський собор» (акварель, 2025 р.), «Свято-Преображенський Тригірський чоловічий монастир» (акварель, 2025).

Звісно, зберігаючи у скарбниці свої акварельної пам'яті храмові перлини, митець не міг пройти повз багатостраждальний Чернігів. Знаменитий своєрідний маркер чернігівського духу, П'ятницька церква, була ним написана гуашшю в 2025 р. У цій саме техніці створені й роботи «Дихання тіні» (2025), «Чернігівська колегія» (2025 р.). Хоча гуаш передбачає більш криючий мазок і не таке прозоре дихання живопису, все ж аркуші не позбавлені тієї ж легкості, що й акварельні твори («Борисоглібська церква», акварель, 2025).

Трошки інший характер, більш графічний і монохромний за палітрою, мають ужгородські акварельні штудії («Церква св. Миколая», акварель, 2025 р.), що вкотре доводить, що майстер дуже тонко відчуває індивідуальний дух образу храму, міста, передаючи його передусім кольором, палітрою, надаючи власним неповторним характером.

Не можна обійти особливою увагою один аркуш, «Церква Почаївської Ікони Божої Матері» (акварель, 2023, рис. 2), який, здавалось би, є лише одним серед інших, але

тільки на перший погляд. Він створений у 2023 р., дуже «соковитий» техніці – комбінуванні акварелі «по-сирому» та «по-сухому». Волога дощового дня висить у повітрі, наче сльозами, сухі голки осінніх дерев на першому плані підкреслюють біль, який інтуїтивно виникає у кожного українця, який бачить цей аркуш. Лише яскрава блакить шатрового перекрыття храму дає спалах надії, яка перемагає сірий стогін болю. Цей храм знаходиться в м. Буча. Для кожного з українців це одне з тих місць, яке закарбовано назавжди у клейноди пам'яті, тому цей пейзаж варто виділити окремо.



Рис. 2. Пугачевський Г. «Церква Почаївської Ікони Божої Матері. Буча». Акварель. 2023 р.

Наукова новизна. Отже, у розвідці було вперше поставлено проблему візуалізації ідеї храму як уособлення «місця сили» в акварельному живописі київського художника Геннадія Пугачевського. Особливого значення цей мотив набув у період із 2022 р., коли храм як символ зазвучав по-новому.

Висновки. Найзнаковіші місця кожного з міст, до яких звертається художник, є їх «місцями сили», святинями, життя яких є уособленням дихання міста. Роки війни дали нове розуміння храму. Його образ став квінтесенцією прагнень людини про порятунок, місце, де живе надія на

відродження, відновлення, це місце, куди людина прагне у стані спустошення, місце її зцілення від розпачу і страху. Храм – це візуалізація своєрідного місця сили кожного. Акварель є однією з технік, які найтонкішою струною гарно відтворюють дихання сакрального простору храму, дають можливість передати його дух. А плерерний акварельний живопис Г. Пугачевського є плідним матеріалом для вирішення цієї задачі, корпус його творів вартий більш ґрунтовного аналізу у подальших дослідженнях.

Література

1. Жадейко О. Мистецтво Аркадія Пугачевського у контексті художнього процесу зламу ХХ та ХХІ ст.: маркери визнання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77. Т. 2. С. 48-54. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-7>.
2. Каменецька Ю. Український екслібрис кінця 1980-х – 2010-х: традиції, трансформація, новітні здобутки. дис. ... д-ра філос.: 023. Київ, 2021. 261 с.
3. Пугачевський А. Соло. Київ: Видавничий фонд Клубу бібліофілів, 2021. 124 с.
4. Романенкова Ю. Київські мотиви у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. Матер. Міжнар. конф. «Інноваційні наукові дослідження в умовах світових змін» (Вінниця, 29-30 квітня 2022 р.). Вінниця; Херсон: Молодий вчений, 2022. С. 18-22.
5. Романенкова Ю., Палійчук А. Клоун. Блазень. Мудрець: тема свободи та мотив гри у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika*. 2023. С. 209-224.
6. Скаканді Ю. Колір в екслібрисі як засіб глибшого розкриття творчого задуму. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 138-143.
7. Тупік В. Роль українських екслібрисистів у формуванні конкурентноспроможності українського графічного мистецтва на міжнародній арені. *Молодий вчений*. 2017. № 5 (45). С. 80-83.
8. Briele L. Arkady père et Genady fils Pugachevsky. *Ex-Libris Encycopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*. 2015. Vol. 15. P. 102–112.
9. Romanenkova J., Paliychuk A., Mykhalchuk V. Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 2021. V. 12(3). P. 39-45. DOI: <http://doi.org/10.24867/JGED-2021-3-039>
10. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. *The*

International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management. 2022. №13. P. 29-41.

References

1. Zhadeiko, O. (2024). The Art of Arkadii Puhachevskyi in the Context of the Artistic Process of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Markers of Recognition. *Current Issues in the Humanities*, 77 (2), 48–54 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-7>
2. Kamenetska, Yu. (2021). Ukrainian bookplate of the late 1980s – 2010s: traditions, transformation, new achievements. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Pugachevsky, A. Solo. Kyiv: Vydavnychy fond Klubu bibliofiliv [in Ukrainian].
4. Romanenkova, Yu. (2022). Kyiv motifs in the printed graphics of Arkadii and Hennadii Puhachevskyi. Proceedings from International Conference “Innovative scientific research in the context of global change” (pp.18–22). Vinnytsia; Kherson Molodyi vchenyi [in Ukrainian].
5. Romanenkova, Yu., & Paliichuk, A. (2023). Clown. Fool. Sage: the theme of freedom and the motif of play in the printed graphics of Arkadii and Hennadii Pugachevsky. *Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika*, 209–224 [in Ukrainian].
6. Skakandi, Yu. (2023). Colour in the bookplate as a means of deeper disclosure of creative intent. *Culture and Modernity*, 1, 138–143 [in Ukrainian].
7. Tupik, V. (2017). The role of Ukrainian bookplate artists in shaping the competitiveness of Ukrainian graphic art in the international arena. *Young Scientist*, 5 (45), 80–83 [in Ukrainian].
8. Briele, L. (2015). Arkady père et Genady fils Pugachevsky. *Ex-Libris Encycopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*, 15, 102–112 [in French].
9. Romanenkova, J., Paliichuk, A., & Mykhalchuk, V. (2021). Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 12(3), 39–45. DOI: <http://doi.org/10.24867/JGED-2021-3-039> [in English].
10. Romanenkova, J., Zemlianska, N., & Zaria, S. (2022). Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. *The International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management*, 13, 29–41 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Садовенко С. М. Ілюстрація дитячої книжки кінця XX – початку XXI століття в Україні як засіб візуальної комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 145–151.

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

Sadovenko S. (2026). Children's Book Illustration of the Late 20th – Early 21st Century in Ukraine as a Means of Visual Communication. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 145–151 [in Ukrainian].

ІЛЮСТРАЦІЯ ДИТЯЧОЇ КНИЖКИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета дослідження – розкрити ілюстрацію дитячої книжки кінця XX – початку XXI століття в Україні як засіб візуальної комунікації, що поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції. **Методологія** ґрунтується на порівняльно-історичному підході для фіксації змін у видавничому полі й поліграфічних практиках; структурно-семіотичному аналізі для опису візуальних кодів обкладинки, перитексту та ілюстративного розвороту; застосуванні елементів іконографічного, композиційного й колористичного аналізу для встановлення способів образотворення; використанні культурологічної інтерпретації для пояснення комунікативних функцій ілюстрації дитячої книжки у взаємодії «текст – образ – читач». **Наукова новизна дослідження** полягає у запропонованому інтегративному трактуванні ілюстрації дитячої книжки як комунікативної системи, де авторські образотворчі рішення забезпечують змістову конкретизацію тексту, регулювання емоційного тону читання та формування візуальної грамотності дитини. Аргументовано релевантність підходів мистецької критики та освітніх аспектів, які окреслюють інтерпретаційні стратегії ілюстратора й педагогічну функцію образу. **Висновки.** У результаті дослідження ілюстрація дитячої книжки України кінця XX – початку XXI століття постає засобом візуальної комунікації, що поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції. Спадкоємність традицій книжкової графіки та прискорення технологічної модернізації змінюють виробничі стандарти, професійну роль ілюстратора та спектр художніх технік. Авторська ілюстрація дитячої книжки посилює функції ідентифікації видання та організації читання, а цифрові засоби збільшують стилістичну варіативність без зменшення значущості рисунка, композиції та колористики. Перспективним напрямом подальших досліджень є розширення емпіричного корпусу конкретних дитячих видань кінця XX – початку XXI століття з урахуванням нормативних вимог до поліграфічного виконання та аналізом читацької рецепції.

Ключові слова: дитяча книжка, ілюстрація дитячої книжки, українська книжкова графіка, візуальна комунікація, авторська ілюстрація, цифрова графіка.

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

Children's Book Illustration of the Late 20th – Early 21st Century in Ukraine as a Means of Visual Communication

The purpose of the study is to reveal the illustration of children's books of the late 20th – early 21st centuries in Ukraine as a means of visual communication that combines aesthetic, pedagogical, and socio-cultural functions. **The methodology** is based on a comparative-historical approach to record changes in the publishing field and printing practices; structural-semiotic analysis to describe the visual codes of the cover, peritext, and illustrative spread; the application of elements of iconographic, compositional, and coloristic analysis to establish methods of image creation; the use of cultural interpretation to explain the communicative functions of children's book illustrations in the interaction 'text – image – reader'. **The scientific novelty** of the study lies in the proposed integrative interpretation of children's book illustration as a communicative system, where the author's visual solutions provide the content concretisation of the text, regulation of the emotional tone of reading and the formation of the child's visual literacy. The relevance of the approaches of art criticism and educational aspects, which outline the interpretative strategies of the illustrator and the pedagogical function of the image, is argued. **Conclusions.** As a result of the study, the

illustration of a children's book in Ukraine of the late 20th – early 21st centuries appears as a means of visual communication that combines aesthetic, pedagogical, and socio-cultural functions. The combination of the continuity of the traditions of book graphics and accelerated technological modernisation changes production standards, the professional role of the illustrator and the range of artistic techniques. The author's illustration of a children's book enhances the functions of identifying the publication and organising reading, and digital tools increase stylistic variability without reducing the significance of the drawing, composition, and colour. A promising direction for further research is to expand the empirical corpus of specific children's publications of the late 20th and early 21st centuries, taking into account regulatory requirements for printing and analysing reader reception.

Keywords: children's book, children's book illustration, Ukrainian book graphics, visual communication, author's illustration, digital graphics.

Актуальність теми дослідження. Ілюстрація дитячої книжки в Україні кінця XX – початку XXI століття є індикатором змін у художніх практиках і культурній інфраструктурі читання, оскільки поєднує книжкову графіку, дизайн видання, педагогічні завдання дитячого читання та інституційну логіку видавничого виробництва. Вивчення цього об'єкта потребує одночасного врахування образної системи ілюстрації та соціокультурних умов її створення й функціонування. Значущість проблематики підсилюється тим, що саме дитяча книга формує ранній досвід взаємодії з візуальною культурою й встановлює базові моделі читацької компетентності, де роль образу є співмірною або навіть домінантною щодо тексту.

Кінець XX століття та перші десятиліття XXI століття позначені переходом від переважно аналогових способів графічного виробництва до гібридних і цифрових практик, що істотно вплинуло на технології ілюстрування, верстку та поліграфічне відтворення. Дослідження сучасної української ілюстрації дитячої книжки фіксують паралельне загострення питань професійної ідентичності ілюстратора, якості друку, серійного дизайну та комунікативної ролі обкладинки як первинного носія інформації про книгу. Зміни в статусі книги в цифрову добу спричинили підвищення вимог до перитексту та до авторської виразності образотворчого ряду, оскільки матеріальна книга часто сприймається як культурний об'єкт із підвищеною символічною цінністю. Дизайнерські студії щодо авторської ілюстрації як засобу комунікації, дозволяють розглядати ілюстрацію дитячої книжки як актуальну, адресовану читачеві візуальну комунікацію, яка структурує очікування та формує установку на читання.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові публікації, зорієнтовані безпосередньо на дитячу книжкову ілюстрацію, підкреслюють її специфіку як виду книжкової графіки, де образ часто виконує провідну функцію змістового

конструювання читання, а техніка та художня манера добираються з урахуванням вікової психології та педагогічних задач.

Науковці І. Рябінова, О. Токарев, Л. Ямроз висвітлюють художньо-образні особливості і типові техніки виконання сучасної дитячої книжкової ілюстрації, що дозволяє узгодити аналіз стилістики з виробничими процедурами [11, 286–288]. Автори слушно наголошують на тому, що «саме ілюстрація є невід'ємною частиною дитячої книжки, що замість доповнення до тексту стає основною частиною розповіді» [11, 286]. Адже «занурення маленького читача у світ подій, описаних в книжці» [11, 286], є головною функцією ілюстрації. Для цього «характери героїв мають бути добре зрозумілими, емоційно насиченими та запам'ятовуваними» [11, 287]. Тому художник має поставити за мету «відійти від раціональності і логічності людського життя і поринути у казковий світ» [11, 287] самому і мовою ілюстрації дитячої книжки збагачувати «внутрішній світ дитини, її фантазію, мислення» та формувати світогляд [11, 288].

Насиченість візуального поля «комп'ютерною графікою» фіксує Андрій Майовець [7, 179]. Аналізуючи художньо-стилістичну мову ілюстрацій, зокрема випускників Львівської національної академії мистецтв кінця XX – початку XXI століття Мар'яни Качмар (Фляк), Христини Рейнарович, Анастасії Стефурак, Романи Романишин, Андрія Лесіва, автор підкреслює, що «попри поширену загальну думку про “попсовість” чи “рафінованість” малюнків, створених на комп'ютері, художники своїми творами демонструють протилежне – авторський рисунок, індивідуальна стилізація дійових персонажів і яскраве кольорове вирішення» [7, 179]. «Великої теплоти та душевності сповнені дійові персонажі ілюстрацій до віршів, оповідань і казок українських і зарубіжних авторів у львівському книговидаванні. Ілюстративний матеріал відповідає потребам зацікавлених сучасних дітей дошкільного та молодшого

шкільного віку», – наголошує А. Майовець [7, 179].

Дизайнерські підходи до авторської ілюстрації як до інструменту комунікації уточнюють функції ілюстрації в первинному контакті з аудиторією, дозволяють коректно описувати перитекст дитячої книги як адресовану читачеві візуальну інформацію. Вони переводять увагу від «ілюстрації як прикраси» до «ілюстрації як засобу комунікації» [3, 52–63]. Науковиця Ольга Ганоцька зауважує, що «ілюстрація, зокрема українська, має багатий історичний контекст, що відображає важливі культурні та соціальні процеси» [3, 53].

Дослідниця Ю. Кадоркіна, розглядаючи специфіку сучасної книжкової графіки, наголошує, що «в еру цифрових технологій, коли все більше людей обирають замість друкованих книг цифрові аналоги, книга стає елементом колекціонування, мистецьким об'єктом. Для графіка, ілюстратора, художника є важливим створити якісний, цілісний твір, що сприятиме розкриттю сюжету твору, створить загальний настрій книги» [5, 19]. Авторка акцентує на затребуваності «на ринку саме українських видань», адже, «на сьогоднішній день на ринку з'являються видання ілюстровані високопрофесійними сучасними українськими художниками, які сліdkують за світовими тенденціями та експериментують» [5, 21].

Книжкові студії та дослідження дизайну дитячої книги пропонують інструменти аналізу композиційних і типографічних рішень, взаємодії тексту й зображення, а також критеріїв оцінки дизайну як системи елементів, що формують читачеву рецепцію. Ганна Новік і Поліна Земцова, досліджуючи особливості сучасної української книжкової графіки на прикладі видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», окреслюють відмінності в оформленні книжкової продукції для дитячої аудиторії [8, с. 95–103]. Авторки визначають, що «хороша ілюстрація – та, яка сприймається як частина тексту, як щось, що не просто доповнює, а щось необхідне» [8, 100] і висновують, що «для того, щоб створити якісну ілюстрацію, художник має перейнятися духом книги, зрозуміти головну думку тексту і навіть самого автора» [8, с. 100].

Дослідниця Марина Токар, аналізуючи наукові розвідки, що висвітлюють мистецтвознавчі дослідження ХХ ст. книжкової ілюстрації української дитячої літератури, слушно зауважує, що «мистецтвознавча наука приділяє помітну

увагу проблемам розвитку графічного мистецтва в Україні ХХ – початку ХХІ століття. Особливі зусилля докладено науковцями, такими як О. Лагутенко, Ю. Бірюльов, Л. Соколюк та ін. <...> Утім, книжкова графіка часу другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. <...>, її дитяче відгалуження поки що не отримало належного наукового висвітлення та продовжує бути полем дослідницького пошуку» [12, с. 105].

Важливим є нормативний сегмент документів Держспоживстандарту України (ДСТУ 29.6-2002) і Міністерства охорони здоров'я України (Наказ № 13 від 18.01.2007), які задають регламентовані вимоги до конструкції видання, поліграфічного виконання та придатності матеріалів для дитячої аудиторії. ДСТУ використано як основу для контролю параметрів поліграфічної якості (насамперед, у частині загальних технічних вимог до дитячих видань), тоді як санітарні норми – критерій безпечності матеріалів і допустимості експлуатаційних характеристик друкованої продукції для дітей. Поєднання цих документів забезпечує коректне розмежування естетико-художніх критеріїв ілюстрування та обов'язкових вимог до матеріальної форми книги, що важливо для відтворюваності оцінювання [4; 10].

Наявність зазначених та інших праць актуалізує потребу дослідження ілюстрації дитячої книжки кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні як засобу візуальної комунікації, що поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції та водночас залежить від інституційних умов видавничого виробництва та параметрів рецепції. Уваги також потребує узгодження мистецтвознавчо-культурологічного аналізу образної системи з нормативним полем поліграфічних і гігієнічних вимог до дитячих видань, які прямо впливають на вибір техніки, колористики та читабельності та поєднують естетичні, педагогічні й соціокультурні функції.

Мета дослідження полягає у розкритті ілюстрації дитячої книжки кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні як засобу візуальної комунікації, що поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції.

Виклад основного матеріалу. Комунікативні функції авторської ілюстрації особливо виразні на рівні зовнішньо-оформлювальних компонентів видання дитячої книжки кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні. Обкладинка, форзаци, шмуцтитули та композиційно-шрифтові рішення виконують роль первинної візуальної інформації про

книгу, задають жанрову й вікову адресацію та формують очікування від читання.

Ілюстрація всередині книги узгоджує образний ряд із композицією розвороту, підтримує ритм читання, регулює інтенсивність візуальних подразників та забезпечує баланс між читабельністю тексту і насиченістю образу, тим самим, виконує комунікативні завдання. Важливо підкреслити необхідність системного проектування ілюстративного циклу – послідовності сцен, єдності стилю, узгодження масштабу персонажів та повторюваності візуальних маркерів. Такий підхід особливо важливий для дитячих видань, де зорові опори є умовою змістової цілісності читання.

Ілюстрація дитячої книжки кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції та водночас залежить від інституційних умов видавничого виробництва і виконує змістотвірну та навчально-комунікативну функцію. Ілюстрація співвідноситься з текстом. Вона конкретизує персонажів, простір і дію, задає емоційний тон читання та спрямовує/концентрує увагу дитини. У цьому сенсі ілюстрація виступає складником педагогічної медіації, який може підтримувати процес розуміння та запам'ятовування, стимулювати уяву й розвивати візуальну грамотність.

Ілюстрація дитячої книжки разом зі спрямуванням уваги, структурує уявлення про персонажів і ситуації, задає емоційно-оцінні установки дитячої рецепції. Візуальна складова включається в комунікацію «дорослий – дитина» як інструмент спільного обговорення, інтерпретації й педагогічного супроводу читання. Як спостерігають науковиці Тетяна Андрющенко і Олена Бережна, «шрифтове оформлення видань для дітей має бути чітким, зрозумілим та читабельним, щоб юні читачі не втомлювались і розуміли зміст тексту. Від ілюстративного та шрифтового оформлення видань для дітей залежить, наскільки дитина зможе сприйняти та зрозуміти текст, наскільки вона буде зацікавлена книжковим виданням і наскільки зможе запам'ятати прочитану інформацію» [1, 91].

На початку 2000-х простежується тенденція до «вигадливих способів» створення ілюстрацій за рахунок поєднання нетрадиційних матеріалів, фотофактур і комп'ютерного опрацювання, де технологічна комбінаторика розглядається як похідна від авторської художньої ідеї. Приміром, книжки,

ілюстровані художником Максимом Паленком, який «вірний» традиції, і водночас «не цурається і «принад часу» – комп'ютера та його можливостей» [6, 47], у 2009 році було двічі визнано одним із найкращих видань року («Джури характеристики» Володимира Рутківського). Знаний видавець Іван Малкович зауважував, що художник М. Паленко немов продукує паралельну книжку в книжці. Як зазначає А. Майовець, «ілюстрації цього художника довго роздивляєшся, бо вже знаєш, що там не все так просто, і в них обов'язково знайдеш якусь хитру «штучку» – шаблі в купі снопів, смертельні стріли, що летять із перецвілої кульбабки, чи шашлички, нанизані на вуса-шампури пірата» [6, с. 48]. Визначаючи стилістичні особливості ілюстрацій М. Паленка, автор слушно виокремлює «велику фантазію, казковість зображуваного митцем, фантасмагорію з ретельним пропрацьовуванням деталей в рисунку, високу професійну культуру штрихового ансамблю <...>, а це: туш, перо, митець застосовує всередині книги, – в оформленні тексту оповідань і казок. Натомість, в оздобі обкладинки чи палітурки він використовує мішані техніки – включаючи комп'ютерну графіку» [6, 48]. Ілюстрації художника є реальним засобом візуальної комунікації з читачами.

Періодизація розвитку сучасної української книжкової ілюстрації кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні дає підстави виокремлювати щонайменше три умовні етапи: 1) кінець 1980-х – 1990-ті роки як час структурної перебудови книжкового виробництва й пошуку нових моделей у видавничій сфері; 2) 2000-ті роки як період відновлення поліграфічної якості та інтенсифікації дизайнерських практик; 3) 2010-ті – початок 2020-х років як етап активної цифровізації, стилістичного розмаїття та посилення серійної/брендової логіки дитячих видань. Така періодизація потребує уточнення на емпіричному корпусі конкретних книг, однак відповідає загальним тенденціям, зафіксованим у дослідженнях історії й проблем розвитку книжкової ілюстрації [13, с. 220–233].

Освітні аспекти книжкової ілюстрації аргументуються через адаптацію підходів, розроблених у дослідженнях сучасної ілюстрації до драматичного твору. Ці студії актуалізують критерії відповідності образу текстовій структурі, інтерпретаційної коректності та здатності ілюстрації підтримувати формування естетичної

компетентності. Дитяча книга має споріднену логіку: ілюстрація опосередковує вхід дитини в художній світ твору, переводить абстрактні вербальні описи у конкретні візуальні схеми, підтримує розвиток образної пам'яті й чутливості до стилістичних відмінностей. Як зауважує Емілія Огар, «зображення у дитячих книжках виконують інтерпретаційну, пізнавально-навчальну, виховну, естетичну, доповнювальну функції» [9, 142].

Стилістичний репертуар української дитячої ілюстрації рубежу століть варто окреслювати як множинність художніх манер, що корелюють із жанром тексту, віковою адресацією та дизайнерським задумом. Чітко простежується співіснування декоративно-синтетичних, лінійно-графічних та живописних рішень, кожне з яких по-різному організує простір сторінки й тип взаємодії з текстом. Підкреслимо й відмінності ілюстрування поетичних і прозових текстів. У поезії підсилюється роль ритму сторінки й асоціативності образу, тоді як у прозі домінує послідовна сценічність і конкретизація дії.

Ю. Федіна відмічає, що в малюнках для дитячої книги «особливого значення <...> набуває настрій, який вони передають. Різні його відтінки (сумні, веселі, іронічні, серйозні) легко сприймаються через малюнки, підказуючи читачеві, як слід ставитися до того чи іншого героя, того чи іншого вчинку, представленого в книзі» [14, 120].

Нормативні документи, що регламентують поліграфічне виконання та гігієнічні вимоги до дитячих видань, задають обов'язкові умови для художніх рішень. Вимоги щодо читабельності, контрастності, параметрів шрифту, якості паперу й безпечності друкарських матеріалів впливають на вибір колористики та прийомів опрацювання фону, на міру деталізації й на допустимі рівні насиченості зображення. Для дослідника це означає необхідність розглядати ілюстрацію не ізольовано, а у зв'язку з матеріальною формою книги, типом друку та якістю відтворення кольору в тиражі. (Державні санітарні норми і правила «Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей» (наказ МОЗ України від 18.01.2007 № 13)) [4, 10]. Як зазначають Світлана Гавенко і Марія Мартинюк, «нормативні документи (НД) описують лише стандартні випадки, але ж справжня цінність видання складається з його неповторних особливостей, оскільки поліграфічне оформлення зумовлюється змістом, а зміст кожної книги унікальний. Крім того, варто пам'ятати, що НД мають

переважно рекомендаційний характер, тобто у більшості питань вирішення того чи іншого елементу видання залишається прерогативою видавництва і його фахівців – передусім, технічного редактора чи художньої ради, результат рішень яких – готове видання, мають оцінювати такі самі фахівці – експерти видавничополіграфічної справи» [2, 15].

Проблематика поліграфічної якості дитячих видань має власний дослідницький вимір. Кваліметричні огляди поліграфічного виконання дитячих видань демонструють, що художні характеристики ілюстрації проявляються лише за умови адекватного друку, точності кольоровідтворення та стабільності матеріалів [2, 15–17]. Отже, аналіз ілюстрації як художнього явища має бути доповнений аналізом виробничих параметрів видання, особливо коли йдеться про масові серії та ринкове поширення.

Збереження матеріальності книги в цифрову добу підсилює значення ілюстрації та дизайну як чинників культурної привабливості видання. Книга нерідко набуває рис колекційності, а відтак естетична якість ілюстрації та цілісність дизайнерського рішення стають вирішальними у конкурентному середовищі. Це безпосередньо пов'язує мистецтвознавчий аналіз стилістики з культурологічно-соціологічним аналізом культурного споживання [5, 19–22].

Проблеми видавничої підготовки дитячої книги підкреслюють необхідність інтеграції художніх, редакційних і виробничих компонентів. Для дитячих видань критично важливими є узгодження ілюстрації з версткою, стабільність серійних рішень, коректне розміщення тексту щодо зображення та цілісність композиційних акцентів на сторінці. Така інтеграція визначає реальну комунікативну ефективність книги, оскільки впливає на темп і якість читання [9, 1–160].

Авторська ілюстрація як професійна практика, фокусується на індивідуальній стилістиці ілюстратора та на культурному статусі його роботи. Ілюстратор у сучасній дитячій книзі виступає як співтворець художнього цілого. Це вимагає точнішого опису авторства в книжковій графіці та аналізу того, як авторська манера впливає на рецепцію та культурну легітимізацію видання.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті дослідження ілюстрація дитячої книжки України кінця ХХ – початку ХХІ століття постає засобом візуальної комунікації, що поєднує естетичні, педагогічні й соціокультурні функції.

Спадкоємність традицій книжкової графіки та прискорення технологічної модернізації змінюють виробничі стандарти, професійну роль ілюстратора та спектр художніх технік. Авторська ілюстрація дитячої книжки посилює функції ідентифікації видання та організації читання, а цифрові засоби збільшують стилістичну варіативність без зменшення значущості рисунка, композиції та колористики. Теоретичне узагальнення дозволяє трактувати ілюстрацію дитячої книжки України кінця ХХ – початку ХХІ століття як явище, у якому художня мова книжкової графіки взаємодіє з інституційними умовами видавничого виробництва та соціокультурними функціями дитячого читання. Така постановка питання забезпечує можливість поєднати мистецтвознавчий аналіз образної системи з культурологічним аналізом практик читання та культурного споживання. Освітні аспекти ілюстрації, актуалізовані в сучасних дослідженнях ілюстрування літературних творів, є релевантними для дитячої книги, оскільки образ бере участь у формуванні візуальної грамотності та естетичної компетентності.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на розширення емпіричного корпусу дитячих видань кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні з фіксацією видавничих серій, ілюстраторських шкіл, технік друку та параметрів перитексту. Перспективним є використання методів аналізу рецепції, а саме: спостереження за читанням, напівструктурованих інтерв'ю з батьками й педагогами, аналізу читацьких практик у бібліотеках та освітніх установах. Додаткового опрацювання потребує взаємодія художньої концепції ілюстрації з нормативними вимогами до поліграфічного виконання дитячих видань та з параметрами друкарської якості.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розширення емпіричного корпусу конкретних дитячих видань кінця ХХ – початку ХХІ століття з урахуванням нормативних вимог до поліграфічного виконання та аналізом читацької рецепції.

Література

1. Андрющенко Т. Ю., Бережна О. Б. Методика вибору ілюстративного та шрифтового оформлення у виданнях для дітей. *Поліграфія і видавнича справа: Технічні науки*. 2023. № 1 (85). С. 91–100. DOI : <https://doi.org/10.32403/0554-4866-2023-1-85-91-100>. URL : <https://pvs.uad.lviv.ua/media/1-85/11.pdf> (дата звернення: 04.01.2026).
2. Гавенко С., Мартинюк М. Кваліметричний аналіз поліграфічного виконання дитячих видань українського книжкового ринку. *Вісник Книжкової палати*. 2011. № 2. С. 15–17. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2011_2_4 (дата звернення: 03.01.2026).
3. Ганоцька О. В. Авторська ілюстрація як засіб комунікації в сучасному дизайні пакування. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (6), 52–63. (2025) DOI : <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.6> URL : <https://orcid.org/0000-0001-6403-1592> (дата звернення: 03.01.2026).
4. Державний стандарт України ДСТУ 29.6-2002. Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги. Київ: Держспоживстандарт України, 2002. 14 с.
5. Кадоркіна Ю. О. Сучасна українська книжкова ілюстрація. Оформлення прози та віршованих збірок. *Молодий вчений*. 2018. № 12(1). С. 19–22. DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2018-12-64-5>. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_12\(1\)_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_12(1)_7) (дата звернення: 05.01.2026).
6. Майовець А. «Ручками» чи «мишкою»? Досвід ілюстраторів, випускників Української академії друкарства, останньої чверті ХХ ст. Міжнародний благодійний фестиваль казок KAZKOVYY KARNAVAL. Публікації круглого столу на тему «Сучасна ілюстрація казки: книга, сцена, анімація», 2013. С. 45–50. URL : http://library.artcenter.org.ua/id/eprint/26/1/mayovets_kk_13.pdf (дата звернення: 05.01.2026).
7. Майовець А. В. Комп'ютерна графіка й ілюстрування творів для дітей: художньо-стилістичні особливості (на прикладі випускників ЛНАМ). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 27. С. 171–181. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_19 (дата звернення: 02.01.2026).
8. Новік Г. В., Земцова П. О. Сучасна ілюстрація. Видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га». *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. Дизайн. Київ: НАУ, 2021. Вип. 24. С. 95–103. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.24.16296>. URL : <https://jrn1.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/16296/23569> (дата звернення: 08.01.2026).
9. Огар Е. І. Дитяча книга: проблема видавничої підготовки : навч. посіб. Львів : Аз-Арт, 2002. 160 с.
10. Про затвердження Державних санітарних норм і правил «Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей»: наказ МОЗ України від 18.01.2007 № 13. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/go/z0077-07> (дата звернення: 05.01.2026).
11. Рябінова І. М., Ямроз Л. С., Токарев О. В. Сучасна дитяча книжкова ілюстрація: художньо-образні особливості та техніки виконання. *Екзистенційні виклики освіти, науки, безпеки та здоров'я в сучасних умовах: пошуки молодих вчених*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2024. С. 286–288. DOI : <https://doi.org/10.36059/978-966-397-479-8-86>. URL : <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/>

view/372/11339/25630-1 (дата звернення: 05.01.2026).

12. Токар М. І. Мистецтвознавчі дослідження ХХ ст. книжкової ілюстрації української дитячої літератури крізь призму вітчизняної книжкової графіки першої третини ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 2. С. 102–106. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_2_18 (дата звернення: 06.01.2026).

13. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1313155>. URL : <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201835/visnyk-lnam-no-35-2018-maryna-tokar-220-233-stor.pdf> (дата звернення: 08.01.2026).

14. Федіна Ю. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги. *Вісник інституту розвитку дитини*. 2014. Вип. 35. С. 119–124.

References

1. Andriushchenko, T. Yu., & Berezhna, O. B. (2023). Methodology for selecting illustrative and font design in children editions. *Printing and Publishing: Technical sciences*, 1 (85). 91–100. DOI: <https://doi.org/10.32403/0554-4866-2023-1-85-91-100>. <https://pvs.uad.lviv.ua/media/1-85/11.pdf> [in Ukrainian].

2. Havenko, S., & Martyniuk, M. (2011). Qualimetric analysis of the printing quality of children's publications on the Ukrainian book market. *Bulletin of the Book Chamber*, (2), 15–17. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2011_2_4 [in Ukrainian].

3. Hanotska, O. V. (2025). Author's illustration as a means of communication in contemporary packaging design. *Ukrainian Art Discourse*, (6), 52–63. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.6>. <https://orcid.org/0000-0001-6403-1592> [in Ukrainian].

4. State Standard of Ukraine DSTU 29.6-2002. (2002). Publications for children. Printing. General technical requirements. Derzhspozhyvstandart Ukrainy [in Ukrainian].

5. Kadorkina, Yu. O. (2018). Contemporary Ukrainian book illustration. Design of Prose and Poetry Collections. *Young Scientist*, 12(1), 19–22. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2018-9-61-5> [in Ukrainian].

6. Maiovets, A. (2013). 'By Hand' or 'With a Mouse'? The experience of illustrators, graduates of the Ukrainian Academy of Printing, in the last quarter of the 20th century. KAZKOVYY KARNAVAL International Charity Fairy Tale Festival. Proceedings of the round table on 'Contemporary fairy tale illustration: book, stage, animation', 45–50.

http://library.artcenter.org.ua/id/eprint/26/1/mayovets_kk_13.pdf [in Ukrainian].

7. Maiovets, A. V. (2015). Computer graphics and the illustration of children's literature: artistic and stylistic features (based on the example of LNAM graduates). *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 27, 171–181. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_19 [in Ukrainian].

8. Novik, H. V., & Ziemtsova, P. O. (2021). Contemporary Illustration. A-ba-ba-ha-la-ma-ha Publishing House. *Theory and Practice of Design. Design*, 24, 95–103. DOI: 10.18372/2415-8151.24.16296. <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/16296/23569> [in Ukrainian].

9. Ohar, E. I. (2002). Children's Books: The Problem of Publishing Preparation. *Az-Art* [in Ukrainian].

10. On the Approval of State Sanitary Norms and Rules 'Hygiene Requirements for Printed Materials for Children': Order of the Ministry of Health of Ukraine No. 13 (18 January 2007). <https://zakon.rada.gov.ua/go/z0077-07> [in Ukrainian].

11. Riabinova, I. M., Yamroz, L. S., & Tokariev, O. V. (2024). Contemporary Children's Book Illustration: Artistic and Visual Features and Techniques. *Existential Challenges in Education, Science, Security and Health in the Modern World: Research by Young Scientists*, 286–288. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-479-8-86>. <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/372/11339/25630-1> [in Ukrainian].

12. Tokar, M. I. (2018). Art-historical studies of 20th-century book illustration in Ukrainian children's literature through the prism of domestic book graphics of the first third of the 20th century. *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Art Education*, 2, 102–106. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_2_18 [in Ukrainian].

13. Tokar, M. I. (2018). Artistic and aesthetic features of children's book illustration. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, (35), 220–233. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1313155>. <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201835/visnyk-lnam-no-35-2018-maryna-tokar-220-233-stor.pdf> [in Ukrainian].

14. Fedina, Yu. (2014). The educational and formative potential of children's book illustrations. *Bulletin of the Institute of Child Development*, 35, 119–124 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Шмагало Р. Т. Ковальське мистецтво України початку ХХІ століття на прикладі фестивалю «Свято ковалів» в Івано-Франківську. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 152–157.

Шмагало Ростислав Тарасович,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії та теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9853-8989>
shmahalo@hotmail.com

Shmagalo R. (2026). Blacksmith Art of Ukraine at the Beginning of the 21st Century on the Example of the Festival “Blacksmiths’ Holiday” in Ivano-Frankivsk. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 152–157 [in Ukrainian].

КОВАЛЬСЬКЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ФЕСТИВАЛЮ «СВЯТО КОВАЛІВ» В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ

Метою роботи є аналіз процесу відродження в Україні першої чверті ХХІ ст. художнього ковальства крізь призму організації фестивалю «Свято ковалів» в Івано-Франківську, що у подальшому вплинуло на появу подібних заходів у різних регіонах держави. **Методологія роботи** заснована на використанні методів: історичного, спостереження, мистецтвознавчого аналізу виконаних учасниками фестивалів робіт. **Наукова новизна** зумовлена тим, що організаційно творча діяльність майстрів ковальства комплексно не розглядалася у публікаціях дослідників. Втім, цей досвід має значний вплив не тільки на розвиток художньої обробки металу та декоративно-ужиткового мистецтва загалом, але й формує естетичне середовище людини. Тому актуальним є аналіз сучасного стану цієї галузі та особливостей кованих композицій, що стали важливим елементом урбаністичного довкілля. **Висновки.** Фестиваль «Свято ковалів» проходив у Івано-Франківську щорічно у 2003–2021 рр. Упродовж цих років він перетворився з локального мистецького заходу під час святкування дня міста на загальноукраїнську демонстрацію ковальської майстерності, а згодом набув міжнародного значення. Метою фестивалю, за задумом відомих прикарпатських художників-ковалів на чолі з С. Полуботком, М. Клочком, С. Чайкою, М. Зарицьким, було відродження ковальських традицій, популяризація художнього металу як ремесла й мистецтва. Початково це передбачало привселюдну демонстрацію процесу кування та створення спільної скульптурної композиції для міського ландшафту, котра складалася з елементів, виконаних різними майстрами. За кілька років додалися проведення наукових конференцій, присвячених розвитку цього мистецтва, і виставка «Орнаментальне ковальство», яка експонувалася в Івано-Франківську та Києві. Виготовлені ковалями твори здебільшого вирізняються стилістичною різноманітністю, неординарністю змістовної ідеї, еволюціонуючи від традиційного ремесла до самодостатніх пластичних композицій, в яких поєднуються сучасне дизайнерське рішення і декоративність. «Свято ковалів» відіграло важливу роль у формуванні фестивального руху у різних регіонах України. Започатковані схожі мистецькі події у Львові, згодом з'явилися у Чернівцях, Луцьку, Рівному, Донецьку, Києві, Ужгороді, Миргороді та в інших містах. Набувши статусу міжнародного, захід в Івано-Франківську став поштовхом до появи нових векторів розвитку металопластики, надаючи майстрам змогу обмінюватись досвідом та ідеями з представниками ковальської спільноти України, Європи і світу.

Ключові слова: металопластика, ковальство, декоративне мистецтво України, скульптура, ковальський фестиваль.

Shmagalo Rostyslav, Doctor of Art History, Professor of the Faculty of Art History and Theory, Lviv National Academy of Arts

Blacksmith Art of Ukraine at the Beginning of the 21st Century on the Example of the Festival “Blacksmiths’ Holiday” in Ivano-Frankivsk

The purpose of the work is to analyse the process of revival of artistic blacksmithing in Ukraine in the first decades of the 21st century through the prism of the organisation of the festival “Blacksmiths’ Holiday” in Ivano-Frankivsk, which subsequently influenced the emergence of similar events in various regions of the country. **The methodology of the work** is based on the use of methods: historical, observation, and art historical analysis of the works performed by the festival participants. **The scientific novelty** is due to the fact that the activities of blacksmiths have almost not been considered in the publications of researchers, despite the fact that it has a significant impact not only on the development of artistic metalworking and decorative and applied arts in general, but also shapes the human

habitat. Therefore, it is relevant to analyse the current state of this industry and the features of forged compositions, which have become an important element of the urban environment. **Conclusions.** The Festival "Blacksmiths' Holiday" was held in Ivano-Frankivsk annually from 2003 to 2021. Over the years, it has transformed from one of the local events during the celebration of the city's day into a review of the blacksmithing skills of Ukrainian artists, and later acquired international significance. The goal of the festival, conceived by famous Carpathian blacksmith artists led by S. Polubotko, M. Klochko, S. Chaika, and M. Zarytskyi, was to revive blacksmithing traditions and popularise artistic metal as a craft and art, which initially involved a public demonstration of the forging process and the creation of a joint sculptural composition for the urban landscape, consisting of elements made by different masters. Over the years, scientific conferences dedicated to the development of this art were added, as well as the exhibition "Ornamental Blacksmithing", which was exhibited in Ivano-Frankivsk and Kyiv. The works made by blacksmiths are distinguished not only by the originality of the substantive idea, evolving from traditional craft products to self-sufficient plastic compositions, but also by stylistic diversity, in which modern design solutions and decorativeness are successfully combined. "Blacksmiths' Festival" played an important role in the formation of the festival movement in various regions of Ukraine, initiating similar artistic events in Lviv, Chernivtsi, Lutsk, Rivne, Donetsk, Kyiv, Uzhhorod, Myrhorod and other cities. Having acquired international status, this event became an impetus for the emergence of new vectors for the development of metal plastic arts, providing craftsmen with the opportunity to exchange experience and ideas with representatives of the blacksmith community of Ukraine, Europe and the world.

Keywords: metal plastic arts, blacksmithing, decorative art of Ukraine, sculpture, blacksmith festival.

Актуальність теми дослідження. Досвід проведення фестивалів ковальського мистецтва в Україні дозволяє створити повноцінну картину розвитку цього різновиду художньої обробки металу. Вивчення таких заходів розкриває як образно-змістовні, так і технічні особливості виробів, створених під час проведення фестивалів, які згодом стали елементами міського середовища; дає змогу відстежити видозміни в мистецтві металопластики, дослідити специфіку роботи художників-ковалів, що використовують різні техніки виконання.

З огляду на це, актуальним є дослідження історії проведення фестивалів та аналіз стану ковальського мистецтва в Україні у перших десятиліттях ХХІ ст., що недостатньо висвітлено у наукових працях.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток ковальського мистецтва початку ХХІ ст. в різних регіонах України у прояві одного з наймасштабніших у Східній Європі ковальських фестивалів – «Свято ковалів» у Івано-Франківську, не відображений належним чином у публікаціях і репрезентований переважно короткими інформаційними матеріалами в інтернет-джерелах та профільних періодичних виданнях [5; 2; 3; 8]. У наукових публікаціях, присвячених вітчизняному художньому ковальству, можна знайти відомості про фестивальний рух початку ХХІ ст. та аналіз концепцій, які дали поштовх розвитку давнього ремесла, що трансформувалось у творчість сучасних митців-ковалів. Серед таких видань – монографія автора даної розвідки Р. Шмагала [9], статті у збірниках, що містять інформацію про розвиток металопластики в Україні (В. Волошенко [1], І. Матоліч [4], У. Шпільчак [10], М. Протас [7],

І. Поп'юк [6]). Однак, історія фестивалю «Свято ковалів» у Івано-Франківську та аналіз його впливу на формування сучасного погляду на ковальське мистецтво потребують докладнішого висвітлення, що зумовлює актуальність пропонованої теми.

Мета дослідження – розкрити процеси відродження художнього ковальства в Україні у першій чверті ХХІ ст. на прикладі організації в Івано-Франківську фестивалю «Свято ковалів», що вплинуло на появу подібних заходів у різних регіонах держави; проаналізувати художні особливості творів, виконаних митцями під час його проведення.

Виклад основного матеріалу. У своїй еволюції кожна галузь мистецтва проходить періоди, від розквіту до забуття. Ковальство в Європі та Україні від кінця ХХ ст. переживає період бурхливого піднесення. Принципово новий етап його розвитку на початку ХХІ ст. ознаменований появою різнопланових форм демонстрування сучасної та історичної ковальської майстерності в системі періодичних практикумів, майстер-класів, симпозіумів, престижних конкурсів митців, що визначають відповідність творчості окремих художників професійним та естетичним викликам часу. Симпозіуми, зокрема забезпечили творчий пошук, сприятливу атмосферу контактів, обмін фаховим досвідом, дискусії, певне суперництво майстрів. Наукові конференції та виставки, що складають мозаїку ковальських форумів, стали головною рушійною силою для розвитку українського і європейського ковальського мистецтва.

Першою успішною спробою об'єднати ковалів спільною мистецькою акцією на теренах України був ковальський симпозіум «Галицька імпреза» (Львів, 1996), який привернув також увагу митців з Івано-

Франківська, Криму, Буковини. Важливою віхою стала виставка сучасного авторського металу 1997 р., організована Галицькою асоціацією ковалів (ГАК) та Львівською академією мистецтв у залах культурно-мистецького центру «Дзига» у Львові. Згадана виставка і проведена на її тлі наукова конференція допомогли визначити місце українського ковальства у розвитку тогочасної металопластики в Європі і водночас усвідомити його унікальність.

Від початку 2000-х рр. систематична участь українських митців у міжнародних симпозіумах ковальства Європи дозволила ознайомитися та використовувати досвід західноєвропейських шкіл, які не пережили такого відчутного розриву ковальської ремісничої традиції, як це сталося в Україні. Тому процес взаємозабезпечення ремісничими традиціями та поступом сучасних технологій в рамках визнаних міжнародних фестивалів дозволив у стислий час засвоїти той інструментарій, для накопичення якого необхідне не одне десятиліття самостійної творчості. В свою чергу, у країнах західної Європи не існує шкіл на рівні академічних освітніх програм «бакалавр» та «магістр», де б вивчали художній метал. Досвід ЛНАМ дав змогу вирізнити львівське та загалом українське ковальство оригінальним композиційним почерком, естетичним рівнем, змістовим наповненням творів, різноманітністю технологічних пошуків на шляху до естетичного ідеалу образу. Означені якості поруч із активним пошуком нових засобів організації сучасного художнього ковальства і склали явище своєрідного і бурхливого ренесансу одного із найдавніших ремесел у різних містах України [9, 70-89].

В одній із розмов з автором статті Сергій Полуботько згадував, що початком ковальських фестивалів у Івано-Франківську стала виставка 1999 р. «Орнаментальне ковальство» у залі Спілки художників. За його словами, до другої виставки дозріли у 2003 році, а заодно вирішили вийти на площу покувати. З того часу, щороку на день міста (7 травня) організатори проводили фестиваль до 2019 року включно як повномасштабні і міжнародні. У 2020–2021 рр. фестивалі знову понизили свій статус до локальних, так званих «ковідних».

Тож перший ковальський фестиваль пройшов у Івано-Франківську 2003 р., коли місцеві майстри вийшли на площу біля міської ратуші і вперше почали кувати спільний виріб

«Стіл ковальської дружби». Перед учасниками постало творче завдання – викувати декоративні ніжки до столика, продемонструвавши глядачам свою вправність з гарячого кування. Того ж року було проведено другу виставку «Орнаментальне ковальство» в залах Національної спілки художників України, яка мала стимулювати молодих майстрів на виконання мистецьких творів засобами ковальства, поступово формуючи попит не тільки на речі ужиткового характеру, але й на камерну пластику та садово-паркову скульптуру. До програми фестивалю були включені майстер-класи з кування, науково-практичні конференції з доповідями провідних майстрів світу у галузі металопластики, щорічні виставки «Орнаментальне ковальство». Згодом також було організоване бієнале студентських робіт «Ковальське сузір'я», де експонувалися твори сучасного мистецтва металу та ковані вироби.

Щороку під час фестивалю організатори планували виготовлення нової просторової композиції, яка доповнювалася кованими елементами, виконаними майстрами. Згодом така колективна композиція традиційно встановлювалася в центральній частині міста. Починаючи від 2005 р., з відкриттям першої в Івано-Франківську декоративної скульптури «Весна», місто поповнилось численними кованими роботами.

У 2006 р. на IV ковальському фестивалі, учасниками якого стали близько 300 художників з усієї України і Бельгії, Великої Британії, Голландії, Ізраїлю, Італії, Литви, Польщі, Ліхтенштейну, Німеччини, Нідерландів, США, Франції, Чехії, Словачії та інших країн, була створена скульптурна композиція «Букет майстрів», яка суттєво відрізнялась від попередньої не тільки розмірами (понад 5м), а й монументальністю. Ковані елементи, зроблені руками майстрів, кріпилися до масивної фактурної стрічки у вигляді спіралі, що здіймалася вгору. Як зазначає журналістка К. Гвоздьова, «Букет майстрів» «...був покликаний об'єднати людей з різних континентів у єдиному поруху творення з металу і вогню» [2, 84].

Протягом наступних років було виконано композиції: «Великоднє сонечко» (2007), «Дерево щастя» (2008), «Рамка ковальських традицій» (2009), «Круговерть ковальських міст» (2010), «Арка дружби» (2012), «Єдність» (2014) та інші. Як зазначив голова об'єднання ГО «Свято ковалів», заслужений художник України С. Полуботько під час відкриття «Арки дружби», (подарованої місту до його

350-річного ювілею), майстри ковальства таким чином залишають свій колективний слід на землі.

Однією з найцікавіших стала скульптурна композиція «Час на вашому боці», створена 2017 р. під час XV ковальського фестивалю за мотивами українського підліткового фентезі «Часодії». Архітектурна споруда «Вежі часу», що сягає понад 6 м у висоту, прикрашена циферблатами трьох величезних годинників діаметром 2 м, була доповнена різноманітними деталями, що символізували час (стрілки, солярні та зодіакальні знаки тощо).

На думку редакторки журналу «Ковальська майстерня» О. Невоїси: «... рівень фестивалю, що зріс на позитивній скелі високих мистецьких традицій і постійного прагнення творчого вдосконалення, пішов набагато далі містичної реінкарнації образів твору» [5, 9]. Елементи, виготовлені майстрами, відрізнялися змістовністю й неординарністю авторського задуму та філософським підходом, містили елементи української орнаментики, зокрема, вишивки із хрестоподібними й спіральними мотивами, які вражають деталізацією та високою якістю технічного виконання кованих деталей.

Одночасно з куванням на міській площі відбувався пленер «Позитив», під час якого було створено низку нових робіт: «Шаман емоцій» львівських майстрів О. Філевича, Н. Музичка, А. Фішера; скульптура «Мелодія закінчення війни» турецьких ковалів О. Савашь та І. Савашь, К. Пекер; «Янгол» ковалів ПП «Кузня Росич» із с. Рокитного Київської обл.; «15 хвилин» або «Амоніт» В. Гудими та Є. Бавикіна; композиція «Вітання» білоруських майстрів П. Малаткова, В. Старухіна, А. Панцяля, У. Накрасау, яку автори подарували місту, та інші. Головний літописець Фестивалю пише: «Таким чином, дев'ять робіт з проєкту «Позитив», що були відкриті по вул. Т. Шевченка, поповнилися новими творчими «сусідами». Але й на цьому не завершилися приємні емоції – стартував новий пленер, який другого дня фестивалю командою «Вертикаль» відкрив художник-коваль й організатор фестивалю Сергій Полуботко» [5, 10].

Фестиваль 2017 р. став цікавий і тим, що окрім вже традиційної на той час виставки «Орнаментальне ковальство», було показано ретроспективну експозицію з фотографіями та макетами робіт, виконаних протягом усіх років існування «Свята ковалів». Саме такий результат привселюдної праці ковалів під час проведення фестивалів назавжди змінив

вигляд міста, створюючи естетичне середовище, яке поєднує традиційне ремесло і сучасний дизайн. На цих прикладах ковані вироби стають ближчими до скульптурної композиції. Як зазначає М. Протас, «... сьогодні мистецтво скульптури, кованої зокрема, набуває унікальної транс дисциплінарності, розгортаючи свої приховані потенціали в “розширеному полі” інтерпретації арт-епістем, де художнє ковальство зайняло сталі позиції» [8, 60]. Виконані за роки проведення «Свята ковалів» твори демонструють наявність у художньому ковальстві України початку ХХІ ст. компіляції ознак сецесії, бароко, історизму та конструктивізму з мотивами народного ужиткового мистецтва і новаторськими експериментами модерністичного спрямування.

На жаль, 2019 р. епідемія коронавірусу та пов'язані з нею карантинні обмеження не дали змоги провести міжнародний фестиваль, а коло його учасників звузилося до митців одного регіону. Від 2022 р., з початком повномасштабного вторгнення росії на територію України, ковалі звертаються до виготовлення здебільшого не творчих робіт, а тих, яких потребують військові на фронті та умови воєнного стану. Проте, є надія, що фестивальний рух відновиться після завершення війни, а в Івано-Франківську відродиться традиція проведення «Свята ковалів» як значущої події у художньому ковальстві Європи.

Але вже сьогодні можна сказати, що кований метал у ХХІ ст. продовжив свою неповторну тисячолітню канву культуро творчості. У тісній сув'язі з мистецькими, архітектурними, театральними-ігровими, культурно-освітніми тенденціями нового часу, художнє ковальство та реанімована естетика зброярства отримують нове обличчя. В українському варіанті воно формується самотніми рисами, що притаманні мозаїці регіонального розвитку освітянської бази, музейних та архітектурних заповідників, рівнем мистецько-культурного менеджменту.

Підсумкові результати проаналізованої організаційно-творчої діяльності залежать від того, на яких творчих позиціях працюють ковалі-митці: професійних, народних чи самодіяльних. Їхнє прагнення до самотності та фаховий рівень реагування на новітні світові тенденції забезпечують високу якість мистецької складової, а відтак – успіх на Батьківщині та у світі.

Наукова новизна полягає у комплексному аналізі виникнення в Україні фестивального руху в ковальстві. Діяльність майстрів цієї галузі розглядалась лише опосередковано в публікаціях місцевих дослідників і не була достатньо розкрита у контексті реалій початку ХХІ ст. У статті йдеться про перетворення фестивалю «Свято ковалів» на подію-бренд світового рівня і важливий показник сучасного стану металопластики. Вплив фестивалю відбувся не тільки на розвиток ковальського мистецтва регіону, а сформував новий погляд на можливості естетики художнього металу. Естетична трансформація міського простору стала реальним організаційно-творчим результатом проведення фестивалю. Введені до наукового обігу імена художників-ковалів і назви творів.

Висновки. Досвід проведення таких фестивалів, як «Свято ковалів» у Івано-Франківську, має величезне значення для розвитку декоративного мистецтва України. Цей захід популяризує ковальство і створює підґрунття для появи нових векторів розвитку сучасної металопластики, різноманітності творчих та технологічних рішень творів, сприяє обміну практичним і теоретичним досвідом, креативними ідеями між митцями завдяки проведенню майстер-класів та публічному куванню. Результатом багаторічної діяльності фестивалю стали подаровані Івано-Франківську спільні твори кованої металопластики і скульптури, що на сьогодні є візитівкою міста.

Період відродження ковальської справи наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. показав, що ця галузь стала однією з найпотужніших і перспективних культурних індустрій України. Це проявляється, насамперед, у сучасній архітектурі, елементом якої стали ковані твори, та фестивальному русі, що, розпочавшись у західних регіонах України, поступово охопив також інші терени держави.

На базі головних осередків, серед яких одним з найважливіших є Івано-Франківськ, вибух колективної творчості закарбували десятки видатних колективних творів, що стали окрасою вулиць, площ і парків українських міст. Однак, цей фестивальний рух не переріс в одну з примітивних форм сучасної масової культури, яка за пересторогою філософа Д. Ортеги повертає людство до стану варварства. На заваді «сковзання» до однієї із форм культурної «карнавалізації» є сильне ремісниче начало, збереження і відродження традиційних рукотворних ковальських технік, вибагливість

до місць проведення, що стало ідеєю, «лакмусовими» пробами практично усіх фестивальних та виставкових проєктів у Львові, Києві, Івано-Франківську, Донецьку, Луцьку, Ужгороді, Чернівцях, Судаку, Рівному, Сімферополі та інших містах. Зазначимо також, що, залежно від мети і таланту організаторів та учасників, ці дійства оживлюють дух старовини або ж його зовнішню оболонку, надаючи їй нового, часом незвичного сприйняття.

Внаслідок цього, художнє ковальство відбулося не лише як архітектурна «косметика», що від початку ХХІ ст. акцентувала стилістику вирішення численних споруд. Естетика металевих виробів та конструкцій викристалізувалася у самостійне явище, а роботи митців-ковалів стали не тільки декоративно-ужитковим товаром, але й унікальним культурним продуктом металопластики. Це доводять твори, виконані під час фестивалів «Свято ковалів» та подані в експозиціях численних виставок «Орнаментальне ковальство». Для цих колективних творів характерним є поєднання в одному задумі творчих можливостей та індивідуального почерку багатьох майстрів. Відродження традиційних технік і активний розвиток сучасного формотворення у галузі художнього металу, формування нових регіональних шкіл і спільних для ковальського мистецтва України тенденцій дає підстави говорити про актуальність цієї теми і для подальших досліджень.

Література

1. Волошенко В. Фестивалі ковальства та їх роль у розвитку художнього металу України початку ХХІ століття (естетичний і соціокультурний аспекти). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 2. С. 47–53.
2. Гвоздьева К. Вічно цікаві. *Ковальська майстерня*. 2006. № 2 (4). С. 84–89.
3. Добош Г. В Івано-Франківську відбувся найбільший у Східній Європі ковальський фест. *Радіо Свобода*. 7 травня 2012 р. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24573314.html>
4. Матоліч І. Сучасна кована металопластика Івано-Франківська: дизайн та художні особливості. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2024. Вип. 15. С. 116–123.
5. Невойса О. Рух часу. *Ковальська майстерня*. 2017. № 2 (46). С. 6–15.
6. Поп'юк І. Фестивалі ковальського мистецтва в Чернівцях як чинник формування міського середовища. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. 2025. № 2. С. 292–296.

7. Протас М. Художнє ковальство як «розширене поле» скульптури. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 6. С. 56–63.

8. Свято ковалів. URL: <https://www.cpto.rv.ua/index.php/novini/476-kjdgh>

9. Шмагало Р. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Апріорі, 2015. 276 с.

10. Шпільчак У. Новітні тенденції художнього ковальства початку ХХІ століття (на прикладі Івано-Франківська). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21–22. Ч. I. С. 71–82.

References

1. Voloshenko, V. (2017). Blacksmithing festivals and their role in the development of artistic metal in Ukraine at the beginning of the 21st century (aesthetic and socio-cultural aspects). *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Artistic Education*, 2, 47–53 [in Ukrainian].

2. Hvozdoва, K. (2005). Forever interesting. *Blacksmith's Workshop*, 2 (4), 84–89 [in Ukrainian].

3. Dobosh, H. (2012). The largest blacksmithing festival in Eastern Europe took place in Ivano-Frankivsk. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/24573314.html> [in Ukrainian].

4. Matolich, I. (2024). Modern forged plastic arts of metal of Ivano-Frankivsk: design and artistic features. *Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts*, 15, 116–123 [in Ukrainian].

5. Nevoisa, O. (2017). The movement of time. *Blacksmith's Workshop*, 2 (46), 6–15 [in Ukrainian].

6. Popiuk, I. (2025). Blacksmithing festivals in Chernivtsi as a factor in shaping the urban environment. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 292–296 [in Ukrainian].

7. Blacksmiths' Festival (2014). <https://www.cpto.rv.ua/index.php/novini/476-kjdgh> [in Ukrainian].

8. Protas, M. (2022). Artistic blacksmithing as an “expanded field” of sculpture. *Ukrainian Art Discourse*, 6, 56–63 [in Ukrainian].

9. Shmahalo, R. (2015). Artistic metal of Ukraine 20th – early 21st centuries. *Encyclopaedia of Artistic Metalwork*. Vol. II. Apriori [in Ukrainian].

10. Shpilchak, U. (2011). The newest trends in artistic blacksmithing at the beginning of the 21st century (using the example of Ivano-Frankivsk). *Bulletin of the Precarpathian University. Art Studies*, 21–22, Part. I, 71–82 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 19.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 7.036:7.071.1:7.021«20»(100)=161.2
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356259

Цитування:

Юр М. В. Соборність як світоглядний концепт у творчості українських митців XIX – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 158–164.

Yur M. (2026). Sobornist as a world-View Concept in the Creativity of Ukrainian Artists of the 19th – Early 21st Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 158–164 [in Ukrainian].

*Юр Марина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
професор кафедри візуальних мистецтв
і дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3487-1480>
m.yur@dakkkim.edu.ua*

СОБОРНІСТЬ ЯК СВІТОГЛЯДНИЙ КОНЦЕПТ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявлення та аналіз специфіки функціонування світоглядного концепту соборності в творчості українських митців XIX – початку XXI століття, визначення форм її художньої репрезентації, зокрема в контексті проєктно-виставкової діяльності, як основи формування та трансляції інтегративного національного дискурсу. Визначити коло художників, світоглядні та творчі орієнтири яких обумовлені потребою в актуалізації ідеї національної єдності як цінності в українській культурі та мистецтві. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-культурному методі, що дозволив простежити розвиток художніх практик у конкретному періоді та культурному контексті; соціологічний метод сприяв вияву суспільної функції творів, ідеологічних меседжів; іконографічний та іконологічний – забезпечив розуміння символічної мови творів та розкриття ідеї, концептуальних структур у композиції, образах, сюжетах, їх зв'язку з культурою та ментальністю часу; герменевтичний допомагав осмислити багатозначність творів; дискурс-аналіз, дозволив враховувати політичні та інституційні аспекти формування художніх наративів, зокрема у виставкових практиках. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що тема соборності як світоглядного концепту в творчості українських митців XIX – початку XXI століття досі не була предметом комплексного дослідження. Відтак вперше системно розглянуто концепт соборності, що структурно організовує художню свідомість та творчу рефлексію, виявлено та уточнено художні механізми його репрезентації, включно із символічними, композиційними та тематичними засобами. **Висновки.** Втілені в мистецтві драматичні сторінки історії українського народу, знакові події та етапи державотворення, діяльність визначних діячів, традиції культури формують візуальний код Соборності української нації. Концепт соборності означає передусім, культурну й духовну єдність, яка об'єднує покоління ментально, культурно, територіально. У час боротьби, зокрема повномасштабної війни Росії проти України Соборність набуває надзвичайної актуальності як концепт національного спротиву та символ колективної ідентичності. Важливу роль у цьому відіграє мистецтво, адже його потенціал є значимим для єдності та стійкості нації.

Ключові слова: соборність, світоглядна концепція, українські художники, національне мистецтво, виставкова та проєктна діяльність, культурний спротив.

Yur Maryna, Doctor of Art History, Senior Researcher, Professor of the Department of Visual Arts and Environmental Design, National Academy of Culture and Arts Management

Sobornist as a world-View Concept in the Creativity of Ukrainian Artists of the 19th – Early 21st Centuries

The purpose of the work is to identify and analyse the specifics of the functioning of the worldview concept of unity in the work of Ukrainian artists of the 19th – early 21st centuries, to determine the forms of its artistic representation, in particular in the context of project and exhibition activities, as the basis for the formation and transmission of an integrative national discourse. To identify the circle of artists whose worldview and creative orientations are determined by the need to actualise the idea of national unity as a value in Ukrainian culture and art. **The research methodology** is based on the historical and cultural method, which allowed the author to trace the development of artistic practices in a specific period and cultural context. The sociological method contributed to the manifestation of the social function of works, ideological messages. Iconographic and iconological methods provided an understanding of the symbolic language of works and the disclosure of ideas, conceptual structures in the composition, images, plots, their connection with the culture and mentality of the time. Hermeneutic method helped to comprehend the ambiguity of works; discourse analysis, allowed the author to take into account the political and institutional aspects of the formation of artistic narratives, in particular in exhibition practices. **The scientific novelty** of

the article lies in the fact that the theme of sobornist as a worldview concept in the work of Ukrainian artists of the 19th – early 21st centuries has not yet been the subject of a comprehensive study. Thus, for the first time, the concept of sobornist, which structurally organises artistic consciousness and creative reflection, has been systematically considered, and the artistic mechanisms of its representation, including symbolic, compositional and thematic means, have been identified and clarified. **Conclusions.** The dramatic pages of the history of the Ukrainian people, significant events and stages of state formation, the activities of prominent figures, and cultural traditions embodied in art form the visual code of the sobornist of the Ukrainian nation. The concept of sobornist means, first of all, cultural and spiritual unity that unites generations mentally, culturally, and territorially. During the struggle, in particular the full-scale war of Russia against Ukraine, sobornist becomes extremely relevant as a concept of national resistance and a symbol of collective identity. Art plays an important role in this, because its potential is significant for the unity and stability of the nation.

Keywords: Sobornist, world-view concept, Ukrainian artists, national art, exhibition and project activities, cultural resistance.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переосмислення світоглядних засад українського мистецтва XIX – початку XXI століття в контексті формування національної ідеї, свідомості, ідентичності пам'яті. Ідея соборності історично утверджувалася в українському суспільному й культурному дискурсі, наразі потребує інтерпретації як цілісного світоглядного концепту, репрезентованого в творах митців означеного періоду. Попри наявність історичних, філософських і культурологічних студій феномену соборності, його художня артикуляція в системі образотворчих, візуальних і проєктно-виставкових практик залишається недостатньо дослідженою. Соборність як концепт українського національного мистецтва є складним і багатовимірним явищем, яке відображає прагнення народу до духовної, культурної, соціальної цілісності та єдності. Незважаючи на значну кількість досліджень у сфері українського мистецтвознавства XIX – початку XXI століття, системного аналізу соборності як світоглядного концепту у творчості митців досі не проводилося. Це зумовлено як історико-політичними чинниками (розділення українських земель, цензура, обмежений доступ до архівів тощо), так і методологічними особливостями традиційного мистецтвознавства, що переважно зосереджувалося на сюжетно-стильових або формальних аспектах творів. Актуальність дослідження обумовлена необхідністю системного аналізу соборності як концерту, що поєднує змістовні, формальні, композиційні характеристики творів, а також враховує роль проєктно-виставкового простору для її артикуляції. У творчості українських митців соборність проявляється через культурні коди, цінності, значення, історичні події, образи народу, духовних провідників, видатних особистостей, які боролися за соборну Україну. В формальній

площині цей концепт проявляється через цілісність композиції, інтеграцію локальних і національних стилістичних традицій, символічні мотиви, елементи, ритм. Дослідження спрямоване на виявлення творчих методів репрезентації концепту соборності у творах XIX – початку XXI століття, що реалізуються в різних художніх практиках. Відтак системний розгляд соборності як світоглядного концепту у творчості українських митців, сприятиме уточненню її художніх та смислових ознак, висвітленню ролі проєктно-виставкової діяльності у формуванні та популяризації національної ідеї єдності та територіальної цілісності. Таким чином, стаття не лише заповнює наукову прогалину в українському мистецтвознавстві, а й демонструє, як через художній твір концепт соборності стає активним елементом культурного та духовного дискурсу, поєднуючи минуле, сучасність і національні цінності.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема Соборності України у візуальному мистецтві знаходить своє відображення у різних формах, від історичних полотен до сучасних інсталяцій, підкреслюючи важливість єдності українського народу на засадах національної свідомості, ідентичності, національної культури, боротьби за незалежну державу. В науковій літературі тема Соборності висвітлювалася здебільшого в політичній, державотворчій, історичній площині. Натомість в культурному вимірі, як і мистецтві такі ініціативи були не системними, здебільшого приурочені святкуванням Дню Соборності в Україні. Відтак ця тема потребує дослідження наявних публікацій, серед яких центральне місце займає тема ідентичності [1; 2; 5], національної ідеї [10; 11], мистецтва під час війни [4; 6; 7], художніх практик [3; 8; 9; 12; 13; 14], проєктно-виставкової діяльності [12; 15].

Мета дослідження передбачає виявлення та аналіз специфіки функціонування світоглядного концепту соборності в творчості українських митців XIX – початку XXI століття, визначення форм її художньої репрезентації в проєктно-виставковому середовищі, що формує та транслює інтегративний національний дискурс. Визначити коло художників, світоглядні та творчі орієнтири яких стануть основою для розуміння феномену соборності в українському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Соборність – поняття, що глибоко вкорінене в історичній пам'яті українського народу. Це не лише ідея територіальної цілісності, а передусім культурна й духовна єдність, яка об'єднує покоління. У час повномасштабної війни Росії проти України соборність знову набуває надзвичайної актуальності – як концепт національного спротиву, як стратегія внутрішньої стійкості, як символ колективної ідентичності та єдності. В цьому контексті К. Васильєва зосередивши увагу на семіотичі та символіці кольорів української культури в мистецтві та їх використання в сучасному дизайні зазначає, що «однією з головних проблем сьогодні є поєднання національної символіки та сучасного мистецтва та дизайну <...>, потрібно віднайти свій образ, свій архетип, який буде ідентифікувати країну як незалежну та соборну націю [2, 55]. У доповіді «День Соборності України: традиція та цінність» на щорічному дискусійному круглому столі «Соборність України: політика духовної спільності, національних традицій і цінностей» [11] Л. Даниленко розглядає соборність як принцип духовного єднання народу навколо спільної мети – суспільних потреб у свободі, гідності, незалежності [11, 42-45]. На думку І. Дудко, А. Удотова розвиток національної культури та мистецтв забезпечують формування національної свідомості як платформи об'єднання зусиль українства протистояти інформаційній і військовій агресії [4, 52-53]. Важливу роль у цьому відіграє культурна політика держави у започаткуванні та підтримці різних програм спрямованої на національно-орієнтоване виховання громадян у вимірі Соборності, Гідності, Свободи [4, 53]. Продовжуючи тему Ю. Левченко у статті «Культурний спротив – складник сучасної війни: огляд 2022 року» [7] аргументує, що війна вплинула на потребу суспільства в національній ідентичності через пізнання історії, мови, самобутньої культури, її пам'яток, які руйнувалися під час бойових дій.

Усвідомлення наслідків активізувало культурний супротив та активне інформування суспільства про різні події та заходи в цьому плані. Міністерство культури та інформаційної політики України у 2022 р. створило платформу «Ukraine war art collection», на якій у категорії «Візуальне мистецтво»: «ілюстрації» і «картини» архівуються художні твори сучасної війни, зокрема карикатуру як мистецьку інформаційну зброю, сатиру, арт-флешмоби, створення муралів, зокрема з таким гаслом «Сміливий народ – сміливої країни» у м. Рівне [7, 75].

Активне вивчення історичних, архівних, культурних джерел давали підстави митцям для відтворення сторінок історії, рефлексії на заборонені в радянський час теми, а саме козацтва, відзначає А. Корнев [6], вказуючи що однією з мистецьких ініціатив, яка підтримувала розвиток історичної тематики у мистецтві стало бієнале «Україна від Трипілья до сьогодення в образах сучасних художників» (куратор О. Мельник, Київ), історико-культурний фестиваль «Мамай-фест» (м. Кам'янське Дніпропетровської обл.) та ін. Завдяки всеукраїнським мистецьким форумам козацька тематика не втрачала актуальності, спонукала художників шукати нові авторські підходи й мистецькі техніки для її вираження [6, 145], створюючи «літопис» новітніх подій, які демонструють героїзм та соборність українського народу. На думку О. Пономаренка, козацтво в свій час виступало не лише носієм ідей державності, але й творення її цілісності, складові цих ідей формувалися навколо питань походження українців, усвідомлення власної етнічної території, етнічної ідентичності, спільних інтересів [10, 10].

Роль візуального мистецтва під час Революції Гідності та гібридної війни в Україні висвітлює О. Ліщинська в статті «Візуальне мистецтво як чинник формування креативного простору довіри в сучасній Україні» [8], зазначивши, що ці події вплинули на нове піднесення національного духу, дали поштовх до підйому почуття солідарності, свободи, гідності, справедливості, сформувався простір суспільного єднання, що послужив джерелом нового культуротворення [8, 168]. Авторка доводить, що митці в цих складних умовах стали активними агентами творення простору довіри в українському суспільстві, що став виразником спільних цінностей, актуалізуючи спілкування, залученість, співтворчість, співучасть, спільні дії в різних практиках (малювання військових

разом з художниками, певними фокус-групами тощо).

Проектна діяльність художників реалізована на широкому спектрі тем, об'єднуючи митців різних світоглядних підходів. Вольська С. досліджує творчість митця Михайла Кузіва, який на поєднанні реалізму та абстракції формує простір для самовираження та самоідентифікації, включаючи знаки, культурні нашарування епох, підсилені семантичним наповненням культури та історії українського народу [3, 171]. Авторка виділяє значимі мистецькі проекти, що впливали на генерування ідей його творів та їх репрезентацію в спільних проектах творчих кіл Півдня, Сходу і Заходу України «Соборність» (Київ, 2008), «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» (Київ, 2008, 2010, 2012, 2015, 2018) [3, 168], а також «Мальовнича Україна», «Україна: Історія великого народу», «Україна Славетна», «Знак Соборності. Великий державний герб України: від Нарбута до Якутовича» та інші. Ініційований О. І.Мельником проект до дня Соборності «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» має важливе значення для сталого розвитку культури і мистецтва України, її державотворчих процесів і єдності нації. На думку М. Соченко, відновлення української державності поставило перед сучасними українськими художниками завдання відродження історичного жанру у мистецтві з метою переосмислення історичних подій, оспівування героїчних подвигів народу, відкриття невідомих сторінок минувшини, відтак ініціатива художника-монументаліста Олександра Мельника як автора і куратора цього проекту була на часі [12, 56] й приурочена Дню Соборності.

В історичному контексті ідея єдності артикулювалися визначними діячами в політичній, військовій, гуманітарній, культурній площині, починаючи з найдавніших часів і до сучасності. В цьому процесі важливою була роль князя Володимира Великого, який об'єднав землі Русі з центром у Києві, Ярослава Мудрого, який зміцнив державність, сприяв розвитку законодавства, освіти, Богдана Хмельницького у створенні Козацької держави, Івана Мазепи у зусиллях об'єднання українських земель під гетьманатом, Тараса Шевченка, який став провідником ідей боротьби за Україну як державу та єдності українського народу, поширювали ідею соборності Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Іван

Франко, Леся Українка, Михайло Драгоманов, виборювали державність та соборність Михайло Грушевський, Симон Петлюра, Євген Коновалець, Степан Бандера, Роман Шухевич. Підвалини національної ідеї, зокрема соборності як історичної необхідності об'єднання українських земель, заклав Михайло Грушевський. Це показує як в різні історичні періоди обстоювалась ідея державності та єдності українського народу на основі спільних цінностей.

В сучасних реаліях українські військові, волонтери, меценати, активісти, народ загалом продовжують виборювати незалежність держави та її соборність. Як відзначає Тетяна Бевз, борючись за соборність українських земель, демонструємо світу соборність українського духу [1, 11] та громадянську, духовну та культурну єдність [1, 12]. Водночас, Оксана Зорич зауважує, що з-поміж низки націєтворчих ідей соборність, безперечно, належить до однієї із найбільш давніх і, разом з тим, важливих тем українського державотворення [5, 69].

Поняття соборності є однією з ключових духовних і філософських категорій української культури. У культурному контексті соборність постає як етична і світоглядна основа, що втілюється в образах, смислах і символах. Українська культура розвивалась у складних умовах регіональних та міждержавних впливів, проте саме ідея соборності дозволяла формувати відчуття приналежності до спільної національної традиції. Цей принцип культурної єдності відображається в мистецтві – музиці, літературі, архітектурі, графіці, живописі. У мистецтві соборність постає як концептуальна ідея, що формує уявлення про національну ідентичність, художню спадкоємність та єдність різних регіональних культур у межах загальнонаціонального дискурсу. В умовах історичних викликів і соціальних трансформацій саме мистецтво нерідко ставало простором, у якому народжувалося відчуття єдності й гідності українського народу. Свідченням цьому є праці українських діячів культури, зокрема Івана Франка, Лесі Українки, Євгена Маланюка та інших, які підготували інтелектуальне поле, на якому базувалося й розвивалося мистецтво як простір єдності.

Ідеї соборності в образотворчому мистецтві прослідковується у творчості художників із середини XIX століття – Тараса Шевченка, К. Трутовського, М. Мурашка, у XX ст. М. Самокиша, С. Васильківського, М. Пимоненка, Ф. Кричевського, М. Бойчука

та учнів його школи, серед шістдесятників – у творах Г. Зубченко, Л. Семикіної, А. Горської, В. Зарецького, особіно Т. Яблонської, М. Дерегуса, М. Стороженка, В. Чеканюка, Ф. Гуменюка, В. Полтавця, О. Мельника, В. Корчинського, А. Гончара, П. Печорного, В. Прядки, О. Володимирової та ін., зокрема й самодіяльних мисткинь К. Білокур та М. Приймаченко. Варто відзначити твори В. Чеканюка «Богданові діти», Ф. Гуменюка «Гетьман Дорошенко», А. Гончара «Думки державні. І. Мазепа», В. Ярича «Данило Галицький», К. Литвина «Костянтин Острозький. Друкарня», Б. Бринського «Тисячоліття», В. Наконечного «Мамай IV», А. Русіна «Гетьман Богдан Хмельницький», А. та В. Сухорських «Пам'ятник Тарасу Шевченку», Б. Сороки «Єдність непереможна» та ін. Як відзначав Г. Міщенко: «Мистець мусить бути плоттю від плоті свого національного єства» [9, 18], що демонструють чисельні твори українських художників у різних жанрах та темах.

У сучасному у візуальному мистецтві соборність визначає не лише тематичний зміст творів, а й способи художнього мислення. Українські митці осмислюють соборність як співіснування індивідуального та колективного, локального й загальнонаціонального, традиційного (народного) й модерного та постмодерного. На основі історичної та культурної пам'яті, колективного досвіду, спільної боротьби й духовного піднесення митці створюють образи та візуальну мову, якою виражають ідею та прагнення до єдності. Ці тенденції означили необхідність у започаткуванні багатьох виставкових концептуальних проєктів, зокрема масштабного проєкту з відродження історичної тематики в українському мистецтві, що було реалізовано художником-монументалістом і куратором Олександром Мельником в виставковому проєкті «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників», який приурочений знаковій події – дню злуки УНР та ЗУНР, соборності та єдності українського народу, об'єднанню державних земель [15; 12]

Цей проєкт став важливою платформою для осмислення ключових історичних і культурних концептів української ідентичності. Однією з центральних тем, що системно представлена на всіх бієнале, стала ідея соборності – єдності, згуртованості української нації навколо спільних цінностей і сучасних викликів. Це демонструють твори В. Кравченка «Запорізька Січ» (1978),

В. Лозовської «Праслов'яни» (2007), Н. Литовченко, зокрема серія «Етапи становлення державності» (2009), до якої належить полотно «Руська правда Ярослава Мудрого» [13, 48], О. Мельника «Шлях у вічність» (2013) [13, 105], В. Целоусова «Шлях додому» (1991), Ф. Гуменюка «Гайдамаки» (2007), Б. Ткачика «З домовини встане Україна...» (2012) [14, 91], Каніковської П. «Родовід» (2013) та ін. Значна кількість творів, представлених на бієнале, демонструє не лише історичний експурс у тематику соборності, а й рефлексію щодо її актуальності в умовах боротьби за суверенітет. У цих творах соборність постає як універсальна цінність, що підкреслює неперервність української національної традиції, волю до єдності та здатність до захисту своїх територій. Цей важливий культурний проєкт окрім художньо-естетичної виконує й потужну ідейну, просвітницьку, комунікативну функції, привертаючи увагу суспільства до ідеї соборності як фундаментального принципу української державності і культури. У творах художників Соборність набуває особливого значення як символ національної консолідації в умовах сучасних політичних трансформацій та російсько-української війни.

Особливу увагу щодо репрезентації концепту «соборності» у творах живопису привертає творчість художника-монументаліста та мистецтвознавця Олеса Солов'я, який у своїх полотнах прагне показати єдність українського народу через символічні коди, знаки, символи, традиційні орнаменти, образи визначних особистостей, об'єднаних спільною історією, культурою, боротьбою за Україну. Живописні полотна мистця, представлені в рамках бієнале, формують візуальний наратив, який переконує глядача у важливості консолідації як основи державності та національного розвитку. Авторський проєкт Олеса Солов'я «Соборність духу» (2024-2025) надає нового звучання темі соборності як візуального коду єдності, мови, якою Україна говорить зі світом. В ньому, навколо центрального образу України – як жінки-берегині, простежується система візуальних маркерів соборності – об'єднання земель в єдину державу, історія звияг та боротьби за незалежність від найдавніших часів до сьогодення, життя та традиції народу, культура, духовні провідники Григорій Сковорода, Тарас Шевченко. Як відзначає автор, лейтмотивом монументального твору стали поетичні рядки Т. Шевченка: «І на оновленій землі врага не

буде супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі». Але розширив концепцію і в трьох частинах зобразив знакові для українців постаті філософа Григорія Сковороди, образ України–матері, художника і поета Тараса Шевченка. Задум втілений у творі має глибокий філософський зміст - це безперервність життя, в якому важливу роль відіграють духовні цінності, образи Христа, Божої Матері, святих, архангели, водночас національні імперативи, які утверджували знакові постаті в історії України – Петро Могила, М. Міхновський, О. Донцов, січові стрільці, воїни УПА та ін. Увиразненні в авторській манері та художній формі вони створюють візуальний код України.

Проаналізувавши твори художників, в яких тема соборності репрезентована в образах історичних та сучасних діячів, символах та знаках національної єдності, розмаїтих краєвидах, місцях пам'яті та культурної спадщини, можна сказати, що Соборність як феномен української нації, стає культурною потребою митців творити єдину візуальну історію України. Ця тенденція у національному мистецтві демонструє, що тема соборності набуває особливого змісту – як естетична і концептуальна ідея, що об'єднує різні мистецькі традиції, авторські стилі та світоглядні позиції в єдиний художній простір. Через образ, колір, композицію та символіку українські художники в різний час прагнули виразити глибоке почуття приналежності до спільної культури та історії. Ідея соборності знаходить вияв у національному мистецтві як носії ідентичності та просторі культурної інтеграції.

Наукова новизна статті полягає у тому, що тема соборності як світоглядного концепту в творчості українських митців XIX – початку XXI століття досі не була предметом комплексного дослідження. Відтак вперше системно розглянуто концепт соборності, що структурно організовує художню свідомість та творчу рефлексію, виявлено та уточнено художні механізми його репрезентації, включно із символічними, композиційними та тематичними засобами.

Висновки. У статті досліджено соборність як світоглядний концепт у творчості українських митців XIX–XX століть. Проаналізовано передумови формування концепту, його художні механізми та трансформацію в мистецтві різних історичних періодів. Особлива увага приділена проектно-виставковій діяльності як простору артикуляції та актуалізації ідеї соборності. Показано, що

втілені в мистецтві драматичні сторінки історії українського народу, знакові події та етапи державотворення, діяльність визначних діячів, традиції культури формують візуальний код Соборності української нації. Концепт соборності означає передусім, культурну й духовну єдність, яка об'єднує покоління ментально, культурно, територіально. У час боротьби, зокрема повномасштабної війни Росії проти України Соборність набуває надзвичайної актуальності – як концепт національного спротиву, як стратегія внутрішньої стійкості, як символ колективної ідентичності. Важливу роль у цьому відіграє мистецтво, адже його потенціал є значимим для ідентичності та єдності нації.

Література

1. Бевз Т. День Соборності України як маркер ідентичності в умовах війни. *Соборність України: історія та сучасність* : зб. наук. праць. Матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 19 січ. 2023 р. / за ред. Ю. Ж. Шайгородського; упоряд.: З. В. Захожай, В. Д. Яремчук. ІПіЕнД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ–Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2023. С. 11-18.
2. Васильєва К.. Семіотика та символіка кольорів української культури в мистецтві та їх використання в сучасному дизайні. In: Міжнародна науково-практична інтернет-конференція *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*. 31 січня 2024 р., Переяслав, 2024. С. 55-58.
3. Вольська С. Художник Михайло Кузів: мистецький прорив сучасності. *Мистецька гордість Тернопільщини у минулому й сьогоденні* : колективна монографія. Тернопіль, 2023. С. 160-175.
4. Дудко І., Удотова А. Національна культура як фактор єднання і супротиву РФ в умовах війни. *Соборність України: політика духовної спільності, національних традицій і цінностей* : матеріали 10-го ювілей. щоріч. Всеукр. наук.-практ. круглого столу до Дня Соборності України (Київ, 25 січ. 2023 р.) : / за заг. ред. Л. Г. Комахи, В. А. Гошовської. Київ : Навч.-наук. ін-т публ. упр. та держ. служби Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2023. С. 52-54.
5. Зорич О. Соборність як фактор суспільних трансформацій. *Соборність України: історія та сучасність* : зб. наук. праць. Матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 19 січ. 2023 р. / за ред. Ю. Ж. Шайгородського; упоряд.: З. В. Захожай, В. Д. Яремчук. ІПіЕнД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ–Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2023. С. 69-76.
6. Корнев А. Мистецтво під час російсько-української війни. Матеріали міжнародного науково-інформаційного круглого столу «*Козацький фактор*» у сучасній російсько-

українській війні й досвід XX ст.». Львів: Видавництво Українського католицького університету 2023, С. 145-148.

7. Левченко Ю. Культурний спротив – складник сучасної війни: огляд 2022 року. *Культурологічний альманах*. Вип. 2, 2023. С. 75.

8. Ліщинська О. Візуальне мистецтво як чинник формування креативного простору довіри в сучасній Україні. *Українознавчий альманах*. Випуск 19 (2016). С. 168-171.

9. Міщенко Г. Українськість жанру в образотворчому мистецтві. *Образотворче мистецтво*. 2000. Числа 1-2. С.18-19.

10. Пономаренко О. Формуванні української національної ідеї в XVII ст.: історіографічний аспект. *Сіверянський літопис*. 2011. Вип. 6. С. 10-22.

11. Соборність України: політика духовної спільності, національних традицій і цінностей : матеріали 10-го ювілей. щоріч. Всеукр. наук.-практ. круглого столу до Дня Соборності України (Київ, 25 січ. 2023 р.) : / за заг. ред. Л. Г. Комахи, В. А. Гошовської. Київ : Навч.-наук. ін-т публ. упр. та держ. служби Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2023. 169 с.

12. Соченко М. Перша Всеукраїнська бієнале історичного жанру «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 42, том 2, 2021. С. 55-61.

13. Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог Третьої Всеукраїнської виставки / НСХУ. К.: ПФ «Оранта», 2008. 184 с.

14. Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог Шостої Всеукраїнської виставки / НСХУ. К.: ПФ «Оранта», 2014. 184 с.

15. Юр М. Бієнале історичного жанру: моральні опори української державності. *Образотворче мистецтво*. 2016. №1. С.14–19.

References

1. Bevz, T. (2023). The Day of Unity of Ukraine as a marker of identity in wartime. Unity of Ukraine: history and modernity. Materials of the All-Ukrainian Scientific Conference (Kyiv, January 19, 2023), (pp. 11–18) [in Ukrainian].

2. Vasylieva, K. (2024). Semiotics and symbolism of colours of Ukrainian culture in art and their use in modern design. In: International scientific and practical internet conference Trends and prospects of the development of science and education in the context of globalization (Pereyaslav, January 31, 2024), (pp. 55–58) [in Ukrainian].

3. Volska, S. (2023). Artist Mykhailo Kuziv: artistic breakthrough of modernity. In Artistic pride of

Ternopil region in the past and present. Ternopil (pp. 160–175) [in Ukrainian].

4. Dudko, I., & Udotova, A. (2023). National culture as a factor of unity and resistance to the Russian Federation in wartime. Unity of Ukraine: policy of spiritual community, national traditions and values: materials of the 10th anniversary. (Kyiv, January 25, 2023), (pp. 52–54) [in Ukrainian].

5. Zorych, O. (2023). Unity as a factor of social transformations. Unity of Ukraine: history and modernity: collection of scientific works. Materials of the All-Ukrainian Scientific Conference (Kyiv, January 19, 2023), (pp. 69–76) [in Ukrainian].

6. Korniev, A. (2023). Art during the Russian-Ukrainian War. Materials of the international scientific and informational round table “Cossack factor” in the modern Russian-Ukrainian war and the experience of the 20th century. Lviv (pp. 145–148) [in Ukrainian].

7. Levchenko, Yu. (2023). Cultural resistance – a component of modern war: a review of 2022. *Culturological Almanac*, 2, 75 [in Ukrainian].

8. Lishchynska, O. (2016). Visual art as a factor in the formation of a creative space of trust in modern Ukraine. *Ukrainian Almanac*, 19, 168–171 [in Ukrainian].

9. Mishchenko, H. (2000) Ukrainianity of the genre in fine arts. *Fine arts*, 1–2, 18–19 [in Ukrainian].

10. Ponomarenko, O. (2011). Formation of the Ukrainian national idea in the 17th century: a historiographical aspect. *Siveryanskyi litopys*, 6, 10–22 [in Ukrainian].

11. Unity of Ukraine: the policy of spiritual community, national traditions and values: materials of the 10th anniversary. (2023). Annual All-Ukrainian scientific-practical round table on the Day of Unity of Ukraine (Kyiv, January 25, 2023) [in Ukrainian].

12. Sochenko, M. (2021). The First All-Ukrainian Biennial of the Historical Genre ‘Ukraine from Trypillia to the Present in the Images of Modern Artists’. *Current Issues of the Humanities*, 42, (Vol. 2), (pp. 55–61) [in Ukrainian].

13. Ukraine from Trypillia to the present in the images of contemporary artists: Catalogue of the Third All-Ukrainian Exhibition. (2008). PF “Oranta” [in Ukrainian].

14. Ukraine from Trypillia to the present in the images of contemporary artists: Catalogue of the Sixth All-Ukrainian Exhibition. (2014). PF “Oranta” [in Ukrainian].

15. Yur, M. (2016). Biennial of the historical genre: moral supports of Ukrainian statehood. *Fine Arts*, 1, 14–19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 10.02.2026
Прийнято до друку 17.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Гавеля О. М., Гавеля О. Р. Культурна цінність творів мистецтва, згенерованих штучним інтелектом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 165–171.

Havelia O., Havelia O. (2026). Cultural Value of Works of Art Generated by Artificial Intelligence. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 165–171 [in Ukrainian].

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7871-6813>
o.gavelya@ukr.net

Гавеля Олександра Русланівна,
кандидат філософських наук,
доктор філософії,
викладач кафедри культурології
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
<https://orcid.org/0000-0003-2599-0269>
a.gavelya@ukr.net

КУЛЬТУРНА ЦІННІСТЬ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЗГЕНЕРОВАНИХ ШТУЧНИМ ІНТЕЛЕКТОМ

Мета статті – висвітлити нові тенденції розвитку культурних цінностей через вивчення творів мистецтва, згенерованих штучним інтелектом. **Методологічну основу** дослідження становить поєднання двох підходів: мистецтвознавчого (оцінка їх матеріальної та художньої цінності як результату художньої творчості митців з використанням нових технологій, й вивчення попиту на ці твори для встановлення їх вартості) та культурологічного (вивчення культурної цінності твору, що має унікальну художню та естетичну значущість в соціокультурному просторі). Використано методи порівняльного аналізу, синтезу, спостереження, мистецької інтерпретації та візуального аналізу творів мистецтва, згенерованих ШІ, аналізу культурних цінностей, метод експертних оцінок трансформації соціокультурного простору. **Наукова новизна.** Вперше твори мистецтва згенеровані ШІ розглянуто як інструмент розвитку сучасного соціокультурного простору, в якому авторська ідея втілюється за допомогою (або спільно) з ШІ. Визначені методологічні підходи до виявлення культурних цінностей, які сприяють інноваціям та соціокультурним трансформаціям на основі застосування методу Дельфі та аналізу даних про якість, колір, розмір, естетику твору мистецтва, динаміку його продажу за допомогою артіндексу Мей Музес. **Висновки.** Сучасною тенденцією трансформації соціокультурного простору є представлення в галереях, виставках, на аукціонах творів мистецтва, створених людиною за допомогою (або спільно) з ШІ. Вони сприяють інноваціям і мають високу вартість та попит на артринку. Специфічними їх характеристиками є наявність культурної цінності, наданої мистецькому твору автором-людиною, поєднаної з цінністю комбінаційної і пошукової творчості ШІ (при відсутності у нього здатності вносити докорінно нове в мистецтво). Виявлено нові соціокультурні зміни, пов'язані з виявленням в художній творчості сучасних митців таких культурних цінностей як турбота про людей та свобода творчого самовираження засобами ШІ.

Ключові слова: твори мистецтва згенеровані ШІ, штучний інтелект, платформа Market Intelligence, індекс Мей Музес, культурні цінності, психологізм мистецтва, інновації, соціокультурний простір, турбота про людей, свобода творчого самовираження.

Havelia Oksana, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management; **Havelia Oleksandra**, Candidate of Philosophical Sciences, Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Cultural Studies, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

Cultural Value of Works of Art Generated by Artificial Intelligence

The purpose of this article is to highlight new trends in the development of cultural values through the study of works of art generated by artificial intelligence. **The methodological basis of the study** is a combination of two approaches: artistic (assessment of their material and artistic value as a result of artists' creative work using new technologies, and studying the demand for these works to establish their value) and cultural (studying the cultural value of a work that has unique artistic and aesthetic significance in the socio-cultural space). Methods of comparative analysis, synthesis, observation, artistic interpretation and visual analysis of works of art generated by AI, analysis of

cultural values, and the method of expert assessments of the transformation of the sociocultural space were used. **Scientific novelty.** For the first time, works of art generated by AI are considered as a tool for the development of modern sociocultural space, in which the author's idea is embodied with the help of (or jointly with) AI. Methodological approaches to identifying cultural values that promote innovation and sociocultural transformations are defined based on the application of the Delphi method and analysis of data on the quality, colour, size, aesthetics of a work of art, and the dynamics of its sale using the Mei Moses art index. **Conclusions.** A modern trend in the transformation of the sociocultural space is the presentation in galleries, exhibitions, and auctions of works of art created by humans with the help of (or in collaboration with) AI. They promote innovation and are highly valued and in demand on the art market. Their specific characteristics are the cultural value given to the artwork by the human author, combined with the value of the combinatorial and exploratory creativity of AI (in the absence of its ability to bring something radically new to art). New sociocultural changes have been identified, related to the emergence in the artistic creativity of contemporary artists of such cultural values as care for people and freedom of creative self-expression through AI.

Keywords: AI-generated works of art, artificial intelligence, Market Intelligence platform, Mei Moses index, cultural values, psychological art, innovation, sociocultural space, care for people, freedom of creative expression.

Актуальність теми дослідження. Актуальність вивчення культурних цінностей як соціокультурного феномену і результату діяльності талановитих митців, які створюють за допомогою (або спільно) з ШІ (штучним інтелектом) нові продукти образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, пов'язано з новими тенденціями розвитку виставкових, галерейних та аукціонних практик. В сучасному соціокультурному просторі, який постійно трансформується під впливом сучасних технологій, ці твори мають свою матеріальну та художню цінність, і потребують дослідницької уваги.

Аналіз досліджень і публікацій. Директорка Київської міської галереї мистецтв «Лавра» Т. Міронова аналізує діяльність культурних інституцій, кураторів та галеристів у співпраці з художниками [9]; в аналітичному звіті І. Бурнашова, який досліджує світовий обіг культурних цінностей на артринку (що за різними підрахунками становить від 120 млрд до 1 трлн доларів) [3] та ін. В роботах С. Русакова досліджено смислотворчий потенціал культурного споживання наприкінці ХХ – початку ХХІ століття [10]. Вчена А. Кравченко окреслила загальні тенденції в медіатизації (дигіталізації) художніх наративів та здійснено аналіз проєктів криптоарту [6]; В. Бензін вивчає цінності мистецтва, створеного ШІ [1]. П. Капустін досліджує штучний інтелект та генеративне мистецтво як синтез передових технологій і творчості. Значну увагу автором приділено темам демократизації творчого процесу, коли мистецтво стає доступним ширшій аудиторії завдяки автоматизації та технологіям [7]. С. Максимов і О. Радаєва вказують на поштовх діяльності виставок, аукціонів, галерей, а також на зростання попиту на національне мистецтво, у тому числі на міжнародному рівні. Вони вважають, що цьому сприяли державна політика, спрямована

на підтримку професійної творчості вітчизняних митців у галузі скульптури, живопису, декоративного мистецтва, графіки, а також відбувся активний розвиток українських мистецьких галерей та артцентрів, таких як: Мистецька галерея «Зелена Канапа», Галерея сучасного мистецтва «Триптих АРТ», Abramovych.art, VoloshynGallery, Щербенко Арт Центр, Арт Онлайн Україна, The Naked Room, Інтернет-галереї KYIV GALLERY, UkrainArt та ін. [8]. Німецькі вчені Е. Хартль та Т. Гесс, вивчають роль культурних цінностей в цифровій трансформації і застосовують ціннісно орієнтований підхід та метод Дельфі. Результати їх досліджень вказують на ключові цінності, які сприяють інноваціям та турботі про людей [12].

Мета дослідження – висвітлити нові тенденції розвитку культурних цінностей через вивчення творів мистецтва, згенерованих штучним інтелектом.

Виклад основного матеріалу. Почнемо з поєднання двох підходів до дослідження творів мистецтва, згенерованих ШІ: мистецтвознавчого (оцінка їх матеріальної та художньої цінності як результату художньої творчості митців з використанням нових технологій, й вивчення попиту на ці твори для встановлення їх вартості) та культурологічного (вивчення культурної цінності твору, що має унікальну художню та естетичну значущість в соціокультурному просторі). У випадку з мистецтвознавчим дослідженням творів мистецтва, згенерованих ШІ, нас, насамперед, цікавить експертний аналіз, який включає елементи стилістичної ідентифікації, аналіз сюжету твору, його композиції, техніки виконання, а також встановлення вартості твору, й вивчення попиту на нього на артринку. Що стосується вивчення культурної цінності твору, то тут важливими є здатність передавати глибокі людські почуття, формувати ціннісне ставлення до краси,

відображати дійсність через художні образи, майстерно та оригінально передавати відчуття світу, викликати емоційну реакцію та розвивати творчий потенціал людини.

Методи експертної оцінки для моніторингу трансформації соціокультурного простору включають структуровані, якісні та кількісні методи, такі як метод Дельфі (Delphi Technique), який доцільно застосовувати для аналізу змін у культурних цінностях та соціальних взаємодіях. Цей метод збору інформації (на умовах анонімності) використовується для досягнення консенсусу експертів за деякими питаннями, зокрема з мистецтвознавчої експертизи й аналізу культурних цінностей у соціокультурному просторі.

Куратори, галеристи та мистецтвознавці аналізують дані про продаж творів мистецтва на артринку, і часто застосовують артіндекс Мей Моузес (Mei Moses), який був розроблений у 2002 році професорами Школи бізнесу Стерна Нью-Йоркського університету доктором філософії Ц. Меєм і доктором філософії М. Мозесом. За допомогою цього індексу аналізуються дані про продаж творів мистецтва, їх якість, колір, розмір та естетику. Індеси Sotheby's Mei Moses широко визнані як найкращий показник стану ринку мистецтва. Використовуючи понад 80 000 повторних аукціонних продажів того самого об'єкта протягом певного часу, спеціалісти Sotheby's можуть проводити об'єктивний аналіз ринку мистецтва [14].

На платформі Market Intelligence можна переглянути тенденції, результати аналізу, статистику про останні тенденції художньої індустрії та перспективи її розвитку. Тут представлена окремо українська артіндустрія (Ukrainian Art Industry 2025-2029); європейська артіндустрія (European Art Industry 2025-2029); азійська артіндустрія (Asian Art Industry 2025-2029); артіндустрія США (US Art Industry 2025-2029); глобальна артіндустрія (Global Art Industry 2025-2029), тощо. Головне призначення платформи, що впливають на трансформацію соціокультурного простору: допомогти учасникам артіндустрії приймати розумні рішення для розвитку свого бізнесу; будувати успішні стратегії зростання; створювати експертну думку про майбутнє мистецької галузі; аналізувати нові тенденції її розвитку. Також на платформі можна обмінюватися думками з іншими учасниками, ілюструвати свої виступи найновішими фактами.

Серед різних видів мистецтва безперечним лідером на аукціонах є живопис (74% усіх купівель). Друге місце посідає графіка (14%), а решту поділяють ікона, декоративно-прикладне мистецтво, букіністика, фото і медіаарт.

Прибутковість вкладень у твори мистецтва в Україні за останні 50 років виявилася досить високою (12,6% річних). Згідно з дослідженнями артринку України, яке провели аналітики Molfar разом зі Spilne Art, мінімальна вартість роботи для входу у ринок інвестицій мистецтва наразі складає \$2000 [5].

Мистецтво на основі ШІ існує від середини XX століття. Тут можна згадати зображення, породжене моделлю DALL-E 2 на основі текстового запиту «1960's art of cow getting abducted by UFO in midwest» (рис. 1).



Рис. 1. Картина 1960-х років про корову, яку викрадає НЛО на середньому заході

Сучасною тенденцією розвитку соціокультурного простору є широке представлення в галереях, на виставках і аукціонах творів сучасного мистецтва, в яких художники активно застосовують штучні інтелектуальні системи. Активно розвивається AI-мистецтво (artificial intelligence art) – живопис, створений на основі ШІ. Момент його виходу в масовий обіг почався 25 жовтня 2018 року, коли на аукціоні Christie's було продано створений паризьким колективом Obvious портрет Едмонда Беламі за 432,500 \$ (рис. 2).

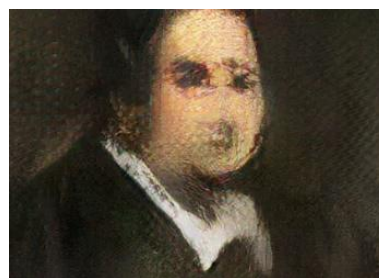


Рис. 2. Портрет Едмонда Беламі, створений за допомогою алгоритму, відомого як Generative Adversarial Networks (GAN)

Зростання популярності AI-мистецтва в сучасному соціокультурному просторі пов'язано з появою молодого покоління колекціонерів, які є поціновувачами цього виду мистецтва. У звіті від Hiscox і ArtTactic проаналізовано сучасний стан та майбутнє AI-генерованого мистецтва. За наведеними ними даними лише 2% традиційних колекціонерів придбали AI-мистецтво і 29% з них готові зробити це в майбутньому. Водночас 28% представників молодого покоління колекціонерів вже придбали художні роботи, створені ШІ, а 52% хочуть зробити це найближчим часом. Доступність AI-мистецтва через платформи NFT-маркетплейсів і сайтів дозволяють створювати зображення за допомогою таких моделей як Midjourney і DALL, і стимулюють колекціонерів бути відкритими до сучасного мистецького середовища.

Художники С. Чунг (рис. 3), М. Клінгеманн, Г. Коен та К. Сільвер здобули світове визнання за інноваційне використання ШІ у мистецтві, в якому поєдналася людська творчість та робота штучного інтелекту.



Рис. 3. Картини Сугвена Чунга, створені за допомогою ШІ

Сугвен Чунг (в минулому науковий співробітник Массачусетського технологічного інституту) – одним з перших запрограмував і створив робота на ім'я D.O.U.G. (Операційний блок креслення Generation_X). Зараз С. Чунг є відомим американським художником, який навчає спеціальних робіт малювати величезні

полотна в реальному часі, і повторювати та доповнювати створені ним лінії новими ідеями і візерунками. Роботи здатні робити позначки в циклі зворотного зв'язку з художником, генеруючи на основі нейронних мереж досить складні ескізи. Вони навчені цим діям на основі програмування біометричних даних Ч. Сугвена.

Німецький художник Маріо Клінгеманн в минулому був резидентом Google Arts and Culture (з 2016 по 2018 рік). Його вважають піонером у використанні комп'ютерного навчання в мистецтві. Багато художніх робіт Маріо Клінгеманна було представлено на фестивалі Arts Electronica, в Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорка, Метрополітен-музеї Нью-Йорка, Галереї фотографів у Лондоні, Центрі Помпіду в Парижі та Британській бібліотеці. Художник створив роботу «Спогади про перехожого І», з використанням ШІ, яку виставили на аукціон Sotheby's у 2019 році. У 2023 році М. Клінгеманн представив перформативну скульптуру у вигляді собаки, яка здатна «опрацьовувати критику мистецтва» з ШІ. Використавши *цінність комбінаційної і пошукової творчості ШІ*, М. Клінгеманн продемонстрував як його технічні розробки здатні допомагати митцям втілювати цікаві ідеї та створювати нові культурні цінності (рис. 4).

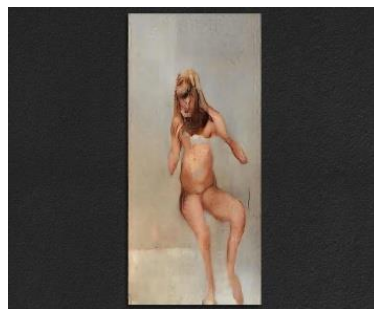


Рис. 4. Портрет голої натури, який створив М. Клінгеманн за допомогою ШІ

Американська художниця Клер Сільвер 21 березня 2023 року відкрила свою персональну виставку в паризькому Луврі (рис. 5). Представлена нею колекція Can I tell you a secret є описом її власної біографії. Серед робіт Клер привертає увагу картина «Любов за четвертим поворотом» (Love at the Fourth Turn), згенерована за допомогою ШІ. Під час презентації виставки, К. Сільвер зазначила: «Ми разом принесемо штучний інтелект в основну культуру», чим підкреслила як сучасні митці трансформують сучасний соціокультурний простір разом з ШІ. У художниці відбулися виставки у багатьох

престижних артгалереях світу. Її ШІ-полотна були продані на аукціоні Sotheby's у Лондоні, а також мали приголомшливий успіх на аукціоні SuperRare, де картина Genesis була продана більш ніж за \$ 79 511. Навесні 2024 року мисткиня підписала угоду з провідним американським таланти-агентством William Morris Endeavor.



Рис. 5. Портрет дівчини, який створив К. Сільвер за допомогою ШІ

Власник галереї в Оксфордї Ейден Меллер є автором портрета Алана Тюрінга, згенерованого за допомогою ШІ (рис. 6). Цю роботу він продав на аукціоні у 2024 році за \$1,1 млн. Це показує як кожного року зростає вартість картин створених митцями за допомогою ШІ.



Рис. 6. ШІ-портрет Алана Тюрінга, який створив Ейден Меллер

Деякі мистецтвознавці порівнюють форму згенеровану ШІ з концептуальним мистецтвом. Мистецький рух постмодернізму теоретично базується на засадах філософії концептуалізму, який склався в кінці 1960-х років під впливом дадаїстів, майстрів попарту та мінімального мистецтва. Концептуалісти ставлять своїм завданням перехід мистецтва від його матеріального і художнього втілення - до вільних від цього «художніх ідей» (тобто концептів). Митці використовують тексти, фотографії, об'єкти як носії ідеї, що відповідає постмодерній недовірі до «великих наративів» та цілісності твору. Такого ж значення вони надають формі, згенерованій ШІ. Концептуалізм, як частина постмодернізму, переносить фокус уваги глядача з естетичної цінності об'єкта на саму ідею, що змінює

традиційні уявлення про мистецтво, форму та культурні цінності.

Інша група мистецтвознавців вважають, що за мистецтвом, створеним ШІ, стоїть звичайний процес програмування, який не піддається певній художній класифікації, навіть як у випадку з колективом Obvious, який за допомогою ШІ згенерував портрет Едмонда Беламі з підписом у правому нижньому кутку.

Видатний медіахудожник Рефік Анадолі створив серію робіт 3D-моделі ШІ, під назвою «Машинні галюцинації», заснованих на колективних візуальних спогадах про космос, природу та урбаністичне середовище. Одна з цих робіт була представлена на виставці «Сад мрій» у ЦСМ М17. Тривимірні витвори Р. Анадолі виставлялися в найбільших художніх галереях, таких як Музей сучасного мистецтва (МоМА, Нью-Йорк), Пінакотека Модерна (Мюнхен), галерея Саатчі (Лондон). Минулого року, одна з його робіт із серії «Машинні галюцинації» прикрасила сцену церемонії вручення премії «Греммі». Мистецький арт-об'єкт «Почуття зцілення» вважається однією з найбільших у світі інсталяцій, створених на основі даних, оброблених ШІ.

Виникають нові тенденції розвитку мистецтва згенерованого ШІ у напрямку його психологізації. Ідея мистецтва модернізму полягає у переосмисленні художніх цінностей та орієнтирів культурно-цивілізаційного розвитку. Ідея психологізації мистецтва, згенерованого ШІ, виявляється у психологічній диференціації за рівнями: психофізіологічним, психологічним, соціально-психологічним. Наприклад, мистецтво Р. Анадолі, створене за допомогою ШІ, характеризується спрямованістю, насамперед, на психофізіологічний рівень. Ідея автора полягає в тому, щоб через мистецтво інсталяції відкрити перед глядачами секрети нейровізуалізації. Через сприйняття мистецтва Р. Анадолі, згенерованого за допомогою ШІ, відбувається розкриття «граничних» психологічних станів особистості та заглиблення у сферу ірреальності та ілюзорності. На соціально-психологічному рівні розширюються можливості людини щодо її успішного художньо-творчого розвитку, з використанням алгоритмів ШІ, й відбувається переважання культурних цінностей турботи про людей та свободи творчого самовираження.

Наукова новизна статті. Вперше твори мистецтва згенеровані ШІ розглянуто як

інструмент розвитку сучасного соціокультурного простору, в якому авторська ідея втілюється за допомогою (або спільно) з ІІІ. Визначені методологічні підходи до виявлення культурних цінностей, які сприяють інноваціям та соціокультурним трансформаціям на основі застосування методу Дельфі та аналізу даних про якість, колір, розмір, естетику твору мистецтва, динаміку його продажу за допомогою артіндексу Мей Моузес.

Висновки. Сучасною тенденцією трансформації соціокультурного простору є представлення в галереях, виставках, на аукціонах творів мистецтва, створених людиною за допомогою (або спільно) з ІІІ. Вони сприяють інноваціям і мають високу вартість та попит на артринку. Специфічними їх характеристиками є наявність культурної цінності, наданої мистецькому твору автором-людиною, поєднаної з цінністю комбінаційної і пошукової творчості ІІІ (при відсутності у нього здатності вносити докорінно нове в мистецтво). Досліджено нові соціокультурні зміни, пов'язані з виявленням в художній творчості сучасних митців таких культурних цінностей як турбота про людей та свобода творчого самовираження засобами ІІІ.

Література

1. Бензін В. Вивчення цінності мистецтва, створеного ІІІ. 2025. URL: <https://mpost.io/uk/exploring-the-value-of-ai-generated-art/> (дата звернення: 10.01.2026).
2. Асоціація артгалерей України. 2025. URL: http://www.soviart.com.ua/artassociation/index_u.html (дата звернення: 09.01.2026).
3. Бурнашов І. Ю. Сучасне образотворче мистецтво та арт-ринок в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси та неопублікованими матеріалами 2012–2013 рр.) / Національна парламентська бібліотека України, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. 2013. Вип. 3/5. 21 с.
4. Давимука С. А. Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики: монографія. Львів : ДУ «Інститут регіональних досліджень імені М.І. Долишнього НАН України». 2021. 581 с.
5. Інвестиційний потенціал українського мистецтва : аналітичний звіт. *Molfar*. URL: <https://molfar.com/blog/perspektyvy-ukrainskogo-mystectva-dumky-ekspertiv-v-konteksti-doslidzhennya-molfar-i-spilne-art> (дата звернення: 10.01.2026).
6. Кравченко А. І. Арт-блокчейн в культурно-мистецьких практиках ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 37–43.

7. Капустін П. Р. Штучний інтелект та генеративне мистецтво: синтез технологій та творчості. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 1. С.104–109. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.10>.

8. Максимов С., Радаєва О. Інфраструктура українського арт-ринку (частина 1): вітчизняні аукціони з продажу культурних цінностей. 16.10.2023. URL: <https://afo.com.ua/uk/news/2-general-assessment/1491-infrastructure-of-the-ukrainian-art-market-part-1-domestic-auctions-for-the-sale-of-cultural-assets> (дата звернення: 05.01.2026).

9. Міронова Т. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 116–121. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594>.

10. Русаков С. С. Смысловый потенциал арт-ринка в контексте культурного потребления. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 109–115. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.590>.

11. Art Industry 2025. URL: <https://www.reportlinker.com/report-summary/Art/151497/Ukrainian-Art-Industry.html?autogen=0> (дата звернення: 10.01.2026).

12. Hartl E., Hess T. The Role of Cultural Values for Digital Transformation. *Twenty-third Americas Conference on Information Systems*. Boston. Insights from a Delphi Study. 2017. URL: <https://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1369&context=amcis2017> (дата звернення: 10.01.2026).

13. Roose K. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. *Artists Aren't Happy*. 2022. URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificialintelligence-artists.html> (дата звернення: 10.01.2026).

14. The Sotheby's Mei Moses Indices. 2025. URL: <https://www.sothebys.com/en/the-sothebys-mei-moses-indices> (дата звернення: 10.01.2026).

References

1. Benzin, V. (2025). Studying the value of art created by AI. Retrieved from: <https://mpost.io/uk/exploring-the-value-of-ai-generated-art/> [in Ukrainian].
2. Association of Art Galleries of Ukraine. (2025). Retrieved from: http://www.soviart.com.ua/artassociation/index_u.html [in Ukrainian].
3. Burniashov, I. Y. (2013). *Contemporary visual arts and the art market in Ukraine: (overview based on press materials and unpublished materials from 2012–2013)*. National Parliamentary Library of Ukraine, Information Centre for Culture and Arts. DZK Issue, 3/5 [in Ukrainian].
4. Davymuka, S. A. (2021). *The ecosystem of art: scientific foundations of formation and contemporary practices*. State Institution M.I. Dolishnyi Institute of Regional Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

5. Investment potential of Ukrainian art – analytical report Molfar. (2025). Retrieved from: <https://molfar.com/blog/perspektyvy-ukrainskogo-mystectva-dumky-ekspertiv-v-konteksti-doslidzhennya-molfar-i-spilne-art> [in Ukrainian].
6. Kravchenko, A. I. (2023). Art blockchain in cultural and artistic practices of the 21st century. *Current issues in the humanities*, 62 (2), 37–43 [in Ukrainian].
7. Kapustin, P.R. (2025). Artificial intelligence and generative art: a synthesis of technology and creativity. *Ukrainian art discourse*, 1, 104–109. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.10> [in Ukrainian].
8. Maksymov, S., & Radaieva, O. (16 October 2023). *Infrastructure of the Ukrainian art market (part 1): domestic auctions for the sale of cultural valuables*. Retrieved from: <https://afo.com.ua/uk/news/2-general-assessment/1491-infrastructure-of-the-ukrainian-art-market-part-1-domestic-auctions-for-the-sale-of-cultural-assets> [in Ukrainian].
9. Mirova, T. (2022). Functionaries of the modern Ukrainian art market: activities of the private art segment. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 43, 116–121. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594> [in Ukrainian].
10. Rusakov, S.S. (2022). The meaning-creating potential of the art market in the context of cultural

consumption. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 43, 109–115. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.590> [in Ukrainian].

11. Art Industry (2025). Retrieved from: <https://www.reportlinker.com/report-summary/Art/151497/Ukrainian-Art-Industry.html?autogen=0> [in French].

12. Hartl, E., & Hess, T. (2017). The Role of Cultural Values for Digital Transformation. Twenty-third Americas Conference on Information Systems. Insights from a Delphi Study. Retrieved from: <https://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1369&context=amcis2017> [in English].

13. Roose, K. (2022). *An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists aren't Happy*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificialintelligence-artists.html> [in English].

14. The Sotheby's Mei Moses Indices. (2025). Retrieved from: <https://www.sothebys.com/en/the-sothebys-mei-moses-indices> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Дяченко А. В. Акварель другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст.: еволюція техніки та трансформація художньої мови. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 172–177.

Diachenko A. (2026). Watercolour of the Second Half of the 20th – First Quarter of the 21st Century: Evolution of Technique and Transformation of Artistic Language. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 172–177 [in Ukrainian].

Дяченко Алла Володимирівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
деканка Факультету
декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
<https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>
pani.alla0107@gmail.com

**АКВАРЕЛЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТ.:
ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІКИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ**

Метою статті є дослідження еволюції техніки акварельного живопису та визначення основних напрямів трансформації його художньої мови у другій половині ХХ – першій чверті ХХІ ст. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному застосуванні історико-мистецтвознавчого, порівняльного та системного методів, що дозволяють проаналізувати еволюцію акварельної техніки, її художні особливості та трансформації у контексті розвитку сучасного образотворчого мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі еволюції акварельної техніки другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття та визначенні основних напрямів трансформації художньої мови акварелі у контексті сучасних культурно-мистецьких процесів. **Висновки.** акварельний живопис є динамічним і багатограним видом образотворчого мистецтва, розвиток якого відбувається у взаємодії традиційних технік та сучасних художніх практик. Історична еволюція акварелі демонструє її поступовий перехід від допоміжної техніки до самостійного виду станкового живопису, що характеризується широким спектром технічних прийомів, фактурних ефектів і матеріалів. Особливо значних змін акварель зазнала у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Розширення технічних можливостей, використання нових матеріалів і поєднання різних художніх прийомів сприяли формуванню нової художньої мови. Сучасна акварель поєднує традиційні принципи прозорості та легкості з експериментальними підходами до кольору, фактури та композиції. Також акварель активно інтегрується з іншими художніми техніками та цифровими технологіями, що розширює її виразні можливості. Це дозволяє художникам створювати різноманітні за стилем і характером твори, які відображають актуальні тенденції розвитку мистецтва. Акварель постає як відкрита до експериментів художня система, що поєднує традицію, інновацію та індивідуальний стиль митця.

Ключові слова: акварельний живопис, техніка, художні матеріали, синтез технік, цифрові технології, художня мова.

Diachenko Alla, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Decorative Applied Arts, Mykhailo Boychuk State Academy of Decorative and Applied Arts and Design of Kyiv

Watercolour of the Second Half of the 20th – First Quarter of the 21st Century: Evolution of Technique and Transformation of Artistic Language

The purpose of the article is to study the evolution of the technique of watercolour painting and to determine the main directions of transformation of its artistic language in the second half of the 20th – first quarter of the 21st century. **The research methodology** is based on the complex application of historical and art-historical, comparative and systemic methods, which allow analysing the evolution of watercolour technique, its artistic features and transformations in the context of the development of modern fine arts. **The scientific novelty** of the research lies in the complex analysis of the evolution of watercolour technique of the second half of the 20th – first quarter of the 21st century and determining the main directions of transformation of the artistic language of watercolour in the context of modern artistic processes. **Conclusions.** Watercolour painting is a dynamic and multifaceted type of fine art, the development of which occurs in the interaction of traditional techniques and modern artistic practices. The historical evolution of watercolour demonstrates its gradual transition from an auxiliary technique to an independent type of easel painting, characterised by a wide range of technical techniques, textural effects and materials. Watercolour underwent particularly significant changes in the second half of the 20th – early 21st centuries. The expansion of technical capabilities, the use of new materials and the combination of various artistic techniques contributed to the formation of

a new artistic language. Modern watercolour combines traditional principles of transparency and lightness with experimental approaches to colour, texture and composition. Watercolour is also actively integrated with other artistic techniques and digital technologies, which expands its expressive capabilities. This allows artists to create works of various styles and nature that reflect current trends in the development of art. Watercolour appears as an artistic system open to experiments, combining tradition, innovation and the individual style of the artist.

Keywords: watercolour painting, technique, art materials, synthesis of techniques, digital technologies, artistic language.

Актуальність теми дослідження. Акварель – це особливий різновид живописної техніки, що поєднує прозорість кольору, швидкість виконання та здатність передавати тонкі емоційні стани.

Упродовж свого розвитку акварель поступово трансформується з допоміжної техніки, яка використовувалася переважно для етюдів або ескізів, у самостійний вид станкового мистецтва. Особливо інтенсивно цей процес відбувається у другій половині ХХ ст., коли художники активно експериментують із технічними можливостями матеріалу, розширюють межі традиційних прийомів та формують нові принципи художнього мислення.

Мистецтвознавчі дослідження підкреслюють, що розвиток акварелі пов'язаний не лише з технічними новаціями, а й із загальними змінами художньої культури, зокрема мистецтво характеризується різноманітним стилістичним напрямом, індивідуалізацією творчих практик та прагненням до синтезу різних видів мистецтва. У цьому контексті акварель виявляється надзвичайно гнучкою технікою, що дає змогу художникам реалізувати як традиційні, так і експериментальні підходи.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу еволюції акварельної техніки та трансформації художньої мови цього виду мистецтва в умовах сучасних культурних процесів. Незважаючи на значну кількість мистецтвознавчих праць, питання розвитку акварелі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. потребує подальшого осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми розвитку акварельного живопису висвітлювалися у працях як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Значний внесок у вивчення історії та техніки акварелі зроблено у працях, присвячених загальним питанням живопису, художніх матеріалів і технологій образотворчого мистецтва. Водночас існує низка нових праць вітчизняних дослідників, присвячених різним аспектам акварельної техніки.

Так, у статті М. Юр досліджується роль акварельного живопису як засобу

документування архітектурних пам'яток та історичних об'єктів. Авторка розглядає акварель як інструмент створення «візуального архіву» культурної спадщини та аналізує її значення для реконструкції втрачених об'єктів [7]. У публікації О. Андріанової та С. Біскулової застосовано сучасні методи аналізу матеріалів живопису (рентгенофлуоресцентний аналіз, спектроскопію, УФ-флуоресценцію) для вивчення техніки акварелей Тараса Шевченка. Стаття розкриває особливості використаних пігментів, паперу та художніх прийомів [1]. Н. Велігура аналізує феномен традиції в акварельному живописі крізь призму естетичних принципів музичного мистецтва. Авторка вивчає взаємозв'язок ритму, темпу, гармонії та колористичної організації художнього твору, підкреслюючи паралелі між музичною композицією та структурою акварельного зображення. Особлива увага приділяється ролі традицій у формуванні художньої мови акварелі та збереженні національних мистецьких особливостей у сучасній творчості [2]. Д. Вінтаєв та Н. Вінтаєва вивчають акварель як ефективний інструмент візуального дослідження предметно-просторового середовища, що використовується в архітектурній та дизайнерській практиці. Автори підкреслюють мобільність акварельної техніки, її здатність швидко фіксувати особливості архітектурних об'єктів, ландшафтів та інтер'єрів. Акварель розглядається як засіб аналізу просторових характеристик середовища та як метод розвитку художнього мислення у процесі професійної підготовки архітекторів і дизайнерів [3]. С. Шпак здійснено історико-мистецтвознавчий аналіз розвитку акварельного живопису в Україні. Авторка розглядає основні етапи становлення акварелі, простежує еволюцію художніх стилів та технічних прийомів від ХІХ ст. до сучасності. Особливу увагу приділено ролі акварелі у формуванні національної художньої традиції, а також її значенню в контексті сучасних мистецьких процесів і європейської культурної інтеграції [5]. Л. Щербакова аналізує роль допоміжних матеріалів і технічних прийомів акварельного живопису у процесі навчання

студентів художніх спеціальностей. Авторка аналізує педагогічні можливості використання різних інструментів і матеріалів, що сприяють розвитку творчого мислення, художньої майстерності та індивідуального стилю майбутніх митців. У роботі підкреслюється важливість поєднання академічних принципів навчання з експериментальними техніками акварелі [6].

Зарубіжні дослідники Х. Гонсалес-Гутьєррес та ін. аналізують фізичні процеси формування текстур у акварельному живописі. Автори показують, що розподіл пігменту на папері залежить від випаровування води, концентрації фарби та властивостей поверхні паперу, що визначає характерні ефекти акварелі [8]. С. Когоу, Х. Лян розглядають сучасні методи наукового дослідження акварелей, зокрема спектроскопія, мультиспектральна зйомка та рентгенофлуоресцентний аналіз. Ці технології дозволяють визначати пігменти, папір та техніку виконання без пошкодження творів мистецтва [10]. Дослідження Ц. Хунмей присвячене взаємодії композиції та світлотіньової структури у сучасному акварельному живописі. Авторка доводить, що у сучасній акварелі світлотінь перестає бути лише засобом передачі реальності й перетворюється на самостійну художню мову, що формує наратив і композицію твору [9].

Попри наявність значної кількості досліджень, питання еволюції акварельної техніки у сучасному мистецтві потребує подальшого системного аналізу.

Метою статті є дослідження еволюції техніки акварельного живопису та визначення основних напрямів трансформації його художньої мови у другій половині XX – першій чверті XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Акварельний живопис є одним із найдавніших і водночас найбільш пластичних різновидів образотворчого мистецтва. Його специфіка полягає у використанні водорозчинних фарб, які створюють прозорі кольорові шари, дозволяючи художнику працювати з тонкими нюансами світлотіні, повітряної перспективи та колористичних переходів. Саме ця прозорість і легкість визначають особливу естетику акварелі, яка поєднує риси живопису та графіки. Основою акварельної техніки є використання водорозчинних фарб, які створюють легку прозору плівку і дозволяють працювати з білизною паперу як активним елементом композиції [4].

Акварель як художня техніка має давню історію. Її витoki пов'язані з використанням водорозчинних фарб у стародавніх культурах, однак справжнього розвитку вона набула у європейському мистецтві XVIII–XIX ст. У цей період акварель активно використовувалася для створення пейзажів, архітектурних етюдів та ілюстрацій.

Акварель у XIX – на початку XX століття відігравала важливу роль у фіксації архітектурних пам'яток та історичних ландшафтів, виступаючи своєрідним візуальним документом культурної спадщини. Завдяки мобільності техніки та швидкості виконання вона дозволяла художникам оперативно відтворювати архітектурні об'єкти, що сприяло збереженню їхнього образу для подальших поколінь. Акварельні зображення архітектури та міського середовища є важливим джерелом для дослідження історичного вигляду міст і пам'яток культурної спадщини. У художній практиці XIX ст. акварель поєднувала документальність із художньою виразністю, що робило її ефективним засобом візуальної репрезентації історичного середовища [7].

У XX ст. відбувається поступове переосмислення ролі акварелі в системі образотворчого мистецтва. Якщо раніше вона сприймалася переважно як допоміжна техніка, то у другій половині XX ст. акварель стає самостійним видом станкового живопису. Акварельний живопис характеризується значним розширенням художніх можливостей, художники активно використовують нові матеріали, поєднують акварель із тушшю, пастеллю, акрилом та іншими техніками. Фізичні механізми виникнення багатьох фактурних ефектів у акварелі пояснюють Х. Гонсалес-Гутьєррес та співавтори, які доводять, що розподіл пігменту на поверхні паперу визначається процесами випаровування води, концентрацією фарбового розчину та властивостями паперу, що формує характерні текстурні структури акварельного живопису [8].

Однією з найважливіших характеристик розвитку акварелі є розширення технічного арсеналу художників. Традиційні техніки (живопис по мокрому (wet-on-wet), живопис по сухому, лесірування, градаційні заливки) доповнюються новими прийомами, які дозволяють створювати складні фактурні ефекти. Художники активно використовують: сольові ефекти, розбризкування фарби, губки, змішування акварелі з тушшю, текстуровані матеріали. Такі прийоми значно розширюють

можливості художньої виразності акварелі. Як зазначає Л. Щербакова, застосування різних допоміжних матеріалів і технік сприяє формуванню індивідуального творчого стилю [6].

У другій половині XX ст. відбувається активний пошук нових художніх форм. У контексті сучасних художніх процесів акварель набуває нових функцій і активно використовується для дослідження просторового середовища та фіксації візуальних вражень [3]. Це пов'язано з декількома чинниками: розвитком нових художніх матеріалів; змінами у художньому мисленні; впливом модернізму та постмодернізму.

Зокрема, зміни у художньому мисленні зумовили відхід від виключно натуралістичного зображення реальності до більш експериментальних, концептуальних та абстрактних форм візуальної виразності. Вплив модернізму сприяв переосмисленню традиційних принципів композиції, кольору та форми, тоді як постмодернізм стимулював художній плюралізм, поєднання різних стилів і технік, а також активне використання цитування та візуальних алюзій у художній практиці. У сукупності ці процеси сприяли формуванню нової художньої мови акварелі, яка поєднує традиційні естетичні принципи з інноваційними творчими підходами.

Нині художники дедалі частіше звертаються до абстрактних композицій, в яких акварель виступає не лише засобом передачі натури, а й самостійним елементом художнього експерименту. Акварель починає використовуватися не лише для камерних композицій, а й для масштабних декоративних робіт, включаючи оформлення громадських просторів, архітектурних інтер'єрів, сценографічні проекти та великоформатні настінні панно. Такий розвиток техніки дозволяє художникам експериментувати з просторовою експресією, кольоровою гармонією та ритмікою композиції на великих площах, а також поєднувати традиційні прозорі шари фарби з сучасними декоративними та фактурними прийомами, що розширює функціональні та естетичні можливості акварельного живопису.

Зміни у техніці безпосередньо впливають на трансформацію художньої мови акварелі, яка поєднує традиційні принципи прозорості та ліричності з експресивністю та декоративністю. Так, традиційна акварель характеризувалася м'якою тональністю, атмосферою. Натомість сучасна акварель

часто відзначається контрастністю, активною фактурою. Ц. Хунмей акцентує на зміні ролі світлотіннєвої структури у сучасному акварельному живописі: вона перестає бути лише засобом імітації реальності й набуває значення самостійної художньої мови, що формує композицію та наратив твору [9].

На початку XXI ст. акварель набуває нового значення у контексті сучасної художньої культури. Вона активно використовується у: станковому живописі, книжковій ілюстрації, дизайні, урбаністичних скетчах.

Особливо популярною стає практика швидкого акварельного рисунка, яка дозволяє художнику фіксувати миттєві враження від навколишнього середовища.

Однією з характерних рис сучасної акварелі є синтез різних художніх технік. Художники поєднують акварель із графічними матеріалами, акриловими фарбами, колажем, цифровими технологіями. У сучасних наукових працях акцентується увага на різноманітні технік акварельного живопису – від традиційних методів «по мокрому» та «по сухому» до складних комбінованих прийомів, які включають використання різних фактур і матеріалів. Такі експериментальні підходи розширюють виразні можливості акварелі, дозволяючи митцям створювати багатошарові композиції, поєднувати живописні та графічні ефекти, а також інтегрувати традиційні художні практики із сучасними візуальними формами. Крім того, застосування цифрових технологій у підготовчому етапі або у процесі подальшої обробки зображень сприяє появі нових форм презентації акварельного мистецтва в онлайн-просторі.

Такий підхід дозволяє створювати нові візуальні ефекти та формує сучасну художню мову, що відображає складність культурних процесів XXI ст.

Важливу роль відіграє індивідуальний стиль художника. Кожен митець формує власну систему технічних прийомів. Значення технічного різноманіття акварелі та використання допоміжних матеріалів у процесі художньої діяльності, зокрема, підкреслює Л. Щербакова, яка зазначає, що застосування різних технік і матеріалів сприяє розвитку творчого мислення та художньої майстерності митця [6]. У цьому контексті дослідниця Н. Велігура звертає увагу на естетичні паралелі між аквареллю та музикою, підкреслюючи значення ритму, гармонії та композиційної структури у формуванні художнього образу [2].

Водночас розвиваються сучасні технології наукового аналізу, які відкривають нові можливості для дослідження акварельних творів. Дослідники підкреслюють ефективність застосування спектроскопії, мультиспектральної зйомки та рентгенофлуоресцентного аналізу, що дозволяє визначати пігменти, матеріали паперу та особливості художньої техніки без пошкодження творів мистецтва [10].

Важливу роль у популяризації акварелі відіграють міжнародні виставки, фестивалі, а також цифрові платформи, які значно розширюють можливості презентації мистецтва. Завдяки розвитку інтернет-ресурсів, соціальних мереж і онлайн-галерей художники можуть демонструвати свої роботи глобальній аудиторії, брати участь у віртуальних виставках, професійних спільнотах і мистецьких конкурсах. Цифрові технології сприяють швидкому поширенню інформації про акварельний живопис, формуванню міжнародних творчих мереж та обміну досвідом між митцями, що, у свою чергу, стимулює розвиток сучасної акварельної практики. Усе це відіграє важливу роль у популяризації акварельного мистецтва та розвитку професійної комунікації між художниками.

Висновки. Отже, акварельний живопис є динамічним і багатограним видом образотворчого мистецтва, розвиток якого відбувається у взаємодії традиційних технік та сучасних художніх практик. Історична еволюція акварелі демонструє її поступовий перехід від допоміжної техніки до самостійного виду станкового живопису, що характеризується широким спектром технічних прийомів, фактурних ефектів і матеріалів. Особливо значних змін акварель зазнала у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Розширення технічних можливостей, використання нових матеріалів і поєднання різних художніх прийомів сприяли формуванню нової художньої мови. Сучасна акварель поєднує традиційні принципи прозорості та легкості з експериментальними підходами до кольору, фактури та композиції. Також акварель активно інтегрується з іншими художніми техніками та цифровими технологіями, що розширює її виражальні можливості. Це дозволяє художникам створювати різноманітні за стилем і характером твори, які відображають актуальні тенденції розвитку мистецтва. Акварель постає як відкрита до експериментів художня система, що поєднує традицію, інновацію та

індивідуальний стиль митця. У цілому еволюція акварельного живопису є складним і багатограним процесом, який відображає зміни художнього мислення та культурних цінностей сучасного суспільства.

Перспективи подальших досліджень. полягають у поглибленому вивченні сучасних трансформацій акварельного живопису в контексті міждисциплінарних художніх практик, аналізі поєднання традиційних технік із цифровими технологіями.

Література

1. Андріанова О., Біскулова С. Технологічні дослідження акварелей Тараса Шевченка періоду навчання в Петербурзькій академії мистецтв. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №2. Р. 8–16. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2>.
2. Велігура Н. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 85–93.
3. Вінтаєв Д. Ю., Вінтаєва Н. С. Акварель як мобільна техніка дослідження предметно-просторового середовища. *Комунальне господарство міст. Серія: Технічні науки та архітектура*. 2018. Вип. 142. С. 213–216.
4. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua> (дата звернення: 12.12.2025)
5. Шпак С. Акварельний живопис України в історичному розвитку. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. *Кн. 2: збірник наукових праць*. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 369–383.
6. Щербакова Л. А. Значення допоміжних матеріалів та технік акварельного живопису при виконанні студентами творчих завдань на академічних та самостійних заняттях. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2006. № 16 (2). С. 296–304.
7. Юр М. В. Акварель як художній засіб фіксації пам'яток культурної спадщини України середини ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 148–152
8. González-Gutiérrez J., Moctezuma O., Angeles V., Rios-Ramirez M., Zetina S., Marin A., Zenit R. Pattern formation by droplet evaporation and imbibition in watercolor paintings. *Colloids and Surfaces A: Physicochemical and Engineering Aspects*. 2017. Vol. 531. P. 1–8. <https://doi.org/10.1016/j.colsurfa.2017.07.020>
9. Hongmei J. Reconstructing the Narrative of Light-Shadow: A Study on the Interactivity between Composition and Light-Shadow Logic in Modern Watercolor Painting. *Frontiers in Art Research*. 2025. Vol. 7 (6). P. 18–24. <https://doi.org/10.25236/FAR.2025.070603>.
10. Kogou S., Lucian A., Bellesia S., Burgio L., Bailey K., Brooks C., Liang H. A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour

paintings. *Heritage Science*. 2015. Vol. 3. Article 24. DOI: 10.1186/s40494-015-0051-2.

References

1. Andrianova, O., & Biskulova, S. (2024). Technological studies of Taras Shevchenko's watercolours during his studies at the St. Petersburg Academy of Arts. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 8–16. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2> [in Ukrainian].
2. Velihura, N. (2017). The phenomenon of tradition in watercolour through the aesthetics of music. *Art History Notes*, 32, 85–93 [in Ukrainian].
3. Vintaiev, D., & Vintaieva, N. (2018). Watercolour as a mobile technique for studying the subject-spatial environment. *Municipal economy of cities. Series: Technical sciences and architecture*, 142, 213–216 [in Ukrainian].
4. Encyclopaedia of modern Ukraine. (n.d.). <https://esu.com.ua> [in Ukrainian].
5. Shpak, S. (2019). Watercolour painting of Ukraine in historical development. *Ethnodelsign in the context of Ukrainian national revival and European integration*, 2, 369–383 [in Ukrainian].
6. Shcherbakova, L. A. (2006). The value of auxiliary materials and watercolour painting techniques when students perform creative tasks in academic and independent classes. *Pedagogy of higher and secondary schools*, 16 (2), 296–304 [in Ukrainian].
7. Yur, M. (2025). Watercolour as an artistic means of fixing monuments of cultural heritage of Ukraine in the mid-19th – early 20th centuries. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 148–152 [in Ukrainian].
8. González-Gutiérrez, J., Moctezuma, O., Angeles, V., Rios-Ramirez, M., Zetina, S., Marin, A., & Zenit, R. (2017). Pattern formation by droplet evaporation and imbibition in watercolor paintings. *Colloids and Surfaces A: Physicochemical and Engineering Aspects*, 531, 1–8. <https://doi.org/10.1016/j.colsurfa.2017.07.020> [in English].
9. Hongmei, J. (2025). Reconstructing the Narrative of Light-Shadow: A Study on the Interactivity between Composition and Light-Shadow Logic in Modern Watercolor Painting. *Frontiers in Art Research*, 7 (6), 18–24. <https://doi.org/10.25236/FAR.2025.070603> [in English].
10. Kogou, S., Lucian, A., Bellesia, S., Burgio, L., Bailey, K., Brooks, C., & Liang, H. (2015). A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour paintings. *Heritage Science*, 3, 24. DOI: 10.1186/s40494-015-0051-2 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 04.02.2026
Прийнято до друку 11.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Кузенко П. Я. Дерев'яний інвентар вітварної частини церков Карпат. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 178–183.

Kuzenko P. (2026). Wooden Furnishings of Carpathian Church Altars. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 178–183 [in Ukrainian].

Кузенко Петро Ярославович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації

Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0003-4384-7650>
petro.kuzenko@pnu.edu.ua

ДЕРЕВ'ЯНИЙ ІНВЕНТАР ВІВТАРНОЇ ЧАСТИНИ ЦЕРКОВ КАРПАТ

Метою статті є комплексний аналіз функціональних, художньо-стильових та символічних особливостей дерев'яного інвентаря вітварної частини церков Карпат XVII – початку XXI ст. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує положення мистецтвознавства, культурології, краєзнавства, літургики. Таке методологічне поєднання дозволило визначити функціональні, художньо-стильові та символічні особливості дерев'яного інвентаря вітварної частини церков Карпат. **Наукова новизна статті** полягає у всебічному дослідженні дерев'яного інвентаря вітварного простору храмів Карпат, здійсненому крізь призму його функціональних характеристик, художньо-стилістичних ознак та символічного змісту. **Висновки.** Дерев'яні предмети облаштування вітварної частини карпатських церков посідають вагоме місце в формуванні сакрального простору, поєднуючи богослужбове призначення, символічно-богословський зміст і регіональні художні традиції. Розвиток цього виду мистецтва зумовлюється як літургійною практикою християнського обряду, так і природними умовами Карпат, що сприяли активному застосуванню дерева для виготовлення предметів церковного вжитку. Проведене дослідження доводить, що вітварний інвентар (зокрема престולי, літургійні хрести, кивоти, свічники та інші культові предмети) виконував не тільки утилітарні функції, але й відіграв важливу роль у передачі сакральних смислів. Через форму, декор і просторове розміщення ці елементи відображали уявлення церковної громади про святість, символічну організацію вітварного простору та особливості здійснення богослуження. Різьбярські техніки, орнаментальні мотиви й конструктивні вирішення засвідчують органічне поєднання канонічних норм із традиціями народного мистецтва мешканців Карпат. Локальні особливості вітварного інвентаря тісно пов'язане не тільки з християнською символікою але й рудиментами давніх язичницьких вірувань, народною обрядовістю та позначені релігійним синкретизмом.

Ключові слова: сакральна архітектура Карпат, дерев'яний інвентар церкви, іконографія, художнє різьблення.

Kuzenko Petro, *Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Fine and Decorative-Applied Arts and Restoration, Vasyl Stefanyk Carpathian National University*

Wooden Furnishings of Carpathian Church Altars

This article **presents** a comprehensive analysis of the functional, artistic, stylistic, and symbolic characteristics of wooden altar furnishings in Carpathian churches. The study employs an interdisciplinary **methodology** that integrates art history, cultural studies, regional studies, and liturgical analysis. This combined approach enables a nuanced identification and interpretation of the functional, artistic, stylistic, and symbolic features of wooden altar furnishings within the Carpathian ecclesiastical tradition. The **scientific novelty** of this study lies in its comprehensive examination of the wooden furnishings of the altar space in Carpathian churches, analysed in terms of their functional roles, artistic and stylistic characteristics, and symbolic meanings. **Conclusions.** Wooden objects within the altar area of Carpathian churches play a significant role in shaping the sacred space by integrating liturgical functions with symbolic and theological meanings and regional artistic traditions. The evolution of this form of ecclesiastical art has been influenced by both the liturgical practices of the Christian rite and the natural conditions of the Carpathian region, which encouraged the widespread use of wood in the production of church furnishings. The study demonstrates that altar furnishings – including thrones, liturgical crosses, tabernacles, candlesticks, and other sacred objects – not only fulfilled utilitarian functions but also played a significant role in expressing sacred meanings. Through their form, decorative treatment, and spatial organisation, these elements articulated the community's understanding of holiness, the symbolic structuring of the altar space, and distinctive features of liturgical practice. Carving techniques, ornamental motifs, and structural solutions attest to an organic synthesis of canonical requirements with the folk artistic traditions of the Carpathian region. The local characteristics of altar furnishings are closely associated not only with Christian symbolism but also with vestiges of pre-Christian beliefs, folk ritual practices, and forms of religious syncretism.

Keywords: sacred architecture of the Carpathians; wooden church furnishings; iconography; artistic carving.

Актуальність теми дослідження. Сакральна архітектура Карпат становить унікальний пласт національної культурної спадщини, в якому поєдналися давні будівельні традиції, локальні художні особливості та глибокі духовні смисли. Важливою частиною кожного храму є дерев'яне церковне начиння, яке разом з будівлею, іконостасом та настінними розписами становлять єдине ціле, здійснюючи процес релігійного навчання. Дерев'яні культові предмети вівтарної частини храму становлять значну частину церковного мистецтва Карпатського регіону й вирізняються унікальними традиціями різьбярства. Значна частина цих творів перебуває під загрозою втрати внаслідок природного старіння матеріалів, кліматичних факторів, а також некваліфікованих реставраційних втручань, що посилює необхідність їх наукового вивчення та професійної документації. Актуальність дослідження також зумовлюється недостатнім рівнем досліджень дерев'яного інвентаря храмів Карпат у міждисциплінарному вимірі з урахуванням мистецтвознавчих, культурологічних, історичних та богословських аспектів. Комплексний аналіз дерев'яного інвентаря храмів Карпат дасть змогу глибше зрозуміти взаємозв'язок художньої форми сакральних творів з літургійною функцією, обрядовістю регіону та символікою сакрального простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення дерев'яного інвентаря вівтарної частини церков Карпат розпочалося ще в кінці XIX-початку XXI століття. В той час з'являються перші дослідження Шухевича В., Свенціцької В., в яких зафіксовано та здійснено короткий аналіз окремих літургійних христів Карпат [4; 8]. Активізація вивчення сакрального мистецтва, зокрема дерев'яного інвентаря вівтарної частини церков Карпат відбулася із здобуттям Україною Незалежності. В цей час опубліковано праці О. Болюка про функціональну, тектонічну, символічну структуру дерев'яного обладнання церкви у просторі Таїнства Євхаристії [1]; В. Попенюка – новаційні ківоти на Гуцульщині та Покутті [3]; Р. Стеф'юка – композиційно-стильові особливості церковної обстави художнього деревообробництва в церкві Успіння св. Анни с. Бистрець на Івано-Франківщині [6]; Студинського Р. – ківоти церков Східної Галичини [7], П. Кузенка – дерев'яні церковно-обрядові хрести Карпат XVII–XX століть [3].

Метою статті є комплексний аналіз функціональних, художньо-стильових та символічних особливостей дерев'яного інвентаря вівтарної частини церков Карпат XVII – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Вагому роль у просторово-функціональній організації храму відіграють предмети, розташовані у вівтарній частині, які наділені глибоким символічним змістом і безпосередньо задіяні в літургійній практиці. У карпатських храмах значна частина цього інвентаря традиційно виготовлялася з дерева. До таких сакральних предметів належать престол, ківорій, кивот, напребстольний і ручний хрести, горне сідалище, а також свічники.

Центральним елементом вівтарного простору є престол, над яким священнослужитель звершує Божеественну Літургію, зокрема акт принесення безкровної жертви – Хліба і Вина, що символізують Тіло і Кров Ісуса Христа. Саме з цією функцією пов'язане його поширене означення як жертovníка. У богословській традиції престол уособлює Бога-Творця та Гріб Господній і розглядається як головне сакральне осереддя храму, своєрідне «серце» його духовного простору [1, 1122].

За формою престол зазвичай буває у вигляді рівнобічного столу із зашитими бічними площинами. Його фасадні частини, стовпці та фільонки оздоблюються різьбленим декором, позолотою, а також доповнюються живописними зображеннями й написами. Художнє вирішення престолу стилістично узгоджується з декором іконостасу та іншими елементами інтер'єру церкви. Подібний органічний взаємозв'язок між різьбленням престолу та загальним художнім оформленням церкви простежується, зокрема, на прикладі престолу другої половини XIX століття з села Малий Ключів Коломийського району Івано-Франківської області [5, 296].

У Карпатах зафіксовано ряд престолів із мальованими олійною фарбою біблійними сюжетами, наприклад, «Моління о Чашу», «Воскресіння», у церкві Архангела Михаїла 1909 р. з с. Яворова Турківського р-ну Львівської обл., (майстер храму Комар з м. Долини); «Жертвоприношення Авраама», «Тайна Вечеря», на боках престолу поч. XXI ст. церкви св. Юрія с. Сянки Турківського р-ну. Зустрічається також християнська символіка – хрест, пальма (церква Різдва Богородиці 1876 р., с. Розлуч Турківського р-ну); «Покладення до Гробу Тіла Ісуса Христа», «Жертвоприношення Ноя», – (на престолі

2005 р. церкви св. Параскевії Сербської 1781 р. с. Тисовиця Старосамбірського р-ну) [1, 1122].

Над престолом у храмах Карпат іноді зводили киворій (сінь, піднебесне, балдахін). Цей елемент церковної обстави є символом неба над землею – жертovníком, на якому приноситься жертва Богові. У католицьких храмах ківорії, крім головного жертovníка, могли також доповнювати бічні вівтарі. Християни усіх конфесій виготовляли ківорій переважно з дерева, рідше – каменю або металу [1, 1122].

У Карпатах оригінальні варіанти стаціонарних конструкцій ківоріїв, зокрема набули поширення в Закарпатській області. Тут їх виконували із вмонтованими по кутах зображеннями канонічних євангелістів. Приміром, ківорій кін. XVIII ст. церкви Різдва Богородиці 1780 р. с. Пилипець Міжгірського р-ну Закарпатської обл. завершується іконками з ликами євангелістів, що оточені рельєфними мушлями. У такому варіанті символіку ківорію також можна розглядати як символ не тільки Тверді Небесної над видимим Всесвітом, але й як Слово Боже, проголошуване євангелістами [1, 1122].

Стаціонарні ківорії мали різної форми увінчання. Переважно це був хрест, рідше – Всевидяче Око чи ікона, оточена саявом або ж пелікан. Зображення пелікана, який годує своїм тілом пташенят, у Карпатах використовували не часто. У християнстві воно символізує самопожертву Ісуса Христа заради прощення гріхів людства. В регіоні така композиція зустрічається в оздобленні ківоріїв у закарпатських селах, зокрема церкви арх. Михаїла XVII ст. у с. Ужок Великоберезнянського р-ну; св. пр. Іллі 1898 р. у с. Біласовиця Воловецького р-ну; Введення 1808 р. у с. Буковець Міжгірського р-ну, XIX ст. Закарпатської обл. [1, 1122].

На престолі обов'язково розміщується кивот (ківот, кіот, перистерій), що символізує місце Розп'яття (Гріб Господній). Він призначений для зберігання Святих Дарів (хліба і вина як символу і конкретного втілення Тіла і Крові Ісуса Христа) для Літургії – Причастя. В Україні, зокрема в Карпатах поширені кивоти в формі храму, саркофага, вежі, скриньки (шафки). Найпоширенішими з них, є декоративно вирішені дерев'яні кивоти в формі храму, прототипом якого був Храм Соломона.

Кивоти у формі церкви в Карпатському регіоні зустрічаються різноманітних конструкцій та художнього оздоблення. У багатьох із них простежуються впливи

поширених у різний час мистецьких стилів та традицій народного мистецтва краю.

При створенні багатьох кивотів поширених в церквах Карпат за основу був взятий образ хрещатої церкви. Серед них переважають храми з одним та п'ятьма банями. Зразком такого одноверного кіоту, в якому помітні готичні риси є твір із церкви св. Іллі (XIX ст.) с. Стара Ропа Старосамбірського району Львівської обл. Цей кіот має підкреслені вертикальні членування. Відчуття форми дуже витончене й структурно зібране, що виражається в делікатних колонках, тонкому рисунку ламаного карниза та вишуканості різьбленого декору. Подібне поєднання образу хрещатої купольної церкви із готичними рисами в структурі кивотів характерне й для багатьох інших таких виробів Бойківщини, зокрема церкви Різдва Преч. Діви Марії (м. Долина Івано-Франківської обл.) [7, 246].

Хрещаті кивоти, увінчані п'ятьма главами, асоціювалися з соборами Козацької доби. У низці пам'яток Бойківщини, зокрема церкви Св. Мироносиць (м. Болехів Івано-Франківської обл.) вони поставлені компактно, дуже близько до центральної і не диференційовані за висотою, таким чином утворюючи цільну монументальну композицію [7, 247].

Особливо святково-піднесений вигляд мають хрещаті кивоти, завершені тринадцятьма куполами. Така композиція кивоту нагадує тринадцять верхів Софії Київської. У християнстві тринадцять верхів символізують: центральний – Ісуса Христа, а дванадцять менших – апостолів. Така композиція верхів, зокрема властива для кивоту церкви Св. Миколая (м. Старий Самбір Львівської обл.) [7, 248].

Чимало оригінальних кивотів походять із церков Гуцульщини. Багато з них виконувалися народними майстрами регіону, а у їх вирішенні виразно простежується взаємозв'язок із традиційним мистецтвом краю, зокрема художнім різьбленням та дерев'яною архітектурою.

У церкві Пресвятої Трійці (1866) у с. Микуличин Івано-Франківської обл. кивот виконаний під впливом художньо-конструктивних об'ємів церкви із Ворохти (1605 р.). До вирішення поставленого завдання тут майстер підійшов творчо. Це простежується у вирішенні пропорцій, переосмисленні низки сакральних деталей та об'ємів. Кивот виконаний хрещатої форми, перекритий стіжковими дашками під гонту, а

стіни, розміщені на високому цоколі, виконані на зразок зрубної схеми народного будівництва. Вісім точених маленьких маківок на фоні великого центрального купола надають кивоту урочистості й величч [3, 114].

Великого поширення виготовлення кивотів народними майстрами набуло на Гуцульщині наприкінці XIX – початку XX ст. Серед майстрів краю, які займалися виготовленням таких творів, варто згадати Василя Девдюка (1873-1951), Миколу Девдюка (1904-1990), Василя Турчиняка (1864–1939).

Оригінальним творчим підходом до виконання відзначаються кивоти, виготовлені майстром із с. Луг поблизу Делятина В. Турчиняком. Таким зразком є кивот із церкви с. Луг (тепер зберігається в церкві с. Битків Надвірнянського району). Він виконаний у формі церковці з дев'ятьма куполами. Вони неначе випереджують один одного, тягнучись вгору, утворюючи барокову просторову композицію. Площини багаторусних веж кивоту оздоблені ажурними віконцями в поєднанні із зубцями різної величини. Внаслідок цього створюється враження легкості й повітряності виробу [3, 112–113].

Поруч із кивотом на престолі розміщуються ручний та нап্রেстьольний хрести, одно-, дво-, трисвічники та семисвічник. Всі ці предмети використовуються під час Літургії.

Нап্রেстьольні свічники виготовлялися невеликих розмірів. Найбільшим із них і конструктивно найскладнішим був семисвічник. Він символізує сім Таїнств церкви. Зразком такого твору є свічник XVIII ст. з церкви с. Кричка Івано-Франківської обл., якого було виготовлено в майстерні Скиту Манявського. Свічник складається із точених та різьблених елементів. На тонкій вертикальній ніжці кріпляться два рамена зигзагоподібної (барокової) форми.

Особливе значення в Карпатах відводилося свічнику-трійці, який мав досить широке функціональне застосування та відзначався великою різноманітністю художніх форм. Найбільшого поширення такі свічники набули на Гуцульщині. Тут їх використовували не тільки у церковно-літургійному просторі, але й у побуті та народній обрядовості. Приміром, важливе значення відводилося свічнику-трійці під час освячення води на свято Богоявлення Господнього [5, 305].

У гуцульських свічниках-трійцях набула поєднання складна система міфологічних та

релігійних мотивів, зокрема світового дерева, солярних знаків, хреста і Розп'яття. Приміром, поширений у багатьох свічниках диск з променями і антропоморфним ликом, може бути символом сонця; рельєфно різьблені гілки, квіти, гірлянди – відображенням світового дерева, дерева життя; трійці із багатьма антропоморфними голівками, очевидно були пов'язані із культом предків [5, 306-307].

Свічники-трійці на Гуцульщині у XVIII-поч. XX ст. виготовляли в багатьох селах краю, зокрема Шепоті, Верхньому Ясенові, Іспасі, Космачі, Шешорах, Яворові. Імена майстрів більшості давніх трійць, як правило, залишаються невідомими. Проте відомо, що такі вироби наприкінці XIX ст. виготовляв відомий майстер Василь Шкрібляк з Яворова. Цей майстер, зокрема є, автором свічника вишуканої форми, ілюстрацію якого подав В. Шухевич у своєму дослідженні «Гуцульщина» [8, 338]. Свічник має стрижень профільований вигнутої форми. Його рамена виконані в формі півкола. Поверхня виробу оздоблена плоскорізьбою та інкрустацією деревом та металом.

Великого поширення в Карпатах набули ручні хрести. Вони можуть знаходитися на престолі або в руках священика під час літургії.

У Карпатах під час виготовлення ручних хрестів найбільшого поширення набув семикінцевий тип хреста. Значно менше використовували чотирикінцеву, шестикінцеву та восьмикінцеву їх форми. На Гуцульщині та прилеглих до неї територіях Буковини й Покуття XIX – поч. XX ст. іноді зустрічаються унікальні з дуже трансформованими формами знаки: у вигляді свастики – первісного знаку сонця й вогню; «єгипетські» хрести з кільцем над верхнім раменом – символ сонця; ромбоподібної хрещатої форми хрести – прототип «єрусалимського» хреста; трійчасті хрести (в яких обабіч центрального великого знаку з обох боків приєднані два менші хрести) символізують три голгофські хрести.

Виготовленим у монастирській майстерні очевидно був семикінцевий хрест 1667 р. із с. Колачава (Закарпаття). Хрест відзначається витонченою різьбою та складною структурою художнього тексту. З одного боку в центрі композиції знаходиться Розп'яття, а з іншого – знаряддя мук Сина Божого: хрест, спис й тростина. Така безфігурна система оздоблення поверхні ручних хрестів набула поширення в українському мистецтві XVII-XVIII ст. Дуже часто нею оздоблювалися обидва боки хреста.

У XIX ст. в Карпатах набуло поширення спрощене примітивніше різьблення. Ця тенденція пояснюється закриттям наприкінці XVIII ст. монастирів, що були великими виробниками такої продукції. В цей час справа виготовлення таких хрестів переходить до міських і сільських майстрів. Народні ремісники зазвичай не звертали велику увагу на реалістичність різьблення, а зосереджувалися на символічності зображення.

Багато ручних хрестів народного виробництва зосереджено на Гуцульщині. Для них характерною є підвищена декоративність та наповненість архаїчною символікою. На цих знаках зображення святих, зазвичай, оточували різьбленим декором із «шпильчастих кривульок», «сосонок», «клинців», «ромбоподібних мотивів» тощо.

Дуже поширеними на Гуцульщині були семикінцеві ручні хрести із зображенням на середхресті Розп'яття, а з іншого боку виробу – Богородиці з розміщеними на кінцях середнього рамена зображеннями ангелів. Нижнє й верхнє рамена на таких знаках, як правило, оздоблювалися декоративними мотивами. Два такі знаки, подібні за іконографією та декоративним вирішенням, знаходяться в колекції церкви Воздвиження Чесного хреста у м. Надвірна та Івано-Франківського краєзнавчого музею.

Подібними до ручних хрестів є напрестольні. Від ручних такі знаки відрізняються більшими розмірами й наявністю підставки. Вони виготовлялися семикінцевими, хрещатої форми, трійчатої та ін.

Досить популярними на Гуцульщині були хрещаті напрестольні хрести. На відміну від ручних знаків, художня структура таких знаків може набувати складних модифікацій. Приміром, надзвичайно вишуканої хрещатої форми хрест 1892 р. походить із Коломийщини. Складна форма цього знаку виконана профілюванням і оздоблена плоским і виїмчастим різьбленнями.

Із кінця XIX ст. у виготовленні напрестольних хрестів Карпат усе помітнішими стають новаторські підходи до їх конструктивного вирішення та декоративного оздоблення. У цей час на Гуцульщині в оздобленні хрестів набуває популярності техніка інкрустації, а в конструкції – точені деталі, оригінальні нетипові форми. Приміром народний майстер Марко Мегединюк один із своїх профілюваних хрестів розмістив на

великій підставці із чотирма вирізьбленими постоллами.

Ліворуч від престолу, біля північної стіни вітаря розміщувався проскомідійник (жертвник). Він виконувався у формі чотирикутного стола або шафки і призначався для приготування священником Святих Дарів. Зразком такого твору поч. XX ст. є проскомідійник із церкви Різдва Богородиці у смт. Ворохта. Він виконаний у формі шафки, на якій зверху симетрично розміщені дві точені масивні колони із маківками, та увінчені хрестами. Між колонами на шафці розміщено мальований образ, обрамлений у різьблену раму із хрестом зверху.

Важливе значення в літургійно-обрядовому просторі вітарної частини храму належить горному сідалищу. Це крісло розміщується під запрестольною іконою в східній частині вітаря, символізуючи престол Господа та високу духовну владу. Поруч з ним, ставлять крісла для священників та диякона. Інколи, приміром, як у церкві с. Шипіт Чернівецької обл., горне сідалище може розміщуватися у південній частині трансепту [1, 1116].

Горне сідалище вишуканої форми виконав гуцульський майстер В. Турчиняк для церкви у с. Дуліби Львівської обл. на поч. XX ст.. Опертя крісла увінчане трьома хрестами: великим у центрі й двома меншими по боках. Вони мають чотирикінцеву форму, а середній більше нагадує хрещату. Лицева сторона всіх хрестів оздоблена рельєфною різьбою з орнаментом, в якому зображені хрести в колі та прямокутних площях.

Висновки. Дерев'яні предмети облаштування вітарної частини карпатських церков XVII – початку XXI ст. посідають вагоме місце в формуванні сакрального простору, поєднуючи богослужбове призначення, символічно-богословський зміст і регіональні художні традиції. Їх становлення було зумовлене як літургійною практикою християнського обряду, так і природними умовами Карпат, що сприяли активному застосуванню дерева як основного конструктивного матеріалу.

Проведене дослідження показує, що вітарний інвентар (зокрема престоли, літургійні хрести, кивоти, свічники та інші культові предмети) виконував не тільки утилітарні функції, але й відігравав важливу роль у передачі сакральних смислів. Через форму, декор і просторове розміщення ці елементи відображали уявлення церковної громади про святість, символічну організацію

вівтарного простору та особливості здійснення богослуження. Різьбярські техніки, орнаментальні мотиви й конструктивні вирішення засвідчують органічне поєднання канонічних норм із традиціями народного мистецтва Карпат.

Локальні особливості вівтарного інвентаря тісно пов'язане не тільки з християнською символікою але й рудиментами давніх язичницьких вірувань, народною обрядовістю та позначені релігійним синкретизмом.

Література

1. Болюк О. Функціональна, тектонічна, символічна структури дерев'яного обладнання церкви у просторі Таїнства Євхаристії. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5. С. 1106-1123.
2. Кузенко П.Я. Дерев'яні церковно-обрядові хрести Карпат XVII–XX століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. №2 С. 47-55.
3. Попенюк В.М. Новаційні ківоти на Гуцульщині та Покуття (інспірації народної церковної архітектури). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип.21. С. 110-116.
4. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII–XX вв. Львів, 1939. Ч. II. 74 с.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. 480 с.
6. Стеф'юк Р. Композиційно-стильові особливості церковної обстави художнього деревообробництва в церкві Успіння св. Анни с. Бистрець Верховинського району на Івано-Франківщині. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 26. 2015. С. 235-245.
7. Студинський Р. Кивоти церков Східної Галичини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 21. 2010. С.237-253.

8. Шухевич В. Гуцульщина. Репринтне відтворення видання 1899 р. Верховина, 1997. 350 с.

References

1. Boliuk, O. (2018). Functional, tectonic, symbolic structures of the wooden equipment of the church in the space of the Sacrament of the Eucharist. *Ethnographic Notebooks*, 5, 1106–1123 [in Ukrainian].
2. Kuzenko, P.Ya. (2017). Wooden church and ritual crosses of the Carpathians of the 17th and 20th centuries. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 47–55 [in Ukrainian].
3. Popeniuk, V. M. (2010). Innovative kivots in Hutsul region and Pokuttia (inspirations of folk church architecture). *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 21, 110–116 [in Ukrainian].
4. Svientsytska, V. (1939). Carved hand crosses XVII–XXX [in Ukrainian].
5. Stankevych, M. (2002). Ukrainian artistic tree of the 16th–20th centuries. Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
6. Stefiuk, R. (2015) Compositional and stylistic features of the church circumstance of artistic woodworking in the Church of the Assumption of St. Anna s. Bystrets of Verkhovyna district in Ivano-Frankivsk region. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 26, 235-245 [in Ukrainian].
7. Studynskyi, R. (2010). Nods of the churches of Eastern Galicia. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 21, 237-253 [in Ukrainian].
8. Shukhevych, V. (1997). Hutsulshchyna. Reprint of the 1899 edition [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2026
Отримано після доопрацювання 06.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Кулієва А. Я. Творча постать Ф. Чілеа: між романтизмом та веризмом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 184–189.

Kuliieva A. (2026). Creative Figure of F. Cilea: Between Romanticism and Verism. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 184–189 [in Ukrainian].

Кулієва Антоніна Яківна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-0337-8255>
l_kulieva@ukr.net

ТВОРЧА ПОСТАТЬ Ф. ЧІЛЕА: МІЖ РОМАНТИЗМОМ ТА ВЕРИЗМОМ

Мета дослідження – висвітлення основних етапів творчої біографії Ф. Чілеа та жанрово-стильових настанов його спадщини, орієнтованої на синтез романтичних та веристських духовно-естетичних шукань музичного театру його часу. **Методологія роботи** базується на поєднанні засад жанрово-стильового, історико-культурологічного та аналітико-музикознавчого підходів. **Наукова новизна статті** визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві представлено аналітичні узагальнення щодо творчої постаті Ф. Чілеа та його жанрово-стильових вподобань, зосереджених на перетині романтичної та веристської стилістики. **Висновки.** Видатний італійський композитор кінця XIX – першої половини XX століття Ф. Чілеа увійшов в історію опери не тільки як автор одного з найкращих її зразків, представлених «Адріаною Лекуверер», але й як видатний педагог. Поетико-інтонаційна специфіка його оперної спадщини засвідчує наявність в ній різноманітних жанрових та стильових перетинів, що органічно поєднують, з одного боку, традиції пізнього романтизму, з іншого – несуть на собі відбиток веристського музичного театру. Водночас, оперна творчість Ф. Чілеа демонструє оригінальний симбіоз італійської вокально-співацької практики та французької музично-театральної традиції, що проявляється у синтезуванні настанов школи бельканто та виразності французької декламації.

Ключові слова: оперна спадщина Ф. Чілеа, романтизм, веризм, італійський веристський музичний театр, жанр, стиль, опера, бельканто, французька мелодекламація

Kuliieva Antonina, Ph.D in Arts, Professor, Chair of Solo Singing, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Creative Figure of F. Cilea: Between Romanticism and Verism

The purpose of the study is to highlight the main stages of F. Cilea's creative biography and the genre-style guidelines of his legacy, focused on the synthesis of romantic and verist spiritual and aesthetic searches of the musical theatre of his time. **The methodology** of the work is based on a combination of the principles of genre-style, historical-culturological, and analytical-musicological approaches. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology it presents analytical generalisations regarding the creative figure of F. Cilea and his genre-style preferences, focused on the intersection of romantic and verist stylistics. **Conclusions.** The outstanding Italian composer of the late 19th and early 20th centuries, F. Cilea, entered the history of opera not only as the author of one of its best examples, represented by 'Adriana Lecouvreur', but also as an outstanding teacher. The poetic and intonation specificity of his operatic heritage testifies to the presence of various genre and style intersections in it, which organically combine, on the one hand, the traditions of late romanticism, and on the other – bear the imprint of verist musical theatre. At the same time, F. Cilea's operatic work demonstrates an original symbiosis of Italian vocal and singing practice and French musical and theatrical tradition, which is manifested in the synthesis of the principles of the bel canto school and the expressiveness of French declamation.

Keywords: operatic heritage of F. Cilea, romanticism, verismo, Italian verismo musical theatre, genre, style, opera, bel canto, French melodeclamation.

Актуальність теми дослідження. М. Черкашина-Губаренко, розмірковуючи про вплив опери на розвиток музичного мистецтва різних часів та національних традицій, вказує на її домінуючу роль в зазначених процесах, оскільки саме в цьому жанрі «проходить

обробка загального музичного стилю епохи» [6, 53]. В історичних метаморфозах оперного жанру особлива роль належить перш за все Італії. За влучним спостереженням Л. Кирилліної, «...протягом майже трьох століть, умовно кажучи, від Монтеверді до

Верді, або, якщо брати ще ширше, від Каччині до Пуччіні, італійська опера залишалася при свідомості європейців не тільки моделлю, що породжує всі музично-драматичні жанри, а й своєрідним естетичним еталоном...» [цит. за: 4, 29], що успадковувався представниками різних поколінь музикантів та національних шкіл. Еволюція італійського музичного театру репрезентована не тільки конкретними оперними творами, але й біографіями їх творців, серед яких зазвичай виділяють як всесвітньо відомі імена, так і менш відомих їх сучасників, діяльність яких також була вагомим внеском в загальну історію оперного жанру.

Сказане співвідносне з ім'ям Ф. Чілеа, що увійшов в історію італійського музичного театру як автор всесвітньо відомої опери «Адріана Лекуверр», створеної на пограниччі романтичної та веристської традицій. Проте його творчий шлях, репрезентований також й іншими творами та сповнений різноманітною творчою та музично-педагогічною діяльністю, і нині викликає інтерес як музикознавців, так і професійних виконавців.

Аналіз досліджень і публікацій. На відміну від багатьох своїх сучасників (Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло, У. Джордано та ін.), чия спадщина стала предметом активної дослідницької уваги в українському музикознавстві, творчість Ф. Чілеа, викликаючи інтерес сучасних виконавців та режисерів-постановників, і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого порядку. Окрему інформацію щодо поетико-інтонаційної та жанрово-стильової своєрідності спадщини митця знаходимо в статті А. Грегуль [1], а також в інтернет-джерелах [5; 12].

Ім'я Ф. Чілеа також згадується в численних дослідженнях щодо специфіки веристського музичного театру [17], в тому числі в роботах Лю Бінцяна [3], М. Черкашиної-Губаренко [6; 7], О. Корчової [2], Лян Цзітао [4], С. Dahlhaus [10] та ін. Більш детальна інформація щодо життя та творчості Ф. Чілеа поки що зосереджена в зарубіжній (головним чином, італомовній) бібліографії, серед якої особливий інтерес викликають монографічні дослідження G. Pitarresi [14; 15; 16], С. Orselli [13], D'Amico Tomasino [11] та ін., що висвітлюють цікаві деталі життя та творчості цього автора, а також його відродження у мистецькому житті сьогодення. Сказане визначає актуальність теми представленої статті та стимулює

подальшу активізацію наукових розвідок щодо його музично-театральної спадщини.

Мета дослідження – висвітлення основних етапів творчої біографії Ф. Чілеа та жанрово-стильових настанов його спадщини, орієнтованої на синтез романтичних та веристських духовно-естетичних шукань музичного театру його часу.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХІ століття італійську оперу було визнано «об'єктом нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО». Ґрунтом такої позиції стала загальна переконаність, що саме оперне мистецтво «сприяло соціальній згуртованості й соціокультурній пам'яті та діалогу між поколіннями». На думку міністра культури Італії Дженнаро Санджуліано, «це офіційне підтвердження того, що ми і так знали: оперний спів – це досконалість глобальних масштабів» [18]. Одним з показових періодів його розвитку можна вважати рубіж ХІХ–ХХ століть, осяяний діяльністю цілої плеяди італійських митців, серед яких важливе місце посідає й творча особистість Ф. Чілеа – видатного композитора і педагога.

Франческо Чілеа народився у 1866 році у місті Пальма поблизу Реджо-Калабрії в заможній родині адвоката. Вже у ранньому дитинстві проявилася його неймовірна музична обдарованість, чутливість до шедеврів італійського музичного театру. Так ще чотирьохлітньому віці він почув оперу В. Белліні «Норма», котра вразила його своїм неймовірним мелодизмом. Контактність з творчістю видатного представника італійської «романтичної драми бельканто» простежується і в інші періоди життя та композиторської діяльності Ф. Чілеа. А. Грегуль зазначає: «Зв'язок Франческо Чілеа – Вінченцо Белліні простежується не тільки на географічному (Калабрія й Сицилія знаходяться на відстані 20 хвилин подорожі за сучасними мірками), а й на духовному рівнях. Учитель Франческо, маестро Флорімо був найближчим другом Вінченцо Белліні, добре знав його творчість, зібрав оперні партитури видатного композитора для бібліотеки музичного коледжу, де навчався майбутній композитор. Молодий Чілеа вивчав партитури Белліні, тому не дивно, що у красі його мелодій відчувається аромат музики самого Белліні, сповненої широкого дихання та величної ходи» [1]. Зазначимо також неймовірний інтерес Ф. Чілеа до італійської оперної класики минулих епох, в тому числі й до А. Скарлатті та його сучасників.

Незважаючи на заможний стан родини Чілеа, дитинство майбутнього композитора

було досить драматичним. Його мати страждала на серйозну психічну хворобу. Тому батько Ф. Чілеа приймає рішення відправити сина до бабусі. В її родині панував справжній дух музики, що сприяв подальшому формуванню його мистецьких здібностей, очевидних для його найближчого оточення. Проте захопленість Ф. Чілеа музикою зустріла суворий спротив з боку його батька, котрий відправляє його в Неаполь для отримання (за сімейною традицією) юридичної освіти. Однак і тут доля виявилася прихильною для юного музиканта, позаяк в цьому приватному закладі суттєва увага приділялася не тільки юриспруденції, але й мистецькій освіті майбутніх юристів, в тому числі й музиці. Все це так чи інакше визначило майбутнє прагнення Ф. Чілеа присвятити своє життя саме музичному мистецтву та композиторській діяльності [див.: 5].

Базову професійну музичну освіту він отримав у Неаполітанській консерваторії Сан-Пєстро-а-Майєсла, куди вступив ще у семирічному віці. Першим підсумком його мистецько-композиторського досвіду можна вважати оперу «Джина», що була представлена на випускному іспиті Ф. Чілеа у 1889 році. Цей твір ознаменував показовий для майбутньої оперної творчості композитора перетин французької та італійської музично-театральних традицій, позаяк він був створений на основі лібрето Енріко Голісциані, яке в свою чергу апелювало до французької п'єси «Катерина, або Золотий хрест» барона Анни-Оноре-Жозефа Дювер'є Мелєсвілля (1787-1865). Успішний оперний дебют Ф. Чілеа привернув до нього увагу видавців Сонцоньо, з якими буде пов'язана і його подальша творча діяльність. Названий твір, на думку більшості дослідників творчості композитора [див.: 8; 13; 11], скоріше несе на собі відбиток традицій пізнього музичного романтизму.

Видавець Едоардо Сонцоньо, розгледівши після декількох постановок «Джини» (в тому числі й у Флоренції) яскравий композиторський талант Ф. Чілеа, а також «під враженням пристрасних розмов із маестро Паоло Серрао, вчителем Франческо, запропонував останньому написати оперу «Тільда» на веристське лібрето. У спогадах Франческо Чілеа пише: «Сюжет, який мені запропонували, був по-веристськи вульгарним, і мені, правду кажучи, не подобався. Одразу хотів від нього відмовитися, але потім подумав, що в майбутньому буде важко отримати інше лібрето від Едоардо Сонцоніо,

оскільки він, отримавши мою відмову, міг би звернутися до інших композиторів <...> По-суті сюжет «Тільди» не суперечив смакам тогочасної публіки <...> Видавець мене підтримував, підказував пливти за течією...». писав у спогадах Чілеа. Відмовившись від викладання у консерваторії, композитор зосередився на створенні опери, переїхав у будинок кузена у містечку Баньяра в Калабрії» [1].

На жаль, повна партитура «Тільди» не збереглася. До нашого часу дійшли лише окремі її номери та їх транскрипції, які засвідчують яскраве мелодичне дарування композитора [12].

Наступним зразком музично-театральної спадщини стала третя опера Ф. Чілеа «Арлезіанка», в основу якої було покладено однойменну п'єсу А. Доде, до якої в свій час звертався також Ж. Бізе. Процес роботи Ф. Чілеа свідчить про його високу вимогливість перш за все до себе. А. Грегуль зазначає: «Світло рампи цей твір побачив у 1897 році. Однак ситуація склалася таким чином, що композитор удосконалював її протягом усього життя. Отож до нас уже дійшов твір зовсім не схожий на оперу 1897 року. Дві редакції не покращили ситуацію: опера рідко з'являлася на сцені. Причиною начебто була якась недосконалість, і Чілеа постійно переробляв уже написане». На думку цитованого автора, «такою долею «Арлезіанка» “завдячує” міланському видавцеві Рікорді, який просував своїх композиторів (наприклад, Пуччині) і цькував “не своїх”. У 1935–1936 роках “Арлезіанка” з великим успіхом пройшла у Ла Скала. У ролі Федеріко виступив знаменитий Тіто Скіпа» [1]. Тодішнім слухачам твору також запам'яталося яскраве виконання партії головного персонажу – Федеріко, зокрема, його романсу «E la solitastoria del pastore» молодим Енріке Карузо.

Одним з найвищих досягнень оперної спадщини Ф. Чілеа, що й нині активно затребувана в постановчій практиці, є «Адріана Лекуврер». Вона також засвідчила досвід звернення композитора до шедеврів французької драматургії, в даному разі – до спадщини Ежена Скріба. Прем'єра опери відбулася у 1902 році в Мілані. В її основу покладено драматична історія життя та таємничої смерті французької актриси XVIII століття Адріани Лекуврер, що прославилася перш за все як виконавиця головних ролей в трагедіях Корнеля і Расіна.

З одного боку, цей твір має очевидні ознаки веристського музичного театру, про що свідчить звертання автора до «драми ревностів» з відповідним трагічним фіналом, апелювання автора до життя артистичної богеми, в межах якої формується й принцип відтворення «театру в театрі». Опера Ф. Чілеа також відзначається граничною експресивністю музичного вираження, проте її автор все ж таки уникає показової для музичного веризму «естетики крику». З іншого боку, інтонаційно-драматургічна специфіка «Адріани Лекуврер» Ф. Чілеа засвідчує очевидні перетини з французьким драматичним та музичним театром, в тому числі й з поетикою оперної спадщини Ж. Массне. Крім того, в кульмінаційних моментах розвитку образу головної героїні, композитор вводить в її вокальну партію французьку театральну вокалізовану декламацію (позначену спеціальною нотацією), відому ще з часів французького класицизму. Водночас такого роду прийом фактично передбачає вокально-інтонаційні пошуки представників Нововіденської школи, сконцентровані в тому числі й у феномені *Sprechgesang* [див.: 8, 190].

Узагальнюючи численні критичні відгуки на постановку «Адріани Лекуврер» в різних театрах Європи, А. Грегуль зазначає, що успіх цього твору також пов'язаний з іменами славетних виконавців того часу, в тому числі й Соломії Крушельницької, яка виконала роль Адріани 1903 року в Одесі та 1905-го – в Римі. «Опера з успіхом йшла на оперних сценах Італії, країн Європи та Латинської Америки. Часто “Адріану Лекуврер” порівнюють за силою емоційності та красою з “Тоскою” Пуччині. <...> Опера «Адріана Лекуврер» “є окрасою репертуару кожного сопрано”. Саме тому усі відомі, а також і маловідомі оперні співачки прагнули виконати ці партії. Рената Тебальді, Мірела Френі, Райна Кабаіванска були чудовими Тосками й Адріанами» [1].

Остання опера Ф. Чілеа «Глорія» (1907), створена за мотивами п'єси Вікторіана Сарду, має ознаки трагедії. Її доля, на відміну від попереднього твору, була більш драматичною. Прем'єра відбувалася фактично паралельно з успішними постановками «Саломеї» Р. Штрауса та «Джоконди» У. Джордано. Через активне протистояння італійських видавництв (перш за все, Рікорді) твір Ф. Чілеа опинився в тіні названих оперних опусів. Не дивлячись на те, що композитор надалі неодноразово переглядав його, вносячи певні корективи, цей опус так і не набув сценічної

популярності. Все це спричинило глибоку творчу кризу в житті композитора, а пізніше змусило його відмовитися від творчості в оперному жанрі [5].

Цікавими вважаємо й точку зору J. P. Blanca, що базується на численних спостереженнях сучасників композитора, які стосувалися не тільки особистості Ф. Чілеа, але й специфіці розвитку італійського музичного театру початку XX століття загалом. Дослідник зокрема зазначає: «Дивно, але між 1907 і 1950 роками (рік його смерті) він [Ф. Чілеа] уперто мовчав, коли справа доходила до опери, присвячуючи себе лише створенню невеликих інструментальних творів і деяких концертних пісень. Дійсно, Чілеа, перфекціоніст у своїй творчості та переконаний, що його сценічні роботи не мають визнання, на яке вони заслуговують, присвятив себе виключно перегляду цих партитур до кінця свого існування <...> Цю відставку можна було б пояснити не лише його [Ф. Чілеа] більшою відданістю викладанню, а й його невловимим, майже невротичним характером. Туга, спричинена тим, що його опери не отримали високої оцінки, обумовила й це довге мовчання. Однак він залишився поза увагою до реальної існуючої проблеми: італійський музичний театр входив у непоправну кризу через свою неспроможність вийти на новий рівень» [8, 175].

Зазначимо також, що Ф. Чілеа проявляв інтерес і до інших сфер творчості. Відомі його дві оркестрові сюїти, тріо, соната для віолончелі і фортепіано, твори для голосу у супроводі фортепіано, сольні фортепіанні опуси. «Доречно сказати, – зазначає А. Грегуль, – що Франческо Чілеа вважали хорошим піаністом. Він навчався у М. Чезі – відомого концертуючого музиканта, учня Тальберга, викладача неаполітанської консерваторії (деякий час Чезі викладав у Петербурзькій консерваторії, куди приїхав на запрошення Антона Рубінштейна. Серед його учнів – Самуїл Майкапар, Руджеро Леонкавалло). Однак головним для Чілеа залишався оперний жанр» [1], що демонструє оригінальний синтез італійських (А. Скарлатті, В. Белліні, пізній Дж. Верді) та французьких (Ж. Массне, франкомовна драматургія) традицій. Крім того суттєвими для нього були також духовно-естетичні шукання представників німецько-австрійської композиторської школи (Ріхард Штраус, Густав Малер).

Зазначений вплив французької культури, на думку А. Грегуль, «проявився і в типовій

для Франческо Чілеа делікатності, рафінованості, аристократичності та елегантності не тільки в його музиці, а, особливо, за спогадами сучасників, в його характері. Зазначимо, що композитор народився в Калабрії, яка суттєво відрізняється від будь-якого іншого італійського регіону. Простий люд мав спокійну мовчазну вдачу, але в дискусіях одразу хапався за ножі, аристократія вирізнялася вишуканістю манер і перебувала під культурним впливом Франції. Не дивно, що Франческо Чілеа вивчав французьку мову і літературу, тому закономірним був вплив на його творчість музики Ж. Массне» [1].

Останні роки життя композитора також відзначені особистою трагедією – він повністю втратив зір. Проте до останнього дня він продовжував свою педагогічну діяльність, працюючи з молодими оперними співаками. Самою відомою серед них вважається Магда Оліверо, яку у XX столітті визнано однією з найкращих виконавиць партії Адріани Лекуврер.

Ф. Чілеа помер у 1950 році у Варацце, містечку, яке надало йому титул почесного громадянина. Саме тут він провів останні роки свого життя. Після його смерті на його честь були перейменовані Консерваторія музики та театр Реджо-Калабрії [див.: 9]. Сьогодні вони відомі не тільки як учбово-мистецькі центри Італії, але й як осередки вивчення творчості Ф. Чілеа та історії італійської музики різних епох. В рідному місті Ф. Чілеа на його честь збудовано мавзолей, прикрашений сценами з міфу про Орфея [5], що символічно відтворюють відданість композитора музиці та високому італійському оперному мистецтву.

Висновки. Отже, видатний італійський композитор кінця XIX – першої половини XX століття Ф. Чілеа увійшов в історію опери не тільки як автор одного з найкращих її зразків, представлених «Адріаною Лекуврер», але й як видатний педагог. Поетико-інтонаційна специфіка його оперної спадщини засвідчує наявність в ній різноманітних жанрових та стильових перетинів, що органічно поєднують, з одного боку, традиції пізнього романтизму, з іншого – несуть на собі відбиток веристського музичного театру. Водночас, оперна творчість Ф. Чілеа демонструє оригінальний симбіоз італійської вокально-співацької практики та французької музично-театральної традиції, що проявляється у синтезуванні настанов школи бельканто та виразності французької декламації.

Література

1. Грегуль А. Франческо Чілеа: повернення із забуття. *Музика*. 23 серпня 2017. URL: <http://mus.art.co.ua/franchesco-chilea-povernennya-izzabuttya/> (дата звернення 10.11.2023).
2. Корчова О. Веризм і Пуччіні. *Музика XX століття – погляд із XXI. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 44. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 65–74.
3. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
4. Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 025 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 211 с.
5. Франческо Чілеа. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Франческо_Чілеа (дата звернення: 12.12.2024).
6. Черкашина-Губаренко М. Р. *Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2-х т.* Київ: Наука, 2002. Т. 1. 523 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 1. С. 17-25.
8. Blanca J. P. Adriana Lecouvreur en la opera verista italiana. *Hoquet*. 2018. № 6. P. 167-196.
9. Conservatorio di Musica Francesco Cilea. Regio Calabria. URL: <https://www.conservatoriocilea.it/index.php/1030-pubblicazioni-del-conservatorio-qcilea> (дата звернення: 03.10.2024).
10. Dahlhaus C. *The Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press, 1989. 417 p.
11. D'Amico Tomasino. *Francesco Cilea*. Milano: Edizioni Cura, 1960. 162 s.
12. Francesco Cilea. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea (дата звернення: 21.12.2024).
13. Orselli Cesare. *Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria*. Varese: Zecchini Editore, 2016. 168 s.
14. Pitarresi Gaetano (ed.). *Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*. Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2002. 440 s.
15. Pitarresi Gaetano. *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa*. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 1994. 414 s.
16. Pitarresi Gaetano. *Lettere a Francesco Cilèa 1878-1910*. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2001. 337 s.
17. Verismo. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, in Stanley Sadie (ed.)*. London: Macmillan / New York: Grove, 1980, vol. 19. P. 670.
18. Unesco: Italian opera singing gets cultural heritage status. URL: <https://www.bbc.com/news/world-europe-67647468> (дата звернення: 10.03.2025).

References

1. Hrehul, A. (2023). Francesco Chilea: Return from Oblivion. <http://mus.art.co.ua/franchesko-chilea-povernennya-izzabuttya/> [in Ukrainian].
2. Korchova, O. (2006). Verism and Puccini. Music of the 20th Century – a View from the 21st Century. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskoho*, 44, 65–74 [in Ukrainian].
3. Lyu, Bintsian (2006). Verism and its Analogies in the Musical Art of Europe and China. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
4. Liang, Zitao (2019). Umberto Giordano's Operatic Work as a Text of the Era. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Francesco Chilea (2024). https://uk.wikipedia.org/wiki/Франческо_Чілеа [in Ukrainian].
6. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2002). Music and Theatre at the Crossroads of Eras: *Collection of Articles: In 2 vols. Vol 1*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetics of the Opera Genre. *Khudozhnya kultura. Aktualni problem*, 18, 17–25 [in Ukrainian].
8. Blanca J. P. (2018). Adriana Lecouvreur en la opera verista italiana. *Hoquet*. 6, 167–196 [in Italian].
9. Conservatorio di Musica Francesco Cilea. Reggio Calabria (2024). <https://www.conservatoriocilea.it/index.php/1030-pubblicazioni-del-conservatorio-qcilea> [in Italian].
10. Dahlhaus, C. (1989). The Nineteenth-Century Music. USA [in English].
11. D'Amico, Tomasino (1960). Francesco Cilea. Milano [in Italian].
12. Francesco Cilea (2024). https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea [in Italian].
13. Orselli, Cesare (2016). Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria. Varese [in Italian].
14. Pitarresi, G. (ed.) (2002). Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000). Reggio Calabria [in Italian].
15. Pitarresi, G. (1994). La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa. Reggio Calabria [in Italian].
16. Pitarresi, G. (2001). Lettere a Francesco Cilèa 1878-1910. Reggio Calabria [in Italian].
17. Verismo (1980). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, in Stanley Sadie (ed.)*. London, New York, 19, 670 [in English].
18. Unesco: Italian opera singing gets cultural heritage status (2025). <https://www.bbc.com/news/world-europe-67647468> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 04.02.2026
Прийнято до друку 11.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Михальчук В. В. Національна образність у дитячій книжковій ілюстрації Костя Лавра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 190–194.

Mykhalchuk V. (2026). National Imagery in Children's Book Illustration by Kost Lavro. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 190–194 [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

НАЦІОНАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ У ДИТЯЧІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ КОСТЯ ЛАВРА

Мета статті – виявити особливості інтерпретації мистецької традиції та формування національної образності у дитячій книжковій ілюстрації Костя Лавра. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Формально-стилістичний аналіз застосовано з метою виявлення особливостей композиції, колористики, орнаментальних мотивів та образної системи ілюстрацій; культурологічний підхід – для осмислення ілюстрації як форми репрезентації національної ідентичності. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному аналізі творчості Костя Лавра як цілісного явища сучасної української дитячої книжкової ілюстрації крізь призму національної образності. **Висновки.** Національна образність у дитячій книжковій ілюстрації постає цілісною системою художніх засобів, через які репрезентується культурна пам'ять, історичний досвід і світогляд народу. Вона функціонує як узагальнений візуальний код, що поєднує символіку, орнаментику, традиційні типи, колористику та композиційні принципи, формуючи впізнаваний образ національної культури. У сфері дитячої книги ця система набуває особливої значущості, оскільки саме через ілюстрацію відбувається первинне засвоєння образів Батьківщини та закладання основ культурної самоідентифікації. Творчість Костя Лавра демонструє органічне поєднання народної мистецької традиції з сучасною художньою мовою. Його ілюстрації спираються на декоративність, площинність, ритмічність композиції, активну орнаментальність і символічну колористику, що корелюють із принципами українського народного мистецтва. Національна образність у роботах Костя Лавра виконує не лише декоративну, а й структуроутворюючу та концептуальну функцію. Вона організовує композицію, визначає характер персонажів і формує цілісний художній простір, у якому текст і зображення взаємодіють як єдина система. Водночас художник не відтворює традицію буквально, а трансформує її відповідно до естетичних і психологічних потреб сучасної дитини, зберігаючи етнокультурні маркери та надаючи образам динаміки, гумористичності й емоційної виразності.

Ключові слова: дитяча книжкова ілюстрація, національна образність, культурна пам'ять, українська традиція, Кость Лавро.

Mykhalchuk Vadym, People's Artist of Ukraine, PhD in Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

National Imagery in Children's Book Illustration by Kost Lavro

The purpose of the article is to identify the features of the interpretation of the artistic tradition and the formation of national imagery in children's book illustration by Kost Lavro. **The research methodology** is based on a complex combination of general scientific and special art historical methods. Formal-stylistic analysis was used to identify the features of composition, colour, ornamental motifs, and the figurative system of illustrations. The culturological approach is used to understand illustration as a form of representation of national identity. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of Kost Lavro's work as a holistic phenomenon of modern Ukrainian children's book illustration through the prism of national imagery. **Conclusions.** National imagery in children's book illustration appears as a holistic system of artistic means through which the cultural memory, historical experience, and worldview of the people are represented. It functions as a generalised visual code that combines symbolism, ornamentation, traditional types, colour and compositional principles, forming a recognisable image of national culture. In the field of children's books, this system acquires special significance, since it is through illustration that the primary assimilation of images of the Motherland and the laying of the foundations of cultural self-identification occurs. Kost Lavro's work demonstrates an organic combination of folk artistic tradition with modern artistic language. His

illustrations are based on decorativeness, flatness, rhythmicity of composition, active ornamentation, and symbolic colour, which correlate with the principles of Ukrainian folk art. National imagery in Kost Lavro's works performs not only a decorative, but also a structure-forming and conceptual function. It organises the composition, determines the character of the characters and forms a holistic artistic space in which text and image interact as a single system. At the same time, the artist does not reproduce the tradition literally, but transforms it in accordance with the aesthetic and psychological needs of the modern child, preserving ethnocultural markers and giving the images dynamics, humour and emotional expressiveness.

Keywords: children's book illustration, national imagery, cultural memory, Ukrainian tradition, Kost Lavro.

Актуальність теми дослідження зумовлена активними процесами формування національно-культурної ідентичності в Україні. Останні особливо загострилися в умовах сучасних соціокультурних трансформацій на тлі воєнних викликів.

Сучасна українська дитяча книжкова ілюстрація перебуває в авангарді активного формування національного візуального коду. Вона постає не лише як естетичний компонент видання, а й як потужний інструмент культурної пам'яті, соціалізації та формування національної свідомості молодого покоління. Вона є особливим сегментом сучасної візуальної культури, у якому національна образність транслюється через доступні й емоційно насичені образи, формуючи первинні уявлення про культурну належність. Як важлива частина сучасної візуальної культури ілюстрація виступає потужним механізмом репрезентації національної ідентичності, оскільки через образні структури формує уявлення про культурні цінності, історичну пам'ять та символічний простір нації [6]. Національні репрезентації у візуальних зображеннях впливають на процеси групової ідентифікації та оцінювання культурних артефактів, особливо серед молоді [9], оскільки візуальні мистецтва відіграють ключову роль у формуванні культурної ідентичності, забезпечуючи емоційно-образний зв'язок між індивідом і спільнотою [8].

Водночас у сучасному мистецтвознавстві бракує комплексних досліджень, присвячених саме механізмам трансформації народної художньої спадщини у структурі авторської дитячої ілюстрації.

У цьому контексті творчість Костя Лавра є показовою з огляду на послідовне звернення до української мистецької традиції та фольклорної образності, а також їхньої авторської інтерпретації. Тому вивчення національної образності у творчості Костя Лавра є актуальним як з позицій теорії мистецтва, так і в культурно-національному вимірі.

Аналіз досліджень і публікацій. У статті Г. Вергелес досліджується формування

візуального образу України у книзі COSSACK FAIRY TALES AND FOLK TALES крізь призму національної ідентичності. Проаналізовано художні засоби репрезентації козацької тематики, фольклорної символіки та етнокультурних маркерів у структурі книжкової ілюстрації. Авторка розглядає образ України як поєднання історичної пам'яті, міфопоетичних уявлень і сучасної інтерпретації національного стилю. Особливу увагу приділено взаємодії тексту й зображення, ролі орнаментальних елементів, колористики та композиційної організації візуального простору. Зроблено висновок про значення ілюстрації як інструменту культурної дипломатії та візуалізації української ідентичності в міжнародному контексті [1]. О. Мельник і Я. Штець проаналізовано особливості використання українських народних мотивів у дитячій книжковій ілюстрації ХХ ст. Досліджено трансформацію традиційних орнаментальних форм, символіки та декоративних елементів у контексті розвитку національної художньої школи. Розглянуто вплив фольклору, народного мистецтва та етнографічних джерел на формування образної системи дитячої книги. Автори акцентують увагу на стилістичних пошуках ілюстраторів, які поєднували народну традицію з модерністичними тенденціями європейського мистецтва. Підкреслено роль національного візуального коду у вихованні культурної ідентичності засобами книжкової графіки [3]. В. Олійник досліджує особливості сучасного підходу до оформлення дитячої книги на прикладі творчості українського художника-ілюстратора Костя Лавро. Розглянуто специфіку образної мови митця, що поєднує традиції українського народного мистецтва з актуальними дизайнерськими тенденціями. Автор досліджує композиційні принципи, колористику, орнаментальні елементи та характер персонажів як складників цілісної художньої концепції книги. Особливу увагу приділено інтерпретації фольклорних мотивів і формуванню національного візуального коду в умовах сучасного культурного простору [5].

Мета статті – виявити особливості інтерпретації мистецької традиції та формування національної образності у дитячій книжковій ілюстрації Костя Лавра.

Виклад основного матеріалу. Національна образність – це система художніх образів, візуальних символів, мотивів і стилістичних ознак, які відображають історичний досвід, культурні традиції, світогляд і цінності певного народу та формують впізнаваний національний візуальний код. Простіше кажучи, це те, завдяки чому ми впізнаємо культуру в образі, навіть без пояснень.

Структурні складники національної образності – це символіка, традиційні образи (наприклад, калина, козак, писанка, рушник і под.), які мають усталене культурне значення; орнамент і декоративні мотиви, колористика, типажі та костюми (народний одяг, антропологічні риси, традиційна атрибутика), композиційна логіка (площинність, ритмічність, симетрія або інші характерні принципи побудови зображення).

У мистецтвознавчому сенсі національна образність – це форма художньої репрезентації національної ідентичності. Вона не зводиться до етнографічної точності, а є узагальненим художнім кодом, який поєднує традицію і сучасну інтерпретацію. Вона формується через: історичну пам'ять, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво, літературні та міфологічні сюжети.

У контексті дитячої книжкової ілюстрації ці положення набувають особливої ваги, адже саме дитяча книга є одним із перших каналів формування культурної пам'яті та національної самоідентифікації.

Так, теза Г. Вергелес, що візуальний образ України формується як синтез історичної пам'яті, фольклорної символіки та сучасної художньої інтерпретації [1], безпосередньо співвідноситься з природою дитячої ілюстрації як простору первинного знайомства з образами Батьківщини. У дитячій книзі історична пам'ять і фольклор не подаються в академічній формі, а втілюються через зрозумілі персонажі, декоративні мотиви, національний костюм, символічну колористику та орнаментальні структури. Так візуальний код стає засобом ненав'язливого, але ефективного засвоєння культурних смислів.

Твердження дослідниці, що «ілюстрація постає не лише декоративним компонентом, а повноцінним інструментом культурної репрезентації України у міжнародному контексті» [1], особливо актуальне саме для дитячої книжкової графіки. Дитяча ілюстрація,

перекладена іншими мовами або видана за кордоном, виконує функцію візуальної дипломатії: вона формує уявлення про Україну через образи казки, козацтва, народного побуту, пейзажу й орнаменту. У цьому сенсі дитяча книга стає медіатором між національною традицією та глобальним культурним простором.

Отже, у дитячій ілюстрації візуальний образ країни не лише супроводжує текст, а й виступає носієм національної образності, що поєднує фольклорну спадщину, історичну пам'ять і сучасну художню мову, формуючи цілісний культурний наратив. Національна образність у дитячій книзі проявляється через систему орнаментальних елементів, костюмних деталей, колористичних рішень і характеротворення персонажів.

Творчість українського дитячого ілюстратора Костя Лавра ґрунтується на глибокому осмисленні українського народного мистецтва: народної гравюри, іконописної площинності, декоративності петриківського розпису, орнаментальних мотивів вишивки.

Національна образність у творчості Лавра проявляється через: типажі персонажів (козаки, селяни, традиційно одягнені діти), автентичний костюм (використання елементів українського народного одягу), колористику (домінування червоного, чорного, жовтого, зеленого як традиційних для українського декоративного мистецтва кольорів), фольклорні мотиви (птахи, квіти, фантастичні звірі як носії символічного змісту). Митець демонструє сучасне прочитання народної традиції через декоративну стилізацію, динамічну композицію та виразну колористику [5].

Ілюстрації К. Лавра відзначаються площинністю композиції, ритмічністю ліній, чітким контуром та декоративною узагальненістю форм. Простір у роботах митця умовний, часто позбавлений академічної перспективи, що наближає їх до традиційної народної картинки. При цьому ілюстрації митця вирізняються цілісністю художнього рішення, де текст і зображення утворюють єдиний образний простір [5].

Особливу роль відіграє орнамент, який не лише прикрашає зображення, а й виконує структуроутворюючу функцію – організовує композицію та підсилює національний характер образу.

Образи у його ілюстраціях не є натуралістичними, вони стилізовані, доброзичливі, часто з гумористичним підтекстом. «Образи зайчиків, котиків і козаків

у творчості Лавра формують своєрідний культурний портрет України – іронічний, теплий і впізнаваний» [2]. Саме ця стилізація створює ефект казковості, а водночас зберігає впізнавану етнокультурну основу. Наприклад, у виданні «На веселковому острові» [4] простежується прагнення художника створити гармонійний візуальний світ, де казкова умовність поєднується з етнокультурними мотивами.

Попри глибоке вкорінення в народному мистецтві, творчість К. Лавра не є копіюванням традиції. Художник трансформує її відповідно до сучасного сприйняття дитини: спрощує форму, підсилює декоративність, надає образам динаміки та емоційності, застосовує сучасні поліграфічні можливості. Наприклад, образ козака у творчості митця набуває не лише фольклорного, а й символічного значення як уособлення національного характеру. Кость Лавро постає як художник, що інтерпретує образ козака та героїв народних казок у сучасній стилістичній манері, зберігаючи виразні етнокультурні маркери [7].

Так формується своєрідна авторська стилістика, яка поєднує етнографічну достовірність із художньою умовністю. «Українські народні мотиви у дитячій книжковій ілюстрації ХХ століття трансформуються відповідно до стилевих пошуків епохи, зберігаючи водночас символічний та орнаментальний код національної культури» [3]. Так сучасне візуальне мистецтво бере участь у процесах підтримки та переосмислення ідентичності, сприяючи як збереженню традиції, так і її адаптації до сучасних соціокультурних умов [10]. А «поєднання фольклорних образів із модерністичними тенденціями європейського мистецтва стало одним із визначальних чинників формування сучасної української книжкової графіки» [3].

Загалом ілюстрації Костя Лавра репрезентують цілісну модель національної візуальної ідентичності в сучасній українській дитячій книзі. Його творчість демонструє, що мистецька традиція не є статичним явищем, а постає динамічною системою, здатною до адаптації та переосмислення.

Національна образність у його роботах функціонує не лише як декоративний елемент, а й як концептуальна основа художнього мислення. Завдяки цьому дитяча книжкова ілюстрація стає інструментом культурної пам'яті та формування національної свідомості. Недарма В. Олійник відзначає

вагому роль індивідуального стилю ілюстратора у розвитку української дитячої книжкової графіки та становленні її європейського виміру [5].

Отже, мистецька традиція в дитячій книжковій ілюстрації не є статичною формою збереження спадщини, а постає динамічним процесом творчого переосмислення. Приклад творчості Костя Лавра переконливо засвідчує, що сучасна українська дитяча книга здатна поєднувати етнокультурну глибину з актуальною художньою стилістикою, формуючи цілісну модель національної візуальної ідентичності. Завдяки цьому дитяча ілюстрація стає ефективним засобом репрезентації національної ідентичності та водночас інтегрується в ширший європейський культурний контекст.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі творчості Костя Лавра як цілісного явища сучасної української дитячої книжкової ілюстрації крізь призму національної образності.

Висновки. Національна образність у дитячій книжковій ілюстрації постає цілісною системою художніх засобів, через які репрезентується культурна пам'ять, історичний досвід і світогляд народу. Вона функціонує як узагальнений візуальний код, що поєднує символіку, орнаментику, традиційні типи, колористику та композиційні принципи, формуючи впізнаваний образ національної культури. У сфері дитячої книги ця система набуває особливої значущості, оскільки саме через ілюстрацію відбувається первинне засвоєння образів Батьківщини та закладання основ культурної самоідентифікації.

Творчість Костя Лавра демонструє органічне поєднання народної мистецької традиції з сучасною художньою мовою. Його ілюстрації спираються на декоративність, площинність, ритмічність композиції, активну орнаментальність і символічну колористику, що корелюють із принципами українського народного мистецтва.

Національна образність у роботах Костя Лавра виконує не лише декоративну, а й структуроутворюючу та концептуальну функцію. Вона організовує композицію, визначає характер персонажів і формує цілісний художній простір, у якому текст і зображення взаємодіють як єдина система. Водночас художник не відтворює традицію буквально, а трансформує її відповідно до естетичних і психологічних потреб сучасної дитини, зберігаючи етнокультурні маркери та

надаючи образам динаміки, гумористичності й емоційної виразності.

Подальшого дослідження потребує порівняльний аналіз творчості Кость Лавро з іншими українськими та європейськими ілюстраторами з метою виявлення спільних і відмінних принципів інтерпретації народної традиції в сучасній дитячій книзі.

Література

1. Вергелес Г. Р. Між казкою та ідентичністю: візуальний образ України у книзі COSSACK FAIRY TALES AND FOLK TALES. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 2. С. 6–12. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.1>

2. Зайчики, котики та козаки Костя Лавра: культурні портрети. URL: <https://liroom.com.ua/articles/kost-lavro-illustrator-story/> (дата звернення: 27.12.2025)

3. Мельник О. Я., Штець Я. В. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 85–89.

4. На веселковому острові Костянтина Лавра / упоряд. Н.О. Гаждан. Київ, 2002. 20 с.

5. Олійник В. А. Сучасний погляд українського художника-ілюстратора на оформлення дитячої книги (на прикладі творчості Костя Лавра). *Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтегр.* 2011. №4С. 146–149

6. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. №42. С. 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704>

7. Пелих Н. «Козак» Кость Лавро малює героїв народних казок. *Хрещатик*. 2002. 22 лют. С. 12

8. Herosset J. The Role of Visual Arts in Shaping Cultural Identity. *Arts Social Sci J*. 2023. №15. P. 607.

9. Jiang Y., Zheng X., Chen X. *et al.* National representations in digital heritage exposure: exploring young people's in-group/out-group categorisation on cultural artefact visuals and related evaluations. *Humanit Soc Sci Commun*. 2025. № 12. P. 1743. <https://doi.org/10.1057/s41599-025-06030-0>

10. Newman A., Goulding A., Whitehead C. Contemporary visual art and the construction of identity: maintenance and revision processes in older adults. *International Journal of Heritage Studies*. 2014.

№ 20(4). P. 432–453. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.771792>

References

1. Verheles, H. R. (2025). Between fairy tale and identity: the visual image of Ukraine in the book 'Cossack Fairy Tales and Folk Tales'. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 6–12. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.1> [in Ukrainian].

2. Kost Lavro's Bunnies, Seals, and Cossacks: Cultural Portraits. (n.d.). <https://liroom.com.ua/articles/kost-lavro-illustrator-story/> [in Ukrainian].

3. Melnyk, O., & Shtets, Y. (2022). Ukrainian folk motifs: the practice of application in children's book illustration of the 20th century. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 85–89 [in Ukrainian].

4. Hazhaman, N.O. (Ed.). (2002). On the Rainbow Island of Konstantin Lavro. Kyiv [in Ukrainian].

5. Oliinyk, V. A. (2011). Modern view of the Ukrainian artist-illustrator on the design of a children's book (using the example of Kost Lavro's work). *Design education in Ukraine: Current State, Development Prospects and European Integration*, 4, 146–149 [in Ukrainian].

6. Pavlichenko, E. (2023). Modern visual culture as a means of representing national identity. *Issues of Cultural Studies*, 42, 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> [in Ukrainian].

7. Pelykh, N. (2002). 'Cossack' Kost Lavro draws heroes of folk tales. *Khreshchatyk*, 12 [in Ukrainian].

8. Herosset, J. (2023). The Role of Visual Arts in Shaping Cultural Identity. *Arts Social Sci*, 15, 607 [in English].

9. Jiang, Y., Zheng, X., Chen, X. *et al.* (2025). National representations in digital heritage exposure: exploring young people's in-group/out-group categorisation on cultural artefact visuals and related evaluations. *Humanit Soc Sci Commun*. 12, 1743. <https://doi.org/10.1057/s41599-025-06030-0> [in English].

10. Newman, A., Goulding, A., & Whitehead, C. (2014). Contemporary visual art and the construction of identity: maintenance and revision processes in older adults. *International Journal of Heritage Studies*, 20(4), 432–453. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.771792> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 05.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026*

УДК 792.03.023/.024:75.071.1 Горська(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356270

Цитування:

Несен І. І. Стилістика оформлення вистави «Правда і кривда» в театральному доробку Алли Горської. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 195–200.

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

Nesen I. (2026). Stylistics of the Staging of the Performance 'Truth and Injustice' in the Theatrical Work of Alla Horská. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 195–200 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИКА ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ «ПРАВДА І КРИВДА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ДОРОБКУ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Мета статті спрямована на комплексне дослідження особливостей сценографії і костюмів для вистави «Правда і кривда» за п'єсою Михайла Стельмаха (1912–1983). **Методологія** Означені мета і завдання для виконання потребують комплексного підходу у виборі методів, як науково-дослідного інструментарію. У ньому послідовно виділено емпіричні підходи, спрямовані на збір і класифікацію різних груп матеріалів – текстових, образотворчих, світлин. З методів наукового аналізу, найважливішими у вивченні теми є формальний, який не лише дозволяє визначити стилістику оформлення вистави, але й відкриває можливості для здійснення наступного рівня аналізу – іконографії авторських мотивів, їх генези зі сценографічних явищ минулого або зв'язок з текстом п'єси, встановити історико-політичний контекст. **Наукова новизна** полягає у проведенні системного дослідження різних груп матеріалів (літературних, епістолярних, образотворчих) для реконструкції концепції і стилістики вистави «Правда і кривда». **Висновки.** У результаті здійсненого у статті аналізу встановлено, що вистава мала етапне значення серед театральних проєктів А. Горської і в історії Нового театру при Клубі сучасної молоді, що діяв у Києві. Стилістика сценографії і сценічних костюмів, розроблених у співдружності художниці і режисера поєднала постмодерні й фольклорні підходи. Театрально-декораційні проєкти А. Горської стали авторською візією стилістики концепту вистави, який у своїй філософії містив код генетичної пам'яті українців. Завдяки зусиллям мисткині і її мистецького оточення нонконформізм втілювався сценографії і сценічних строях. Вона наповнила сценічний обшир непересічною образністю.

Ключові слова: Київський молодий театр, театральний нонконформізм, постмодернізм, сценографія, ескіз.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Cultural and Arts Management

Stylistics of the Staging of the Performance 'Truth and Injustice' in the Theatrical Work of Alla Horská

The purpose of this article is to conduct a comprehensive study of the scenography and costumes for the play 'Truth and Injustice' based on the play by Mykhailo Stelmakh (1912–1983). **Methodology.** The stated purpose and objectives require a comprehensive approach in the selection of methods as scientific research tools. In it, we will consistently highlight empirical approaches aimed to collect and classify different groups of materials – textual, visual, and photographic. Of the methods of scientific analysis, the most important in studying the topic is the formal one, which not only allows us to determine the stylistics of the performance, but also opens up opportunities for the next level of analysis – the iconography of the author's motifs, their genesis from scenographic phenomena of the past or their connection with the text of the play, and to establish the historical and political context. **The scientific novelty** lies in conducting a systematic study of various groups of materials (literary, epistolary, visual) to reconstruct the concept and stylistics of the performance 'Truth and Injustice'. **Conclusions.** The analysis carried out in the article has established that the play was of milestone significance among A. Horská's theatrical projects and in the history of the New Theatre at the Club of Contemporary Youth, which operated in Kyiv. The stylistics of the scenography and stage costumes, developed in collaboration between the artist and the director, combined postmodern and folkloric approaches. A. Horská's theatrical and decorative projects became the author's vision of the stylistics of the performance concept, which contained the code of the genetic memory of Ukrainians in its philosophy. Thanks to the efforts of the artist and her artistic circle, nonconformism was embodied in the scenography and stage costumes. She filled the stage space with extraordinary imagery.

Keywords: Kyiv Young Theatre, theatrical nonconformism, postmodernism, scenography, sketch.

Актуальність теми дослідження. Створення Нового театру при Клубі творчої молоді (Київ) (далі КТМ – І.Н.) Лесем Танюком (1938–2016) на зламі 1950–1960 рр., засвідчило існування культурного резистансу у середовищі національно свідомих творчих сил українського суспільства. Знаковість події красномовно засвідчила поява перших проєктів вистав, які склали підґрунтя для нової синтетичної образності сценографії й костюмів, створених мисткинею Аллою Горською (1929–1970). Тут поєднались авангардне формотворення і національно-культурне мислення. Саме завдяки діяльності театру при КТМ відбулось народження атмосфери нонконформізму у театральному мистецтві України. Тому проблема стилістики й підходів до створення кожної з вистав потребують окремого поглибленого дослідження, відстеження максимально повної джерельної бази, порівняльного аналізу. На сьогодні означені вистави опрацьовані нерівномірно і не повно.

Аналіз досліджень і публікацій. У радянський період ім'я А. Горської було жорстко табуйоване. Однак попри це, художниці було присвячено частину самвидавівського «Українського вісника» (1971 р.), що у ньому вміщено тексти документів і спогади соратників про неї. Зокрема, філософ і літературний критик Євген Сверстюк (1928–2014) на шпальтах видання акцентував на важливості років праці у КТМ для формування авторської манери миткині: «То була пора пошуків себе, своїх джерел і цілей в тісному гурті молодих ентузіастів-художників, літераторів, режисерів, окрилених перспективою справжньої творчості...» [8, 25].

Повноцінний розвиток художньої критики про мистецький доробок А. Горської розпочався у добу незалежності. Відліком стало проведення у Києві 27 листопада 1990 р. (переддень її загибелі – І.Н.) творчого вечора, присвяченого пам'яті художниці і ґрунтовної публікації митця і письменника Богдана Певного (1931–2002) в журналі «Сучасність». Серед іншого окрему увагу в ній було приділено театральним проєктам, зокрема особливим авторським технікам колажування, що вживались для створення робочих матеріалів до візуалізації вистав: «Між іншими пошуками самовиявлення Алла пробувала своїх сил і в мистецтві оформлення театральних постанов. Вона лишила після себе багато ескізів до театральних костюмів і декорацій, частина з них виконана технікою аплікації – наклеєними шматочками кольорового паперу. Деякі ескізи настільки

досконалі, то їх можна прийняти за самостійні художні праці» [7, 43].

У подальших дослідженнях виник об'ємний доробок друкованих праць, альбомів і публікацій, у яких досліджувались переважно три напрямки діяльності А. Горської – мистецький, театральний-декораційний, правозахисний. Найменш дослідженим у цьому контексті залишилася діяльність мисткині у царині театру. Зазвичай маємо короткі згадки про загальну стилістику вистав. Так, представниця української діаспори, дописувачка статей у журналі «Визвольний шлях» Оксана Гасюк у публікації, присвяченій багатогранній діяльності мисткині, згадала про особливості декорацій до вистав «Так загинув Гуска» та «Правда і кривда» [3, 231].

У найсвіжіших виданнях 2020-х років з'явилися друком науково вартісні публікації, що у них дослідники також визнали важливість очільництва А. Горською малярською секцією КТМ, означивши його як бурхливий творчий етап, коли народжувались й опрацьовувались талановиті ідеї: «В особистій та творчій долі Алли Горської КТМ відіграв переламну та вирішальну роль: тут вона знайшла нових та справжніх друзів, з якими буде пов'язане надалі її життя, тут вона вперше відкрила для себе українську культуру, стала вивчати українську мову, тут її творчість набула нових, інших спрямувань та вимірів. У її мистецтво увійшов театр...» [9, 155]. Особливу увагу мистецтвознавиця Галина Скляренко приділила вивченню матеріалів вистави «Правда і кривда», слушно наголосивши, що чорно біла сценографічна колористика вистави виразно візуалізувала стельмахову назву твору [9, 160]. Проєкти інших вистав («Патетична соната», «Матінка Кураж та її діти», «Ніж у сонці», «Так загинув Гуска») було опрацьовано у статті Ірини Несен, внаслідок чого було запропоновано періодизацію тетральної діяльності А. Горської: «Не зважаючи на короткий час існування, Новий театр КТМ, за сценічними проєктами, витворив блискавичну й яскраву періодизацію діяльності. 1961 рік у ній став підготовчим етапом. 1962 рік вважаємо «київським періодом», пов'язаним із постановкою «курбасівських» вистав за творами М. Куліша й першим зверненням А. Горської до широкого діапазону авангардних прийомів «очуднення». На 1963 рік припали «львівський» й «одеський» періоди» [6, 108].

Розпорошеність матеріалів діяльності театру при КТМ обумовлена насамперед його нонконформістським статусом в очах влади і суцільними заборонами театральних проєктів Л. Танюка й А. Горської. Про це театрознавиця

Лариса Брюховецька зазначила: «Отже, впродовж 1963 року влада заборонила три вистави Танюка: «Отак загинув Гуска» у Львові, «Правду і кривду» та «Шельменка-денщика» – в Одесі. Причому вистави, які обіцяли глядачам радість, а театрам успіх і касовий збір. Вистави, у яких два театральні колективи, дякуючи режисеру, пізнали радість творчого злету. І заборони ці, як можна судити з багатьох аналогічних розсекречених документів, були наслідком діяльності секретних агентів спецслужб, які міцно вгніздилися в мистецькому середовищі» [4, 24].

Вже на початку 1960-х рр. А. Горська зайняла помітне місце серед плеяди талановитих і непоступливих митців, які продовжили поступ в історії «неофіційного мистецтва»: «Вони були дуже сміливими у своїй позиції, через що зазнали тортур – концтабори (О. Заливаха), вбивство А. Горської, творче знецінення (Г. Семикіна, Г. Зубченко)» «У творчості «незгідних» шістдесятників вбачають перші прояви українського «неофіційного» мистецтва, що проявилось у сюжетах, зверненні до досвіду вітчизняного авангарду початку ХХ ст...» [10, 250].

З огляду на нонконформізм А. Горської у мистецькій творчості закономірно, що джерельна база, по вивченню матеріалів вистав, вкрай мала, опрацьована в окремих групах не однаково і без глибоких порівнянь явищ і фактів. У щоденниках збереглися лише нарисні записки Л. Танюка, найважливіші ідеї. Недостатніми є й збережені образотворчі матеріали [1]. Нічого не відомо про існування світлин. Однак, за спогадами очевидців, декорації і костюми були створені у повному обсязі і мали низку варіантів. Такий стан дослідження красномовно засвідчує потребу вивчення мистецького доробку мисткині у царині театру. Окрему подяку важливо висловити Діані Олександрівні Копійовій, науковому працівникові Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса за сприяння у зборі матеріалів для розвідки.

Метою статті є комплексний аналіз концепції, а також загальної стилістики сценографії і костюмів, розроблених А. Горською до вистави «Правда і кривда» за твором М. Стельмаха.

Виклад основного матеріалу. Навесні 1963 р., після заборон владою кількох вистав, Л. Танюк й А. Горська вирушили до Одеси, сповнені рішучості продовжити втілювати у життя театральні мрії на сцені Українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції (тепер Одеський академічний

український музично-драматичний театр ім. В. Василька – І.Н.). Серед їхніх сценічних задумів головне місце посів новий роман Михайла Стельмаха «Правда і кривда» (1961) і драма на три дії, створена автором трохи пізніше, у 1963 р.

За своєю стилістикою «Правда і кривда», у якій особливо тісно поєдналися сценографічні ідеї режисера і художниці, помітно відрізнялась від усіх попередніх проєктів. Причини цього факту закорінені у нових підходах до створення її загального образного ладу. Першим візуальним маркером тут став колорит. Всі попередні проєкти Нового театру КТМ були колірно барвистими. Однак, якщо у «Отак загинув Гуска» поліхромність сценографії і строїв була тісно пов'язаною з ремінісценціями на добу НЕПу, то в ескізах до «Ніж у сонці» колорит мав непересічну символічність, створену фантазією Л. Танюка, який згадав про це пізніше, у 1965 р., прочитавши статтю Флоріана Юр'єва (1929–1921) «Жар-птиця», де митець виклав концепцію «кольоро-музики», а також з іншими учасниками КТМ відвідав одноіменну виставу, яка мала дати початок виникненню «Образотворчого світлотеатру», що у ньому буде репрезентовано «кольорово-просторову самоцінність декору». Прочитавши рецензію на виставу Ф. Юр'єва, режисер зауважив: «Я читав, у мене було враження, що він (Сергій Плачинда – І.Н.) пише рецензію на наші експериментальні епізоди, які ми демонстрували у Жовтневому палаці Авдюшкові та його кібернетикам... Флоріана Юр'єва ще не було, розкручували все Алла Горська й Лена Кириченко – просторові проби для «Ножа в сонці» [15, 89–90].

В іншому записі щоденників режисер також міркував про відповідність кольорів і звуків, їхню роль і значення для особливої візуальної мови вистави: «... мої СІМ КОЛЬОРІВ РАЙДУГИ І СІМ ЗВУКІВ ОКТАВИ у постановці «Ножа у сонці» Драча на цій відповідності саме й були побудовані; Алла й Леночка сердилися, але я саджав їх біля рояля, і ми вирішували колір ескізів залежно від мелодії, тональності та ін. Навіть від того, мідь це, скрипки чи голос» [14, 650].

У третьому, одеському, періоді театральної творчості А. Горська зміцніла у володінні матеріалом і відчутті загальних законів вистави. Щоденникові записи Л. Танюка дозволяють твердити, що у зображенні на сцені подій кількох історичних періодів поспіль, він прагнув розробити і застосувати прийом «сценічного часу», дослідити його як категорію. У цій роботі А. Горська долучилася до пошуків режисера,

обговорювала з ним закони «сценічного часу», розуміючи їх відносність і залежність від емоційних імпульсів глядача, які сенсорно зчитує актор. Від цього, на її думку, мали виникати щільність сприйняття і діяти «закон частоти зміни сценічних ритмів» [12, 432]. У ході творення вистави було знайдено цілком нові чинники зображення часових змін у розгортанні дії.

Готуючи сценографію, А. Горська орієнтувалась на режисерські вказівки метафорично втілювати минуле і сьогодення. Спосіб творення графічних образів, мав підсилювати внутрішні репліки М. Безсмертного, зображати, що у свідомості героя не існувало твердої вертикалі, все перебувало у стані зсуву і струсу. Верхня частина мотивів панорами була зсунута по відношенню до свого низу і у такий спосіб маркувала його перебування у різних часових вимірах.

Головний герой Марко Безсмертний на сцені діяв у трьох хронотопах, трьох історичних локусах – в умовах сталінських 1930-х, у повоєнні 1950-і рр. і в часи постановки вистави. Таке хронологічне зрощення, зокрема досягалося засобами, створеної А. Горською, «дієвої» сценографії. Її основою були колись популярні в практиках Леся Курбаса рухомі трапедії-ліхтарі. З їх допомогою відбувалась блискавична зміна декорацій, забезпечувалась документальна фрагментарність планів. У такий спосіб на сцені відтворювались три виміри правди і три контексти роздумів героя. Попри часову блискавичність дії, у кожному з періодів персонажі мали достовірний часовий образ – одяг, зачіски, взуття, реквізит, манеру поведінки [13, 57].

Цю образну особливість можна відчутти, розглянувши кілька ескізів, які представляють Марка Безсмертного і невідомий жіночий персонаж. На відміну від неоавангардної стилістики ескізів сценографії, персонажі виконані у класичній манері. У постаті М. Безсмертного яскраво втілена маскуліність. Постать подана укрупнено, фронтально, з натяком на внутрішню монументальність, духовну напруженість. В останній дії Марко Безсмертний уособлює селянина-трудівника, людину, що твердо стоїть на своїй землі. Він вбраний у вишиванку, в руках тримає жменю колосся. Жіночий персонаж змодельований S-подібним рухом відповідно випромінює фемінність образу.

Твір «Правда і кривда» просякнутий героїчною романтикою і фольклорністю. Всі його образи виліплені як архетипи добра

(земля, мати, церква, Бог, Святий Петро, рай, воїн), що протиставлені злу, представленому відповідними категоріями (війна) і персонажами (Гітлер, Смерть, Чорт, голова колгоспу). У тексті яскраво проступила монументальна дихотомія і контрастність сюжету. Найважливіші змістові діалоги головних героїв відбувалися у церкві. Атмосфера священності буття у романі і драмі була абсолютом (рис. 1).



Рис. 1. А. Горська. Марко Безсмертний.
«Правда і кривда», 1963

Стилістика, створених А. Горською, образотворчих матеріалів вистави синтетична у підходах (рис. 2). Афіша вистави демонструє інтерес мисткині до абстракції. Натомість у вирішенні сценічного простору, вона відштовхнулася від образності храмового іконостасу, висловивши його максимально умовно.

В ескізах сценографії до вистави вперше особливо відчутно прозвучало монументальне мислення художниці (рис. 3). Найбільш яскраво воно проступило тут в образах Раю і в зображенні головного персонажа п'єси – М. Безсмертного. Сценічний Рай, що було змонтовано півколом з рухомих і нерухомих трапедій, симетрично від центральної аркибрами. Трапедії, як ікони, слугували образотворчим тлом, що на ньому були зображені найважливіші національні символи України – мати з дитям, як уособлення

Богородиці, козак із люлькою, козак із бандурою, Юрій Змієборець, що водночас нагадував радянського солдата.



Рис. 2. А. Горська. Афіша до вистави «Правда і кривда», 1963



Рис. 3. Ескіз сценографії вистави «Правда і кривда». А. Горська, 1963

Сценічний Рай, що було змонтовано півколом з рухомих і нерухомих трапецій, симетрично від центральної арки-брами. Трапеції, як ікони, слугували образотворчим тлом, що на ньому були зображені найважливіші національні символи України – мати з дитям, як уособлення Богородиці, козак із люлькою, козак із бандурою, Юрій Змієборець, що водночас нагадував радянського солдата. Над бандуристом на галузці сидів янгол. Він, вочевидь, слухав музику. Весь простір між фігуративом, заповнений квітковими мотивами, що з них утворено гірлянди, букети. У гроно традиційних орнаментів А. Горська несподівано ввела супутники, як втілення новонародженої для України космічної ери.

У розробці лаконічних графічно конструйованих композиції сценографії до вистави «Правда і кривда» А. Горська здійснила власний пошук категорії

«національного мислення». Ці умовні декорації були виконані в матеріалі білими аплікаціями на чорній важкій ворсистій тканині. Контрастна ахроматичність тут ідеально втілювала тематику твору – біла правда і чорна кривда [2, 130]. Вже пізніше, працюючи над монументальними проектами, художниця напише: «Кольорова характеристика предмета дає матеріал» [5, 292]. У цій чорно-білій графіці А. Горська втілила своє розуміння просторових декоративних метафор, про які давно мріяла. Згадаємо її висловлювання: «...малювати світлом, темрявою, дощем, хмарами. Це ж геніально плинний об'єм...» [11, 633] або: «Дошова хмара – коров'яче вим'я» [5, 297]. Символічність колориту вистави було підсилено відтворенням у ході дії змін колірної шкали від домінування чорного до перемоги білого. В останній дії, яка відбувалась на тлі сільського краєвиду з бароковою церквою обабіч дороги, що струменіла вдалечінь, виникала панорама осяяна білизною сонячного проміння, яке у своєму русі підхоплює ритм ширяючих крил вітряка, зображеного в середині велетенського сонця. Фінал, у якому світ із чорного перетворювався на білий, залитий сонцем, «обшитий й обмережаний з білою церквою», пропонував глядачам зробити власний вибір між добром і злом, замислитись над питаннями «за що», «хто винен», «що робити» [12, 59].

Вистава «Правда і кривда» за концепцією режисера і візуалізацією художниці відповідала моделі «театру марення». Сценографія і образи персонажів, розроблені А. Горською, демонстрували змішану стилістику, у якій поєдналися постмодерні підходи й «суворий стиль» як один із проявів українського нонконформізму. Тут, на протигагу попереднім проектам, А. Горська створила синтетичний стиль, який згодом застосувала у монументальних роботах, назвавши «етнографічно-модерним»: «Ми працюємо втрюх, – писала вона з Києва в Нью-Йорк Любославі Гуцалюкові, – Знайомтесь – художники Віктор Зарецький, Борис Плаксій і я. Останнім часом ми зробили в Києві два ресторани – «Полтава» та «Вітряк». Вони мають етнографічно-модерний характер. Тобто ці споруди між минулим і сучасним. Ближче до минулого. В наших роботах ми прагнули сучасності в кольорах, пластиці, композиції. А головне – хотіли подивитись на світ як Світовид, на всі чотири боки. переконані – поки активно любитимемо свою землю, будемо молоді»

рухатись в мистецтві. Банально, але факт» [7, 46].

Наукова новизна полягає у проведенні системного дослідження різних груп матеріалів (літературних, епістолярних, образотворчих) для реконструкції концепції і стилістики вистави «Правда і кривда».

Висновки. Створення Новим театром при КТМ вистав нової якості у співдружності Л. Танюка й А. Горської відновило порушену історичними пертурбаціями тяглість у стилістиці сценографії і сценічних стрій, повернувши інтерес до надбань авангарду і сприяло їхньому переосмисленню.

У цьому переліку «Правда і кривда» отримала наріжне значення з кількох причин. Історично вистава стала останнім акордом театральної діяльності А. Горської й водночас існування КТМ, який у 1964 р. згорнув свою працю. У загальній стилістиці ескізів до вистави «Правда і кривда» поєдналися постмодерна за образністю сценографія, що її основою стала жорстка кутасти графіка рисунку і національний та історичний типи стрій, у яких відчутний доторк до минулого життя і народної традиції, переплетення фольклорних образів та картин і мотивів сучасності.

Театрально-декораційні проекти А. Горської стали авторською візією стилістики концепту вистави, який у своїй філософії містив код генетичної пам'яті українців. Завдяки зусиллям мисткині і її мистецького оточення нонконформізм втілювався сценографії і сценічних строях. Вона наповнила сценічний обшир неповторною образністю.

Література

1. Алла Горська: альбом. Київ : Вістка, 2017. 136 с.
2. Алла Горська. Квітка на вулкані. Донецьк: Норд Комп'ютер, 2011. 334 с.
3. Алла Горська: Червона тінь калини : листи, спогади, статті. Київ : Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Брюховецька Л. Три заборонені вистави Леся Танюка. Майже детективна історія. *Кіно Театр*. 2023. № 4. С. 20–25.
5. Життєпис мовою листів \ Автор-упорядник Л. Огнева. Донецьк: Музей «Смолоскип», 2013. 518 с.
6. Несен І.І. Тетральне обличчя шістдесятників: художниця Алла Горська (1929 – 1970). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 66. Т. 2. 2023. С. 103–109.
7. Певний Б. Ціна пробудження. *Сучасність*. 1990. № 12 (356). С. 32–51.
8. Сверстюк Є. На могилу Аллі Горській. *Український вісник*. 1971. Вип. 4. С. 23–27.

9. Скляренко Г. Алла Горська (1929–1970) художник 1960-х. *Українські художники з відлиги до незалежності*. Книга 2. Київ: Arthuss, 2020. С. 147–178.

10. Солярська І.О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2024. № 1. С. 249–254.

11. Танюк Л. Слово. Театр. Життя. В 3 т. Т. 2. Театр. Київ: Альтерпрес, 2003. 820 с.

12. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 7. 760 с.

13. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 8. 616 с.

14. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 11. 843 с.

15. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2010. Т. 16. 763 с.

References

1. Alla Horska (2017). *Album*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zaretskyi, O. (2011). Flower on a Volcano. Donetsk [in Ukrainian].
3. Zaretskyi, O. (1996). Alla Horska. The Red Shadow of Viburnum: Letters, Memoirs, Articles. Kyiv [in Ukrainian].
4. Briukhovetska, L. (2023). Three banned performances by Les Taniuk. Almost a detective story. *Cinema Theatre*, 4, 20–25 [in Ukrainian].
5. Ohneva, L. (2013). A Biography in Letters. Donetsk [in Ukrainian].
6. Nesen, I.I. (2023). The theatrical face of the Sixties: artist Alla Horska (1929–1970). *Current Issues of the Humanities*, 66 (2), 32–51 [in Ukrainian].
7. Pevnyi, B. (1990). The Price of Awakening. *Modernity*, 12 (356), 32–51 [in Ukrainian].
8. Sverstiuk E. (1971). At the grave of Alla Horska. *Ukrainian Herald*, 4. 23–27 [in Ukrainian].
9. Skliarenko, H. (2020). Alla Horska (1929–1970), artist of the 1960s. *Ukrainian artists from the Thaw to Independence*. Book 2. Kyiv [in Ukrainian].
10. Soliarska, I. (2024). Understanding the «austere style» in the process of forming Ukrainian unofficial art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1. 249–254 [in Ukrainian].
11. Taniuk, L. (2003). Word. Theatre. Life. In 3 volumes. Vol. 2. Theatre [in Ukrainian].
12. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 7 [in Ukrainian].
13. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 8 [in Ukrainian].
14. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 11 [in Ukrainian].
15. Taniuk, L. (2010). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 7.012:7.036.2(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356272

Цитування:

Святненко А. В. Національна своєрідність українського орнаменту в контексті європейського стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 201–206.

Святненко Анна Василівна,

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5337-5656>
a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua

Sviatnenko A. (2026). National identity of Ukrainian Ornament in the Context of the European Modern Style. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 201–206 [in Ukrainian].

НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СТИЛЮ МОДЕРН

Метою статті є аналіз національної своєрідності українського орнаменту як культурно-естетичного феномена та його інтерпретації у мистецтві модерну в європейському контексті. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному застосуванні мистецтвознавчого, історичного, порівняльного, структурно-семіотичного та культурологічного аналізу. **Новизна дослідження** полягає в розкритті ролі українського орнаменту як художнього коду національної ідентичності у мистецтві модерну, що виходить за межі суто декоративної функції, що дозволяє простежити механізми художнього переосмислення традиції в модерні. **Висновки.** Український орнаменти – цілісна знакова система, в якій поєднуються естетична форма, символічний зміст і культурна пам'ять. Його національна своєрідність зумовлена насамперед здатністю акумулювати світоглядні уявлення, історичний досвід і духовні орієнтири народу. Саме тому орнамент функціонує як стійкий ідентифікаційний код, що зберігає зв'язок поколінь і забезпечує безперервність художньої традиції. У добу модерну ця традиція не була втрачена, а зазнала глибокого переосмислення. Український варіант Art Nouveau сформувався як результат творчої адаптації народних форм до нових естетичних принципів. Стилзація, редукція та геометризація мотивів дали змогу інтегрувати їх у професійну архітектуру, графіку й декоративне мистецтво без втрати семантичної наповненості. Відбулося створення самобутньої версії стилю, яка поєднала локальний культурний код із загальноєвропейським художнім дискурсом. Так український модерн утвердився як синтетичне явище, у якому національна орнаментика стала засобом культурної репрезентації. У сучасному контексті орнамент зберігає актуальність завдяки здатності до трансформації. Етнотдизайн, цифрові технології та нові матеріали відкривають можливості для подальшої інтерпретації традиційних мотивів, однак визначальною умовою лишається збереження їхнього смислового ядра. Саме поєднання семантичної глибини з сучасними формотворчими принципами забезпечує життєздатність українського орнаменту як універсальної мови культури, що поєднує історію і модерність.

Ключові слова: український орнамент, модерн, стилзація, трансформація, національна ідентичність, культурний код.

Sviatnenko Anna, PhD in History, Associate Professor, Department of Art Management and Information Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

National identity of Ukrainian Ornament in the Context of the European Modern Style

The purpose of the research is to analyse the national identity of Ukrainian ornament as a cultural and aesthetic phenomenon and its interpretation in modern art in the European context. **The research methodology** is based on the complex application of art criticism, historical, comparative, structural-semiotic, and culturological analysis. **The scientific novelty** of the study is revealing the role of Ukrainian ornament as an artistic code of national identity in modern art, which goes beyond the purely decorative function, which allows us to trace the mechanisms of artistic rethinking of tradition in modernism. **Conclusions.** Ukrainian ornaments are a holistic sign system that combines aesthetic form, symbolic content and cultural memory. Its national identity is due primarily to the ability to accumulate worldviews, historical experience and spiritual orientations of the people. Therefore, the ornament functions as a stable identification code that preserves the connection of generations and ensures the continuity of the artistic tradition. In the era of modernism, this tradition was not lost, but underwent a deep rethinking. The Ukrainian version of Art Nouveau was formed as a result of the creative adaptation of folk forms to new aesthetic principles. Stylisation, reduction and geometrisation of motifs made it possible to integrate them into professional architecture, graphics and decorative art

without losing semantic fullness. An original version of the style was created, which combined the local cultural code with the pan-European artistic discourse. Thus, Ukrainian modernism established itself as a synthetic phenomenon in which national ornamentation became a means of cultural representation. In the modern context, the ornament remains relevant due to its ability to transform. Ethnodesign, digital technologies and new materials open up opportunities for further interpretation of traditional motifs, however, the determining condition remains the preservation of their semantic core. It is the combination of semantic depth with modern form-making principles that ensures the viability of Ukrainian ornament as a universal language of culture, combining history and modernity.

Keywords: Ukrainian ornament, modern, stylisation, transformation, national identity, cultural code.

Актуальність теми дослідження. Український орнамент – один із найяскравіших елементів національної декоративно-ужиткової культури, що формувався протягом століть у традиціях ткацтва, вишивки, кераміки та різьблення. Орнаментні мотиви виконували не лише декоративну функцію, а й виступали носієм символічних сенсів, відображенням космогонічних уявлень, світогляду й ідентичності українського етносу [6].

З кінця XIX – початку XX ст., в період європейського модерну (сецесії, Art Nouveau), ці народні мотиви стали джерелом натхнення для українських митців, зокрема архітекторів, які прагнули створити національно-специфічну художню мову в умовах загальноєвропейського мистецького процесу [8].

У сучасних умовах глобалізації та культурних змін, дослідження українського орнаменту в контексті модерну є важливим для: розуміння процесів формування національної культурної ідентичності, аналізу механізмів художнього синтезу традиції та модерності, сучасного етнودизайну та візуальної культури, де народні мотиви активно використовуються як символи історичної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій. О. Герій досліджено формування національної орнаментальної мови в інтер'єрах храмів Західної України наприкінці XIX – на початку XX ст. Авторка аналізує звернення до середньовічної спадщини – візантійських і давньоруських декоративних традицій – у контексті становлення модерну. Розглядається синтез історичних стилізацій із народною орнаментикою як засіб національної ідентифікації сакрального простору. Обґрунтовано, що пошуки «національного стилю» відбувалися через переосмислення середньовічних мотивів, їх адаптацію до нових художніх принципів та інтеграцію в модерні інтер'єрні рішення [7]. Стаття І. Мельника присвячена аналізу ролі українського народного орнаменту в формуванні графічної мови модерну. Автор окреслює теоретичні засади інтерпретації фольклорних мотивів та

їх практичне застосування у плакаті, книжковій графіці, декоративному оформленні [8]. У публікації Н. Новосельчук розглянуто прояви національних традицій в архітектурі українського модернізму початку XX ст. Авторка аналізує вплив народного будівництва, орнаментальних систем і традиційних конструктивних форм на становлення українського варіанту модерну. Особливу увагу приділено процесам адаптації народних мотивів до новітніх матеріалів і технологій. Стаття підкреслює значення національного компоненту як чинника формування самобутньої архітектурної ідентичності в європейському контексті [9]. О. Рихліцька та О. Косик досліджують функціонування орнаментальних мотивів у сучасних дизайнерських практиках. Авторки простежують спадкоємність між традиційною орнаментикою та її сучасними трансформаціями в графічному, предметному й середовищному дизайні. Акцентовано на процесах редукції, абстрагування та цифрової інтерпретації мотивів, що дозволяє поєднувати культурну пам'ять із актуальними візуальними тенденціями [10]. Н. Романюк аналізує українську архітектуру модерну в широкому міжнародному контексті. Авторка розглядає взаємодію локальних традицій і загальноєвропейських тенденцій стилю модерн, зокрема процеси рецепції та трансформації декоративних і конструктивних принципів [11]. Р. Гнідець та М. Ясінський аналізують особливості українського архітектурного модерну в творчості І. Левинського. Автори аналізують синтез народних будівельних традицій, орнаментальних мотивів та новітніх конструктивних рішень у його архітектурній практиці. Підкреслено роль митця у формуванні регіонального варіанту модерну у Львові та Галичині, а також його внесок у поєднання естетики національної форми з функціональністю модерної архітектури [2]. О. Колісник та С. Мисак досліджено семантику орнаментів української народної вишивки та можливостей їх використання у сучасному графічному дизайні. Автори розглядають символічне значення традиційних

мотивів рослинних, геометричних і зооморфних – та їхню трансформацію у візуальній комунікації. Обґрунтовано, що адаптація вишивкових орнаментів до сучасних дизайнерських практик передбачає стилізацію, композиційне узагальнення та збереження культурного коду [3].

Отже, сучасний стан наукового опрацювання проблеми засвідчує достатньо високий рівень її дослідження у мистецтвознавчому та культурологічному аспектах у межах української науки, однак виявляє потребу в подальшій систематизації регіональних матеріалів, розширенні міждисциплінарного аналізу та поглибленому вивченні механізмів трансформації українського орнаменту в контексті європейського Art Nouveau.

Метою статті є аналіз національної своєрідності українського орнаменту як культурно-естетичного феномена та його інтерпретації у мистецтві модерну в європейському контексті.

Виклад основного матеріалу. Орнамент є універсальною мовою візуальної культури, що поєднує традицію і сучасність [10]. Український орнамент – не просто декоративний елемент. Він вирізняється символічною насиченістю, глибиною семантичних пластів і регіональною різноманітністю. Це мова знаків, які не лише прикрашають, а й передають уявлення про світ, природу, життєвий цикл людини, соціальний та космічний устрій. Це код національної ідентичності, який пройшов шлях від народних ремесел до високого мистецтва модерну і сьогодні продовжує жити в сучасних практиках етнодизайну, графіки та архітектури.

Етнографічні дослідження показують, що кожен регіон України має свої характерні мотиви, кольорові поєднання й стилістичні принципи: від геометричних візерунків Чернігівщини до фітоморфних мотивів Полісся чи квітково-рослинних узорів Буковини [1].

Ці мотиви формувалися під впливом природного середовища, господарського способу життя, побутових традицій та духовних уявлень народу. Орнамент, отже, стає знаковим кодом національної пам'яті та ідентичності [5]. Недарма у певні періоди життя він набував не лише декоративного, а й ідеологічно-культурного значення [4].

У Європі кінець XIX – початок XX століття ознаменувалися розквітом стилю модерн (сецесії), що прагнув об'єднати

мистецтво з життям і переосмислити декоративність із природних форм та ліній [11].

Стиль модерн в Україні не був калькою європейських зразків: він адаптував і трансформував народні мотиви в нову художню мову, яка слугує мостом між традицією й модерністю – між локальним культурним кодом і загальноєвропейським естетичним дискурсом.

Українські митці та архітектори В. Кричевський, О. Сластіон, І. Левинський та ін. інтегрували народні мотиви в творчість модерну, створюючи художню мову, яка була одночасно і сучасною, і національно автентичною [8]. Цей творчий процес не був простим наслідуванням європейського Art Nouveau, а трансформацією народного орнаменту, що передбачала стилізацію, редукцію форми й узагальнення мотивів відповідно до принципів модерну.

Ідеться про глибоку естетичну трансформацію, у процесі якої фольклорний візерунок переходив із площини декоративно-ужиткового мистецтва у сферу професійної архітектури, живопису та дизайну. Народний орнамент зазнав процесів стилізації, геометризації та ритмічного узагальнення відповідно до принципів модерну, водночас зберігаючи символічну й етнокультурну наповненість [8].

Коротко розглянемо взаємопов'язані етапи трансформації.

По-перше, стилізація. Народний орнамент, який у традиційному середовищі мав ритуальне, символічне й оберегове значення, переосмислювався як художній елемент композиції. Митці спрощували контури, підкреслювали ритм і симетрію, підпорядковували орнамент загальній архітектоніці споруди або твору. Рослинні мотиви – барвінок, калина, виноградна лоза – втрачали натуралістичність і набували площинної декоративності, що відповідало принципам модерну.

По-друге, редукція форми. Майстри відмовлялися від надмірної деталізації, характерної для народної вишивки чи різьби, зберігаючи лише структурне ядро мотиву. Така редукція дозволяла інтегрувати орнамент у нові матеріали – кераміку, метал, штукатурку – і масштабувати його відповідно до архітектурного простору.

По-третє, узагальнення та геометризація. У дусі модерну природні форми перетворювалися на лінійні, хвилясті або ритмічно повторювані елементи. Орнамент

ставав не додатком до форми, а її органічною складовою. У творчості В. Кричевського це проявлялося у синтезі декоративного панно, кольорової кераміки та конструктивної логіки будівлі; у І. Левинського – в активному використанні майоліки й орнаментальної цегли; у О. Сластіона – в інтерпретації мотивів народного дерев'яного зодчества.

Графічні та архітектурні роботи того періоду демонструють, як народні орнаментальні структури набували нового звучання в сучасному мистецтві.

Наприклад, у графіці модерну орнаментальні мотиви української вишивки та ткацтва слугували не просто декоративними елементами, а виконували функцію знакового коду національної ідентичності в умовах культурної самоідентифікації. Відбувається стилізація народних мотивів шляхом геометризації та композиційного узагальнення [3].

У архітектурі – як у «Hutsul Secession» (Гуцульська сецесія) – народні орнаменти трансформувалися в декоративні мотиви фасадів та інтер'єрів, утворюючи унікальний національний вираз модерну. Національна традиція проявлялася у використанні народного декору, форм дерев'яного зодчества та орнаментальної символіки [9].

Гуцульська сецесія – це особлива гілка архітектурного модерну, що сформувалася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у Галичині, як спроба створити національний стиль, який би поєднував загальноєвропейські тенденції модерну з місцевою народною традицією [12].

Цей стиль не був прямою копією віденської чи паризької сецесії: він свідомо інтегрував елементи традиційної української (особливо гуцульської) народної архітектури та орнаменталії. Головним був вплив дерев'яної народної архітектури Карпат (яскраво виражений у формах дахів, покрівельних скатів, силуетів) і декоративно-живописних мотивів гуцульського мистецтва, зокрема керамічного декору та орнаментальних узорів.

В архітектурних спорудах цього стилю декоративні елементи народного орнаменту з'являються не як прямі копії народних вишивок чи дерев'яних різьб, а як стилізовані декоративні мотиви, інтегровані художниками в сучасну архітектурну мову модерну: керамічні панелі з орнаментами – багато будівель мають фасади, прикрашені поліхромними майоліковими панелями зі стилізованими народними візерунками, що

нагадують гуцульські мотиви (геометрія, спіральні елементи, рослинні форми); динамічні контури дахів і вікон – складні обриси дахів із гострими, майже «розквітлимими» контурами нагадують силуети дерев'яних церков Карпат, а віконні прорізи часто мають органічні, хвилеподібні обриси; колір і матеріали – виразна кольорова гама декоративних плиток і металевих вставок запозичена з народних традицій використання кольору в гуцульському мистецтві [12].

Найвідомішим представником «Гуцульської сецесії» був І. Левинський, очільник архітектурної фірми, в якій працювали також Т. Обмінський та О. Лушпинський. Їхні споруди в Львові ілюструють, як народна декоративність була переосмислена модерністською архітектурою: будівля страхового товариства «Дністер» (Dnister Insurance Company Building) – прикрашена майоліковими панелями з народними мотивами, дах має асиметричні, різкі контури, що нагадують традиційні гуцульські форми; будинок академічного дому (Dormitory of the Academic House) – фризіві декоративні смуги з майоліки, стилізовані під гуцульський орнамент, розташовані під карнизом і навколо вікон; головний корпус Українського державного лісотехнічного університету у Львові – приклад поєднання модернових форм із декоративними елементами, що символізують національні й історичні мотиви.

Ця архітектурна практика мала вагоме культурно-естетичне значення: вона не лише відображала сучасні європейські тенденції модерну, а й активно репрезентувала українську народну традицію в сучасній художній формі. Так гуцульські орнаменти й мотиви стали не просто оздоблювальними детальними, а частиною художньої мови, що формувала національну ідентичність у архітектурі початку ХХ ст.

Це був приклад усвідомленої трансформації локального культурного коду – орнаментів і форм народного мистецтва – у модерну архітектурну мову. Орнамент ставав засобом національної репрезентації в архітектурному середовищі, що, свою чергу [2], зумовило формування українського архітектурного модерну як взаємодії глобальних та національних художніх тенденцій [11], як локальної інтерпретації загальноєвропейського стилю з опорою на народне мистецтво [2].

Важливо, що цей процес не був механічним наслідуванням

західноєвропейського Art Nouveau, а формував власну версію модерну, закорінену в українській традиції. Народний орнамент тут виконував не лише декоративну, а й ідентифікаційну функцію: він ставав знаком культурної самобутності в умовах модернізації та національного відродження початку XX ст.

Отже, трансформація орнаменту в українському модерні була процесом художньої адаптації й концептуального переосмислення, що поєднав традицію і новаторство, локальну символіку та універсальну мову європейського стилю. Український модерн сформувався як синтетичне явище, де національна орнаментика й традиційні форми поєдналися з ідеями європейського художнього оновлення початку XX століття [1]. А сама трансформація традиційного орнаменту відповідала естетичним принципам модерну, орієнтованого на декоративність і ритмічність [3].

Відтак у будь-яких трансформаціях важливим залишається збереження семантичного змісту орнаменту при його адаптації, зокрема до сучасних матеріалів [5]. Популярний наразі етностиль передбачає гармонійне поєднання традиції та сучасних дизайнерських технологій [5], використовуючи процеси абстрагування та цифрової трансформації традиційного орнаменту [10]. Тільки так орнаментальні мотиви зберігають культурну пам'ять та забезпечують спадкоємність художніх практик [10].

Новизна дослідження полягає в розкритті ролі українського орнаменту як художнього коду національної ідентичності у мистецтві модерну, що виходить за межі суто декоративної функції, що дозволяє простежити механізми художнього переосмислення традиції в модерні.

Висновки. Український орнамент постає як цілісна знакова система, у якій поєднуються естетична форма, символічний зміст і культурна пам'ять. Його національна своєрідність зумовлена не лише багатством мотивів і регіональною варіативністю, а насамперед здатністю акумулювати світоглядні уявлення, історичний досвід і духовні орієнтири народу. Саме тому орнамент функціонує як стійкий ідентифікаційний код, що зберігає зв'язок поколінь і забезпечує безперервність художньої традиції. У добу модерну ця традиція не була втрачена, а зазнала глибокого переосмислення. Український варіант Art Nouveau сформувався як результат творчої

адаптації народних форм до нових естетичних принципів. Стилїзація, редукція та геометризація мотивів дали змогу інтегрувати їх у професійну архітектуру, графіку й декоративне мистецтво без втрати семантичної наповненості. Орнамент став структурним і концептуальним елементом художньої мови.

Особливо виразно цей процес проявився в архітектурі українського модерну, зокрема в явищі гучульської сецесії, де народна пластика й декоративність були трансформовані відповідно до вимог нової доби. Відбулося створення самобутньої версії стилю, яка поєднала локальний культурний код із загальноєвропейським художнім дискурсом. Так український модерн утвердився як синтетичне явище, у якому національна орнаментика стала засобом культурної репрезентації.

У сучасному контексті орнамент зберігає актуальність завдяки здатності до трансформації. Етнотдизайн, цифрові технології та нові матеріали відкривають можливості для подальшої інтерпретації традиційних мотивів, однак визначальною умовою лишається збереження їхнього смислового ядра. Саме поєднання семантичної глибини з сучасними формотворчими принципами забезпечує життєздатність українського орнаменту як універсальної мови культури, що поєднує історію і модерність.

Перспективним є вивчення сучасних практик етнотдизайну, зокрема трансформації традиційних візерунків у графічному дизайні, архітектурі та цифровому мистецтві, з акцентом на збереження семантичного змісту.

Література

1. Богайчук Л. Актуальність використання українського декору в творчих розробках студентів художньо-графічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. *Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею*. 2010. Вип. 8. URL: <https://history.odessa.ua/publication8/stat15.htm> (дата звернення: 17.02.2026)
2. Гнідець Р., Ясінський М. Український архітектурний модерн у творчості Івана Левинського. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: Архітектура. 2021. № 2 (6). С. 18–27.
3. Колісник О. В., Мисак С. В. Символіка орнаменту народної вишивки у графічному дизайні. *Art and Design*. 2018. № 2. С. 35–41.
4. Косів В. Народний орнамент як символ української ідентичності у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945–1989 р. *Народознавчі*

зошити. 2018. № 5 (143). С. 1298–1307. <https://doi.org/10.15407/nz2018.05.1298>

5. Мачача Т. С. Проєктування виробів в етностилі: навчальний посібник. Київ: КОНВІ ПРІНТ, 2021. 225 с.

6. Український орнамент – які бувають види, що означають символи та як читати народні візерунки. URL: <https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky/> (дата звернення: 17.02.2026)

7. Herii O. In the search of the national ornament of church interiors in the late 19th – early 20th century in Western Ukraine: echoes of the Middle Ages on the eve of modern. *The Ethnology Notebooks*. 2021. № 4 (160). P. 909–917. doi.org/10.15407/nz2021.04.909

8. Melnyk I. The role of Ukrainian folk ornament in the Art Nouveau graphic: theoretical and applied aspects. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*. 2019. P. 11–18. 10.37131/2524-0943-2019-41-02.

9. Novoselchuk N. National traditions in the architecture of ukrainian modernism of the early 20th century. *Docomomo Journal*. 2022. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.07>

10. Rykhlitska O. D., Kosyk O. I. Ornamental Motives of Modern Design Practices”. *Ukrainian Cultural Studies*. 2021. № 1 (8). P. 59–65. [https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1\(8\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).13)

11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. № 6. P. 137–148. <https://doi.org/10.18523/kmhj189056.2019-6.137-148>

12. The Hutsul Secession in Lviv: Combining Folk Architecture with Art Nouveau. URL: <https://forgottengalicia.com/the-hutsul-secession-in-lviv-combining-folk-architecture-with-art-nouveau/> (дата звернення: 18.02.2026)

References

1. Bohaichuk, L. (2010). The relevance of using Ukrainian decor in creative works of students of the Faculty of Art and Graphics of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynskiy. *Bulletin of the Odesa Historical and Local Lore Museum*, 8. <https://history.odessa.ua/publication8/stat15.htm> [in Ukrainian].

2. Hnidets, R., & Yasynskiy, M. (2021). Ukrainian architectural modern in the work of Ivan Levynskiy. *Bulletin of the National University 'Lviv Polytechnic'. Series: Architecture*, 2 (6), 18–27 [in Ukrainian].

3. Kolisnyk, O. V., & Mysak, S. V. (2018). Symbolism of folk embroidery ornament in graphic design. *Art and Design*, 2, 35–41 [in Ukrainian].

4. Kosiv, V. (2018). Folk ornament as a symbol of Ukrainian identity in the graphic design of the Ukrainian SSR and the diaspora 1945–1989. *Ethnographic notebooks*, 5 (143), 1298–1307. doi.org/10.15407/nz2018.05.1298 [in Ukrainian].

5. Machach, T. S. (2021) Designing products in ethnic style: a textbook. CONVI PRINT [in Ukrainian].

6. Ukrainian ornament – what are the types, what do the symbols mean and how to read folk patterns. (n.d.). <https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky/> [in Ukrainian].

7. Herii, O. (2021). In the search of the national ornament of church interiors in the late 19th – early 20th century in Western Ukraine: echoes of the Middle Ages on the eve of modern. *The Ethnology Notebooks*, 4 (160), 909–917. doi.org/10.15407/nz2021.04.90 [in English].

8. Melnyk, I. (2019). The role of Ukrainian folk ornament in the Art Nouveau graphic: theoretical and applied aspects. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 11–18. <https://10.37131/2524-0943-2019-41-02> [in English].

9. Novoselchuk, N. (2022). National traditions in the architecture of Ukrainian modernism of the early 20th century. *Docomomo Journal*. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.07> [in English].

10. Rykhlitska, O. D., & Kosyk, O. I. (2021). Ornamental Motives of Modern Design Practices. *Ukrainian Cultural Studies*, 1 (8), 59–65. doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).13 [in English].

11. Romaniuk, N. (2019). Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 6, 137–148. <https://doi.org/10.18523/kmhj189056.2019-6.137-148> [in English].

12. The Hutsul Secession in Lviv: Combining Folk Architecture with Art Nouveau. (n.d.). <https://forgottengalicia.com/the-hutsul-secession-in-lviv-combining-folk-architecture-with-art-nouveau/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2026

Отримано після доопрацювання 20.02.2026

Прийнято до друку 24.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Бутовська О. В. Флористична символіка у візуальній репрезентації жіночого образу в образотворчому мистецтві України ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 207–213.

Бутовська Олександра Володимирівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-0802-1102>
dme2123.obutovska@dakkkim.edu.ua

Butovska O. (2026). Floristic Symbolism in Visual Representation of Female Image in Fine Art of Ukraine of the 20th and Early 21st Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 207–213 [in Ukrainian].

ФЛОРИСТИЧНА СИМВОЛІКА У ВІЗУАЛЬНІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей використання флористичних символів у візуальній репрезентації жіночих образів в образотворчому мистецтві України ХХ - початку ХХІ століть. Важливим є визначення ролі квіткових символів у формуванні художнього змісту творів, національної ідентичності та гендерної семантики образу жінки. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід, що поєднує мистецтвознавчі, семіотичні та культурологічні методи, що зумовлено складністю квітового символізму як знакової системи, вкоріненої в культурно-історичному контексті. Іконографічний метод застосовано для аналізу фактичного, конвенційного та символічного рівнів значень квіткових образів, семіотичний – для інтерпретації їх як елементів знакової структури, з урахуванням семантичного і прагматичного аспектів. Стилiстичний аналіз дав змогу визначити особливості художнього втілення флористичних мотивів у різні періоди, а контекстуальний метод – простежити зв'язок символіки квітів із соціальними й культурними умовами. Герменевтичний і порівняльно-типологічний підходи дозволили глибше інтерпретувати багатозначні образи та зіставити прояви квітового символізму в різні епохи. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі флористичної символіки у візуальній репрезентації жіночого образу в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. У роботі вперше простежено еволюцію квіткових мотивів у контексті змін художніх парадигм – від декоративного до національно-метафоричного. Уточнено семантичні та іконографічні функції флористичних символів у побудові жіночого образу, виявлено особливості їх використання та окреслено механізми трансформації символів під впливом соціокультурних процесів. **Висновки.** У дослідженні проаналізовано особливості використання флористичної символіки у візуальній репрезентації жіночих образів в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Квіткові мотиви постають одним із найстійкіших засобів художнього осмислення жіночності, демонструючи неперервність традиції від модерну до сучасних концептуальних практик. У творах митців квітка виступає знаком національної ідентичності, духовної енергії та життєстійкості. В сучасних інтерпретаціях флористичний символізм набуває функції комунікативного мосту між минулим і сьогоденням, стаючи засобом переосмислення жіночої суб'єктності, внутрішньої свободи та культурної самобутності українського народу.

Ключові слова українське мистецтво; національна ідентичність; флористичні символи; портрет; жіночий образ; художня традиція; семіотика; культурна пам'ять.

Butovska Oleksandra, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Floristic Symbolism in Visual Representation of Female Image in Fine Art of Ukraine of the 20th and Early 21st Centuries

The purpose of this study is to identify and analyse the specific features of floral symbolism in the visual representation of female images in Ukrainian art of the 20th and early 21st centuries. The research focuses on the role of floral motifs in shaping the artistic meaning of works, expressing national identity, and conveying the gendered semantics of the female image. **The methodological framework** combines art-historical, semiotic, and cultural approaches, reflecting the complexity of floral symbolism as a sign system rooted in historical and cultural contexts. The iconographic method was applied to examine the factual, conventional, and symbolic levels of meaning in floral

imagery, while the semiotic approach allowed these motifs to be analysed as elements of a structured sign system, including semantic and pragmatic dimensions. Stylistic analysis revealed how floral motifs were artistically embodied across different periods, and contextual analysis traced their connections with social and cultural conditions. Hermeneutic and comparative-typological approaches enabled a deeper interpretation of complex images and a comparison of floral symbolism across different eras. **Scientific novelty.** The research offers a comprehensive analysis of floral symbolism in the visual representation of the female image in Ukrainian art of the 20th – early 21st centuries. For the first time, the evolution of floral motifs is traced through the shifts in artistic paradigms – from decorative uses to nationally metaphorical interpretations. The study clarifies the semantic and iconographic functions of floral symbols in constructing the female image and identifies features of their artistic application, outlining the mechanisms of their transformation under the influence of sociocultural processes. **Conclusions.** The study demonstrates that floral symbolism is one of the most enduring and profound means of representing femininity in Ukrainian art, illustrating the continuity of tradition from early modernism to contemporary conceptual practices. In the works of Ukrainian artists, flowers serve as markers of national identity, spiritual energy, and life force. In contemporary interpretations, floral symbolism becomes a communicative bridge between the past and the present, serving as a means to explore female subjectivity, inner freedom, and the cultural distinctiveness of the Ukrainian people.

Keywords: Ukrainian art; national identity; floral symbolism; portrait; female image; artistic tradition; semiotics; cultural memory.

Актуальність теми дослідження. Проблематика візуального образу жінки в образотворчому мистецтві України ХХ–ХХІ століть залишається однією з ключових тем в колі сучасних мистецтвознавчих та культурологічних досліджень, адже відображає глибокі трансформації в уявленні про ідентичність, духовність та національні цінності. Флористична символіка є одним із важливих аспектів у формуванні та репрезентації образу жінки, так як має багатовікову історію в українській культурній традиції та виконує не лише декоративну а й семантичну функцію, уособлюючи ідеї краси, родючості, духовного відродження.

Мистецтво ХХ століття, позначене війнами, тоталітаризмом і національним відродженням, використовувало флористичні мотиви як код національної пам'яті та засіб збереження символіки в умовах ідеологічних обмежень. На початку ХХІ століття ці мотиви переосмислюються у сучасному мистецтві, набуваючи феміністичного та ідентифікаційного значення.

Дослідження флористичної символіки дозволяє простежити еволюцію художніх засобів, виявити національні особливості образотворчих традицій і зрозуміти, як митці осмислюють духовність та культурну ідентичність українського народу. Актуальність роботи обумовлена необхідністю комплексного вивчення ролі жінки в мистецтві та взаємозв'язку між національною культурою, гендером і художньою символікою.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання використання флористичної символіки та її ролі у репрезентації жіночих образів в образотворчому мистецтві України досі не отримало системного висвітлення у вітчизняній історіографії. Водночас образ жінки в українському мистецтві є предметом

постійної уваги багатьох дослідників, які розглядають його у контексті художньої традиції, культурних трансформацій та національної ідентичності.

Значний внесок у вивчення цієї проблематики зробила О. Авраменко, яка у своїх працях аналізує особливості формування жіночих образів у творчості українських митців. У біографічному дослідженні, присвяченому творчому шляху К. Білокур, авторка розглядає ранні портретні твори мисткині та специфіку побудови її жіночих типажів [1]. У виданні «Терези долі Віктора Зарецького» дослідниця аналізує індивідуальний стиль художника та засоби створення ним деталізованих жіночих образів [2].

С. Долеско у своїй статі [4] зосереджується на проблемі відтворення традиційних жіночих образів у мистецтві України періоду російсько-української війни, простежуючи їх трансформацію під впливом сучасного соціокультурного контексту.

Т. Мельник [8] аналізує місце жінки в сучасному візуальному мистецтві та культурі України, звертаючи увагу на зміну уявлень про жіночність у художньому дискурсі початку ХХІ століття.

У монографії І. Павельчук «На перехресті модерну. Інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років» [9] здійснено аналіз жіночих портретів О. Мурашка та О. Новаківського, а також розглянуто вплив європейських мистецьких течій на формування індивідуального стилю українських художників початку ХХ століття.

Використання флористичних мотивів у творчості І. Марчука розкрито у біографічному виданні А. Шоріної [11], де розглядається семантика квіткових образів як складова авторського художнього світогляду.

Окремий напрям історіографії становлять дослідження флористичних символів у культурній традиції, представлені у праці В. Жайворонка «Знаки української етнокультури: Словник-довідник» [5], та зарубіжного автора Р. Блосома «Floriography. The Meaning of Flowers» [12]. Візуальні аспекти репрезентації квітів у мистецьких практиках українських митців проаналізовані завдяки ботанічному виданню Б. Беслера «Florilegium. The book of plants» [13].

Виклад основного матеріалу дослідження. Еволюція флористичної символіки в репрезентації жіночого образу простежується від ранніх модерністичних практик початку ХХ ст., через ідеологічні впливи радянського періоду та національне відродження другої половини ХХ ст., до її сучасного переосмислення у феміністичному, політичному й воєнному контекстах. Це дозволяє простежити трансформацію семантики квіткових мотивів як важливого чинника формування жіночого образу та національної ідентичності.

На межі ХІХ–ХХ століть українські митці активно засвоюють нові європейські тенденції. Поширення тенденцій модерну та моди на японізм в Європі стимулювало художників до переосмислення природи як естетичного і духовного ідеалу. У цей період квіткові мотиви стають символом гармонії, втіленням краси й оновлення.

О. Мурашко, який навчався за кордоном і сприйняв ідеї імпресіонізму та модерну, під впливом європейського досвіду сформував власну систему образів, у якій квіти стали невід'ємним складником композиції. У своїх творах митець поєднав кольори ар-нуво, настроїв паризького імпресіонізму з українською національною автентичністю [7, 24].

У картині «Продавчині квітів» (1917) художник передає атмосферу теплого київського дня, де півонії – символ розквіту дівочої краси та зрілості [5, 453] – виступають не лише декоративним елементом, а й контрастом до втомлених облич продавчинь, підкреслюючи драматизм буденного життя.

У творі «Жінка з квітами» (1918) відчутний вплив японізму: у поставі, одязі, зачісці моделі. Теплі відтінки квітів гармонійно контрастують із холодними синьо-білими тонами фону, що створює ефект духовного саява жіночого образу.

Інший видатний митець початку ХХ століття – О. Новаківський – також звертався до квіткової символіки. У портреті «Жінка в

кімоно» (1910) (Рис.1) він поєднав мотиви європейської сецесії з японською стилістикою. Хризантеми натякають на популярний роман П'єра Лоті *Madame Chrysantheme* (1887) [9, с. 44], де квітка виступає символом привабливості, екзотичності та стриманих почуттів [14]. Тло з японським краєвидом у стилі кахьо-га, запозиченим від китайського хуа-няо («квіти і птахи»), створює ефект занурення в екзотичний сад – простір гармонії й духовності [9, с. 55].



Рис. 1. Олекса Новаківський, «Жінка в кімоно», 1910

За радянських часів жіночі образи підпорядковувалися ідеологічним канонам: жінка зображувалася як трудівниця, матір, активна учасниця суспільного життя. Проте флористична символіка продовжувала існувати – як м'який опір і як форма збереження національної символіки.

В. Єрмилов, один із провідних представників українського авангарду, у дизайні цигарок «Українка» використовує стилізований соняшник як національний символ, пов'язаний зі світлом, родючістю та життям [5, 567].

В межах конструктивістської естетики квітка стає знаком етнокультурної ідентичності. Це підкреслює й тло з трикутниками, що нагадують «соняшниковий» орнамент Нарбута, створений для ілюстрації Шевченкового «Сну» [6, 229].

У 1960-х роках українські митці знову звертаються до фольклорної символіки як до джерела духовної опори. А. Горська в роботах «Материнство» (1960), «Жайворонок» (1963), «Абетка» (1962), «Соняхи» (1960) поєднує жіночі постаті з соняшниками, мальвами, маками – символами краси, праці, любові й пам'яті [15]. Її композиції насичені національною енергетикою та ідеєю зв'язку поколінь.

З. Лерман, представниця покоління шістдесятників, активно працювала з темою традиційного квіткового вінка. В портретах

«Солістка» (1973), «Сон» (1980-ті) українські вінки символізують не лише красу, а й духовну цілісність, жіночу силу [5, 97] та підкреслюють національну ідентичність моделі.

Творчість К. Білокур стала вершиною флористичного символізму в українському мистецтві XX століття. Художниця створює власний всесвіт, де кожна квітка має символічний зміст. У «Портреті Олі Білокур» (1928) маки, волошки, ромашки, барвінок, маргаритки - невід'ємні складові українського вінка, формують своєрідний оберіг. У «Портреті Тетяни Бахмач» (1932–1933) бузок імовірно уособлює втрачене кохання [12], тоді як у більш пізньому «Портреті Надії Білокур» (1941) художниця використовує яблуневий цвіт як знак родючості та материнства, лілеї-символ благої вісті та барвінок – як символ вічного життя [1, 64]. Отже, К. Білокур створює синтез фольклору, релігійної символіки та модерністичної чуттєвості.

У «Портреті племінниць» (1937–1939) (Рис.2) К. Білокур створює складну систему флористичних символів, що формують сакралізований жіночий світ. Композиційний простір картини перетворено на умовний «квітковий сад», де лілеї, іриси, волошки, флокс і латаття мають власні семантичні ролі. Латаття, традиційно магічний символ жіночності [5, 338] підсилює містичний характер зображеного середовища. Куш півоній в центрі – традиційний символ розквіту дівочої краси та молодості [5, 453]. У результаті твір постає як цілісна семіотична система, де флористичні образи формують метафоричний простір становлення й оберегового захисту жіночої долі.

Наприкінці XX століття художники поступово звільняються від соцреалістичних догм і канонів та розпочинають пошук своєї власної художньої мови. В. Зарецький у 1980–1990-х роках, під впливом творчості Г. Клімта, відроджує стилістику модерну, переосмислюючи її через призму українського мистецтва [2, 418]. У творах «Ніжність» (1987), «Спокуса. Портрет О. С. Килимник» (1984), «Портрет Раїси Недашківської у ролі Катерини Білокур» (1989), «Портрет Ганни Макаревич» (1989), «В стилі ретро» (1987) квіти стають структурним елементом композиції, формують ритм і визначають емоційний тон образу. В. Зарецький перетворює флористичні мотиви на самостійний художній код, поєднуючи естетику модерну з орнаментикою українського народного мистецтва.



Рис. 2. Катерина Білокур, «Портрет племінниць», 1937–1939

«Портрет Ольги Кравченко» (1986) (рис.3) демонструє, як квіткові мотиви підсилюють характеристику жіночого образу. Витонченість моделі підкреслено делікатними маками на гнучких стеблах. Мак постає багатозначним символом розкоші й водночас швидкоплинності життя та краси [5, 350]. Семантичну рівновагу створюють ромашки та мускарі в руках героїні, що уособлюють простоту, щирість і довіру [5, 509], формуючи виразний контраст із маками. Добір флористичних мотивів є результатом індивідуалізованого підходу митця до моделювання образу. Його висловлювання про те, що «10 хвилин достатньо, аби зрозуміти, які квіти пасують моделі», підкреслює свідоме використання квіткової символіки як засобу психологічної характеристики [3].



Рис. 3. Віктор Зарецький «Портрет Ольги Кравченко», 1986, фрагмент.

Особливе місце в розвитку флористичної символіки другої половини XX століття посідає творчість І. Марчука. Художник використовує квіти як самостійну філософську

категорію, що віддзеркалює внутрішній стан людини та метафізичний вимір життя. Рослинні мотиви в роботах І. Марчука символізують гармонію, крихкість життя, силу природи й швидкоплинність часу. Зображаючи квіти, митець говорить про свою любов до України, оскільки природа у його картинах нерозривно пов'язана з Батьківщиною [11, 18].

У портретних композиціях «Скажи мені правду» (1997) та «Соломія Павличко» (1981) флористичні символи виконують роль емоційної домінанти, інтегруючись у тло чи структуру образу та підкреслюючи духовну напругу персонажів.

У картині «Пробудження» (1992) (рис. 4) жіночий образ постає серед сплетеного гілля, що символізує час і пам'ять. Ромашки й маки тут виступають як архетипні українські символи чистоти й крові, життя і долі, сонце – знак духовного світла та оновлення. Голова жінки прикрашена жовто-блакитною стрічкою, і в контексті датування роботи (1992 р.) цей образ символізує вихід України у нову епоху незалежності. Таким чином, флористична символіка у І. Марчука поєднує філософію природи з національною ідеєю, утворюючи художній метатекст.

Після прийняття незалежності 1991 року, під впливом соціокультурних чинників, флористичний символізм набуває нових значень. Роль жінки в суспільстві змінюється і набуває спочатку дещо ідеалістичних рис [8,146]. Сучасні художники переосмислюють квіткову символіку крізь призму особистісного, феміністичного та національного досвіду.



Рис. 4. Іван Марчук, «Пробудження», 1992

Використовує квіти як допоміжний елемент для формування жіночих образів сучасниця К. Білетіна. У своїх творах «Благовіст», «Дівчина з чорбривцями», «Червона калина», «Жоржини», «Мавка лісова», «Віночок», «Замріяна», «Варвара і лев» мисткиня поєднує квіти з українським

строєм та зберігає мотив вінка як оберегу. В композиціях художниці лілеї, мальви, калина та чорнобривці стають символами жіночої сили та духовності.

К. Косьяненко у серії «Терра» використовує традиційні християнські символи лілеї та троянди, підкреслюючи іконографічність жіночих образів («Квіти та музика» (2018) (рис. 5), «Станція «Дніпро»»). Поєднуючи ці квіткові мотиви з образами сучасних жінок, художниця створює континуум між сакральним і сучасним, вказуючи на спадкоємність духовних сенсів та їх актуальність у сьогоденному культурному контексті.



Рис. 5. Катерина Косьяненко, «Квіти та музика», 2018

Одним із проявів квітового символізму у творчості сучасних українських митців є воєнний плакат А. Гайдаєнко. У своїх іронічних композиціях художниця формує образ української жінки як сильної та незламної, систематично використовуючи традиційний український вінок і квіти – мальви, маки, соняшники, волошки. У контексті російсько-української війни ці мотиви стають маркерами національної ідентичності та візуальним кодом опору.

Сучасне українське мистецтво активно виходить у публічний простір, що особливо помітно під час повномасштабного вторгнення. Показовим є мурал «The Stripes of Freedom» М. Кравцова і В. Паронно: жіночий образ із вінком із сюрреалістичних маків та стрічками-сльозами у кольорах державного прапора [10]. Використання квіткових елементів у цьому й інших творах спирається на їхню універсальність і виразну символічність, завдяки чому художники ефективно привертають увагу світової спільноти до українського культурного досвіду та реалій війни.



Рис. 6. Микита Кравцов, Венсан Паронно
«The Stripes of Freedom», 2022 [10]

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі флористичної символіки у візуальній репрезентації жіночого образу в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. У роботі вперше простежено еволюцію квіткових мотивів у контексті змін художніх парадигм – від декоративного до національно-метафоричного. Уточнено семантичні та іконографічні функції флористичних символів у побудові жіночого образу, виявлено особливості їх використання та окреслено механізми трансформації символів під впливом соціокультурних процесів.

Висновки. В дослідженні проаналізовано особливості використання флористичної символіки у візуальній репрезентації жіночих образів в образотворчому мистецтві України ХХ – початок ХХІ століть. Проведений аналіз розвитку флористичної символіки у візуальній репрезентації жіночого образу в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття дає змогу виокремити три ключові етапи її еволюції. Перший період – початок ХХ ст. – позначений активним засвоєнням модерністичних тенденцій та моди на японізм, коли квіткові мотиви виступають засобом естетизації жіночого образу та уособленням гармонії, краси й оновлення. Другий етап охоплює середину та другу половину ХХ ст., коли флористична символіка зберігає свою значущість попри ідеологічні обмеження радянської доби, перетворюючись на маркер національної пам'яті, духовності й культурного опору. Третій період – початок ХХІ ст. – характеризується переосмисленням квіткових образів у контексті феміністичного дискурсу, особистісної ідентичності та національного самовираження; в умовах російсько-української війни флористичні символи набувають додаткового значення як знаки стійкості, незламності та культурної присутності України у світовому просторі. Використання флористичних символів

сьогодні дозволяє сучасним митцям створювати складні, багатозначні образи, у яких традиція співіснує з сучасними художніми практиками.

Флористична символіка є одним із найтриваліших і найглибших способів художнього осмислення жіночності в українському мистецтві. Її розвиток демонструє безперервність традиції від модерну початку ХХ століття до сучасних концептуальних пошуків. Квітка у творах митців виступає знаком національної ідентичності, духовної енергії, сили життя.

У сучасних інтерпретаціях флористичний символізм перетворюється на інструмент комунікації між минулим і сьогоденням, стає засобом осмислення жіночої суб'єктності, внутрішньої свободи та культурної самобутності українського народу.

Література

1. Авраменко О. Білокур. Київ: Горобець, 2021. 167 с.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Huss, 2011. 593 с.
3. «Віктор Зарецький: “Мій перший сецесіон”». InKyiv, 2024. URL: <https://inkyiv.com.ua/2024/03/viktor-zareckiy-miy-pershiy-secesio/> (дата звернення 19.11.2025)
4. Долеско С. В. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 40–47.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
6. Ключко Д. 65 українських шедеврів. Визнані і неявні, Київ: ArtHuss, 2019. 264 с.
7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст., Київ: ArtHuss, 2019. 543 с.
8. Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Сучасне мистецтво*: зб. наук. пр. 2019. Вип. 15. С. 145–148. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185932>.
9. Павельчук І. На перехресті модерну. Інспірації японізму у практиці українських колористів 1900-1930-х років. Київ: Києво-Могилянська академія, 2019. 222 с.
10. Холоднова А. Українські та європейські художники запускають арт-проект The Wall: у Відні, Берліні, Женеві, Марселі та Анкарі з'являться нові мурали. 2022. URL: <https://babel.ua/news/86655-ukrajinski-ta-mizhnarodni-hudozhniki-zapuskayut-art-proyekt-the-wall-u-vidni-berlini-zhenevi-marseli-ta-ankari-z-yavlyatsya-novi-murali> (дата звернення 12.11.2025)

11. Шоріна А. Український геній Марчук: історії. Київ: COOP Media, 2016. 150с: іл.
12. Blossom R. *Floriography. The meaning of flowers*. London: Laurence king publishing ltd, 2021.
13. Besler B. *Florilegium. The Book of plants*. Tashen, 2022.
14. Fukuzawa N. C. Pierre Loti's autobiographical novel *Madame Chrysanthème* (1885): A mirror of 'almost colonised' 1880s Meiji-Japan from the late-imperialist French traveler. *Nouveaux mondes, nouveaux romans*. University College London, 2018. URL: https://sflgc.org/wpcontent/uploads/2018/05/12fukuzawa_nmnr.pdf (дата звернення: 18.11.2025.)
15. The language of flowers – Ukrainian flower symbols and their meaning. *Ukraineflora*. 2024. URL: <https://ukraine flora.com/news/language-of-flowers> (дата звернення: 10.11.2025.)

References

1. Avramenko, O. (2021). *Bilokur*. Horobets [in Ukrainian].
2. Avramenko, O. (2011). *The Scales of Fate by Viktor Zaretskyi*. Huss [in Ukrainian].
3. Viktor Zaretskyi: "My First Secession". (2024). <https://inkyiv.com.ua/2024/03/viktor-zareckiy-miy-pershiy-secesio/> [in Ukrainian].
4. Dolesko, S. V. (2022). The artistic image of Ukrainian folk costume in genre portraits by Ukrainian artists (Russian-Ukrainian War of 2022). *Art Studies Notes*, 41, 40–47 [in Ukrainian].
5. Zhaivoronok, V. V. (2006). Signs of Ukrainian Ethnoculture. Dovira. [in Ukrainian].
6. Klochko, D. (2019). 65 Ukrainian Masterpieces. Recognised and Unrecognised. ArtHuss [in Ukrainian].
7. Lozhkina, A. (2019). Permanent Revolution. Art of Ukraine in the 20th and Early 21st Centuries. ArtHuss [in Ukrainian].
8. Melnyk, T. (2019). The Image of Women in Contemporary Visual Art of Ukraine. *Contemporary Art*, 15, 145–148 [in Ukrainian].
9. Pavelchuk, I. (2019). At the Crossroads of Modernism. Inspirations of Japonism in the Practice of Ukrainian Colourists of the 1900s–1930s. Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
10. Kholodova, A. (2022). Ukrainian and European artists launch The Wall art project: new murals will appear in Vienna, Berlin, Geneva, Marseille, and Ankara. <https://babel.ua/news/86655-ukrajinski-ta-mizhnarodni-hudozhniki-zapuskayut-art-proyekt-the-wall-u-vidni-berlini-zhenevi-marseli-ta-ankari-z-yavlyatsya-novi-murali> [in Ukrainian].
11. Shorina, A. (2016). Ukrainian genius Marchuk: stories. COOP Media [in Ukrainian].
12. Blossom, R. (2021). *Floriography. The Meaning of Flowers*. Laurence King Publishing Ltd [in English].
13. Besler, B. (2022). *Florilegium. The Book of Plants*. Taschen [in English].
14. Fukuzawa, N. C. (2018). Pierre Loti's autobiographical novel *Madame Chrysanthème* (1885): A mirror of 'almost colonised' 1880s Meiji-Japan from the late-imperialist French traveller. *Nouveaux mondes, nouveaux romans*. University College London. https://sflgc.org/wpcontent/uploads/2018/05/12fukuzawa_nmnr.pdf [in English].
15. Ukraineflora. (2024). The language of flowers – Ukrainian flower symbols and their meaning. https://ukraine flora.com/news/language-of-flowers_ [in English].

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

Цитування:

Доценко В. Є. Візуальні інтерпретації «Слова о полку Ігоревім» у графічних циклах В. Лопати, Г. Якутовича, В. Єфименка: композиційні стратегії та іконографічні моделі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 214–220.

Доценко Владислав Євгенійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7976-7770>
Vladdotsenko@ukr.net

Dotsenko V. (2026). Visual interpretations of 'The Tale of Ihor's Campaign' in the graphic cycles of V. Lopata, H. Yakutovych, and V. Yefymenko: compositional strategies and iconographic models. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 214–220 [in Ukrainian].

**ВІЗУАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ»
У ГРАФІЧНИХ ЦИКЛАХ В. ЛОПАТИ, Г. ЯКУТОВИЧА, В. ЄФИМЕНКА:
КОМПОЗИЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ТА ІКОНОГРАФІЧНІ МОДЕЛІ**

Мета статті. Визначити і проаналізувати особливості візуальної інтерпретації «Слова о полку Ігоревім» у графічних циклах В. Лопати, Г. Якутовича та В. Єфименка, дослідити їхні композиційні принципи, іконографічні моделі, технічні підходи та способи осмислення ключових мотивів поеми, а також виявити спільні та відмінні риси авторських концепцій. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні формально-стилістичного, іконографічного та порівняльного аналізу, що дозволяє простежити специфіку художніх інтерпретацій «Слова о полку Ігоревім» у різних авторів. Формально-стилістичний підхід забезпечує виявлення композиційних принципів, ритміки та візуальних акцентів. Іконографічний аналіз дає змогу окреслити сталі мотиви й символічні структури. Порівняльний метод використовується для зіставлення індивідуальних стратегій художників та виявлення еволюції образних рішень у контексті розвитку української графіки. Застосування цих методів у комплексі забезпечує цілісне прочитання візуальних інтерпретацій та їхню кореляцію з літературним першоджерелом. **Наукова новизна** Вперше здійснено комплексний порівняльний аналіз трьох ключових графічних циклів другої половини ХХ століття (В. Лопати, Г. Якутовича, В. Єфименка), присвячених «Слову о полку Ігоревім». **Висновки.** Проведене дослідження показало, що візуальні інтерпретації «Слова о полку Ігоревім» у творчості українських графіків (В. Лопати, Г. Якутовича, В. Єфименка) формують складний багатовимірний дискурс, у якому поєднуються історична реконструкція, наративна візуалізація, авторські художні стратегії. Застосування формально-стилістичного, іконографічного та порівняльного методів дало змогу виявити специфіку пластичної мови кожного митця та окреслити ключові тенденції розвитку книжкової графіки другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовані ілюстративні цикли засвідчують різні моделі переосмислення епічного тексту – від монументально-узагальненої стилістики до психологічно заглиблених і символічно насичених рішень. Попри відмінності у техніці, стилі та авторських інтенціях, усі художники демонструють прагнення зберегти семантичну складність давньоруського твору, адаптуючи його образи до сучасного культурного контексту.

Ключові слова: книжкова графіка, ілюстрація, іконографія, символіка.

Dotsenko Vladyslav, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Visual interpretations of 'The Tale of Ihor's Campaign' in the graphic cycles of V. Lopata, H. Yakutovych, and V. Yefymenko: compositional strategies and iconographic models

The purpose of this article is to identify and analyse the features of visual interpretation of 'The Tale of Ihor's Campaign' in the graphic cycles by V. Lopata, H. Yakutovich, and V. Yefymenko, to examine their compositional principles, iconographic models, technical approaches, and methods of interpreting key motifs of the poem, as well as to reveal the commonalities and differences in the authors' conceptual strategies. **The research methodology** is based on a combination of formal-stylistic, iconographic, and comparative analyses, which allows tracing the specific characteristics of artistic interpretations of 'The Tale of Ihor's Campaign' by different authors. The formal-plastic approach enables the identification of compositional principles, rhythm, and visual accents; iconographic analysis

makes it possible to outline stable motifs and symbolic structures. The comparative method is used to juxtapose individual artistic strategies and to reveal the evolution of visual solutions in the context of the development of Ukrainian graphic art. The integrated application of these methods ensures a comprehensive reading of the visual interpretations and their correlation with the literary source. **Scientific novelty.** For the first time, a comprehensive comparative analysis has been conducted of three key graphic cycles of the second half of the 20th century (by V. Lopata, H. Yakutovich, and V. Yefimenko) dedicated to 'The Tale of Ihor's Campaign'. **Conclusions.** The study demonstrates that the visual interpretations of 'The Tale of Ihor's Campaign' in the work of Ukrainian graphic artists (V. Lopata, H. Yakutovich, V. Yefimenko) form a complex, multidimensional discourse combining historical reconstruction, narrative visualisation, and individual artistic strategies. The use of formal-stylistic, iconographic, and comparative methods made it possible to identify the specifics of each artist's visual language and outline key trends in the development of book graphics from the second half of the 20th to the early 21st century. The analysed illustrative cycles reveal different models of reinterpreting the epic text – from monumentally generalised stylistics to psychologically immersive and symbolically rich solutions. Despite differences in technique, style, and artistic intent, all artists demonstrate a commitment to preserving the semantic complexity of the Old Rus' work while adapting its imagery to the contemporary cultural context.

Keywords: book graphics, illustration, iconography, symbolism.

Актуальність теми дослідження. Зумовлена зростанням наукового інтересу до інтермедіальних взаємодій у сучасному мистецтвознавстві та потребою комплексного осмислення візуальних інтерпретацій ключових пам'яток давньоруської літератури. «Слово о полку Ігоревім» посідає особливе місце в українській культурі, виступаючи не лише історичним текстом, а й важливим джерелом формування національного образного канону. Аналіз графічних трактувань твору дозволяє виявити механізми переосмислення епічної традиції в мистецтві XX–XXI століть, простежити еволюцію художніх стратегій і з'ясувати роль книжкової графіки у візуалізації історичної пам'яті. У цьому контексті дослідження сприяє глибшому розумінню культурної тягlosti та актуалізації давніх наративів у сучасному образотворчому процесі.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз публікацій показує, що комплексний порівняльний розгляд усіх трьох ілюстраторів «Слова о полку Ігоревім» у зазначеному обсязі здійснено вперше: переважна частина наукових праць присвячена радше індивідуальним надбанням та творчому розвитку кожного митця окремо. Зокрема, творчість Г. Якутовича розглядалася у низці ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень, однак переважна їх частина зосереджена на ранньому періоді – від 1950-х до початку 1970-х років. У цьому контексті варто виокремити праці Ю. Белічка, В. Афанасьєв, А. Шпаков, Л. Владич та ін., які аналізують формування його стилю, еволюцію графічної мови й творчі принципи становлення майстра. Натомість друга половина творчого шляху художника, до якої належать і ілюстрації до «Слова о полку Ігоревім», залишається значно менш опрацьованою в науковому дискурсі. Стаття О. Лагутенко «Інтерпретація теми Давньої Русі у

графіці Георгія Якутовича: психологія творчого процесу» (2025) [1] вперше вводить у науковий обіг системний аналіз інтерпретації теми Давньої Русі у графіці Г. Якутовича, зокрема в ілюстраціях до «Слова». Творчість В. Єфименка стала предметом системного вивчення в дисертаційному дослідженні [2] та у працях О. Спасскової, серед яких особливе значення має стаття «Художнє осмислення історичних образів у циклі гравюр В. Єфименка до «Слова о полку Ігоревім» [3]. Дослідницький корпус, присвячений творчості В. Лопати, залишається порівняно обмеженим, а його внесок у розвиток української книжкової графіки досі потребує більш системного й поглибленого наукового осмислення.

Мета статті спрямована на комплексний аналіз художніх інтерпретацій «Слова о полку Ігоревім» у творчості Г. Якутовича, В. Лопати та В. Єфименка з метою виявлення спільних і відмінних принципів образотворчого трактування пам'ятки та окреслення їхнього місця в розвитку української книжкової графіки.

Виклад основного матеріалу. «Слово о полку Ігоревім» – героїчна поема кінця XII століття невідомого автора, в якій відображено реальну історичну подію – невдалий похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославича проти половців 1185 року. Рукопис твору було знайдено наприкінці XVIII століття у Спасо-Ярославському монастирі в Ярославлі. Це одна з найвизначніших пам'яток давньоруської літератури, художній рівень і історико-культурне значення якої, за оцінкою М. Грушевського, співмірні з провідними західноєвропейськими епосами раннього Середньовіччя, зокрема «Піснею про Роланда» та «Піснею про Нібелунгів» [4, 215].

Рукопис «Слова о полку Ігоревім» не містив ілюстрацій, перше друковане видання

поєми з'явилося у 1800 році. Відтоді художники різних епох – від романтизму XIX століття до графіки XX століття – зверталися до її візуальної інтерпретації, осмислюючи героїку, трагізм і духовну глибину твору.

800-річчя походу князя Ігоря у 1985 році за рішенням ЮНЕСКО відзначалося масштабними художніми виставками, а вже у 1986 році серії офортів були представлені в Москві на Всесоюзній виставці «Слово о полку Ігоревім» в художніх ілюстраціях», де експонувалися й твори українських митців – Г. Якутовича, В. Лопати та В. Єфименка [2, 149].

У процесі оформлення поеми кожен із художників виробив індивідуальне технічне рішення. В. Лопата працював у техніці ксилографії, створивши найбільший ілюстративний комплекс – від розворотних композицій до шмуктитулів і малих текстових вставок. Його гравюри переважно чорнофонові, тоді як розвороти вирішені у чотириколірній гамі з акцентами червоного й золотого. Г. Якутович звернувся до офорту, вибудовуючи витягнуті за форматом аркуші, інколи як диптихи з фризом під основною сценою. В. Єфименко поєднував офорт, акватинту та резерваж, надаючи перевагу повносторінковим композиціям, частину з яких об'єднував у триптихи.

Початковий епізод поеми в ілюстративних циклах трактується відносно однотайно: композиційним осердям постає мотив виступу княжого війська – похід Ігоря та Всеволода. Художники акцентують рух дружини й організацію військового шику, варіюючи формальні засоби, але зберігаючи спільну наративну модель – образ злагодженого, цілеспрямованого війська, спрямованого вперед.

У першій ілюстрації В. Лопата свідомо апелює до іконографічних схем давньоруських і візантійських мініатюр. Профільне розташування дружинників формує щільний, безперервний ряд, у якому ритмічне повторення списів і шоломів створює візуальний еквівалент військового строю – монолітного й упорядкованого. Введення мотиву затемненого сонця у верхньому регістрі актуалізує семантику недоброго знамення, закладену в тексті поеми. Повтор стройового руху війська у фінальному шмуктитулі замикає цикл, вибудовуючи композиційну симетрію початку й кінця оповіді.

Інша ілюстрація Лопати репрезентує фазу безпосередньої підготовки до бою: дружина

подана фронтально, у статичному бойовому строю зі щитами та списами. Фронтальність посилює відчуття ритуалізованої зосередженості й дисциплінованої готовності до зіткнення. П'ять першопланових постатей, зокрема юнак і чотири воїни в обладунках, імовірно репрезентують княжу верхівку, а пара фігур зі стягом може інтерпретуватися як Ігор і Всеволод. Прапор виступає знаком єдності, водночас композиційне дистанціювання від дружини виявляє крихкість князівської згуртованості, характерну для наративу «Слова о полку Ігоревім». Уведення в тло образу Оранти актуалізує ідею небесного заступництва й молитвенного покрову над княжим військом.

У графічному циклі Г. Якутовича мотив походу набуває багаторівневого, символічно насиченого трактування. Художник послідовно використовує фронтальну побудову сцен: вершники звернені безпосередньо до глядача, а фігура князя Ігоря постає композиційним і смисловим центром. У фронтисписі з'являється затемнене сонце як знак катастрофи, при цьому психологічна напруга підкреслюється контрастом між зосередженістю Ігоря та тривожними реакціями дружинників. У повторному варіанті сцени цей знак зникає, а композиція набуває більш урівноваженого характеру, позначеного вірою у власні сили. Динаміка драпірувань – поривчастий плащ князя чи спрямовані вгору стяги – протиставляється статичності фігур, що посилює внутрішню напругу образу.

Г. Якутович звертається до принципів візантійсько-давньоруського членування площини, організовуючи ілюстрації за схемою симетричного поділу з овальними медальйонами, що перегукується з фресковими та мозаїчними ансамблями, зокрема Софії Київської. Художник секуляризує традиційну форму, замінюючи святих на світські портрети князівської знаті, центральне місце серед яких займають Ігор та Всеволод. У нижньому регістрі розміщено сцену початку походу, що підкреслює хронологічну послідовність наративу, а фриз із мотивом поневолення руських людей половцями виступає морально-етичним обґрунтуванням походу.

Для композиційної рівноваги створено парну ілюстрацію, також із прямокутно-овальною структурою: у центральному медальйоні – військо, що крокує до глядача, по боках – палаючі міста, а внизу – башта зі сурмачами, що сповіщають про біду. Фриз із

мотивом поневолення повторюється, формуючи циклічну, ритмічно віддзеркалену структуру, що пов'язує обидві ілюстрації в єдиний візуальний наратив.

Сцена битви в художніх інтерпретаціях передає не лише фізичне протистояння, а й драматичну напругу морального та психологічного плану. Художники використовують образні засоби, що відсилають до давніх відповідників подій, прагнучи досягти органічної узгодженості між візуальним зображенням і текстовою основою.

У В. Лопати батальна сцена постає як динамічний, впорядкований наступ руського війська, де індивідуальність воїнів підкреслена ретельною проробкою облич, жестів та обладунків. Стилїстика зберігає іконографічні риси давньоруського живопису, а композиційний принцип перегукується з класичними античними батальними сценами.

У гравюрах Г. Якутовича битва постає як щільна маса руху, де окремі постаті «розчинені» в ритмі композиції. Принципи побудови перегукуються з батальними панорамами XV–XVI ст., а сцена вписана у форму сонячного диска, що надає події узагальненого епічного виміру. Символічний образ сокола виступає знаком княжої відваги та метафорою короткої перемоги перед неминучою поразкою.

В. Єфименко уникає масового батального зображення, концентруючись на індивідуальних сутичках вершників. Такий підхід має алегоричний характер, де поєдинок окремого воїна символізує всю кампанію, а композиційні паралелі з образом Георгія Переможця та небесним протистоянням сокола й ворона підкреслюють морально-символічний зміст боротьби добра зі злом [3, 51].

Кульмінацією твору виступає поразка дружини Ігоря, що концентрує трагізм наративу та символізує не лише особисту втрату, а й ширший контекст катастрофи для Русі. У художніх інтерпретаціях вона набуває символічної та метафоричної форми, підкреслюючи моральну, психологічну та колективну значущість події.

Візуальні інтерпретації поразки дружини Ігоря демонструють принципово різні художні стратегії осмислення трагедії. У В. Лопати трагедія репрезентована через щільну масу тіл, яка утворює символічний курган з тіл полеглих, водночас художник зберігає індивідуальні риси кожного воїна. Над ними ширяє ворон – символ смерті і перемоги ворога. Мотив Карни і Жлі у окремій ілюстрації набуває функції символічного

осмислення катастрофи: богині спустошення й жалоби стають образом неминучої долі, яка пронизує людське життя, підкреслюючи хисткість і вразливість людини перед історичними силами.

У Г. Якутовича катастрофа осмислюється через символічну і метафізичну призму. Загиблі утворюють умовний пласт землі, органічно злитий із лінією горизонту. Розмитість контурів і відсутність індивідуальних рис полеглих формують узагальнений образ колективної втрати, де головним є не натуралістична демонстрація страждання, а морально-символічна рефлексія над катастрофою. Над полеглими в небі ширяють вершники-ангели, розташовані на тлі дископодібного медальйона, що надає сцені скорботного звучання. Серед них особливо помітна фігура з факелом, яка відсилає до міфологічного мотиву Карни та Жлі. Включення цього образу підкреслює поєднання християнського і давньослов'янського світогляду, що органічно відображено у самому тексті «Слова».

Як зазначав П. Білоус, автор поеми свідомо зміщує акцент: поразка Ігоря подається не як його особиста провина, а як трагедія всієї Русі [5, 25]. У графічних циклах В. Лопати та Г. Якутовича ця настанова повністю зберігається – обидва митці трактують поразку як колективну катастрофу, у якій зосереджено загальноруський біль, а Ігор постає радше символом ураженого війська, ніж індивідуальним суб'єктом провини.

На цьому тлі позиція В. Єфименка є принципово відмінною. Він відходить від узагальненого бачення трагедії та виводить у центр подій саме постать князя. У його циклі трагедія розкривається через символи та психологічні стани: затемнене сонце і похилені стяги відтворюють переламні моменти бою.

У цьому символічному просторі драматична напруга зосереджується не на долі війська, а на внутрішній динаміці образу Ігоря. В. Єфименко послідовно показує трансформацію героя: від зосередженого, рішучого вершника – до моменту зламу, коли князь падає з коня, втрачаючи контроль над ситуацією. Кульмінацією виступає сцена полону, де Ігор схиляє голову над зламаним мечем. Цей образ уже не метафора колективної поразки, а чітка візуалізація особистого краху.

У трактуванні В. Лопати та В. Єфименка епізод «Золотого слова Святослава» стає символом політичної програми поеми.

Центральне місце в композиції займає монументальна, фронтально розгорнута постать Святослава, яка підкреслює його авторитет. По боках розташовані князі, що візуально фіксують їхню колективну відповідальність і належність до «собору» руської влади.

Особливу семантичну роль відіграє піднесений над головами меч – знак єдності, готовності до спільних дій і вибору між внутрішнім розбратом та захистом держави. Через цей візуальний акцент сцена перетворюється на графічний еквівалент морального повчання Святослава, який у тексті виступає голосом політичної мудрості.

Епізод плачу Ярославни за полоненим чоловіком належить до найпоетичніших і найвиразніших частин «Слова». Саме він неодноразово ставав об'єктом зацікавлення літераторів і художників, а його поетичний переклад, здійснений Тарасом Шевченком, став знаковим твором у вітчизняній літературі. Ілюстратори В. Лопата, Г. Якутович та В. Єфименко виявили особливу уважність і глибоке розуміння малюючи свої візуальні трактування цієї сцени.

Ілюстрація В. Лопати дозволяє повністю прочитати символічний зміст молитви Ярославни, розкритий через послідовність трьох композиційних станів. Ліворуч княгиня постає у скорботному зверненні до небесних світил: піднесені руки та пластика плаща передають внутрішній порив і емоційне напруження, створюючи відчуття духовної боротьби та туги. Центральна частина композиції відтворює момент духовного піднесення – Ярославна левітує в небі, що візуалізує метафору польоту, закладену в поетичних рядках поеми: «Полечу, – рече, – я чайкою по Дунаєві, омочу шовковий рукав у Каялі-річці...» [6, 49]. Завершальна сцена композиції утворює символічний фінал: фігура Ярославни, вписана у коло сонця та нахилена над Ігорем, утілює турботу й співучасть у його стражданнях, перекликаючись із словами поеми: «...утру князю кривавії його рани на дужому його тілі» [6, 49]. В. Лопата створює цілісну метафоричну композицію, де три образи Ярославни формують послідовний візуальний ритм. Простір організовано за принципом колового руху, що перегукується з циклічністю обертання сонця, підкреслюючи повторюваний і безперервний характер молитви княгині.

Образ, створений Г. Якутовичем, зосереджується на фігурі Ярославни, розміщеній у композиційному центрі та

зображений у повен зріст із піднесеними до неба руками. Фронтальна, майже іконна композиція, із симетрично розведеними руками, виразно перегукується з образом Оранти – символом заступниці та молитви.

Разом із тим, Г. Якутович акцентує жіночність і тілесну гармонію образу, тонко окреслюючи лінії тіла – груди, талію та стегна. Ці пластичні акценти позбавлені еротизації й набувають архаїчного узагальнення, відсилаючи до прообразів трипільських матрон, у яких втілюється ідея родючості та зв'язку жінки з землею й природним циклом буття.

Г. Якутович наділяє образ Ярославни рисами умовного ідола, який водночас звертається до сил природи та виступає заступницею князя Ігоря. Поєднання архаїчних ознак язичницької богині-берегині з рисами християнської заступниці підкреслює універсальність символу: Ярославна постає не просто як літературний персонаж, а як носій духовного захисту, сили та моральної підтримки.

У трактуванні В. Єфименка образ Ярославни постає принципово інакше. Центральна фігура триптиху фронтальна, майже статична, з опущеними руками. Аскетизм та траурне чорне вбрання контрастує з білим диском сонця, що створює ефект сакрального сяйва. Бічні панорами відкривають простір, підкреслюючи самотність героїні.

На відміну від трактувань Г. Якутовича та В. Лопати, де скорбота Ярославни передана через рух і жести, у В. Єфименка її емоційний стан зосереджений всередині: переживання героїні інтимні та глибоко особистісні, а взаємодія з природою й сонцем набуває медитативного, духовного звучання. Як слушно зазначає О. Спасскова, «...Ярославна Єфименка тримає свої емоції глибоко в собі, і лише широко відкриті очі видають увесь біль і страждання» [3, 55]. Скорбота героїні стримана, але благородно велична, що відповідає її високому соціальному становищу.

Наступний сюжетний мотив – сцена втечі – становить надзвичайно складний етап Ігорового повернення з полону, позначений постійною загрозою смерті та непередбачуваністю обставин. У структурі поеми цей епізод має характер граничної перевірки витривалості та волі героя.

У композиції В. Лопати центральним елементом стає постать половецької баби, біля підніжжя якої розташований Ігор, що підкреслює іконографічну сталість цього

мотиву, помітну й у роботах І. Селіванова. Монументальна стела розділяє сцену на два протилежні простори – втечу князя та переслідування.

Праворуч князь зображений верхи на коні, а над ним силует лебедя виступає символом надії та крихкості його становища, алюзією на поетичний рядок: «...білих лебідок на поживу собі побиває» [6, 134]. Ліва частина композиції показує половецького вершника, що жене коня нагайкою, а над ним у небі виникає силует ворона – знак загрози та потенційного трагічного завершення погоні.

Г. Якутович трактує сцену втечі радикально інакше, зосереджуючи увагу на зооморфних метафорах, безпосередньо запозичених із тексту «Слова»: «А Ігорь-князь посковчив горностаєм між очерети високі, білим гоголем на воду полинув... і помчався вовком-сіроманцем» [7, 80].

Властивий для всього циклу природний мотив тут набуває підкреслено космографічного звучання. Центральним елементом постає небесне склепіння, трактоване у дусі середньовічних уявлень як напівсфера, що накриває землю. На верхньому плані змінюються день і ніч, з'являються місяць, зорі та хмари, що рухаються дугоподібно. Така побудова створює символічну модель часу, підкреслюючи мінливість подій і відповідаючи динаміці втечі князя.

Нижній фриз із Ігорем та Овлуром на конях створює контрапункт до метафоричного простору сцени, організовуючи композицію як взаємодію реального й символічного вимірів втечі.

В. Єфименко свідомо опускає сцену втечі, після плачу Ярославни переходячи до зображення повернення князя, створюючи композиційний та смисловий контраст. Сцена повернення вирізняється оригінальністю: народна радість передається через велику масу дзвонів, які символічно сповіщають про княжий прихід. Дзвін виступає власною художньою інтерпретацією В. Єфименка, адже в тексті згадок про нього немає; митець логічно відтворює спосіб урочистого сповіщення про важливу подію у ті часи. Масивність звукового образу різко контрастує з невеликими верховими фігурами князя та Овлура, акцентуючи їхню центральну роль у композиції та масштаби соціальної реакції на подію.

У композиції В. Лопати центральний акцент зміщено на народну масу, яка урочисто зустрічає князя Ігоря, демонструючи його

статус народного улюбленця. Різновікові та соціально різні групи: молодь і старші, селяни і навіть боян – створюють структуровану соціальну багатошаровість сцени. На небесному плані зображено дівчиць, які кружляють у хороводі, відтворюючи стародавній обрядовий танець у колі. Цей мотив одночасно передає радість свята та символічно уособлює сонце, яке, за давньослов'янськими уявленнями, рухається по коловій траєкторії. Синтез земного дійства та космічної символіки відтворює авторське концептуальне бачення, у якому людські емоції інтегруються з уявленнями про космічний порядок, акцентуючи взаємозв'язок наших предків з природою.

Ілюстрація сцени повернення, створена Г. Якутовичем, продовжує композиційні мотиви сцени втечі. На небесному плані постає звична напівсфера неба з яскравим сонцем у зеніті, що створює відчуття тепла та підкреслює гармонію природного простору. Ретельно відтворені ландшафт, річка та природа спрямовують увагу на центральний об'єкт – місто, яке постає як острів і символізує дім, порятунок та безпечний притулок. Нижній фриз малюнку демонструє довгоочікувану зустріч Ярославни з чоловіком; поруч перебувають Овлур та народна маса, що підкреслює соціальне та емоційне значення події.

Наукова новизна Вперше здійснено комплексний порівняльний аналіз трьох ключових графічних циклів другої половини ХХ століття (В. Лопати, Г. Якутовича, В. Єфименка), присвячених «Слову о полку Ігоревім».

Висновок. Узагальнюючи результати проведеного дослідження, можна стверджувати, що візуальні інтерпретації «Слова о полку Ігоревім» у творчості Г. Якутовича, В. Лопати та В. Єфименка становлять важливий і багатовимірний пласт української книжкової графіки другої половини ХХ століття. Здійснений комплексний порівняльний аналіз, який уперше об'єднав у єдиному дослідницькому полі творчість трьох провідних ілюстраторів, дозволив виявити не лише індивідуальні стилістичні та концептуальні стратегії кожного митця, але й окреслити ширші тенденції розвитку національної графічної традиції у взаємодії з історико-літературною спадщиною.

Ілюстративний цикл Г. Якутовича вирізняється монументальною пластикою, символічною насиченістю та метафоричною структурою. В. Лопата акцентує увагу на

всебічному візуальному оформленні твору, створюючи значний обсяг ілюстративного матеріалу та дотримуючись чіткої сюжетної лінії; його роботи засвідчують спадкоємність художніх традицій попередніх поколінь графіків. Натомість В. Єфименко акцентує на психологічній багатшаровості образів і пропонує оригінальне осмислення та відтворення сюжетного матеріалу.

У підсумку дослідження засвідчує, що художні прочитання «Слова о полку Ігоревім» формують цілісну картину еволюції української книжкової графіки, а їх зіставлення відкриває можливість глибшого розуміння механізмів інтерпретації історичного наративу у візуальних мистецтвах.

Література

1. Лагутенко О. Інтерпретація теми Давньої Русі у графіці Георгія Якутовича: психологія творчого процесу. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2025. № 21(1), с. 19–27.
2. Спасскова О. П. Творчість Віктора Єфименка в контексті розвитку української книжкової графіки (остання третина XX століття) URL: <https://www.uacademic.info/ua/document/0420U101676> (Дата звернення 26.11.2025).
3. Спасскова О. П. Художнє осмислення історичних образів у циклі гравюр В. Єфименка до «Слова о полку Ігоревім». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2016. № 2. С. 48–55.
4. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 2. /Упоряд. В. В. Яременко; Приміт. С. К. Росовецького. Київ: Либідь, 1993. 264 с.
5. Білоус П. Для чого було створене «Слово про Ігорів похід». *Житомирські літературознавчі студії*. 2015. Вип. 8. С. 20–32.
6. Слово о полку Ігоревім/ Упоряд. та приміт. О. Мишанича; Іл., макет та худож. оформл. В. Лопати. Київ: Радянська школа, 1986. 310 с.
7. Слово про Ігорів похід. Київ: Дніпро, 1985. 174 с.

References

1. Lahutenko, O. (2025). Interpretation of the theme of Ancient Rus in the graphics of Heorgii Yakutovych: psychology of the creative process. *Artistic culture. Current issues*, 21(1), 19–27 [in Ukrainian].
2. Spasskova, O. P. (2020). The work of Viktor Yefymenko in the context of the development of Ukrainian book graphics (the last third of the 20th century): <https://www.uacademic.info/ua/document/0420U101676> [in Ukrainian].
3. Spasskova, O. P. (2016). Artistic interpretation of historical images in the series of engravings by V. Yefymenko for 'The Tale of Ihor's Campaign'. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 48–55 [in Ukrainian].
4. Hrushevskiy, M. (1993). History of Ukrainian literature (Vol. 2). Lybid [in Ukrainian].
5. Bilous, P. (2015). Why 'The Tale of Ihor's Campaign' was created. *Zhytomyr Literary Studies*, (8), 20–32 [in Ukrainian].
6. Myshanych, O. (Ed.). (1986). The Tale of Ihor's Campaign. Radianska shkola [in Ukrainian].
7. The Tale of Ihor's Campaign. (1985). Dnipro [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.024:391(510)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356277

Цитування:

Ху Сянь. Театральний костюм Пекінської опери як феномен сценічного образотворення: традиція та трансформація. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 221–226.

Ху Сянь,

аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3812-4215>
hu.xian@dakkkim.edu.ua

Hu Xian. (2026). Theatrical Costume of Beijing Opera as a Phenomenon of Stage Image Creation: Tradition and Transformation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 221–226 [in Ukrainian].

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ ЯК ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ: ТРАДИЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ

Мета статті – виявити художньо-образні, композиційні та типологічні особливості театального костюму Пекінської опери кінця XIX – початку XXI століття та простежити механізми трансформації традиції в сучасному сценічному просторі. **Методологія дослідження ґрунтується на комплексному** застосуванні історико-мистецтвознавчого, формально-типологічного та іконографічного аналізу, а також семіотичного методу з метою інтерпретації символіки кольорів, орнаментів та крою; порівняльний метод – з метою зіставлення традиційних та сучасних сценографічних практик. **Наукова новизна** полягає у комплексному розгляді театального костюму Пекінської опери як окремішньої художньої системи сценічного образотворення, що має власну структурну, семантичну та пластичну логіку. Уточнено типологію та розподіл костюмів відповідно до амплуа, за функціональним призначенням і декоративно-композиційними ознаками; узагальнено орнаментально-символічні мотиви та їхню роль у формуванні сценічного характеру. Вперше акцентовано увагу на взаємодії конструкції крою, колористики та орнаменту театального костюму як єдиного художнього комплексу. Визначено головні напрями трансформації традиції у XX–XXI ст., зокрема спрощення декоративної системи, експерименти з матеріалами, сценічну стилізацію та адаптацію до сучасних умов постановки тощо. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що театральний костюм Пекінської опери функціонує як синтетичний образотворчий комплекс, у якому декоративність, пластика та символічна знаковість утворюють цілісну систему сценічного образу. Його композиційна структура ґрунтується на принципах канонічності, узагальнення форми та чіткої колористичної ієрархії. Історичний розвиток засвідчує сталість базових типів і символів, водночас сучасний етап демонструє гнучкість традиції, здатної до переосмислення без втрати ідентифікаційних ознак. Таким чином, костюм виступає не лише декоративним елементом вистави, а й ключовим образотворчим чинником, що визначає художню цілісність та візуальну впізнаваність Пекінської опери в глобалізованому культурному просторі.

Ключові слова: Пекінська опера, театральний костюм, сценічний образ, типологія, орнамент, колористика, традиція, трансформація.

Hu Xian, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Theatrical Costume of Beijing Opera as a Phenomenon of Stage Image Creation: Tradition and Transformation

The purpose of the article is to identify the artistic, figurative, compositional and typological features of the theatrical costume of Beijing Opera of the late 19th – early 21st centuries and to trace the mechanisms of transformation of tradition in the modern stage space. **The research methodology** is based on the complex application of historical and art-historical, formal-typological and iconographic analysis, as well as the semiotic method in order to interpret the symbolism of colours, ornaments and cut; the comparative method – in order to compare traditional and modern scenographic practices. **The scientific novelty** lies in the complex consideration of the theatrical costume of Beijing Opera as a separate artistic system of stage image creation, which has its own structural, semantic and plastic logic. The typology and distribution of costumes according to the role, functional purpose and decorative and compositional features are specified; ornamental-symbolic motifs and their role in the formation of the stage character are generalised. For the first time, attention is focused on the interaction of the cut design, colour and ornament of the theatrical costume as a single artistic complex. The main directions of the transformation of the tradition in the 20th–21st centuries are determined, in particular, the simplification of the decorative system, experiments with materials, stage stylisation and adaptation to modern production conditions. **Conclusions.** As a result of the research, it was established that the

theatrical costume of the Peking Opera functions as a synthetic visual complex, in which decorativeness, plasticity and symbolic significance form a holistic system of the stage image. Its compositional structure is based on the principles of canonicity, generalisation of form and a clear colour hierarchy. Historical development testifies to the constancy of basic types and symbols, while the modern stage demonstrates the flexibility of the tradition, capable of being reinterpreted without losing its identifying features. Thus, the costume acts not only as a decorative element of the performance, but also as a key visual factor that determines the artistic integrity and visual recognition of Peking Opera in the globalised cultural space.

Keywords: Peking Opera, theatrical costume, stage image, typology, ornament, colour, tradition, transformation.

Актуальність теми дослідження. Театральний костюм у мистецтві Пекінської опери є не лише складовою сценічного оформлення, а самостійним художнім феноменом, що формує візуальну структуру вистави, моделює образ персонажа та виконує знаково-комунікативну функцію. У системі традиційного китайського театру костюм поєднує декоративність, канонічну регламентованість, символіку кольору й орнаменту, що зумовлює його особливу роль у створенні сценічної умовності та художньої узагальненості образу.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасного мистецтвознавства до проблем сценографії, візуальної культури та образотворчих складових театального мистецтва в умовах сучасних глобальних впливів та взаємодій. Незважаючи на наявність праць, присвячених історії Пекінської опери, театральний костюм часто розглядається фрагментарно: чи як етнографічний або декоративний елемент, без системного аналізу його пластичної структури, типології та художніх принципів формотворення.

Особливої ваги тема набуває у контексті трансформацій кінця XX – початку XXI століття, коли традиційні канони співіснують із модернізаційними тенденціями, новими сценографічними рішеннями та інноваційними матеріалами. Осмислення театального костюму як феномену сценічного образотворення дає змогу виявити механізми збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації та водночас простежити процеси художнього оновлення, що є актуальним як з позицій історії мистецтва, так і сучасної теорії сценічного візуального образу.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження театального костюму традиційно пов'язане з вивченням сценічного образу в китайській опері, але саме костюм як художній феномен залишається недостатньо проаналізованим у вітчизняних і зарубіжних джерелах. Серед фундаментальних досліджень важливе місце займає праця А.Бондс, у якій сценічний костюм пекінської опери розглядається як складна система

візуальної комунікації, що поєднує традиції китайського історичного костюма, символіку кольорів і орнаментів, а також театральну умовність. Дослідниця наголошує, що форма, крій, декоративні елементи й кольорові поєднання костюма виконують функцію швидкої ідентифікації персонажа для глядача, передаючи соціальний статус, характер і драматичну роль персонажа [5]. Важливими для розуміння історичного розвитку та специфіки китайського традиційного театру є праці австралійського дослідника К.Маккеррасса, де він розглядає пекінську оперу як синтетичний вид сценічного мистецтва, у якому взаємодіють музика, акторська майстерність, пластика, грим і костюм, що виступає важливим елементом театальної системи та бере участь у формуванні узагальненого художнього образу, відображаючи традиційні естетичні принципи китайської культури [12].

Суттєвий внесок у дослідження сценічної традиції пекінської опери зробила американська дослідниця Е. Віхманн-Вальчак. У своїй монографії вона аналізує структуру вистави та взаємодію її компонентів - музики, руху, сценографії та костюма. Хоча основна увага приділяється музичному аспекту, авторка підкреслює значення костюма й гриму як ключових елементів візуальної мови театру, що визначають типологію персонажів і характер їх сценічної репрезентації [17].

Значний внесок у дослідження художніх і символічних аспектів костюма пекінської опери зробили китайські науковці. Так, у працях театрознавця У Цзугуан розглянуто історичний розвиток китайського традиційного театру та його сценічних атрибутів, зокрема костюма, як важливого елементу художньої системи китайської оперної традиції [18]. Дослідник Чжоу Ібай у фундаментальній праці про історію китайського театру аналізує еволюцію театральних форм Китаю та приділяє увагу ролі костюма у формуванні сценічної образності й символічної типології персонажів [19]. У сучасних китайських дослідженнях значна увага приділяється естетичним і культурологічним аспектам сценічного

костюма. Зокрема, у працях Бай Цзясін і Ду Шань розглянуто художні особливості костюмів пекінської опери, їхню колористичну символіку та декоративні мотиви, що відображають традиційні уявлення китайської культури про соціальний статус, моральні якості та характер персонажа [4].

В українському науковому дискурсі проблематика сценічного костюма китайської опери представлена не надто широко, здебільшого вона розглядається у працях, присвячених історії світового театру та сценографії. Також українські вчені розглядали загальні аспекти театрального костюма у контексті створення художнього образу в оперній виставі, який аналізує вплив костюма на художню структуру вистави та взаємодію між сценічними складовими образу, але без глибоко спеціалізованого розгляду традицій Пекінської опери як окремого феномену. Тут можемо вказати на праці І. Клековкіна [1], Т. Кротової [9], І. Несен [2], С. Шутько [3] та ін.

Таким чином, попри наявність окремих фундаментальних досліджень і публікацій, системного мистецтвознавчого аналізу театрального костюма Пекінської опери як феномену сценічного образотворення з інтерпретацією традиції та сучасних трансформацій потребує подальшого вивчення.

Мета статті – виявити художньо-образні, композиційні та типологічні особливості театрального костюму Пекінської опери кінця XIX – початку XXI ст. та простежити механізми трансформації традиції в сучасному сценічному просторі.

Виклад основного матеріалу. Феномен Пекінської опери є одним із найрепрезентативніших видів традиційного китайського театру, у якому костюм виконує не лише декоративну, а й знаково-комунікативну функцію, формуючи візуальну структуру сценічного образу. Театральний костюм у Пекінській опері є не лише частиною сценічного вбрання, а самостійною художньою мовою, яка кодує соціальний статус, характер, моральні якості та сюжетні ролі персонажів. Він вирізняється строгою системою типів костюмів, що пов'язана з класичною китайською культурною традицією та практиками імператорського двору. Для імператорських і аристократичних персонажів характерні жовті мантиї з мотивами драконів, тоді як офіцери та старші чоловічі ролі представлені більш стриманими кольорами і строгими орнаментами – ці відмінності

забезпечують миттєве візуальне сприйняття ролі для глядача [14].

Театральний костюм Пекінської опери є не лише декоративним атрибутом, але й ключовим елементом сценічного образотворення, що функціонує як частина складної візуальної мови спектаклю. Як слушно зазначає А. Бондс, костюми мають усталену систему форм, кольору, конструкції та оздоблення, які використовуються для кодування характеру, соціального статусу та функціональної ролі персонажа на сцені [5, 24]. На її думку, кольори й візерунки костюмів у Пекінській опері не випадкові, а відповідають традиційним культурним кодам: так, певні кольори історично асоціювалися з архетипами поведінки чи моральними якостями. Наприклад, костюми яскраво-червоного кольору часто пов'язані з мужністю та благородством, тоді як чорні елементи – із серйозністю чи силою [5, 31].

Театральні костюми Пекінської опери поділяються на близько 20 основних типів, серед яких виділяють: *tan* (мантия), *pei* (повсякденна мантия), *kao* (бойова броня) та інші, що відповідають жанрово-сюжетній специфіці вистави. Кожен тип має визначену колірну символіку та декоративну систему, де кольори червоний, зелений, чорний, білий та жовтий асоціюються з певними моральними та соціальними характеристиками персонажів. Одним із ключових художніх елементів костюма є використання довгих «водяних рукавів» (*shuixiu*), які є декоративними шовковими подовженнями манжет, що не лише створюють естетичний ефект у рухах, а й виражають емоції та психологічні стани персонажів (наприклад, сум або радість) через специфічну пластику жестів [16]. Такі прийоми є невід'ємною частиною сценічної мови китайської опери, що також узгоджується з використанням сценічного костюма як образотворчо-пластичного засобу комунікації настрою й характеру персонажа [5, 92].

Дослідники Дж. Бай та С. Ду переконані, що кольори, орнаменти та матеріали костюма передають емоційні й психологічні зміни персонажа на різних етапах сюжету, при цьому наголошуючи, що костюм слугує не ілюстрацією тексту, а повноцінним засобом образної виразності, органічно поєднаним з музикою, дією та символами вистави [4, 508].

Слід також зазначити, що костюм Пекінської опери має ієрархічну рольову структуру, пов'язану з традиційною китайською системою амплуа (*sheng, dan, jing*,

chou), де кожен тип ролі має характерну форму наряду, ознаки оздоблення та набір символічних елементів. Зокрема, чоловічі персонажі шен (sheng) традиційно відрізняються певними силуетами та декоративними прийомами, що підкреслюють їх соціальний статус і характер поведінки [15].

Так само історично сформована система амплуа в Пекінській опері (sheng, dan, jing, chou) визначає не лише вокально-пластичну манеру, а й чітко регламентовані костюмні типи, що формують сценічний образ.



Рис. 1. Костюми до чоловічих ролей

Колористика та декоративність костюму також мають глибоке символічне підґрунтя, яке корениться у китайській філософії, системі п'яти елементів *wu-xing*, а також у концепції *інь-ян*, де кольори співвідносяться з певними якостями характеру та світорозумінням. Наприклад, червоний колір асоціюється з

відвагою та благородством, тоді як білий може символізувати хитрість чи жорсткість – ці значення працюють як частина сценічних кодів, завдяки чому глядач може одразу інтерпретувати образ персонажа. Крім того, костюми містять характерні декоративні елементи, такі як *lingzi* – пір'яні прикраси на головних уборах, що означають належність персонажа до воєнних чи героїчних ролей. Довжина і розташування таких елементів сигналізують про ранг і функцію героя, що підсилює візуальний вплив на глядача [11].



Рис. 2. Костюми до жіночих ролей

Загалом усі типи костюмів об'єднані такими спільними принципами, як канонічність форми, ієрархічна колористика, символічна орнаментика (дракон – імператорська влада, фенікс – жіноча доброчесність, хвилі – космічний порядок) та пластична взаємодія тканини та руху.

У сучасних дослідженнях все частіше акцент робиться не лише на історичних та естетичних аспектах, але й на процесах адаптації традиційних елементів до сучасного сценічного мистецтва і дизайну. Наприклад, аналіз творчих практик каже про те, що символічні елементи Пекінської опери використовуються як джерело для інновацій у сучасному драматичному костюмі, де поєднуються традиційна культурна спадщина та сучасні дизайнерські рішення [10, 127].

Технологія виготовлення костюмів також має велике значення для розуміння їх художньої цінності: складна вишивка, застосування золотих і срібних ниток, орнаментальні мотиви драконів, феніксів, хвиль та квітів не тільки прикрашають тканину, а й посилюють естетичну значущість сценічного образу, створюючи візуальну мову, яка доповнює сценічний перформанс та музично-хореографічні елементи [6].

Таким чином, театральний костюм Пекінської опери розглядається як синтетичний художній феномен, де поєднуються декоративно-живописні, пластично-композиційні та символічно-семантичні складові, що разом формують виразний сценічний образ, здатний передавати ієрархію культурних значень і підтримувати художню цілісність вистави.

Наукова новизна полягає у комплексному розгляді театального костюму Пекінської опери як окремішньої художньої системи сценічного образотворення, що має власну структурну, семантичну та пластичну логіку. Уточнено типологію та розподіл костюмів відповідно до амплуа, за функціональним призначенням і декоративно-композиційними ознаками; узагальнено орнаментально-символічні мотиви та їхню роль у формуванні сценічного характеру. Вперше акцентовано увагу на взаємодії конструкції крою, колористики та орнаменту театального костюму як єдиного художнього комплексу. Визначено головні напрями трансформації традиції у XX–XXI ст., зокрема спрощення декоративної системи, експерименти з матеріалами, сценічну стилізацію та адаптацію до сучасних умов постановки тощо.

Висновки. В результаті проведеного дослідження встановлено, що театральний костюм Пекінської опери функціонує як синтетичний образотворчий комплекс, у якому декоративність, пластика та символічна знаковість утворюють цілісну систему сценічного образу. Його композиційна структура ґрунтується на принципах

канонічності, узагальнення форми та чіткої колористичної ієрархії. Історичний розвиток засвідчує сталість базових типів і символів, водночас сучасний етап демонструє гнучкість традиції, здатної до переосмислення без втрати ідентифікаційних ознак. Таким чином, костюм виступає не лише декоративним елементом вистави, а й ключовим образотворчим чинником, що визначає художню цілісність та візуальну впізнаваність Пекінської опери в глобалізованому культурному просторі.

Література

1. Клековкін О. Ю. Історія світового театру. Київ: АртЕк, 2017. 335 с.
2. Несен І. І. Методи дослідження театального костюма: український досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 114–119. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266089>
3. Шутько С. Роль театального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 3-4(56-57). С. 212–224. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278246](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278246)
4. Bai J., Du S. Analysis of Artistic Characteristics and Cultural Emotions of Costume Design in Peking Opera “Mu Guiying Hanging the General”. *Proceedings of the International Conference on Art Design and Digital Technology*. 2025. Pp. 504–510.
5. Bonds A. B. *Beijing Opera Costumes The Visual Communication of Character and Culture*. New York: Routledge, 2019. 432 p.
6. Exhibition of Peking Opera Costumes. URL: https://www.cflac.org.cn/ArtExchange/201704/English/201804/t20180423_403337.htm (дата звернення: січень 2026).
7. Goldstein J. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-Creation of Peking Opera, 1870–1937*. Berkeley: University of California Press, 2007. 371 p.
8. Guojun W. Costumes of the Present: Clothing and Realism in Traditional Chinese Theater. In: *Realisms in East Asian Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2023. Pp. 194–213. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12254299.16> (дата звернення: січень 2026).
9. Chen S., Krotova T. Innovative application of chinese kunqu opera costumes style principles in modern design. *Art and Design*. 2024. №1. С. 11–19
10. Han J., Hamid H. B. Innovative Application of Traditional Chinese Opera Elements in Modern Dramatic Costume Design. *Academic Journal of Science and Technology*. 2024. Vol. 11(2). Pp. 126–128. <https://doi.org/10.54097/911sm911>
11. Lingzi. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Lingzi> (дата звернення: січень 2026).
12. Mackerras C. *Peking Opera*. Hong Kong: Oxford University Press, 1984. 268 p.

13. Schechner R. Performance Theory. London: Routledge, 2003. 432 p.
14. See the Peking Opera. URL: <https://www.topchinatravel.com/china-activities/see-the-beijing-opera.htm> (дата звернення: січень 2026).
15. Sheng role. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sheng_role (дата звернення: січень 2026).
16. Water sleeves. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Water_sleeves (дата звернення: січень 2026).
17. Wichmann-Walczak E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991. 342 p.
18. Wu Zuguang. An Introduction to Chinese Opera. Beijing: Foreign Languages Press, 1982. 136 p.
19. Zhou Yibai. History of Chinese Theatre. Beijing: China Theatre Press, 2007. 234 p.

References

1. Klekovkin, O. Yu. (2017). History of the World Theatre. ArtEk [in Ukrainian].
2. Nesen, I. I. (2022). Methods of Researching Theatre Costume: Ukrainian Experience. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 114–119. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266089> [in Ukrainian].
3. Shutko, S. (2022). The Role of Theatre Costume in Creating the Artistic Image of an Opera Performance. *Journal of the Ukrainian P.I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 3–4(56–57), 212–224. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278246](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278246) [in Ukrainian].
4. Bai, J., & Du, S. (2025). Analysis of Artistic Characteristics and Cultural Emotions of Costume Design in Peking Opera 'Mu Guiying Hanging the General': Proceedings of the International Conference on Art Design and Digital Technology, 504–510 [in English].
5. Bonds, A. B. (2019). Beijing Opera Costumes The Visual Communication of Character and Culture. Routledge [in English].
6. Exhibition of Peking Opera Costumes. (n.d.). https://www.cflac.org.cn/ArtExchange/201704/English/201804/t20180423_403337.htm [in English].
7. Goldstein, J. (2007). Drama Kings: Players and Publics in the Re-Creation of Peking Opera, 1870–1937. University of California Press [in English].
8. Guojun, W. (2023). Costumes of the Present: Clothing and Realism in Traditional Chinese Theater. In: *Realisms in East Asian Performance*. University of Michigan Press. 194–213. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12254299.16> [in English].
9. Chen, S., & Krotova, T. (2024). Innovative application of Chinese kunqu opera costumes style principles in modern design. *Art and Design*, 1, 11–19 [in English].
10. Han, J., & Hamid, H. B. (2024). Innovative Application of Traditional Chinese Opera Elements in Modern Dramatic Costume Design. *Academic Journal of Science and Technology*, 11(2), 126–128. <https://doi.org/10.54097/911sm911> [in English].
11. Lingzi. (n.d.). <https://en.wikipedia.org/wiki/Lingzi> [in English].
12. Mackerras, C. (1984). Peking Opera. Oxford University Press [in English].
13. Schechner, R. (2003). Performance Theory. Routledge [in English].
14. See the Peking Opera. (n.d.). <https://www.topchinatravel.com/china-activities/see-the-beijing-opera.htm> [in English].
15. Sheng role. (n.d.). https://en.wikipedia.org/wiki/Sheng_role [in English].
16. Water sleeves. (n.d.). https://en.wikipedia.org/wiki/Water_sleeves [in English].
17. Wichmann-Walczak, E. (1991). Listening to Theater: The Aural Dimension of Beijing Opera. University of Hawaii Press [in English].
18. Wu Zuguang. (1982). An Introduction to Chinese Opera. Foreign Languages Press [in English].
19. Zhou Yibai (2007). History of Chinese Theater. China Theater Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2026
Отримано після доопрацювання 16.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.33 «19/20»

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356279

Цитування:

Павлюк Т. С. Розвиток конкурсного бального танцю в Україні 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 227–232.

Павлюк Тетяна Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри мистецтв
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
24caratsofart@gmail.com

Pavliuk T. (2026). The Development of Competitive Ballroom Dancing in Ukraine from the 1990s to the Early 2020s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 227–232 [in Ukrainian].

**РОЗВИТОК КОНКУРСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ
90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ – ПОЧАТКУ 20-Х РОКІВ XXI СТОЛІТТЯ**

Мета статті – проаналізувати формування, тенденції та особливості розвитку конкурсного бального танцю в Україні, з 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використані методи: проблемно-хронологічний – для дослідження розвитку конкурсного бального танцю після розпаду радянського союзу, що призвело до значних соціокультурних трансформацій та початком руху в бік європейської інтеграції; статистичний – дослідження діяльності численних клубів бального танцю та інших танцювальних об'єднань; соціологічний – для аналізування ролі і функції конкурсного бального танцю в українському суспільстві; систематизації – усвідомлення поєднання подій виникнення розгалуженої мережі спортивних організацій; синтезу – для аналізування взаємозв'язків конкурсного бального танцю з іншими складовими бальної хореографії та формами мистецтва; включеного спостереження – для перегляду окремих конкурсів, чемпіонатів і змагань з бально-спортивних танців і попереднього їх осмислення.

Наукова новизна: вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз розвитку конкурсного бального танцю в Україні, висвітлено специфіку існування бальної хореографії в конкурсному просторі через призму діяльності українських танцювальних організацій, які функціонують з 90-х років XX століття. **Висновки:** На сьогоднішній день в Україні бальні танці є важливою складовою діяльності розгалуженої мережі спортивних організацій, до якої входять численні клуби бального танцю та інші танцювальні об'єднання. Конкурсно-спортивна практика є об'єктом уваги клубів бально-спортивного танцю, українських та міжнародних танцювально-спортивних організацій, вона користується популярністю серед населення та підтримкою Міністерства молоді та спорту України. Варто зауважити, що недостатність фінансування, відміна конкурсів, чемпіонатів і змагань з бально-спортивних танців через об'єктивні несприятливі соціальні обставини (збройні конфлікти, економічні кризи, пандемії, тощо) можуть призвести до зниження технічного рівня виконавців, втрати тренерського досвіду, знищення педагогічних шкіл з багатим досвідом підготовки юних виконавців.

Ключові слова: конкурсний бальний танець, спортивний бальний танець, бальна хореографія, європейський бальний танець, латиноамериканський бальний танець.

Pavliuk Tetiana, Doctor of Art Studies (second doctorate, habilitation-level degree following the Candidate of Sciences), Professor, Professor at the Department of Arts of the Private Higher Educational Institution 'Kyiv University of Culture'

The Development of Competitive Ballroom Dancing in Ukraine from the 1990s to the Early 2020s

The purpose of this article is to analyse the formation, trends, and characteristics of the development of competitive ballroom dancing in Ukraine from the 1990s to the early 2020s. **Research methodology.** To achieve the goal, the following methods were used: problem-chronological – to study the development of competitive ballroom dancing after the dissolution of the Soviet Union, which led to significant sociocultural transformations and the beginning of a movement towards European integration. Statistical method was applied to study the activities of numerous ballroom dance clubs and other dance associations; sociological – to analyse the role and function of competitive ballroom dancing in Ukrainian society; systematisation – to understand the combination of events that led to the emergence of a ramified network of sports organisations; synthesis – to analyse the interrelationships between competitive ballroom dancing and other components of ballroom choreography and art forms; included observation – to review individual competitions, championships, and contests in ballroom dancing and to understand them in advance. **Scientific novelty.** For the first time, an art-historical analysis of the development of competitive ballroom dancing in Ukraine has been carried out, highlighting the specifics of ballroom choreography in the competitive arena through the

prism of the activities of Ukrainian dance organisations that have been operating since the 1990s. **Conclusions.** Today, ballroom dancing is an important part of the activities of a ramified network of sports organisations, which includes numerous ballroom dance clubs and other dance associations. Competitive and sports practice is the focus of ballroom dance clubs, Ukrainian and international dance and sports organisations, and is popular among the population and supported by the Ministry of Youth and Sports of Ukraine. It should be noted that insufficient funding, the cancellation of competitions, championships, and ballroom dance competitions due to objective unfavourable social circumstances (armed conflicts, economic crises, pandemics) can lead to a decline in the technical level of performers, loss of coaching experience, and the destruction of pedagogical schools with rich experience in training young performers.

Keywords: competitive ballroom dancing, sports ballroom dancing, ballroom choreography, European ballroom dancing, Latin American ballroom dancing.

Актуальність теми дослідження. Бальна хореографія є ваговою частиною культурної спадщини людства, й масові заняття цим видом танцювального мистецтва сприяють не лише фізичному розвитку особистості, а й їїньому всебічному духовно-естетичному вихованню.

Специфічна лінія розвитку бальної хореографії, яка виникла у Радянському Союзі в період 1960–80-х рр., не зникла в одну мить із початком перебудови. Деякі набутки радянської хореографічної культури, зокрема сформовані в різних містах України школи бальних танців, стали своєрідними векторами розвитку бальної хореографії часів незалежності. З розпадом СРСР, що призвело до значних соціокультурних трансформацій та початком руху в бік європейської інтеграції, наприкінці 1980-х, Україна почала активно долучатися до світових традицій і трендів бальної хореографії. Відбулися зміни в системі хореографічної освіти, а також радикальне переформатування принципів існування тих організацій, які опікувалися розвитком бальних танців.

На сьогодні бальні танці в Україні є важливою складовою діяльності розгалуженої мережі танцювальних інституцій, до яких входять окремі ансамблі, клуби, школи бального танцю, кафедри хореографії ВНЗ, танцювально-спортивні об'єднання тощо. Всі вони мають свою історію розвитку й концептуальні позиції, а також напрямки діяльності – навчання бальному танцю, турніри, конкурси, концерти, участь у медійних проектах і т. ін.

Реалізація бальної хореографії з погляду фізичної культури та спорту – тенденція, яка намітилася перед розпадом Радянського союзу та остаточно ствердилася за часів незалежності України та інших колишніх радянських республік. Саме з мережі клубів бальних танців, які розвивали бальну хореографію як складову так званої художньої самодіяльності, виникли організації, що вивели конкурсну практику часів СРСР на рівень міжнародних спортивних змагань. Інтенсивний розвиток конкурсного бального танцю в Україні, що додає бальній хореографії технічності, виводить сучасні українські танцювальні школи на високий рівень майстерності.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю аналізування процесів формування, тенденцій та особливостей розвитку конкурсного бального танцю в Україні, з 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Впродовж тривалого часу багато фахівців (М. В. Бевз, О. М. Вакуленко, Н. О. Горбатова, Р. А. Гриценюк, О. В. Касьянова, О. Є. Касьянов, М. Є. Кеба, С. Є. Костецький, А. Ю. Коритна, А. І. Крись, Т. П. Осадців, О. В. Просьолков, Ю. Ю. Сахневич, Д. І. Шариков, Л. В. Шестопа, К. І. Шкурєєв, та ін.) розглядали вищезазначене питання досить побіжно, хоча деякі дослідники у своїх наукових працях достатньо ґрунтовно охарактеризували тенденції розвитку конкурсного бального танцю в Україні, з 90-х років XX століття – початку XXI століття: М. В. Богданова у своїй дисертаційній роботі розглянула особливості організації конкурсного руху в Україні «Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.» [4]. Д. Д. Базела докладно дослідив історію становлення та розвитку тих інституцій, які опікувалися конкурсно-спортивним напрямком бальної хореографії в Україні кінця XX ст. «Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні» [2].

Мета статті – проаналізувати формування, тенденції та особливості розвитку конкурсного бального танцю в Україні, з 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Першою організацією, яка прагнула поставити бальну хореографію на рейки системного турнірного функціонування, була *Асоціація спортивного танцю України (АСТУ)*, створена у 1992 р. під головуванням Станіслава Влоха. Вона стала членом міжнародної організації IDSF (International Dance Sport Federation). Однак існуючі в танцювальному світі різні погляди на перспективи розвитку бальної хореографії (як виду танцювального спорту, як напрямку мистецтва, як компонента сценічних шоу та телепрограм), негативно вплинули й на централізацію керування вітчизняними бально-спортивними організаціями.

Незадоволення поточною ситуацією призвело до того, що в 1993 р. було створено *Українську лігу професіоналів бального танцю (УЛПБТ)*. Президентом нової організації стала Ірена Бусь, колишній генеральний секретар АСТУ. Метою Ліги стало підвищення професійного рівня танцівників: їм пропонували скласти іспити з відповідним присвоєнням кваліфікацій *associate*, *member* або *fellow*. Президія УЛПБТ налагодила тісні зв'язки з англійською організацією *United Kingdom Alliance*. Завдяки цьому українські судді й викладачі постійно підвищували свій професійний рівень та створили систему оцінки кваліфікації тренерів і професійних виконавців за західними стандартами.

У 1993 р. була зареєстрована ще одна професійна організація – *Українська рада бального танцю (УРБТ)*, очільником якої став відомий хореограф Олексій Литвинов (Харків). На відміну від львівської УЛПБТ, ця організація активно співпрацювала з російськими фахівцями, її члени покращували свої професійні можливості, орієнтуючись здебільшого на важливі здобутки радянських шкіл бальної хореографії.

Оскільки дві професійні організації не могли одночасно представляти Україну на світовому рівні, президенти УЛПБТ та УРБТ створили єдину організацію під назвою *Українська Рада танцю (УРТ)*, завдяки чому Україна отримала умовне членство у *ICBD*. Співголовами та керівниками організації стали І. Бусь та О. Литвинов, відповідальним секретарем – Сергій Дороговцев (м. Донецьк). Два роки УРТ активно працювала паралельно в двох окремих організаціях – УЛПБТ і УРБТ. Вони організовували семінари для суддів, тренерів і викладачів, проводили професійні іспити, а також заходи із запрошенням провідних фахівців світового рівня. Але УЛПБТ виявилася успішнішою, і багато пар і тренерів перейшли з УРБТ в УЛПБТ. Тому УРТ у 1995 р. на загальних зборах змінила структуру, перетворившись на єдину професійну танцювальну організацію з обраним президентом Іреною Бусь (м. Львів). Вся проведена робота не була даремною, й Україна вперше в історії *ICBD* отримала повноправне членство через 2 роки, а не через три. УРТ стала єдиним і повноправним представником України у *ICBD*, а згодом у перейменованих *WD&DSC* й *WDC*.

Паралельно в 1996 р. була зареєстрована *Українська федерація спортивного танцю (УФСТ)*, яка об'єднала багато танцювальних клубів. Її президентом став харків'янин Сергій Пінчук. У 1998 р. Українська рада танцю й Українська федерація спортивного танцю створили єдиний *Український союз спортивного танцю (УССТ)*. Проте УССТ

проіснував недовго через розбіжності у поглядах серед керівників. У 1999 р. виникла *Спілка громадських організацій спортивного танцю України (СГОСТУ)* під головуванням Ігоря Машина. Вона стала найбільш масовою організацією, яка об'єднала танцювальні клуби з різних регіонів України. В 2005 р. з Асоціації спортивного танцю України (АСТУ) відокремилися дві організації: *«Динамо–Україна»* (очільник Сергій Дороговцев) й *«Україна танцювальна»* (її головою став Сергій Кравчук).

Через те, що в 2005 р. *IDSF* висунула вимогу створити єдиний український інститут, який би представляв країну на міжнародному рівні, УРТ, УФСТ, *«Динамо–Україна»* та *«Україна танцювальна»* створили в 2008 р. *Всеукраїнську федерацію танцювального спорту (ВФТС)* [5]. Президентом об'єднаної організації обрали Бориса Дейча (Судак), який склав із себе повноваження у 2014 р. через політичну ситуацію в країні. Наступним президентом став львів'янин Андрій Поливка, а з 2 березня 2025 року ВФТС очолив Дмитро Базела.

Всеукраїнська федерація танцювального спорту, яка є членом *WDSF*, при підтримці Міністерства молоді та спорту України, є організатором великої кількості змагань світового рівня в Україні. Саме тому, 19 травня 2017 року, ВФТС надано статус національної спортивної федерації. Згодом, Міністерство молоді та спорту України і Всеукраїнська федерація танцювального спорту підписали договір про спільну діяльність, яка спрямована на розвиток танцювального спорту.

Окрім Всеукраїнської федерації танцювального спорту (ВФТС), іншими актуальними й впливовими вітчизняними організаціями в сфері бального танцю є наступні:

- *Асоціація спортивного танцю України (АСТУ)*, президент якої є Святослав Влох. АСТУ забезпечує участь українських танцюристів–спортсменів в офіційних чемпіонатах світу та Європи, а також проведення змагань з бально–спортивного танцю в Україні [1].

- Всеукраїнська рада спортивних танців, заснована 2017 (Київ), президент Ігор Соронович.

- *Всеукраїнська громадська організація «Любительська федерація спортивного танцю»* під головуванням Володимира Константинова, створена в 1998 р. (м. Миколаїв) [7].

- *Всеукраїнська громадська організація спортивного танцю «Рада української танцювальної асоціації» (РУТА)*, очільниця Олена Книш (Запоріжжя) [9]. Прийнята до

складу International Dance Sport Association (Міжнародної Асоціації спортивного танцю) IDSA в 2005 р.

- *Спілка Громадських Організацій Спортивного Танцю (СГОСТУ)*. З 2020 р. керівним органом спілки є Рада СГОСТУ в кількості 15 осіб. Головою Ради є Ігор Машин, штаб-квартира розташована в Києві [3].

- *Українська федерація спортивного танцю (УФСТ)* – президент Сергій Пінчук (Харків), заснована в 1995 р. [10]. Ця організація активно співпрацює з кафедрою хореографії Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.

- *Громадська організація «Українська Рада танцю»*, керівниця Ірена Бусь (Львів). З 2000 р. Українська Рада танцю є повноправним членом міжнародного об'єднання International Dance Organization (IDO). Згідно з принциповою позицією, оголошеною на офіційному сайті Ради, ГО УРТ не займається розвитком спортивного танцю в Україні, а викладає тільки дисципліни IDO (перформативна хореографія, вуличні та парні танці, у тому числі латиноамериканська та європейська програми бальної хореографії).

- *Ліга танцю України (ЛТУ)* створена в 2001 р. в Києві. Президентом ЛТУ є вихованець В. Корзиніна та В. Федорчук Владислав Пігулевський [6]. Особливістю ЛТУ є зосередження саме на бальній хореографії.

- *Федерація танцювального спорту України*, президент Микола Кравченко (Київ) [11].

Існує чимало й невеликих танцювальних організацій, які також включають у свою діяльність навчання бальному танцю. Здебільшого це регіональні об'єднання танцювальних клубів, яких не влаштовує членство в спортивних організаціях, їх устами чи окремі нюанси роботи. Головними завданнями танцювальних організацій є масове впровадження хореографічної культури, залучення до мережі танцювально-спортивних клубів прибічників спортивно-бального та інших видів танців, професійне виховання молоді (від дебютних кроків до виконавців «s-класу»), проведення змагань (турнірів для початківців, участь у «титульних» вітчизняних і міжнародних конкурсах), а також організація свят, фестивалів та танцювальних вистав [8].

Українська танцювальна спільнота активно співпрацює з міжнародними організаціями, що об'єднують професіоналів і аматорів бальної хореографії. Це, насамперед, WDSF «World Dance Sport Federation» (Міжнародна танцювально-спортивна федерація), яка була започаткована як Fédération Internationale de Danse pour Amateurs

(FIDA) у 1935 р., а станом на 2020 р. налічує в своєму складі 91 країну [13]. Представником цієї міжнародної організації в Україні є Всеукраїнська федерація танцювального спорту.

WDC «World Dance Council» («Всесвітня рада танців») – товариство з обмеженою відповідальністю, яке є правонаступником Міжнародного комітету бальних танців, створеного Філіпом Річардсоном у 1950 р. На відміну від Міжнародної танцювально-спортивної федерації WDSF, діяльність якої здебільшого зосереджена на підтримці аматорського руху, WDC об'єднує представників танцювального спорту. Одним із стратегічних завдань цієї організації є здобуття для бальних танців статусу олімпійського виду спорту [16].

IDO «The International Dance Organization» («Міжнародна танцювальна організація») – це міжнародне об'єднання, куди входять понад півмільйона танцівників. Федерація танцю і танцювального спорту IDO була зареєстрована в Данії у 1981 р. італійським хореографом Морено Полідорі як локальне європейське об'єднання. На сьогодні її членами є понад 90 країн зі всього світу. Метою діяльності цієї організації є розвиток вуличних та парних, у тому числі бальних танців [15].

IDSA «International Dance Sport Association» («Міжнародна Асоціація спортивного танцю») на сьогоднішній день об'єднує членів з різних регіонів світу (Європа, Америка, Африка, Азія, Австралія та Океанія). Президентом асоціації є Святослав Влох [14].

WPDS «World Para Dance Sport» («Всесвітній комітет паратанцювального спорту») підтримує спортсменів-паралімпійців, які займаються бальними танцями на інвалідних візках. Комітет об'єднує близько півсотні країн-учасниць, до переліку яких входить і Україна [17]. Вітчизняні спортсмени-паралімпійці беруть активну участь у всіх організованих WPDS змаганнях. Найкращими виконавцями, які неодноразово здобували золоті та срібні нагороди на міжнародних змаганнях WPDS, є Іван Сівак, Олена Чинка, Валерій Бевзюк, Ілона Слуговіна, Педченко Вероніка, Товстий Андрій, Оніщенко Олександр та ін.

BDFI «Ballroom Dancers Federation International» («Міжнародна федерація танцівників бальних танців») існує з 1997 р. як офіційна організація, що просуває турнірно-конкурсний розвиток бальних танців. Серед її керівних принципів є наступні: пропагувати дух доброзичливості та спортивної майстерності, захищати інтереси конкурсантів, тренерів, викладачів, суддів, промоутерів на

міжнародному рівні. Нині Федерація об'єднує близько трьох десятків країн, а її президентом тривалий час є Грег Сміт [12].

CID «International Dance Council» (Міжнародна рада танцю) – офіційна організація для підтримки всіх видів танцю (у тому числі й бальної хореографії) у різних країнах світу. Це неурядова організація, заснована 1973 р. у штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі, де вона базується й сьогодні. CID об'єднує найвагоміші міжнародні, національні та місцеві організації, а також до її складу входять відомі діячі танцювального мистецтва. Її членами є найбільш поважні федерації, асоціації, школи, колективи і приватні особи в понад 170 країнах. CID є офіційним партнером ЮНЕСКО, Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури.

Міжнародні тенденції розвитку бального танцю, репрезентовані діяльністю світових танцювальних організацій, позначаються й на вітчизняній практиці. За допомогою зарубіжних колег та завдяки обміну досвідом відбувається впровадження нових стандартів і норм для виконавців і тренерів, вдосконалення системи суддівства. Представники міжнародних організацій контролюють проведення вітчизняних турнірів, перевіряючи відповідність стандартів їх організації міжнародним правилам. Зарубіжні комісари фіксують технічну складність конкурсної програми й вирішують, чи відповідає вона категорії танцювальної пари, оцінюють якість бальних костюмів на відповідність міжнародним правилам тощо [8].

Членство вітчизняних танцювальних товариств у міжнародних організаціях забезпечує гідний рівень українських виконавців під час участі в танцювальних заходах світового масштабу.

На слухну думку Д. Базели, «світові танцювальні організації відіграють велику роль у становленні й розвитку спортивно-танцювального руху в Україні на інституційному та професійно-технічному рівнях. Незважаючи на непрості як внутрішні, так і зовнішні відносини українських спортивно-танцювальних організацій, можна констатувати, що впродовж останніх років спортивний бальний танець як соціокультурний інститут зазнав досить серйозної реструктуризації на шляху інтеграції до національної спортивної системи як складової світових процесів, спрямованих на визнання його олімпійським видом спорту» [3, с. 123].

Водночас багато хореографів–професіоналів застерігають від небезпеки перебільшеної «технізації» бальної хореографії. Мова йде про усунення на периферію культурно-виховних аспектів

бальної хореографії на користь високим спортивним досягненням. На сучасному етапі розвитку цього виду мистецтва треба подолати таку негативну тенденцію, яка, на жаль, спостерігається і у вузівській підготовці, і у практиці окремих хореографічних колективів, і на конкурсах і чемпіонатах з бального танцю міжнародного та національних масштабів. Тому ми вважаємо, що категорично не можна розвивати бальну хореографію виключно в конкурсно–спортивному напрямку. На слухну думку М. Богданової, «як вид спорту бальний танець розвивається динамічно, однак поки цей розвиток скоріше екстенсивний, ніж інтенсивний. Далеко не завжди зберігається необхідний баланс між прагненням до підвищення спортивних кондицій виступу (оснащення технічними прийомами та фізична підготовленість танцюристів) і створенням у танці виразної атури духовного діалогу пари...» [4].

Згідно з нашими переконаннями, дуже важливо, щоб усі віртуозні ускладнення бальної хореографії (неорганічні для стандартизованої пластики руху, акробатичні фігури) були виправданими з естетично–художнього погляду. Бальні танці – це, насамперед, мистецька діяльність, яка через зовнішню форму (емоційна музика, витончені траєкторії, яскраві костюми, струнке тіло) має доносити до глядача високий сенс і вражаючий художній образ. Інакше бально–хореографічні програми перетворюються на, як влучно висловилася М. Богданова, «рядові спортивні змагання» [4].

Розвиток бальної хореографії у конкурсно–спортивному напрямку є, безумовно, позитивним з погляду вдосконалення техніки виконання, використання оздоровчих і рекреаційних ресурсів цього виду діяльності, але на нашу думку, провідні світові танцювальні організації рівню WDSF та WDC, а також, рядові тренери та педагоги мають надавати перевагу художній складовій бальної хореографії.

Висновки: На сьогоднішній день в Україні бальні танці є важливою складовою діяльності розгалуженої мережі спортивних організацій, до якої входять численні клуби бального танцю та інші танцювальні об'єднання. Конкурсно–спортивна практика є об'єктом уваги клубів бально–спортивного танцю, українських та міжнародних танцювально–спортивних організацій, вона користується популярністю серед населення та підтримкою Міністерства молоді та спорту України.

Варто зауважити, що недостатність фінансування, відміна конкурсів, чемпіонатів і змагань з бально–спортивних танців через об'єктивні несприятливі соціальні обставини

(збройні конфлікти, економічні кризи, пандемії, тощо) можуть призвести до зниження технічного рівня виконавців, втрати тренерського досвіду, знищення педагогічних шкіл з багатим досвідом підготовки юних виконавців.

Література

1. Асоціація спортивного танцю України (АСТУ): офіційний вебсайт. URL: <http://www.udsa.com.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
2. Базела Д.Д. Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні. *Мистецтвознавчі записки НАКККиМ*. 2019. Вип. 36. С. 121–128.
3. Березіль: громадська організація «Спортивно-танцювальний клуб». URL: <http://www.berezil.kiev.ua/tancu-na-kolyaskah/> (дата звернення 03.09.2025).
4. Богданова М.В. Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / КНУКиМ. К., 2013. 20 с.
5. Всеукраїнська Федерація Танцювального Спорту: офіційний вебсайт. URL: https://audsf.com.ua/documents/pr_proveden_zmagan.pdf (дата звернення: 03.09.2025).
6. Ліга танцю України: офіційний вебсайт. URL: <http://ltu.org.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
7. Любительська Федерація Спортивного Танцю: офіційна сторінка. URL: <http://danceinfo.com.ua/organizations/ADSF/> (дата звернення 03.09.2025).
8. Павлюк Т. С. Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку: дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 560 с.
9. Рада української танцювальної асоціації (РУТА): офіційний вебсайт. URL: <http://rutadance.com.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
10. Українська федерація спортивного танцю: офіційний вебсайт. URL: <http://www.udsf.com.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
11. Федерація Танцювального Спорту України: офіційний вебсайт. URL: <https://dsfu.com.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
12. Ballroom Dancers' Federation International: official web-site. URL: <https://www.bdfi.org/> (дата звернення 03.09.2025).
13. Member of WDSF. *World dance sport federation: official site*. URL: <https://www.worlddancesport.org/Member> (дата звернення 03.09.2025).
14. International Dance Sport Association: official web-site. URL: <http://idsa.com.ua/> (дата звернення 03.09.2025).
15. The International Dance Organization: official web-site. URL: <https://www.wdcdance.com/> (дата звернення 03.09.2025).
16. World Dance Council: official site. URL: <https://wdced.com> (дата звернення 03.09.2025).

17. World Para Dance Sport: official web-site. URL: <https://www.paralympic.org/dance-sport> (дата звернення 03.09.2025).

References

1. Ukrainian Dance Sport Association (UDSA): official website. (n.d.). <http://www.udsa.com.ua/> [in Ukrainian].
2. Bazela, D.D. (2019). International organisations and their influence on the development of the sports and dance movement in Ukraine. *Art Studies Notes of the National Academy of Culture and Arts*, 36, 121–128 [in Ukrainian].
3. Berezil: public organisation 'Sports and Dance Club'. (n.d.). <http://www.berezil.kiev.ua/tancu-na-kolyaskah/> [in Ukrainian].
4. Bohdanova, M.V. (2013). Competitive ballroom dancing in the context of choreographic art of the 20th – early 21st centuries. Author's abstract of Candidate of Art History Dissertation [in Ukrainian].
5. All-Ukrainian Dance Sport Federation: official website. (n.d.). https://audsf.com.ua/documents/pr_proveden_zmagan.pdf [in Ukrainian].
6. Dance League of Ukraine: official website. (n.d.). <http://ltu.org.ua/> [in Ukrainian].
7. Amateur Dance Sport Federation: official website. (n.d.). <http://danceinfo.com.ua/organizations/ADSF/> [in Ukrainian].
8. Pavliuk, T.S. (2021). Ballroom Choreography of the 20th and Early 21st Century: Genesis, Socio-Cultural Context, Development Trends: Doctor of Art Thesis. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology named after M.T. Rylskyi [in Ukrainian].
9. Council of the Ukrainian Dance Association (RUTA): official website. (n.d.). <http://rutadance.com.ua/> [in Ukrainian].
10. Ukrainian Dance Sport Federation: official website. (n.d.). <http://www.udsf.com.ua/> [in Ukrainian].
11. Ukrainian Dance Sport Federation: official website. (n.d.). <https://dsfu.com.ua/> [in Ukrainian].
12. Ballroom Dancers' Federation International: official website. (n.d.). <https://www.bdfi.org/> [in English].
13. Member of WDSF. World Dance Sport Federation: official site. (n.d.). <https://www.worlddancesport.org/Member> [in English].
14. International Dance Sport Association: official website. (n.d.). <http://idsa.com.ua/> [in Ukrainian].
15. The International Dance Organization: official website. (n.d.). <https://www.wdcdance.com/> [in Danish].
16. World Dance Council: official site. (n.d.). <https://wdced.com> [in English].
17. World Para Dance Sport: official website. (n.d.). <https://www.paralympic.org/dance-sport> [in German].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 19.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356281

Цитування:

Гриценюк Р. А. Особливості використання хореографічних форм у кіномистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 233–238.

Гриценюк Роман Анатолійович,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7210>
flashrivnedance@ukr.net

Hrytseniuk R. (2026). Features of the Use of Choreographic Forms in Film. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 233–238 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФОРМ У КІНОМИСТЕЦТВІ

Мета статті – виявити особливості використання хореографічних форм у кінотворах. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, теоретичний метод, системний метод, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику використання хореографічних форм у кінотворах в історичній ретроспективі та запропоновано авторську типологізацію. **Висновки.** Використання хореографічних форм дозволяє суттєво розширювати межі твору з урахуванням особливостей кінематографічного середовища: від використання різних кадрів до рухів камери, від трюків до монтажу. У свою чергу кіно – одне з тих медіа, що робить хореографічні форми відтворюваними. За результатами дослідження можна констатувати, що: у кіномистецтві використання хореографічних форм зумовлено відповідністю функціонального призначення (атракція, репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, посилення емоційного впливу епізоду, розкриття особистості персонажа та ін.), що залежить від форм та жанрів кінотвору, сюжету та режисерського бачення; серед стилів та напрямів, до яких звертаються постановники – хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сценічного бального танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт денс та ін.); найбільш поширеними хореографічними формами в кінотворах є: мала хореографічна форма (соло, дует), велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма та ін.). Спільними для всіх хореографічних форм, що використовуються в кіномистецтві є такі компоненти як: кінетична динаміка, ритмічний малюнок танцю та рівень його відповідності музичній складовій, обігрування просторової складової, синхронізація/асинхронізація рухів танцюристів та ін. Для посилення емоційної складової, у художніх фільмах зазвичай використовуються малі хореографічні форми (соло та дуети), що надає можливість широкої варіативності репрезентації почуттів (ніжності, пристрасті, любові, ненависті, гніву, радості, боротьби, втрати, суму, свободи та ін.). Ансамблеві форми найчастіше використовуються з метою розкриття наративної складової та посилення видовищності кінотвору.

Ключові слова: хореографічні форми, танець, кіноіндустрія, кінофільм, атракція, емоційний вплив, соло, дует, ансамблева форма.

Hrytseniuk Roman, Honoured Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University

Features of the Use of Choreographic Forms in Film

The purpose of the article is to identify the features of the use of choreographic forms in film works. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, theoretical method, system method, typological method, method of comparative analysis, method of art history analysis were applied. **Scientific novelty.** The problems of using choreographic forms in film production were studied in a historical retrospective and an author's typology was proposed. **Conclusions.** The use of choreographic forms allows the author to significantly expand the boundaries of the work, taking into account the features of the cinematic environment: from the use of different frames to camera movements, from tricks to editing. In turn, cinema is one of those media that makes choreographic forms reproducible. According to the results of the study, it can be stated that: in cinema, the use of choreographic forms is determined by the correspondence of the functional purpose (attraction, representation of a choreographic work as part of cultural heritage, strengthening the emotional impact of an episode, revealing the character's personality), which depends on the forms and genres of the film work, the plot and the director's vision. Among the styles and directions that directors turn to are the choreographic forms of ballroom dance, classical dance, stage ballroom dance, modern dance, contemporary dance, street dance). The most common choreographic forms in cinema are small choreographic form (solo, duet), large

(ensemble) choreographic form, musical and dance form, and entertainment form). Common to all choreographic forms used in cinema are such components as kinetic dynamics, rhythmic pattern of dance and the level of its correspondence to the musical component, playing of the spatial component, synchronisation/asynchronisation of dancers' movements. To enhance the emotional component, feature films usually use small choreographic forms (solos and duets), which allows for a wide variety of representation of feelings (tenderness, passion, love, hatred, anger, joy, struggle, loss, sadness, freedom). Ensemble forms are most often used to reveal the narrative component and enhance the spectacle of the film.

Keywords: choreographic forms, dance, film industry, film, attraction, emotional impact, solo, duet, ensemble form.

Актуальність теми дослідження. Використання різноманітних хореографічних форм у кіномистецтві, завдяки широким зображально-виражальним можливостям танцю, відіграє важливу роль протягом всього історичного розвитку кіноіндустрії. Водночас завдяки кіномистецтву різноманітні хореографічні форми не лише отримують масштабну популяризацію, але й набувають нових рис, відповідно до кіноестетики та жанрової специфіки. Величезний взаємовплив, що відбувається між хореографічним мистецтвом та одним із найпопулярніших суміжних видів мистецтв – кіно, зумовлює актуальність дослідження різноманітних аспектів даної проблематики з позицій сучасної гуманітаристики.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості використання танцю в суміжних мистецтвах, зокрема кіномистецтві перебуває у колі наукових інтересів багатьох закордонних та українських вчених. Так, наприклад, серед представників вітчизняного академічного виміру так чи інакше означене питання розглядалося у дослідженнях та публікаціях А. Крися [2] (вплив технічних особливостей екранних мистецтв, зокрема кіно на створення нового художньо-естетичного рівня репрезентації сценічної балетної хореографії), Д. Демєхіна [1] (особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва), Г. Погребняк [3] (специфіка режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранній площині), Г. Фількевич [4] (взаємодія та взаємовплив танцю та екранних мистецтв) та ін. Широкий спектр означеної проблематики вимагає подальших наукових досліджень, зокрема більшого висвітлення потребує аспект використання у творах кіноіндустрії різноманітних хореографічних форм.

Мета статті – виявити особливості використання хореографічних форм у кінотворах.

Виклад основного матеріалу. Танець, повне вираження тіла, психіки та людського духу, – це універсальна мова, що існує з

давніх-давен. Для психіки танець рівнозначний прагненню надати тілу іншу ідентичність, яка виникає з інтенсивного відчуття себе. Танець – це безпосередній засіб невербального спілкування; його супроводом зазвичай є музика, але іноді це музикальність тиші, невідчутний шелест тіла, що простежує його еволюцію в просторі. Танець – це дисципліна, найближча до природи, індивідуальна та колективна людська інтерпретація форм стихій у вічному русі – вітру, води, неба.

Хореографічне та кіномистецтво несуть у собі дуже інтимну потребу вираження. Танець, як у кіно, так і в повсякденному житті, знаходить свій найбільший імпульс у близькості та обміні з іншими: він розповідає про очікування та імпульси спільноти, інсценізуючи потребу проявити своє буття, свій стан. Дослідники наголошують на тому, що «танець все ще є привілейованим простором, у якому можна пережити інший вимір, навіть у повсякденному житті, способом відновити зв'язок зі своїм внутрішнім «я» та дати волю виразному щастю, яке лежить у кожній людині, незалежно від її соціального статусу, культури та навіть інтелектуальних здібностей та моторних навичок» [8, 5]. Отже, кіно спирається на всесвіт танцю, щоб розкрити наративну складову, посилити емоційне навантаження та ін.

Зображення танцю в кіно створює ілюзію того, що тілесність у своєму найвищому художньо-експресивному імпульсі закарбовується в погляді глядача та залишається там протягом усього фільму, можливо, навіть після самого перегляду. Кінематографічний образ танцю подвоює задоволення від перегляду. Кожен фільм із танцювальною сценою «містить сліди надзвичайної життєвої сили, краплі Еросу, так само як і в іншому випадку він може передати енергію, яка раптово повертає свій рух до Танатосу та руйнує тіло в *danse macabre*» [8, 4].

Динамічна сутність танцю добре поєднується із середовищем, яке відтворює рух, а кіно переписує та розширює власні

естетичні та композиційні правила, максимально їх удосконалюючи [11, 11]. «Не маючи раціоналізуючого засобу слів, хореографічні форми надають кінотвору тієї безпосередності, яку може мати лише тіло» [11, 11], позиціонуючи себе як носіїв впізнаваних символів та цінностей, таких як захоплення, біль, пристрасть, гармонія та ін. Зображення танцю в кіно створює ілюзію того, що тілесність, у своєму найвищому художньо-експресивному імпульсі, відображена в погляді глядача і не залишає його протягом усього фільму, а можливо, навіть після самого перегляду [8, 5].

Існує багато «сфер дотику» між кіно та танцем: рух, який у танці виникає з тіла, світла, декорацій та ліній; а в кіно – завдяки динаміці камер, акторів та контексту, ритм, що є основою усієї хореографічної чи кінокомпозиції та ін. Дж. Мекас розглядає кіно як двосторонню діяльність, взаємодію, в якій рухи камери є відображенням рухів тіла, що, у свою чергу, є відображенням емоційних рухів та думок, мотивованих тим, що походить від бачення [9, 55]. У «кінематографічному танці рух розбивається на статичні фрагменти, а потім реконструюється. У той час як у справжньому танці рух існує і є реальним, коли танець знімається на плівку, рух задається ілюзією плинності [10, 11.]. Отже, поєднання цих двох видів мистецтва дозволяє інновації, які були б неможливі, якби кожне з них було досягнуто окремо завдяки своїй специфіці. Стосунки танцю та кіно є одночасно і спілкуванням, і конфліктом, тому зрозуміло, що в деяких фільмах існує ідеальний симбіоз між кіно та танцем, де здібності кожного однаково підкреслюються, а в інших є розбіжності, де кожен конкурує за привілей вираження власної сутності [12, 34].

На філософському рівні «кіно – типовий приклад хибного руху: воно відбувається з миттєвими фрагментами, які називаються зображеннями, та безособовим, однорідним та абстрактним рухом або часом, який є камерою, що змушує зображення дефілювати... Кіно пропонує можливість того, що образ-час одразу стає образом-рухом [5, 19] На думку філософа, кінематографія полягає у «створенні» «історій з блоками часу руху», так само як танець полягає у «створенні» «історій з блоками часу руху» в тілі. Ж. Дельоз також стверджує, що стосовно танцю (як і міму та балету), кінематограф сприяє звільненню цінностей, які більше не є жорсткими та канонізованими, таким чином стаючи дією, здатною протистояти та реагувати на

сингулярності соціальної системи [5, 22].

Танець фактично визначається як жива вистава, що характеризується своєю швидкоплинною природою. Завдяки кінематографії танцюриста та його рухи можна зафіксувати на плівці та зробити нескінченно відтворюваними. Це, безумовно, зраджує досвід, отриманий від живого виконання, репрезентації тіла тут і зараз, але водночас являє собою можливу альтернативу «швидкоплинності» таких виступів. У цьому випадку кінематографічний засіб дозволяє зберегти хореографічну пам'ять, роблячи її безсмертною.

Танець – це тіло, яке рухається, дихає та живе через живу виставу; це означає, що аудіовізуальний носій повинен включати вимір живої вистави, інакше він ризикує втратити унікальні характеристики, що лежать в основі художнього вираження. За З. Кракауером, танець, знятий на відео та перенесений на великий екран виглядатиме монотонним та плоским, оскільки «танець досягає кінематографічної цінності лише тоді, коли він є частиною та елементом реальності» [7, 130]. Варто зазначити, що коли танець знімається для великого екрану, використовуються певні технічні засоби для покращення його постановки. Це також означає, що хореографічні форми, створені спеціально для кіно, не можуть бути досліджені чи навіть спостережені так само, як живий виступ, оскільки контакт з аудіовізуальним середовищем нав'язує хореографу не лише різні творчі терміни, але й неочікувані умови та обмеження.

Структура відео фактично базується на кадрі, який, серед своїх можливостей, дозволяє використовувати різні масштаби, різні ракурси камери, рухи від одного кадру до іншого, розрізи в полі зору та чіткі рухи камери. У кадрі також є всесвіт, який знімається, що відрізняється різними положеннями або динамікою тіл та об'єктів порівняно з динамікою камери. Цей зв'язок, що виникає з імпульсів, що рухають, у випадку танцю, рухом танцюриста, якого знімають, та технічними потребами режисера, дозволяє створити витвір мистецтва шляхом поєднання цих двох ресурсів. Не менш важливою є функція монтажу, яка набуває значного значення, оскільки створює ритм і рух; ритм і рух можуть виражати себе у стосунках аналогії, дисонансу або навіть контрасту як щодо музичної доріжки та використаних звукових елементів, так і руху тіл у просторі.

У кіноіндустрії використовуються

хореографічні форми всіх напрямів та стилі, від бальних до латиноамериканських, від східних танців до вуличних.

У закордонному науковому вимірі існує поділ на:

- кінотвори, в яких танець використовується для репрезентації культурного спадку та з метою передачі наступним поколінням (документальні фільми на тему танцю, хореографічні архіви, зафільмовані хореографічні вистави та ін., що надають можливість вивчати танцювальні практики різних народів, як традиційні, так і сучасні);

- фільми, в яких танець виконує розважальну та гедоністичну функцію (танець є атракцією і використовується як доповнення візуального ряду з метою посилення захоплення від аудіовізуального твору завдяки тому захопленню, яке він справляє на глядача);

- кінофільми, в яких танцю відведена провідна роль, оскільки він спеціально створений для розкриття особистості героя, посилення його якостей та ін. (наприклад, фільми Ф. Астера) [11, 18].

Документальний фільм про танець знімали з часів зародження кінематографа, про що свідчить хореографія Л. Фуллер «Танець Серпантин», екранізацію якої приписують братам Льюм'єр (1896). «Танець Серпантин» вважається одним із джерел сучасного танцю, оскільки значення танцю полягає не в наративі, а в русі тіла в часі, а зйомки проводилися для того, щоб «репрезентувати» твір [6, 374]. Нове кіно або експериментальне кіно не «репрезентує» постмодерністський танець, а радше вивчає його візуально та «презентує», як у фільмах крупним планом «Рука в руках» (1966) та «Тріо А» (1966–1978), обидва роботи Райнер, або «Накопичення» (1971) Тріші Браун.

А. Крись наголошує, що звернення до сценічної бальної хореографії у кінофільмах зазвичай обґрунтовано з позицій «створення відповідної атмосфери місця дії, естетики та емоційного аспекту; використання сценічних форм бального танцю як головного драматургічного стрижня та введення танцювальних сцен для посилення «гостроти» та «ефектності» [2, 5].

Варто зазначити, що кіноіндустрія здійснює потужний вплив на популяризацію хореографічних стилів та форм. Так, наприклад, поширенню в Європі та Америці Танго, яке виникло на Кубі, поєднавши африканські, європейські та південноамериканські традиції, і отримало

широку популяризацію в Аргентині приблизно в 1880 р., між Буенос-Айресом, Ріо-де-ла-Платою та Монтевідео, сприяв сам кінематограф. Танго несе в собі систему спільних символів та цінностей на такі теми, як залицяння, пристрасть, ревності, а також чоловічі та жіночі ролі в парах, відтак було присутнє в кінотворах протягом усієї історії кіно з різними функціями, надаючи сильних конотацій та точних значень історіям, які воно розповідає [11, 262]. Серед найбільш показових прикладів – «Каріока» («Політ до Ріо», США, 1933) Т. Фріленда, який знаменує собою першу появу пари Дж. Роджерс та Ф. Астера; «Валентино»

(Великобританія/США, 1977) К. Рассела з Р. Нурієвим, «Евіта» (США, 1996) А. Паркера з Мадонною та А. Бандерасом, «Уроки танго» (США, 1997) С. Поттер, «Фріда» (США, Канада, Мексика, 2002) Дж. Теймор із С. Хаек, «Потанцюємо?» (США, 2004) П. Челсома з Дж. Лопес та Р. Гіром, «Візьми ініціативу» (США, 2006) Л. Фрідлендер та ін.

Танець також може служити для розповіді або характеристики історичної чи політичної події, беручи на себе певні ролі завдяки своїй таємничій аурі та культурним особливостям. Улюбленою темою в кінематографі 1940-1950-х рр. є історія балерини, граціозної, але з нижчого класу, якій вдається спокусити і стати дружиною дворянина завдяки своїй чарівності, хитрості і навіть спокусі танцю, що натякає на легковажність і привабливість [11, 270] (наприклад, «Опівночі», США, 1939, М. Лейзена або «Принц і танцівниця», Великобританія, 1957, Л. Олів'є з М. Монро).

Танцювальні фільми можуть мати трагічний кінець. Одним із найкращих фільмів ХХ ст. та найкращим балетним фільмом в історії кіно, що отримав кілька премій «Оскар» у 1949 р., «Золотий глобус» і премію BAFTA того ж року є фільм Червоні черевички» (Великобританія, 1948) М. Павелла та Е. Пресбургера. Танець повністю живить сюжет: балерина, знищена любов'ю до танцю та до композитора своєї трупі, танцює до самої смерті. Ще одним показовим прикладом цього жанру є фільм Д. Аронофскі «Чорний лебідь» (США, 2010), у якому танцівниця, яка бореться зі своїм іншим «я», зрештою скоює самогубство.

Танець із комічними ефектами – ще одна популярна тема серед режисерів. Історія часто зосереджується на чоловікові, який вдає з себе танцюриста, підкреслюючи найсмішніші та найвіддаленіші аспекти танцю за допомогою дуже кумедних хореографічних сцен [11, 277]

(наприклад, фільм П. Каттанео «Повний Монті», Великобританія, 1997).

Музично-танцювальна форма найбільше використовується в мюзиклах – «Мулен Руж!» (США, 2001) Б. Лурмана, «Чикаго» (США, Німеччина, 2002) Р. Маршалла та ін.

З позицій хореографічного мистецтва можна запропонувати типологізувати випадки використання хореографічних форм в кіноіндустрії за:

1) стилем та напрямом (хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт денс та ін.);

2) специфікою хореографічної форми: балет, мала хореографічна форма, велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма, новітня форма, джазова форма, синтезована форма, молодіжна форма, соціальна форма та ін.);

3) функціональним призначенням (з метою посилення атракційного аспекту, з метою репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, з метою посилення емоційного впливу епізоду, з метою розповіді історії, розкриття особистості персонажа, посилення художньо-естетичного рівня візуального ряду, візуальної виразності кінотвору в цілому та ін.).

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено проблематику використання хореографічних форм у кіновиробництві в історичній ретроспективі та запропоновано авторську типологізацію.

Висновки. Використання хореографічних форм дозволяє суттєво розширювати межі твору з урахуванням особливостей кінематографічного середовища: від використання різних кадрів до рухів камери, від трюків до монтажу. У свою чергу кіно – одне з тих медіа, що робить хореографічні форми відтворюваними. За результатами дослідження можна констатувати, що: у кіномистецтві використання хореографічних форм зумовлено відповідністю функціонального призначення (атракція, репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, посилення емоційного впливу епізоду, розкриття особистості персонажа та ін.), що залежить від форм та жанрів кінотвору, сюжету та режисерського бачення; серед стилів та напрямів, до яких звертаються постановники – хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сценічного бального танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт

денс та ін.); найбільш поширеними хореографічними формами в кінотворах є: мала хореографічна форма (соло, дует), велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма та ін.). Спільними для всіх хореографічних форм, що використовуються в кіномистецтві є такі компоненти як: кінетична динаміка, ритмічний малюнок танцю та рівень його відповідності музичній складовій, обігрування просторової складової, синхронізація/асинхронізація рухів танцюристів та ін. Для посилення емоційної складової, у художніх фільмах зазвичай використовуються малі хореографічні форми (соло та дуети), що надає можливість широкої варіативності репрезентації почуттів (ніжності, пристрасті, любові, ненависті, гніву, радості, боротьби, втрати, суму, свободи та ін.). Ансамблеві форми найчастіше використовуються з метою розкриття наративної складової та посилення видовищності кінотвору.

Література

1. 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>.
2. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 225 с.
3. 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>.
4. 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.
5. Deleuze G. L'immagine-movimento, Cinema I. Einaudi. 2016. 283 p.
6. Hee Jeong O. Recognizing Dance in the Ordinary Movement on Screen. *En Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press, 2011. pp. 372–377.
7. Kracauer S. Film: ritorno alla realtà fisica, Il Saggiatore, Milano 1962. 100 p.
8. Massimilla B. Cinema e danza. EIDOS. 2010. № 18. Pp. 4–7. URL: https://www.eidoscinema.it/documenti/Eidos_N18.pdf (дата звернення: 05.12.2025).
9. Mekas J. Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971. Columbia University Press, 2016. 360 p.
10. Pezzella M. Estetica del cinema, Il Mulino,

Bologna 1996. 144 p.

11. Rosso F. Cinema e danza. Storia di un passo a due, Utet, Torino 2008. 336 p.

12. Valeri G. Il Cinema con e di Pina Bausch. Università Ca' Foscari di Venezia, 2012. 196 p. URL: <https://unitesi.unive.it/retrieve/6ed49a98-55cc-4de0-b81f-e5a866e08a41/812756-1157057.pdf> (дата звернення: 14.12.2025).

References

1. 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. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313273> [in Ukrainian].

2. Krys, A. I. (2023). Stage ballroom choreography as a phenomenon of modern performing arts. Phd Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].

3. Pohrebniak, H. P. (2024). Dance culture in screen-stage discourse. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 156–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313302> [in Ukrainian].

4. 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].

5. Deleuze, G. (2016). L'immagine-movimento, Cinema I. Einaudi [in Italian].

6. Hee Jeong, O. (2011). Recognizing Dance in the Ordinary Movement on Screen. En *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press, 372–377 [in English].

7. Kracauer, S. (1962). Film: ritorno alla realtà fisica, Il Saggiatore, Milano [in Italian].

8. Massimilla, B. (2010). Cinema e danza. *EIDOS*, 18, 4–7. Retrieved from: https://www.eidoscinema.it/documenti/Eidos_N18.pdf [in Italian].

9. Mekas, J. (2016). Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971. Columbia University Press [in English].

10. Pezzella, M. (1996). Estetica del cinema, Il Mulino, Bologna [in Italian].

11. Rosso, F. (2008). Cinema e danza. Storia di un passo a due. Utet, Torino [in Italian].

12. Valeri, G. (2012). Il Cinema con e di Pina Bausch. Università Ca' Foscari di Venezia. Retrieved from: <https://unitesi.unive.it/retrieve/6ed49a98-55cc-4de0-b81f-e5a866e08a41/812756-1157057.pdf> [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 10.02.2026
Прийнято до друку 17.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 793.071.2(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356283

Цитування:

Маркевич Л. А., Солонинка Т. В., Вельган Л. П. Авторський стиль балетмейстера як чинник розвитку культурно-освітнього бренду в народному танці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 239–244.

Markevych L., Solonynka T., Velgan L. (2026). Balletmaster's Author's Style as a Factor in the Development of a Cultural and Educational Brand in Folk Dance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 239–244 [in Ukrainian].

Маркевич Лариса Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0001-7224-7756>
larisa1977markevych@gmail.com

Солонинка Тетяна Василівна,
асистент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0004-2278-2397>
mamatania90@ukr.net

Вельган Лілія Петрівна,
заслужений працівник культури України,
асистент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0008-0007-8787>
lilijavegan@gmail.com

АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО БРЕНДУ В НАРОДНОМУ ТАНЦІ

Мета статті – розглянути проблематику авторського стилю балетмейстера в контексті формування впізнаваного бренду народно-сценічного танцю. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, метод культурно-історичного аналізу, стильовий метод, метод мистецтвознавчого аналізу та метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику впливу авторського стилю балетмейстера на формування та розвиток культурно-освітнього бренду народного танцю; проаналізовано особливості світоглядної основи, мистецької ідентифікації, освітнього вектору та роботи з першоджерелом як ключових аспектів авторського стилю балетмейстера; уточнено особливості авторського стилю П. Вірського та К. Балог в контексті специфіки культурно-освітнього бренду Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського та Заслуженого академічного Закарпатського народного хору. **Висновки.** Дослідження виявило, що ключовими аспектами світоглядних позицій в процесі формування впізнаваного бренду є: осмислення народного танцю в динаміці, що передбачає поглиблення семантики постановки, надання зовнішнім засобам виразності відповідного образно-символічного значення; актуалізація елементів архайки народної танцювальної культури та надання їй інтеркультурного змісту; створення конкурентоспроможного культурного продукту, що передбачає глобальне мислення балетмейстера в процесі постановки народного танцю, залучення інноваційних підходів, сміливого експериментування та активне звернення до широкого ряду актуальних сценічних рішень (музичного оформлення, сценографії); транскультурна адаптація етнічного коду українського народного танцю (збереження автентики за умови її сприйняття представниками будь-якої культури); позиціонування хореографічного колективу як унікальної платформи для розвитку танцювальної культури та освіти танцюристів та глядачів: посилення розуміння історичних передумов виникнення танцювальних елементів, специфіки етики, виховання патріотизму та національної свідомості, широка просвітницька діяльність (на сучасному етапі ефективно реалізується за допомогою цифрового інструментарію в соціальних медіа та ін.), формування авторської школи в межах якої відбувається еволюція авторського стилю балетмейстера та забезпечується життєздатність бренду в

майбутньому; акцент на авторському балетмейстерському почерку та візуалізації чуттєвих одиниць художньої картини світу засобами унікальної системи художніх образів, характерному малюнку танцю, хореографічній лексиці та ін.

Ключові слова: народний танець, балетмейстер, авторський стиль, мистецька ідентифікація, культурно-освітній бренд, П. Вірський, К. Балог.

Markevych Larysa, Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Musical Art, Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk; Solonynka Tatiana, Assistant Professor, Department of Musicology and Methods of Musical Art, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University; Velgan Lilia, Assistant Professor, Department of Musicology and Methods of Musical Art, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University

Balletmaster's Author's Style as a Factor in the Development of a Cultural and Educational Brand in Folk Dance

The purpose of the article is to consider the issues of the balletmaster's author's style in the context of the formation of a recognisable brand of folk and stage dance. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, the method of cultural and historical analysis, the style method, the method of art history analysis and the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** The issues of the influence of the balletmaster's author's style on the formation and development of the cultural and educational brand of folk dance were studied; the features of the ideological basis, artistic identification, educational vector and work with the primary source as key aspects of the balletmaster's author's style were analysed. The features of the author's style of P. Virskyi and K. Baloh were clarified, and the specifics of the cultural and educational brand of the National Honoured Academic Dance Ensemble of Ukraine named after Pavlo Virskyi and the Honoured Academic Transcarpathian Folk Choir were revealed. **Conclusions.** The study revealed that the key aspects of worldview positions in the process of forming a recognisable brand are: understanding folk dance in dynamics, which involves deepening the semantics of the performance, giving external means of expressiveness the appropriate figurative and symbolic meaning; actualisation of archaic elements of folk dance culture and giving it intercultural content; creation of a competitive cultural product, which involves the global thinking of the ballet master in the process of staging folk dance, involving innovative approaches, bold experimentation and active appeal to a wide range of current stage solutions (musical design, scenography); transcultural adaptation of the ethnic code of Ukrainian folk dance (preserving authenticity provided that it is perceived by representatives of any culture); positioning the choreographic collective as a unique platform for the development of dance culture and education of dancers and spectators: strengthening the understanding of the historical prerequisites for the emergence of dance elements, the specifics of ethics, the upbringing of patriotism and national consciousness, broad educational activities (currently effectively implemented using digital tools in social media), the formation of an author's school within which the evolution of the choreographer's author's style takes place and the viability of the brand is ensured in the future; emphasis on the author's choreographer's handwriting and visualisation of sensory units of the artistic picture of the world by means of a unique system of artistic images, a characteristic dance pattern, choreographic vocabulary.

Keywords: folk dance, choreographer, author's style, artistic identification, cultural and educational brand, P. Virskyi, K. Baloh.

Актуальність теми дослідження. Процес формування художніх цінностей в галузі балетмейстерської творчості протягом століть зазнавав значних трансформацій. Під впливом домінантних парадигм культурно-історичних епох у хореографічному процесі переставлялися акценти з художнього змісту на художню форму і навпаки, змінювалася позиція суб'єкта хореографічної творчості відносно до власного хореографічного творчого процесу. Проте незважаючи на зміну типів художнього мислення, способів виразності та формотворення незмінним лишається вплив авторського стилю балетмейстера на створення впізнаваного бренду танцю. На сучасному етапі український народний танець позиціюється як культурно-освітній бренд, що є ефективним інструментом національної ідентичності та «м'якої сили» в культурній дипломатії, патріотичного виховання молодого покоління та ін.

Актуальність статті зумовлена важливістю уточнення впливу авторського стилю балетмейстера на формування та розвиток культурно-освітнього бренду народного танцю.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє констатувати посилений науковий інтерес до багатьох аспектів діяльності балетмейстерів в народному танці. Так, наприклад, етнографічні особливості українського народного танцю та їх вплив на методологічні підходи балетмейстерів у контексті збереження культурної автентичності та адаптації хореографічних тенденцій сучасності досліджують В. Гордєєв та А. Самохвалова [2]. Проблематику використання автентичної хореографічної лексики професійними балетмейстерами української народної хореографії розглянуто Л. Савчин у статті «Хореографічна культура в системі культурологічних знань» [9] та ін. Одним із

аспектів, що наразі лишається недостатньо висвітленим є вплив авторського стилю балетмейстера на розвиток культурно-освітнього бренду в народному танці. Серед публікацій, в яких так чи інакше окреслено дану проблематику – праця Н. Вадясової, В. Чернеця та В. Шульгіної «Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха» [1]; стаття Є. Роя та В. Роя «Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва» [8] – авторами досліджено історико-культурні передумови створення та функціонування одного з перших в Україні державного танцювального ансамблю; публікація В. Драча «Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії» [3], присвячена розгляду хореографічного мистецтва як стратегічного ресурсу формування національного бренду України та ін.

Мета статті – розглянути проблематику авторського стилю балетмейстера в контексті формування впізнаваного культурно-освітнього бренду в народному танці.

Виклад основного матеріалу. Народний танець, як культурний прояв тілесного вираження, має велику художню, культурну та освітню цінність. Його практика в хореографічних колективах, створення та репрезентація сценічних постановок сприяє цілісному розвитку людини, пробуджує почуття приналежності до своєї культури, робить внесок у громадянську та культурну освіту; розширює осмислення багатой культурної спадщини та ін.

Авторський стиль балетмейстера в народному танці розглядається як унікальний творчий почерк, що проявляється в способі переробки фольклорного матеріалу для професійної сцени. Це своєрідна сукупність рис, близькість виражальних прийомів та засобів, що зумовлюють собою єдність народного напрямку в хореографії. Його формування відбувається на перетині аутентики та креативності – синтезу традицій народної танцювальної культури та індивідуальної художньої уяви постановника. Індивідуальний балетмейстерський почерк являє собою неповторну сукупність характерних рис і особливостей лексичної та композиційної побудови хореографічного твору (народно-сценічного танцю, хореографічної композиції та ін.), що властиві конкретному балетмейстеру і відрізняють його

праці від інших. Досить умовно їх можна охарактеризувати як синтез думок, почуттів, проявів волі, потреб, мотивів, прагнень, настроїв, інтелекту, переживань, схильностей та професійних потреб.

Авторський стиль балетмейстера можна розглядати як окремих феномен, що свідчить про особливості впливу народного танцю та можливості реалізації в ньому різноманітних художніх та культурно-освітніх моделей, метою яких є серед іншого осмислення людського існування. У балетмейстерському мистецтві XX – першої чверті XXI ст. відбувся не лише інтенсивний розвиток лексичних засобів виразності народного танцю, але й з'явилися нові теми та сюжети, що репрезентують буття людини в новій соціально-історичній реальності. Багато актуальних питань не лише отримали своє відображення в постановках народно-сценічної хореографії, але й досліджувалися балетмейстерами при активному задіянні засобів хореографічної виразності. Це затвердило в народній хореографії позицію балетмейстера-індивідуаліста з яскравим художнім мисленням, у постановках якого основоположними є філософічність, психологізм, глибина проблем та яскрава образність.

Становлення хореографічного колективу як впізнаваного бренду безпосередньо залежить від особливостей авторського стилю балетмейстера, основними аспектами якого є: світоглядна основа, мистецька ідентифікація, педагогічний вектор та співвідношення традицій та інновацій.

Основоположним аспектом авторського стилю балетмейстера є світогляд, який є не лише результатом мислення, в наслідком волі пізнання результату життєвого досвіду та позиції цілісної структури психічного цілого суб'єкта.

На думку науковців, світогляд є не лише результатом мислення, а й наслідком волі пізнання результату життєвого досвіду та позиції всієї структури психічного цілого [6]. Виходячи з природи світогляду виокремлюють буденно світоглядні форми, що відображають практично духовне опанування світу, теоретичні форми та філософські принципи. Разом вони складають світоглядний образ світу, що являє собою не лише осмислення світу, знання про нього, але й водночас систему цінностей, що визначають характер світовідчуття, переживання світу людиною, певну оцінку тим чи інших його подій та явищ і активне ставлення людини до цих подій [4].

В контексті балетмейстерської діяльності можна також виділити форми актуалізації світогляду автора. Хореографічна творчість великою мірою просякнута світоглядними налаштуваннями - в ній відображення отримують питання земного устрою та найважливіші світоглядні відношення - відношення світу і людини, позиція людини в світі, в соціокультурному просторі та ін.

Проблематика авторського стилю балетмейстера передбачає існування системи художніх прийомів та їх зумовленості, спрямованих на розкриття філософського змісту сюжету та авторського світобачення, що стоїть за цим змістом. Завдяки цьому в народно-сценічній постановці формується художня єдність сенсів та прийомів їх хореографічної виразності, до них належать практично всі зображально-виражальні засоби - стилістичні прийоми, композиційні особливості, сюжетна побудова та інші формальні ознаки, адже відбиток авторського світогляду лежить на всіх формальних ознаках хореографічної постановки. Впізнаваний бренд народного танцю передбачає пошук балетмейстером нових форм та нестандартних рішень в процесі створення авторської хореографічної композиції на основі лексики народного танцю. Ключовими художніми формами вираження індивідуального авторського світогляду в розвитку культурно-освітнього бренду в народному танці, що несуть основне та найбільш очевидне світоглядне навантаження є художня модель світу, художній концепт та система художніх образів. Ці формальні одиниці не лише є одиницями формотворення, що надають художності хореографічному тексту, але й як одиниці, засобами яких в метафоричній формі глядачу репрезентовано авторський задум, просякнутий ідеєю та світоглядними налаштуваннями особистості балетмейстера.

Отже, світогляд балетмейстера народного танцю в процесі створення хореографічної постановки трансформується на художню модель світу, таку ж ментальну одиницю, яка актуалізується в хореографічному тексті засобами набору певних засобів танцювальної виразності. При цьому сама модель світу репрезентує авторський світогляд і всю систему світогляду балетмейстера несвідомо. Процес перетворення на матеріальну форму існування та втілення в хореографічній постановці світогляду балетмейстера передбачає формування художньої моделі світу. Вона містить основні риси його фізичного устрою і є репрезентантом

основного світоглядного ставлення, що апіорі включає моральне начало. Етична позиція відносно інших людей, навколишнього світу, національної культури, природи речей та власного буття розкриває ставлення до світу як значущої частини світоглядної системи балетмейстера.

В історії української народної хореографії представлено чимало прикладів успішного бренду, сформованого на основі авторського стилю балетмейстера. Основоположником перетворення фольклорного танцю на потужний культурно-освітній бренд світового рівня є П. Вірський, постановки якого вирізняються оригінальним авторським стилем, прагненням балетмейстера до досконалості обраної ним стилістичної форми та високохудожнім втіленням. Авторський стиль майстра може сприйматися як особлива естетична практика репрезентації засобами лексики народно-сценічного танцю духовних метафізичної основ світопорядку.

Дослідники акцентують на авторському підході до роботи з рухами автентичного танцю, сценічність яких балетмейстер посилював завдяки академізації та героїзації. Так, В. Литвиненко наголошує на тому, що сценічно-хореографічні здобутки балетмейстера П. Вірського, зокрема розширення жанрових кордонів народно-сценічного танцювального мистецтва, наблизивши їх до стилю вистави, базуються на «поєднанні в його театралізованих постановках елементів ігрової народної культури й танцювального фольклору з новими сценічними формами» [7, 4]. Серед ключових чинників авторського стилю П. Вірського у контексті формування бренду можна назвати: поєднання елементів народного, класичного танцю та пантоміми; використання професійної музичної партитури, що створена на основі народного мелосу; посилена театралізація та побудова кожної постановки на основі драматургії (наприклад, «Запорозжці», «Про що верба плаче», «Ляльки» та ін.); піднесення народного танцю до рівня символу української ідентичності («Гопак»); формування великого стилю на основі симфонічної побудови хореографічної композиції, поліфонії та використання складних хореографічних малюнків та ін. Н. Семенова наголошує на тому, що П. Вірському вдалося «уникнути механічного поєднання рухів і танцювальних видів та створити український народний танець як елемент самобутньої національної хореографічної культури, він знайшов

гармонію між етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням, правдиво відображаючи традиції та характер народу» [10, с. 160]. Важливим здобутком П. Вірського та основоположним в контексті світоглядного чинника розвитку культурно-освітнього бренду в народному танці є формування унікальної авторської системи підготовки танцюристів, в якій виконавці є артистами високої майстерності, а їх творчість спрямована на втілення художньо-естетичних та філософсько-світоглядних принципів балетмейстера. До основних ознаки школи П. Вірського відносять «академізацію народно-сценічного танцю, органічне поєднання високотехнічного виконання з акторською майстерністю й пантомімою, застосування симфонізму як композиційного принципу балетмейстерської діяльності, використання сценографічних і режисерських засобів театральної естетики й ін.» [5].

Вагомий внесок в брендування українського народного танцю Закарпаття здійснила К. Балог – балетмейстер Закарпатського народного хору (з 1959 р.). На думку А. Тимчули, авторській стиль К. Балог базувався на особистому віднайденні народного танцю у складі фольклорно-етнографічних експедицій та збереженні «його колориту, характеру, музичної основи та ідентичності народних костюмів, для точного розкриття сутності народних хореографічних традицій, їх глибинного змісту та високохудожнього втілення особливостей рухів ритуальних і обрядових танців» [11, 125]. Відповідно до специфіки світоглядного бачення балетмейстерки, основний акцент бренду зроблено на поглибленому етнографізмі та прагненні зберегти і відтворити локальну автентіку (наприклад, танці «Березнянка», «Тропотянка», «Бубнарський», «Раковецький кручений» та ін.). Таким чином, до світоглядних елементів авторського стилю К. Балог можна віднести етнографічну точність, базування хореографії на лексиці етнографічних груп українців Закарпаття, детальне відтворення локальних костюмів та ін.

Становлення українського народно-сценічного танцю, створення провідних хореографічних колективів, творчість яких протягом років є взірцем постановочної та виконавської майстерності, формує основоположні підходи до обробки першоджерела народної танцювальної культури, роботи з ансамблем, підготовки танцюристів та ін., безпосередньо пов'язане з

особистістю балетмейстера. Його філософсько-світоглядні основи, мистецькі та педагогічні прийоми і методи є основоположними чинниками розвитку культурно-освітнього бренду.

Наукова новизна. Досліджено проблематику впливу авторського стилю балетмейстера на формування та розвиток культурно-освітнього бренду народного танцю; проаналізовано особливості світоглядної основи, мистецької ідентифікації, освітнього вектору та роботи з першоджерелом як ключових аспектів авторського стилю балетмейстера; уточнено особливості авторського стилю П. Вірського та К. Балог в контексті специфіки культурно-освітнього бренду Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського та Заслуженого академічного Закарпатського народного хору.

Висновки. Дослідження виявило, що ключовими аспектами світоглядних позицій в процесі формування впізнаваного бренду є: осмислення народного танцю в динаміці, що передбачає поглиблення семантики постановки, надання зовнішнім засобам виразності відповідного образно-символічного значення; актуалізація елементів архаїки народної танцювальної культури та надання їй інтеркультурного змісту; створення конкурентоспроможного культурного продукту, що передбачає глобальне мислення балетмейстера в процесі постановки народного танцю, залучення інноваційних підходів, сміливого експериментування та активне звернення до широкого ряду актуальних сценічних рішень (музичного оформлення, сценографії); транскультурна адаптація етнічного коду українського народного танцю (збереження автентики за умови її сприйняття представниками будь-якої культури); позиціонування хореографічного колективу як унікальної платформи для розвитку танцювальної культури та освіти танцюристів та глядачів: посилення розуміння історичних передумов виникнення танцювальних елементів, специфіки етики, виховання патріотизму та національної свідомості, широка просвітницька діяльність (на сучасному етапі ефективно реалізується за допомогою цифрового інструментарію в соціальних медіа та ін.), формування авторської школи в межах якої відбувається еволюція авторського стилю балетмейстера та забезпечується життєздатність бренду в майбутньому; акцент на авторському балетмейстерському почерку та візуалізації

чуттєвих одиниць художньої картини світу засобами унікальної системи художніх образів, характерному малюнку танцю, хореографічній лексиці та ін.

Література

1. Вадясова Н. В., Чернець В. Г., Шульгіна В. Д. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха: НАКККиМ, 2012. 149 с.
2. Гордєєв В., Самохвалова А. Етнографічні особливості українського народного танцю в роботі балетмейстера. *Філософія та управління*. 2025. № 4(8). <https://doi.org/10.70651/3041-248X/2025.4.12>.
3. Драч В. В. Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 96–100.
4. Кириленко К. До питання про демаркацію понять «картина світу», «світогляд» та «образ світу». *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. Вип. 28. С. 9–13. <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i28.940>.
5. Климчук І. С. Формування мистецької школи і традиції Павла Вірського в Державному ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Вип. 3. № 2. С. 124–131.
6. Корж Г.В., Васильченко Р.В. Світоглядна культура: традиції та сучасність. Харків: ФОП Панов А.М., 2020. 212 с.
7. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 25 с.
8. Рой Є., Рой В. Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 181–190. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258642>
9. Савчин Л. М. Хореографічна культура в системі культурологічних знань. *Вісник науки та освіти*. 2022. № 3(3). С. 141–154.
10. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України*. 2014. Вип. (45). С. 156–165.
11. Тимчула А. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист-ва: 26.00.01. Київ, 2021. 197 с.

References

1. Vadiasova, N. V., Chernets, V. H., & Shulhina, V. D. (2012). Artistic and pedagogical school of the outstanding figure of Ukrainian culture Myroslav Vantukh. NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Hordieiev, V., Samokhvalova, A. (2025). Ethnographic features of Ukrainian folk dance in the work of a ballet master. *Philosophy and management*, 4(8) [in Ukrainian].
3. Drach, V. V. (2025). Strategies for promoting a national brand through choreographic art: foreign experience and Ukrainian realities. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 96–100 [in Ukrainian].
4. Kyrylenko, K. (2021). On the question of the demarcation of the concepts of “picture of the world”, “worldview” and “image of the world”. *Current problems of philosophy and sociology*, 28, 9–13. <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i28.940> [in Ukrainian].
5. Klymchuk, I. S. (2020). Formation of the art school and traditions of Pavlo Virskyi in the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR. *Dance Studios*, 3 (2), 124–131 [in Ukrainian].
6. Korzh, H.V., & Vasylychenko, R.V. (2020). *Worldview culture: traditions and modernity*. FOP Panov A.M. [in Ukrainian].
7. Lytvynenko, V. A. (2017). Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization in Pavlo Virskyi's dance theatre. Phd thesis. National Academy of Management of Culture and Arts [in Ukrainian].
8. Roi, E., & Roi, V. (2022). The State Dance Ensemble of Ukraine as a Cultural Phenomenon and its Role in the Development of National Folk Choreographic Art. *Bulletin of KNUKiM. Series: Art History*, 46, 181–190. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258642> [in Ukrainian].
9. Savchyn, L. M. (2022). Choreographic Culture in the System of Culturological Knowledge. *Bulletin of Science and Education*, 3(3), 141–154 [in Ukrainian].
10. Semenova, N. M. (2014). Principles of choreographic creativity of Pavlo Virskyi and their influence on the development of the Ukrainian ballet theatre. *Culture of Ukraine*, (45), 156–165 [in Ukrainian].
11. Tymchula, A. (2021). Folk choreographic art of Ukrainians of Transcarpathia of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Phd thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.8"20"

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356285

Цитування:

Тіщенко О. М., Алтухов В. А., Волчукова В. М. Теорія fall and recovery Доріс Хамфрі як засіб формування хореографічної мови модерну та педагогічної практики сучасного танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 245–249.

Tishchenko O., Altukhov V., Volchukova V. (2026). The Theory of 'Fall and Recovery' by Doris Humphrey as a Means of Forming the Choreographic Language of Modern Dance and Pedagogical Practice in Contemporary Dance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 245–249 [in Ukrainian].

Тіщенко Олена Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографії

Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0003-3860-4240>
lenchik721215@gmail.com

Алтухов Вадим Анатолійович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографії

Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0002-9331-4142>
altvad1977@gmail.com

Волчукова Вікторія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії

Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0002-8645-573X>
vika20.08.74@gmail.com

ТЕОРІЯ FALL AND RECOVERY ДОРІС ХАМФРІ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МОВИ МОДЕРНУ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Мета роботи – розкрити теорію fall and recovery Доріс Хамфрі як засадничу модель формування хореографічної мови танцю модерн і визначити її педагогічний потенціал у сучасному танці. **Методологія** роботи ґрунтується на історико-культурному, мистецтвознавчому, порівняльно-аналітичному та системному підходах; застосовано аналіз теоретичних джерел і узагальнення педагогічного досвіду сучасних хореографів та викладачів, а також інтерпретаційний аналіз хореографічних практик, у яких ідентифікуються принципи взаємодії тіла з гравітацією, вагою, балансом, напругою і релізом. **Наукова новизна** полягає у комплексному осмисленні fall and recovery як інтегрованої системи формування хореографічної мови модерну та як педагогічної моделі contemporary dance, а також у введенні до наукового обігу узагальнених спостережень щодо українського контексту (інституційні ініціативи, освітні програми та професійні платформи), де принципи роботи з нестабільністю й відновленням балансу набувають методичного значення. **Висновки.** Теорія fall and recovery Доріс Хамфрі постає як одна з ключових методологічних основ танцю модерн і водночас як продуктивний інструмент сучасної хореографічної педагогіки. Її принципи ґрунтуються на усвідомленій взаємодії тіла з гравітацією, роботою з вагою та станами нестабільності, що сприяє формуванню цілісного тілесного мислення виконавця. Циклічність падіння й відновлення рівноваги розглядається не лише як технічний прийом, а як універсальна модель рухової та емоційної динаміки, у межах якої рух набуває смислової глибини й психологічної наповненості. Аналіз міжнародних і українських наукових джерел та хореографічних практик засвідчує, що ідеї Доріс Хамфрі не втратили актуальності, а навпаки зазнали трансформації та переосмислення в контексті contemporary dance, перформативних практик і сучасних освітніх моделей. Концепція fall and recovery функціонує як універсальний методологічний ресурс, що забезпечує зв'язок між історичною спадщиною модерну та актуальними процесами розвитку сучасної хореографії, підтверджуючи її значущість для теорії танцю, педагогіки та сценічної практики.

Ключові слова: танець модерн, Доріс Хамфрі, fall and recovery, сучасна хореографія, педагогіка танцю, тілесність.

Tishchenko Olena, PhD in Pedagogy, Assistant Professor of the Department of Choreography, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; *Altukhov Vadym*, PhD in Pedagogy, Assistant Professor of the Department of Choreography, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; *Volchukova Viktoriia*, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Choreography, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

The Theory of 'Fall and Recovery' by Doris Humphrey as a Means of Forming the Choreographic Language of Modern Dance and Pedagogical Practice in Contemporary Dance

The purpose of the work is to reveal Doris Humphrey's theory of 'fall and recovery' as a fundamental model for the formation of the choreographic language of modern dance and to determine its pedagogical potential in contemporary dance. **The methodology** of the work is based on historical and cultural, art history, comparative and analytical, and systemic approaches. An analysis of theoretical sources and a generalisation of the pedagogical experience of modern choreographers and teachers were applied, as well as an interpretative analysis of choreographic practices, in which the principles of the body's interaction with gravity, weight, balance, tension, and release are identified. **The scientific novelty** lies in the comprehensive understanding of 'fall and recovery' as an integrated system for the formation of the choreographic language of modern dance and as a pedagogical model of contemporary dance, as well as in the introduction into scientific circulation of generalised observations regarding the Ukrainian context (institutional initiatives, educational programmes and professional platforms), where the principles of working with instability and restoring balance acquire methodological significance. **Conclusions.** Doris Humphrey's theory of 'fall and recovery' appears as one of the key methodological foundations of modern dance and at the same time as a productive tool of modern choreographic pedagogy. Its principles are based on the conscious interaction of the body with gravity, work with weight and states of instability, which contributes to the formation of a holistic bodily thinking of the performer. The cyclical nature of falling and restoring balance is considered not only as a technical technique but also as a universal model of motor and emotional dynamics, within which movement acquires semantic depth and psychological fullness. An analysis of international and Ukrainian scientific sources and choreographic practices shows that Doris Humphrey's ideas have not lost their relevance but, on the contrary, have undergone transformation and rethinking in the context of contemporary dance, performative practices, and modern educational models. The concept of 'fall and recovery' functions as a universal methodological resource that provides a connection between the historical heritage of modern and current processes of development of contemporary choreography, confirming its significance for dance theory, pedagogy, and stage practice.

Keywords: modern dance, Doris Humphrey, fall and recovery, contemporary choreography, dance pedagogy, corporeality.

Актуальність теми дослідження. У сучасному хореографічному мистецтві та професійній підготовці танцівників зростає значення концепцій, що базуються на усвідомленій взаємодії тіла з гравітацією, вагою та внутрішнім імпульсом руху. Переорієнтація освіти від репродуктивних моделей до розвитку творчої автономії виконавця актуалізує методологічні засади танцю модерн, зокрема теорію fall and recovery як модель, що формує інший тип рухового мислення та іншу логіку пластичної виразності [1].

Аналіз досліджень і публікацій. Базові положення теорії викладено у праці Д. Хамфрі, де окреслено принципи взаємодії з силою тяжіння, фазність «падіння – відновлення» та їх психологічний вимір [16]. Подальший розвиток підходу пов'язаний із практикою Х. Лімона, який підкреслював драматургічний і гуманістичний потенціал руху [17]. Сучасні узагальнення в англomовному дискурсі простежують трансформацію ідей Доріс Хамфрі в постмодерних та експериментальних формах танцю [13; 15]. В українському науковому полі принципи втрати й відновлення рівноваги розглядаються як методичний ресурс сучасної хореографічної

освіти та підготовки виконавців [4, 94; 7, 147; 8; 12, 247–249]. Окремо важливими є праці Н. Федотової про поширення contemporary dance та його культурні параметри, де наголошено на відкритості системи сучасних тілесних практик і значущості роботи з гравітацією та нестабільністю [6; 7, 103; 8]. Практико-освітній сегмент репрезентують професійні середовища та навчальні моделі, зокрема діяльність Totem Dance School, орієнтована на тілесну усвідомленість, release-based техніки, імпрровізацію та партнеринг [19].

Мета дослідження. Виявити художні, технічні та педагогічні аспекти теорії fall and recovery та окреслити її вплив на сучасну міжнародну й українську хореографічну практику.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні засади концепції fall and recovery Доріс Хамфрі сформувалися в контексті переосмислення тілесності в мистецтві ХХ століття, коли людське тіло почали трактувати не як статичну форму, а як динамічний процес, що перебуває у постійній взаємодії з простором і силою тяжіння [2, 26]. Танцювальна практика модерну постала як альтернатива академічному балету, зорієнтованому на вертикальність, симетрію та

ідею подолання гравітації [9, 167]. На відміну від цього, концепція Д. Хамфрі інтегрує гравітацію як активний художній ресурс, у межах якого падіння та відновлення рівноваги формують базовий руховий цикл [14].

Теорія fall and recovery ґрунтується на усвідомленні природної взаємодії тіла з гравітацією, де падіння розглядається як органічна фаза рухового процесу з трансформаційним потенціалом. Безперервний цикл втрати й відновлення рівноваги формує хореографічну виразність через взаємодію напруги й розслаблення, опору та поступки силі тяжіння [15]. Ключовою є динамічна роль центру тіла, що вибудовує рух у просторі через зсуви ваги та асиметрію, утворюючи пластику, альтернативну академічній симетрії.

Подальший розвиток концепції fall and recovery пов'язаний із творчою та педагогічною діяльністю Хосе Лімона, який надав їй виразного драматургічного спрямування, утвердивши рух як засіб виявлення внутрішніх переживань і смислових напружень [2, 28]. У праці «The Art of Making Dances» Д. Хамфрі послідовно наголошує на нерозривному зв'язку техніки й емоційного вираження, підкреслюючи, що художня повноцінність танцю визначається не технічною досконалістю, а здатністю передавати автентичний людський досвід, що має принципове значення як для хореографічної практики, так і для сучасної педагогіки танцю [16].

Ідеї Доріс Хамфрі дістали подальший розвиток у практиках провідних хореографів сучасного танцю, де принципи нестабільності та відновлення рівноваги набули різних художніх інтерпретацій [14]. У Мерса Каннінгема вони пов'язані з автономією руху, у Піни Бауш - з психологічною виразністю падіння, а у творчості Акрама Хана поєднуються з традиційними техніками, підтверджуючи універсальність концепції fall and recovery як методологічної основи contemporary dance.

Техніка Д. Хамфрі постає як система тілесного мислення, заснована на усвідомленій взаємодії тіла з гравітацією, де центральним є цикл fall and recovery, що визначає динаміку руху між падінням і відновленням рівноваги. Орієнтація на природні рухові дії (крокування, балансування, зміщення ваги) забезпечує органічність і функціональність хореографічної мови модерну [18].

Принципи техніки Доріс Хамфрі зумовлюють її високий педагогічний потенціал: усвідомлена робота з падінням і

рівновагою розвиває тілесну чутливість, координацію та саморегуляцію, актуалізуючи концепцію fall and recovery у професійній підготовці хореографів. Застосування цього принципу в освітньому процесі забезпечує перехід до аналітико-дослідницької моделі навчання та формування рефлексивного й творчого рухового мислення [2].

В українській хореографічній практиці техніка Доріс Хамфрі не відтворюється безпосередньо, однак її концептуальні засади чітко простежуються у творчих і педагогічних стратегіях contemporary dance, неокласики та перформативних практик [10]. Принципи падіння та відновлення рівноваги функціонують як універсальні категорії сучасної хореографічної мови, зазнаючи творчої трансформації відповідно до актуальних художніх і освітніх завдань та сприяючи формуванню цілісного рухового мислення майбутніх фахівців у сфері сучасного танцю.

Як зазначає Н. Федотова у дисертаційному дослідженні «Танець контемпорарі в сучасній культурі України», теорія руху Доріс Хамфрі ґрунтується на усвідомленні гравітації як визначального чинника тілесної динаміки [7]. Концепція fall and recovery постає як безперервний руховий процес, у якому поєднуються фізичні, психологічні та емоційні аспекти, що зумовило відхід від балетної канонічності та орієнтацію на природні, повсякденні дії тіла.

Зазначені принципи набувають виразного драматургічного наповнення у творчості Радю Поклітару, хореографічна мова якого базується на активному використанні порушення рівноваги, асиметрії та роботи з вагою тіла. Така пластика вимагає від виконавця високого рівня тілесної свідомості й внутрішнього контролю, а в педагогічному вимірі формує здатність працювати з ризиком, фізичною вразливістю та емоційною відкритістю.

Вагомий внесок у розвиток contemporary dance в Україні здійснює Антон Овчинников, чия творча та освітня діяльність поєднує художній експеримент і формування професійного середовища. У постановках театру танцю «Black O!Range» рух осмислюється як реакція тіла на гравітацію та внутрішній імпульс, що корелює з принципами fall and recovery, а фестиваль «Zelyonka Fest» сприяє інтеграції європейських contemporary-практик в український контекст [7, 109].

Значний педагогічний вплив на формування сучасної хореографічної освіти

має діяльність Христини Шишкарьової – хореографки, педагогині та художньої керівниці Totem Dance School [7, 103; 19]. Освітні програми школи орієнтовані на розвиток тілесної усвідомленості, опанування release-based технік, flying low, імпровізації та партнерингу, що передбачає глибоке відчуття центру ваги, контроль падіння й здатність до відновлення рівноваги.

Значний вклад у сучасну українську педагогіку contemporary dance здійснює Юлія Гришина, чий педагогічний і творчий підхід базується на процесуальності руху, роботі з нестабільністю та імпровізаційній взаємодії тіла з простором, що корелює з методологією fall and recovery. У межах освітньої й кураторської діяльності вона актуалізує принципи тілесної усвідомленості та автономії виконавця, підтверджуючи їхню значущість у сучасному педагогічному дискурсі танцю [3].

Подібні методологічні орієнтири простежуються у діяльності українських хореографів і педагогів contemporary dance: О. Шабаліної [8], О. Хендрик [11], Є. Янини-Ледовської [12], Л. Андрощук [1], чії освітні та творчі практики акцентують процесуальність руху, імпровізаційність і тілесну автономію виконавця. У цьому контексті українська хореографія демонструє не механічне запозичення техніки Доріс Хамфрі, а її творчу трансформацію відповідно до сучасних художніх і педагогічних завдань, де принципи падіння та відновлення рівноваги функціонують як універсальні категорії сучасної хореографічної мови.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні теорії fall and recovery Доріс Хамфрі як цілісної методології сучасного хореографічного мислення, що інтегрує роботу з гравітацією, вагою та нестабільністю як художній і педагогічний ресурс професійної підготовки танцівників.

Висновки. Теорія fall and recovery Доріс Хамфрі постає як одна з ключових методологічних основ танцю модерн і водночас як продуктивний інструмент сучасної хореографічної педагогіки. Її принципи ґрунтуються на усвідомленій взаємодії тіла з гравітацією, роботою з вагою та станами нестабільності, що сприяє формуванню цілісного тілесного мислення виконавця. Циклічність падіння й відновлення рівноваги розглядається не лише як технічний прийом, а як універсальна модель рухової та емоційної динаміки, у межах якої рух набуває смислової глибини й психологічної наповненості. Аналіз міжнародних і

українських наукових джерел та хореографічних практик засвідчує, що ідеї Доріс Хамфрі не втратили актуальності, а навпаки зазнали трансформації та переосмислення в контексті contemporary dance, перформативних практик і сучасних освітніх моделей. Концепція fall and recovery функціонує як універсальний методологічний ресурс, що забезпечує зв'язок між історичною спадщиною модерну та актуальними процесами розвитку сучасної хореографії, підтверджуючи її значущість для теорії танцю, педагогіки та сценічної практики.

Література

1. Андрощук Л. М. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії в процесі постановки розгорнутої танцювальної форми як аспект професійної самореалізації в системі хореографічно-педагогічної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2015. Вип. 1–2. С. 86–95. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov> (дата звернення: 27.12.2025).
2. Бігус О. О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. Київ: Ліра-К, 2017. 264 с.
3. Гришина Ю. Yuliia Hryshyna. *Dance Platform Ukraine*. URL: https://danceplatform.org.ua/r/remember/yuliia_hryshyna (дата звернення: 27.12.2025).
4. Перова Г., Гладка Л. Становлення танцю модерн: від індивідуальних стилів до шкіл. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрям: мистецтвознавство). 2019. Вип. 32. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.35619/iscrm.vi32.259>.
5. Рубан В. В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду: дис. ... д-ра філос.: спец. 034 «Культурологія». Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024.
6. Федотова Н. В. Танець контемпорарі в сучасній культурі України : дис. ... д-ра філос. : спец. 034 «Культурологія». Київ: КНУКіМ, 2023. 248 с.
7. Федотова Н. Поширення танцю контемпорарі в Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 97–103.
8. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло: монографія. Київ: ФОП Поліщук О. В., 2017. 194 с.
9. Шалапа С. Нова стилістика в мистецтві хореографії: початок ХХ століття. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 163–168.
10. Шариков Д. І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві: навч. посіб. Київ : Київський міжнародний університет, 2010. 173 с.

11. Хендрик О.Ю. Педагогічні підходи до створення contemporary dance під час навчання балетмейстерському мистецтву студентів українських ЗВО. *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 196–206. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20>

12. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імprovізації у контексті сучасної хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 247–249.

13. Adshead-Lansdale J., Layson J. *Dance history: An introduction*. London: Routledge, 1994. 220 p.

14. Cohen S. J. *Next week, Swan Lake: Reflections on dance and dances*. Middletown: Wesleyan University Press, 1992. 288 p.

15. Foster S. L. *Choreographing empathy*. London: Routledge, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203840702>

16. Humphrey D. *The Art of Making Dances* / ed. by B. Pollack. New York: Rinehart, 1964. 189 p.

17. Limón J. *An unfinished memoir*. Middletown: Wesleyan University Press, 1966. 224 p.

18. Stodelle E. *Dance techniques of Doris Humphrey and its creative potential*. Hightstown, NJ: Princeton Book Company Publishers, 2004. 170 p.

19. Totem Dance School. Наша команда. URL: <https://totemdanceschool.com/pro-nas/vykladachi/> (дата звернення: 27.12.2025).

References

1. Androshchuk, L. M. (2015). Formation of the creative potential of a future choreography teacher in the process of staging an extended dance form as an aspect of professional self-realisation. *Current Issues in Art Education and Upbringing*, (1–2), 86–95. <http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov> [in Ukrainian].

2. Bihus, O. O., Manshylyn, O. O., Kondratiuk, D. O., Mova, L. V., Zhuravlova, A. V., Herts, I. I., Donchenko, N. P., & Batieieva, N. P. (2017). *Contemporary dance: Fundamentals of theory and practice*. Lira-K [in Ukrainian].

3. Hryshyna, Y. (n.d.). *Yuliia Hryshyna*. Dance Platform Ukraine. https://danceplatform.org.ua/remember/yuliia_hryshyna [in Ukrainian].

4. Perova, H., & Hladka, L. (2019). The formation of modern dance: From individual styles to schools. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, (32), 94–99. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.259> [in Ukrainian].

5. Ruban, V. V. (2024). *Contemporary dance in Ukraine: Institutionalization in the context of*

American and European experience. Doctoral dissertation. Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

6. Fedotova, N. V. (2023). *Contemporary dance in modern Ukrainian culture*. Doctoral dissertation. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

7. Fedotova, N. (2021). The spread of contemporary dance in Ukraine. *Art Study Notes*, (40), 97–103 [in Ukrainian].

8. Shabalina, O. M. (2017). *Plasticity. Language. Body*. FOP Polishchuk O. V. [in Ukrainian].

9. Shalapa, S. (2017). New stylistics in the art of choreography: The beginning of the 20th century. *Culture and Modernity*, (1), 163–168 [in Ukrainian].

10. Sharykov, D. I. (2010). *Contemporary dance in choreographic art*. Kyiv International University [in Ukrainian].

11. Khendryk, O. Y. (2019). Pedagogical approaches to creating contemporary dance in higher education. *Culture of Ukraine*, (65), 196–206. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20> [in Ukrainian].

12. Yanina-Ledovska, Ye. V. (2010). Directions and trends of contact improvisation development in contemporary choreography. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (1), 247–249 [in Ukrainian].

13. Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (1994). *Dance history: An introduction*. Routledge [in English].

14. Cohen, S. J. (1992). *Next week, Swan Lake: Reflections on dance and dances*. Wesleyan University Press [in English].

15. Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203840702> [in English].

16. Humphrey, D. (1964). *The art of making dances* (B. Pollack, Ed.). Rinehart [in English].

17. Limón, J. (1966). *An unfinished memoir*. Wesleyan University Press [in English].

18. Stodelle, E. (2004). *Dance techniques of Doris Humphrey and its creative potential*. Princeton Book Company Publishers [in English].

19. Totem Dance School. (n.d.). *Our team*. <https://totemdanceschool.com/pro-nas/vykladachi/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026

Прийнято до друку 19.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Базела Д. Д. Художньо-естетичні особливості спортивного бального танцю крізь призму зміни культурно-мистецької парадигми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 250–254.

Базела Дмитро Дмитрович,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужений артист України
<https://orcid.org/0000-0002-5345-8862>
ddbazela@gmail.com

Bazela D. (2026). Artistic and Aesthetic Features of Sports Ballroom Dance through the Prism of Changing the Cultural and Artistic Paradigm. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 250–254 [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЗМІНИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ

Мета статті – виявити художньо-естетичні особливості та тенденції розвитку спортивного бального танцю в контексті специфіки культурно-мистецької парадигми модернізму, постмодерну та метамодернізму. **Методологія дослідження.** Застосовано дедуктивний метод, метод формального аналізу, семіотичний метод, герменевтичний метод, метод компаративного аналізу та ін. Дослідження спортивного бального танцю в межах міждисциплінарних методів відкриває перспективи для подальшого розвитку теорії культури, мистецтва та естетики в умовах складних соціокультурних трансформацій. **Наукова новизна.** Уточнено ключові характеристики модернізму, постмодерну та метамодернізму і обґрунтовано феноменологічні та онтологічні підходи до аналізу спортивного бального танцю; розглянуто трансформації, що відбуваються на художньо-естетичному рівні спортивного бального танцю під впливом зміни культурно-мистецьких парадигм. **Висновки.** Як частина традиції хореографічного мистецтва спортивний бальний танець включає в себе різноманітні школи та стилі, інтегруючи детерміновані в них специфічні характеристики і естетичні принципи. Протягом століття еволюції художньо-естетичні особливості спортивного бального танцю лишаються унікальним відображенням природи культурно-мистецьких парадигм, що отримало виявлення в: динаміці організації структурних елементів фігур і композицій танцю з типовою геометричною лінійністю, чіткою формалізацією фігур та вертикальною орієнтацією корпусу (модерн); удосконаленні танцювальної форми, збільшенні амплітуди рухів і нахилів, довжини кроку, ускладненні ритмічного малюнку та, як наслідок, посиленні емоційності подачі (постмодерн); осциляції між категоріями спорту і мистецтва танцю, поєднанні контрастних темпів, музичної еклектики та синтезуванні стилів, артикулюванні можливостей інтегрування технічної складності та глибокого рівня емоційної насиченості (метамодернізм). Положення танцювальної пари, а власне її знаково-символьна наочність, є вираженням онтологічного прагнення до трансцендентності, а створені нею в процесі виконання програми архетипічні образи відображають відродження духовності та прагматичний романтизм.

Ключові слова: спортивний бальний танець, художньо-естетичні особливості, тенденції танцювального спорту, модерн, постмодерн, метамодернізм.

Bazela Dmytro, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts

Artistic and Aesthetic Features of Sports Ballroom Dance through the Prism of Changing the Cultural and Artistic Paradigm

The purpose of the article is to identify the artistic and aesthetic features and trends in the development of sports ballroom dance in the context of the specifics of the cultural and artistic paradigm of modernism, postmodernism and metamodernism. **Research methodology.** The deductive method, the method of formal analysis, the semiotic method, the hermeneutic method, the method of comparative analysis were applied. The study of sports ballroom dance within the framework of interdisciplinary methods opens up prospects for the further development of the theory of culture, art and aesthetics in the context of complex socio-cultural transformations. **Scientific novelty.** The key characteristics of modernism, postmodernism, and metamodernism are specified and phenomenological and ontological approaches to the analysis of sports ballroom dance are substantiated. The transformations occurring at the artistic and aesthetic level of sports ballroom dance under the influence of changing cultural and artistic paradigms are considered. **Conclusions.** As part of the tradition of choreographic art, sports ballroom dance includes diverse schools and styles, integrating the specific characteristics and aesthetic principles determined in them. Over the course of a century of evolution, the artistic and aesthetic features of sports ballroom dance remain a unique reflection of the nature of cultural and artistic

paradigms, which has been manifested in: the dynamics of the organisation of structural elements of figures and dance compositions with typical geometric linearity, clear formalisation of figures and vertical orientation of the body (modern). The improvement of the dance form, increasing the amplitude of movements and inclinations, step length, complicating the rhythmic pattern and, as a result, enhancing the emotionality of the presentation (postmodern). Oscillations between the categories of sport and dance art, combining contrasting tempos, musical eclecticism and synthesising styles, articulating the possibilities of integrating technical complexity and a deep level of emotional saturation (metamodernism). The position of the dancing couple, and its sign-symbolic clarity in fact, is an expression of the ontological aspiration for transcendence, and the archetypal images created by it in the process of performing the program reflect the revival of spirituality and pragmatic romanticism.

Keywords: sports ballroom dance, artistic and aesthetic features, trends in dance sports, modern, postmodern, metamodernism.

Актуальність теми дослідження. Спортивний бальний танець – феномен, що перебуває на перетині мистецтва і спорту, вирізняється вишуканою елегантністю та експресивною хореографією. Протягом всієї історії розвитку, спортивний бальний танець є своєрідним відображенням різноманітних культурних та філософських течій, в контексті яких його художньо-естетичні параметри набувають новаторських вимірів і конотацій. У цьому контексті вбачається актуальним дослідження спортивного бального танцю в умовах мистецьких тенденцій та художньо-естетичних парадигм модернізму, постмодерну та метамодернізму, що посприє уточненню особливостей змін в танцювальному спорті та розширенню вітчизняної науково-теоретичної бази хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості культурно-мистецьких парадигм в контексті формування провідних тенденцій хореографічного мистецтва – одна з тем, що привертає увагу сучасних науковців. Так, наприклад, специфіку реалізації основних технологічних та художньо-образних особливостей естетики постмодернізму в українському народно-сценічному танці досліджує О. Бойко [1], виявленню впливу метамодернізму на сучасну хореографію та визначення шляхів його використання для подолання труднощів, характерних для сучасного соціокультурного ландшафту присвячено публікацію О. Купрій «Дослідження проявів метамодернізму в хореографічному мистецтві» [6]. Окремі аспекти впливу метамодернізму на сценічну бальну хореографію, серед іншого сучасне прочитання бального танцю, переосмислення виконавських можливостей танцюриста та пошуки нової чуттєвості, розглядає А. Кризь в дисертаційній роботі «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [5]. Спробу розглянути особливості розвитку хореографічного мистецтва в умовах епохи метамодерну здійснює Л. Хацянівська у статті «Культура метамодерну (перші десятиліття XXI століття) і мистецтво хореографії» [8] – авторка зосереджує дослідницьку увагу на сучасному танці,

аналізує характерні жанри, виявляє рушійні сили та розглядає тенденції розвитку хореографії метамодерну та культурно-філософські підвалини, що їх визначають. Отже, на основі огляду наукової літератури можна констатувати, що найменш дослідженим аспектом означеної проблематики є спортивний бальний танець.

Мета статті – виявити художньо-естетичні особливості та тенденції розвитку спортивного бального танцю в контексті специфіки культурно-мистецької парадигми модернізму, постмодерну та метамодернізму.

Виклад основного матеріалу. Спортивний бальний танець – унікальний мікрокосм культурної диференціації та синтезу, який сприяє формуванню інноваційних форм художнього самовираження та міжкультурного діалогу. Комплексний підхід до дослідження художньо-естетичних аспектів спортивного бального танцю передбачає аналіз еволюції форми, ритмічного малюнку, емоційного вираження і спрямований на розкриття сенсозмістового аспекту і характерної особливості розвитку даного явища хореографічного мистецтва і рамках культурної парадигми модерну, постмодерну та метамодернізму.

Відповідно до найбільш поширеного в академічних працях припущення модернізм виник в епоху Просвітництва, коли Бога замінила природа, а прогрес уявлявся через науку. Обидва аспекти ґрунтуються на розумі як надіндивідуальній та надлюдській категорії [12], що сприяє визнанню автономії суб'єкта. У цьому сенсі, як зазначає Е. Террен, проєкт модернізму представлявся як програма раціоналізації та емансипації: представлення світу через розум, керуючись передумовою прогресу для досягнення людського щастя [10].

Модернізм приносить із собою три тісно пов'язані аспекти: просвітництво, культуру та мораль. Тобто світогляд, емансипований від придворного життя та керований громадянською мораллю, метою якої, через практичну раціональність, є досягнення соціального благополуччя на основі принципів ефективності. У цьому сенсі модернізм являє

собою вираження західної цивілізації з культурою, орієнтованою на прогрес, структурованою навколо основних ідей свободи, рівності та справедливості.

У контексті спортивного бального танцю епоха модернізму (кінець XIX ст. – середина XX ст.) позначилася закладанням основ конкурсного бального танцю, кодифікацією кроків та рухів бального танцю міжнародного стилю, формуванням і затвердженням європейської та латиноамериканської програми [3]. Під впливом соціокультурних змін та розвитку технічних можливостей виконавців відбуваються прогресивні трансформації форми та структури бального танцю, що отримало вираження в упорядкуванні та геометричній лінійності хореографічних фігур. Для періоду модерну характерний певна динаміка в організації структурних елементів фігур і композицій танцю з типовою геометричною лінійністю, строгою формалізацією фігур та вертикальною орієнтацією корпусу. Великою мірою це можна розглядати як своєрідне відображення впливу індустріалізації та раціоналізму. Не менш характерним є використання музичного матеріалу, що базується на класичному жанрі – в процесі виконання танцювальних фігур основний акцент зроблено на використання метричного строю в ритмоформулі.

Ідея постмодернізму (середина XX ст. – початок XXI ст.) постає як розрив із модернізмом, його частина або критика. У першому сенсі вона розглядається як етап, який розриває з міфом про освічений розум і підкреслює обмеження практичної раціональності; у другій концепції відмінність між модернізмом і постмодернізмом впливає з притаманної модернізму неоднозначності [12], яка розгортається між прагненням до індивідуальної автономії та колективним визначенням людських бажань. Для постмодерну характерні деконструкція, змішування стилів, цитування та відсутність ієрархії, а також деструкція традиційних форм, деконструктивні підходи та інтертекстуальність [4]. Це отримало відповідне виявлення і в трансформації спортивного бального танцю, зокрема деконструкція проявилася у виході за встановлені межі форми та конструкції: в положення корпусу інтегровано горизонтальну та сагітальну площини, а також більш активне пересування. Сформований за часів модернізму образ танцювальної пари зберігається, проте зростання динаміки переміщення танцювальним майданчиком зумовила зміни в емоційній виразності танцювальної пари. Такі аспекти як удосконалення танцювальної форми,

збільшення амплітуди рухів і нахилів, довжини кроку, ускладнення ритмічного малюнку та ін. посприяли посиленню емоційності подачі. Спортивному бальному танцю епохи постмодерну властиве використання елементів еkleктики та запозичення з інших жанрів та стилів, а також розширення репертуару та варіативність інтерпретацій. До класичного жанру музичного супроводу додається естрадна музика, а в ритмоформулі широко використовується синкопи.

Спортивний бальний танець – феномен, що ґрунтується на поєднанні ряду протилежних дуальностей – категорій мистецтва та спорту, коливання між щирістю та іронією, що виражені в емоційній складовій, процесах конструювання та деконструкції, що проявляються в еволюції форми. Така осциляція (одночасність і коливання між цими поняттями в рамках одного явища) дає підстави розглядати спортивний бальний танець в контексті культурно-мистецької парадигми метамодернізму [9, с. 5]. Варто зазначити, що в академічному вимірі протягом останніх років напрацьовано широкий спектр праць, присвячених дослідженню метамодернізму, зокрема характерних для нього соціокультурних змін, проявів в літературі, музиці, кінематографії, образотворчому мистецтві та ін.

Концепція, а в деяких джерелах парадигма, метамодернізму виникла з культурної теорії, щоб подолати протистояння між модернізмом та постмодернізмом як фундаментальними інтерпретаційними рамками розвитку культури та суспільства. Так, Р. ван ден Аккер та Т. Вермелен пропонують новий підхід до фіксації художніх та культурних явищ, які представляють собою зсув настроїв у бік постмодернізму та повернення історичних виразів. Науковці визначають метамодернізм як «структуру почуття, що виникла у 2000-х роках з постмодерну та як реакція на нього, і стала домінуючою культурною логікою західних капіталістичних суспільств [11, 5–6]. Метамодернізм «витісняє постмодернізм як домінуючу культурну логіку західних суспільств» [11, 11], а мистецькі продукти виходять за межі постмодерністських авторських стратегій, повертаючись до модерністських, реалістичних або навіть ранніх форм [11, 9]. О. Губернатор пропонує розглядати метамодернізм як «нову парадигму, в якій домінує етика, пов'язана з пошуком автентичності та визначенням основ буття способами, що дозволяють фрагментованому «я» інтегруватися в нові сенсові конфігурації» [2, 111]. Термін «метамодернізм» набуває

домінуючого значення в філософсько-культурологічній та мистецтвознавчій літературі початку XXI ст. Звернення до теми метамодернізму в мистецтвознавчому дискурсі являє собою нову методологічну установку для концептуального аналізу та ідентифікації його проявів у мистецтві. Якщо для модернізму були характерні наївність, раціональність, оптимізм та віра в прогрес, а для постмодерну – іронія, цинізм, деконструкція та нігілізм, то метамодернізм характеризується осциляцією, прагматичним романтизмом, ренесансом духовності, ширості та чуттєвості. На думку дослідників, «руйнування самотності чистих жанрів, синтез та поява так званого універсального жанрового охоплення, зумовлює загальнокультурну передумову для утвердження бального танцю нової формації, основою якого є поетика метамодернізму» [5, с. 6-7]. Центральною категорією метамодернізму є коливання (осциляція) – динамічна взаємодія та одночасне співіснування між двома діаметрально протилежними поняттями, конструкцією та деконструкцією, а також осциляцію між культурними аспектами модернізму і постмодерну.

Початок епохи метамодернізму (2000-ні рр. і донині) ознаменувався входженням спортивного бального танцю в склад Міжнародного олімпійського комітету, відповідно – потенційним включенням до програми Олімпійських ігор. У свою чергу це посилює спортивну складову: ускладнення пластичної виразності, ритмічної основи та динаміки рухів, а в якості сенсотворчого параметру виступає агональність. У спортивному бальному танці відбуваються посилення «коливання» між його базовими категоріями – мистецтвом і спортом [7, 107]. Це проявляється в елементах атлетизму та майстерного володіння технікою – положення корпусу знаходиться в активній зміні між вертикально, горизонтальною та сагітальною площинами, що впливає на виражене розширення простору заповнення. У свою чергу коливання отримало вираження і в пересуванні танцювальної пари, а саме в контрасті між уповільненим та швидкісним переміщенням. Сформована за доби постмодерну тенденція до збільшення амплітуди рухів активно розвивається паралельно з новою тенденцією – спортивністю. Прагнення танцювальної пари завоювати призові місця отримало відображення в доведенні емоційної виразності до рівня експресії (показовим прикладом є танці латиноамериканської програми). Соціокультурні умови розвитку

суспільства в епоху метамодерну характеризується прагненням до гендерної рівності між чоловіком і жінкою – у спортивному бальному танці цей аспект отримав вираження в тенденції до мінімізації візуального контакту між танцювальною парою під час латиноамериканської програми, незважаючи на його важливість в контексті наративності танцю та взаємодії партнерів. На думку А. Крися, «глядачу як суб'єкту доби метамодерну потрібен не наратив, не історія, а ритуал, стан, не драматургія, а потік; повернення афекту: поверховість, властива постмодерну замінює глибинність, що викликає емоцію, але не у вигляді романтичної чуттєвості, а у вигляді тривалого ефекту» [5, 145]. Характерною тенденцією метамодернізму в спортивному бальному танці є коливання музичного супроводу між класично, естрадною музикою та реміксами на популярну музику, що адаптуються під ритми танців європейської та латиноамериканської програми, а також використання численних синкоп в ритмоформулі. Варто зазначити, що саме в епоху метамодернізму спортивний бальний танець виходить на новий рівень медіатизації. На думку Л. Хоцянівської, «відбувається проникнення хореографії та її поєднання з низкою життєвих практик, зокрема зі спортом, фізичною культурою та суміжними видами активності ... однією з найхарактерніших рис є її медіатизація, коли танець стає жанром і художнім засобом медіакультури» [8, 10]. В динаміці рухів, емоційній насиченості та символічному змісті спортивного бального танцю епохи метамодернізму проявляється переосмислення форми крізь призму духовних і культурних цінностей.

Висновки. Як частина традиції хореографічного мистецтва спортивний бальний танець включає в себе різноманітні школи та стилі, інтегруючи детерміновані в них специфічні характеристики і естетичні принципи. Протягом століття еволюції художньо-естетичні особливості спортивного бального танцю лишаються унікальним відображенням природи культурно-мистецьких парадигм, що отримало виявлення в: динаміці організації структурних елементів фігур і композицій танцю з типовою геометричною лінійністю, чіткою формалізацією фігур та вертикальною орієнтацією корпусу (модерн); удосконаленні танцювальної форми, збільшенні амплітуди рухів і нахилів, довжини кроку, ускладненні ритмічного малюнку та, як наслідок, посиленні емоційності подачі (постмодерн); осциляції між категоріями спорту і мистецтва танцю, поєднанні контрастних темпів, музичної

еклектики та синтезуванні стилів, артикулюванні можливостей інтегрування технічної складності та глибокого рівня емоційної насиченості (метамодернізм). Положення танцювальної пари, а власне її знаково-символьна наочність, є вираженням онтологічного прагнення до трансцендентності, а створені нею в процесі виконання програми архетипічні образи відображають відродження духовності та прагматичний романтизм.

Література

1. Бойко О. С. Український народно-сценічний танець у контексті культури постмодернізму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. Вип. (43). С. 154–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220243>.
2. Губернатор О. І. Метамоделізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 109–114.
3. Кеба М. Є. Формування техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю: історіографічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. Вип. (40). С. 154–160. doi: 10.31866/2410-1176.40.2019.172696
4. Кретов П. В., Кретова О. І. Темпоральний режим модерну, постмодерну і метамодерну: наративно-дискурсивний аспект. *Вісник Черкаського університету*. 2020. № 1. С. 7–16.
5. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.
6. Купрій О. Дослідження проявів метамодернізму в хореографічному мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 61. С. 88–92.
7. Пугач Н., Сосіна В., Мазур І. Проблема синтезу хореографічного мистецтва та спорту. Теорія та методика фізичного виховання і спорту. 2022. № 1. С. 107–111.
8. Хоцянівська Л. Культура метамодерну (перші десятиліття ХХІ століття) і мистецтво хореографії. Київське музикознавство. *Культурологія та мистецтвознавство*. 2018. № 57. С. 3–13.
9. Bunnell N. Oscillating from a distance: A study of metamodernism in theory and practice. *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*. 2015. № 1. pp. 1–8.
10. Terrén E. Educación y modernidad. Entre la utopía y la burocracia. *Anthropos*, 1999. 314 p.
11. van den Akker R., Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism, in van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T., *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after* Postmodernism. London: Rowman & Littlefield, 2017. pp. 1–19.
12. Wagner M. *Sociología de la modernidad*. Barcelona, Herder, 1997. 360 p.

References

1. Boiko, O. S. (2020). Ukrainian folk stage dance in the context of postmodern culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*. Series 'Art Studies', (43), 154–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220243> [in Ukrainian].
2. Hubernator, O. I. (2023). Metamodernism as a new paradigm of modern cultural practices. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 109–114 [in Ukrainian].
3. Keba, M. E. (2019). Formation of performance techniques and teaching methods of European and Latin American dances of the international style: a historiographical aspect. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (40), 154–160. doi: 10.31866/2410-1176.40.2019.172696 [in Ukrainian].
4. Kretov, P. V., & Kretova, O. I. (2020). Temporal regime of modern, postmodern and metamodern: narrative-discursive aspect. *Bulletin of Cherkasy University*, 1, 7–16 [in Ukrainian].
5. Krys, A. I. (2023). Stage ballroom choreography as a phenomenon of modern performing arts. Dissertation of the candidate of arts. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
6. Kuprii, O. (2023). Research of manifestations of metamodernism in choreographic art. *Current issues of the humanities*, 61, 88–92 [in Ukrainian].
7. Puhach, N., Sosina, V., & Mazur, I. (2022). The problem of the synthesis of choreographic art and sports. *Theory and methods of physical education and sports*, 1, 107–111 [in Ukrainian].
8. Khotsianyvskaya, L. (2018). Metamodern culture (the first decades of the 21st century) and the art of choreography. *Kyiv Musicology. Culturology and Art History*, 57, 3–13 [in Ukrainian].
9. Bunnell, N. (2015). Oscillating from a distance: A study of metamodernism in theory and practice. *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, 1, 1–8 [in English].
10. Terrén, E. (1999). Educación y modernidad. Entre la utopía y la burocracia. *Anthropos* [in Spanish].
11. van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2017). Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism, in van den Akker, Robin; Gibbons, Alison; Vermeulen, Timotheus, Hg. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Rowman & Littlefield. pp. 1–19 [in English].
12. Wagner, M. (1997). *Sociología de la modernidad*. Herder [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 05.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356288

Цитування:

Волошина Л. П. Семіологія сценічних форм дуетного танцю в класичній хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 255–259.

Волошина Лариса Петрівна,
старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0003-1001-5428>
l.volochina25@gmail.com

Voloshyna L. (2026). Semiology of Stage Forms of Duet Dance in Classical Choreography. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 255–259 [in Ukrainian].

СЕМІОЛОГІЯ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ ДУЕТНОГО ТАНЦЮ В КЛАСИЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – виявити особливості образно-знакової системи дуетно-сценічного танцю крізь призму специфіки класичної хореографії. **Методологія дослідження.** Застосовано метод семіотичного аналізу, типологічний метод, метод системного аналізу, мистецтвознавчий та жанрово-стильовий метод, а також метод теоретичного аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто дуетно-сценічний танець та його біпланарність в контексті класичної хореографії; уточнено характерні знаки, в яких закладено значення дуетно-сценічного танцю, а також набір семіограматичних і синтаксичних правил, властивих йому в класичній хореографії; проаналізовано структуру та знакові рівні класичного *pas de deus*. **Висновки.** Кодифіковані рухи класичного танцю, як найдавніший та найбільш фундаментальний код танцю, що складає основу сценічного танцю, наділені значною інтенціональністю і, відповідно, породжують сенс. В класичній парадигмі метою є розповідь історії за допомогою жестів, використовуючи заздалегідь встановлений наратив. Дуєтно-сценічний танець, як вид виконавського мистецтва використовує специфічну систему знаків, за допомогою якої конструє сенс хореографічних постановок. Ці знаки є елементами сигніфікації – творчі елементи, які надають сенс твору в комунікаційному процесі. Їх розуміння та осмислення визначають стиль або творчу парадигму кожної постановки. У рамках цієї групи знаків, створених у дуєтно-сценічному танці, рух має тимчасову структуру, оскільки розвивається в часовому та просторовому контексті. Жест і міміка розглядаються як знак конструювання сенсу для комунікації з глядачем. Семіотика *pas de deus* розглядає цю балетну форму як складну знакову систему, в якій у кожен рух, структуру та партнерську взаємодію закладено глибинний символічний сенс. Ключовими знаковими рівнями є гендерна бінарність, просторова семантика, кінесика та фізичний контакт.

Ключові слова: дуєтно-сценічний танець, класична хореографія, *pas de deus*, семіологія, знакова система.

Voloshyna Larysa, Senior Lecturer, Rivne State Humanitarian University

Semiology of Stage Forms of Duet Dance in Classical Choreography

The purpose of the article is to identify the features of the figurative and symbolic system of duet stage dance through the prism of the specificity of classical choreography. **Research methodology.** The method of semiotic analysis, typological method, system analysis method, art history and genre-style method, as well as the method of theoretical analysis were applied. **Scientific novelty.** Duet stage dance and its biplanarity in the context of classical choreography were considered. The characteristic signs in which the meaning of duet stage dance is embedded, as well as the set of semiogrammatic and syntactic rules inherent in classical choreography, were specified; the structure and symbolic levels of the classical *pas de deus* were analysed. **Conclusions.** The codified movements of classical dance, as the oldest and most fundamental code of dance, which forms the basis of stage dance, are endowed with significant intentionality and, accordingly, generate meaning. In the classical paradigm, the goal is to tell a story through gestures, using a pre-established narrative. Duet-stage dance, as a type of performing art, uses a specific system of signs with which it constructs the meaning of choreographic productions. These signs are elements of signification – creative elements that give meaning to the work in the communication process. Their understanding and interpretation determine the style or creative paradigm of each production. Within this group of signs created in duet-stage dance, movement has a temporal structure, since it develops in a temporal and spatial context. Gesture and facial expressions are considered as a sign of constructing meaning for communication with the viewer. The semiotics of *pas de deus* considers this ballet form as a complex sign system, in which every movement, structure and partner interaction is embedded with a deep symbolic meaning. The key sign levels are gender binary, spatial semantics, kinesics and physical contact.

Keywords: duet-stage dance, classical choreography, *pas de deus*, semiology, sign system.

Актуальність теми дослідження. Мова класичної хореографії як форма узагальненого відображення дійсності являє собою знакову систему, що зумовлює логіку його дослідження з погляду семіотики. Власне форма у хореографії є унікальною системою зображально-виражальних засобів та художніх прийомів, що покликана втілювати духовну сутність змісту. Відповідно вона є носієм художньо-естетичних якостей танцювального твору та існує для втілення змісту і репрезентації його глядачу. Як мала форма сценічного танцю дуєт характеризує образи, розвиває їх, сприяє розвитку сюжету визначає стосунки між персонажами, виражає їх почуття та взаємодію. Використання семіотичного підходу в аналізі танцювального мистецтва являє собою значний інтерес для мистецтвознавців, оскільки дозволяє виявити значущість та багатшаровість хореографічної лексики, як невербальної системи комунікації. Дослідження дуєтно-сценічного танцю як образно-знакової системи дає можливість поглибити розуміння про специфіку танцювальної мови в сенсово-змістовому аспекті. Актуальність статті зумовлена недостатнім ступенем дослідження даної теми в умовах стрімкого розвитку хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі до різноманітних аспектів класичної хореографії звертаються багато дослідників: Л. Андрощук (еволюція класичного танцю) [1] С. Афанасьєв (особливості техніки виконання характерного танцю) [2]; Ю. Безпаленко (*battements* класичного танцю) [3], К. Омеляненко (значення класичного танцю в розвитку сучасної хореографії) [6]. Водночас особливості сценічних форм дуєтного танцю, зокрема семіологія, лишають малодослідженим питанням. Окремі аспекти семіології танцю розглянуто в працях Ю. Мировської [5] – авторка робить спробу висвітлити специфіку символічної мови хореографічного мистецтва; Л. Маркевич й дисертаційній роботі «Трансформація системи художньої мови...» [4] серед іншого аналізує складові компоненти художньої мови та їх модифікацію в українському класичному балеті крізь призму впливу народного хореографічного досвіду та ін.

Мета статті – виявити особливості образно-знакової системи дуєтно-сценічного танцю крізь призму специфіки класичної хореографії

Виклад основного матеріалу. Сценічний аспект танцю створює комунікативний зв'язок

між виконавцем-творцем та глядачем. Як комунікаційний процес він починається зі створення художнього проєкту та включає себе різноманітні способи комунікації до моменту його виконання, що є основною причиною існування мистецтва танцю [11, 1154]. Таким чином, одним із найважливіших питань в танцювальній постановці з точки зору виконавського мистецтва, є знання того, чи встановлена ця комунікація, тобто чи сприймається глядачем комунікативний намір постановника і танцюристів [8].

Виконавське мистецтво загалом і в контексті дуєтно-сценічного танцю зокрема вписується у певну систему комунікативних знаків, які наділяють твір сенсом. Цей підхід до хореографічного аналізу визначає хореологію [10], результати якої спрямовані на створення мови, яка дозволяє вербалізувати ідеї, пов'язані з танцем [14, 42].

Знаками, що несуть значення в танці є:

- простір та його категорії (віртуальний, дія та сценічне середовище);
- танцюрист та його категорії (простір виконання: міжособистісний та кінесферний;
- груповий дизайн та кінетичні або рухові знаки або жестикуляція/мімікрія);
- музику як музичний супровід та одяг [13, 15].

На думку дослідників, танець як художній твір, окрім генератора емоцій та задоволень, має бути побудований як мистецтво, яке передає наміри або повідомлення на основі знаків, враховуючи всіх агентів, залучених до комунікації, як знаки, що несуть значення та декодують елементи. З огляду на природу та відмінності танцю від інших мистецьких дисциплін, таких як театр, музика чи одяг, необхідно зрозуміти специфічний метод семіотичного аналізу танцювального перформансу як комунікаційного процесу, що сприяє створенню п'єси на основі знання знаків та їх динамічного та чіткого опису [13, 15]. Музика як елемент значення важлива, оскільки вона може матеріалізуватися на сцені та не лише передавати значення, але й обмежувати часову тривалість [7, 52]. Її конфігурація може стати підкріпленням для комунікації через представлення музичних мотивів стосовно персонажів, подій, місць, об'єктів або будь-чого, що визначає творець, доповнюючи драматичну подію або лейтмотив. З моменту створення романтичного балету «Сильфіда» (1832) композитори та хореографи працювали разом у класичному стилі, поєднуючи музику, написану для оповіді, та хореографію [15, 305]. Таким чином, виникає музичний жанр для балету, що

породжує композиційну структуру, подібну до хореографічної та характерну для класичних танцювальних композицій, що, у свою чергу, тісно пов'язане з лібрето. Як акустичні знаки, що генеруються танцюристами, так і слова та музика, є частиною комунікативної мови та мають спільне плинне руху в часі.

У контексті дуетно-сценічного танцю семіотика зосереджена на кожному елементі, що пов'язаний зі способами використання тіла та рухів для вираження, з додаванням теоретичних принципів, які не відносяться до цього параметру [14, 88]. Розуміння та аналіз цих елементів, а також їх поява у різноманітних хореографічних формах і творах визначають стиль і парадигму створення кожної постановки.

Дуетно-сценічний танець присутній в різноманітних напрямках, жанрах, формах та видах хореографічного мистецтва. Пріоритетну роль він відіграє в класичній хореографії, зокрема в балетній формі, в якій на його основі створюються характерні та класичні варіації і *pas de deus*, які стають частиною сценічного твору. Як важливий компонент класичної хореографії дуетно-сценічний танець може також існувати у формі самостійної хореографічної композиції – постановці, що складається з різноманітних танцювально-пластичних елементів.

В класичному танці існує техніка, код або набір семіопрограмних і синтаксичних правил: спрощена система тілесно-жестових сегментів або одиниць (жести або пози без зміщення) та тілесно-кінетичних одиниць (одиниці або елемент зміщення). Класичний танець в будь-якій з його сучасних стилістичних конфігурацій точно встановлює граматику тілесного руху. Тіло танцюриста в класичному танці адаптується до точних морфологічних конфігурацій і наративних послідовностей, фундаментальний синтаксис яких заснований на кодах, строго регламентованих до дрібних деталей мікрорухів. Отже, класичний танець – це семіотичний об'єкт, одиниці або сегменти якого є макроодиницями. Кожна морфосинтаксична фігура задіює все тіло семантичними резонансами неокласичної скульптури; в італійському стилі стирається знак ваги та фізичні сили інерції і графітації – земля як знак і саме тіло як знак висловлювання майже повністю зникають. Інтертекстуальність прихована або її уникають за строгим і закритим кодом наративної системи фігур. В напівнаративному та актантному плані раптові зупинки та створення невеликих знаків або жестової

мікрофігури поза більш глобальними композиціями відносно заборонені. Немає невеликих і випадкових тілесних актантів, і фактично, на рівні викладення тексту, великий організуючий і координуючий центр тілесно-жестового наративу є знаком геометричних і абстрактних резонансів – це уявна і повністю соціокультурна вісь, що проходить через хребет, артикулює все тіло [11, 14].

Щоб конституюватися як семіотичний об'єкт, наділений певними рівнями вираження та соціальної комунікації, танець повинен бути біпланарним [9, с. 54]. Біпланарність дуетно-сценічного танцю між вираженням і змістом, в доповненні до інших семіотичних вимог у свою чергу примножується та розширюється в шарах його власної соціально-історичної та естетичної практик. Дуетно-сценічний танець – багатоплощинний: він закликає і артикулює. Різноманітні виражальні і семантичні площини. Його матерія та субстанція походять з тіла, з соціокультурних форм, з кодів, які сегментують або артикулюють соматичні, жестові та кінетично означувні, присвоюючи їм точний або дифузний, відкритий або закритий зміст [12, 67]. Виходячи з бі-мультипланарності, дуетно-сценічний танець являє собою специфічний фокус інтересу, аналогічний тому, що відбувається в лінгвістичних та музикознавчих науках – визначення та перцептивне дослідження взаємозв'язку між безперервним і переривчастим у частинах, послідовностях, компонентах або взірцях танцю.

Так, класичне *pas de deus* має чітку п'ятичастинну структуру, що є основою для розвитку сюжету стосунків: антре (вихід героїв) – семіотично антре позиціюється як презентація персонажів, їх настроїв, соціального статусу, характерів; адажіо (ліричний центр: партнер є опорою для партнерки як об'єкта поклоніння) – є символічним уособленням довіри, ніжності та гармонії; варіації (сольні монологи, що розкривають індивідуальні характери героїв) – жіноча підкреслює витонченість та віртуозність, а чоловіча – атлетизм та мужність; кода (фінал) – символізує емоційне єднання партнерів через спільну віртуозність і зазвичай є уособленням тріумфу кохання.

У класичному балеті *pas de deus* позиціюється як метафора ідеальних людських стосунків, зазвичай партнерства і кохання. Серед ключових знакових рівнів – гендерна бінарність (закріплені в семіотиці *pas de deus* в XIX ст. ролі активного партнера, який контролює і виступає опорою для пасивно-піднесеної партнерки); просторова семантика

(варіативність переміщення сценою – колом, діагонально або в центрі – кодує розвиток почуттів, відображаючи нерішуче наближення, повне злиття та ін.); кінесика – надзвичайно важливою візуальною мовою є нахили голови та позиція рук, оскільки сприяють передачі драматичної напруги та емоційних станів; фізичний контакт – відповідно до глядацького сприйняття знаками духовної близькості є підтримки та торкання (наприклад, символом абсолютної довіри є стабільне балансування партнерки на пуантах при підтримці партнера). Одним із показових прикладів складної семіотичної системи дуетно-сценічного танцю в класичному балеті є дуетний танець з балету «Жизель» А. Адана з II акту (відомого як «білий» акт), включений автором у варіації *pas de deus* з метою підкреслення особливого ліризму та драматизму твору. У цьому унікальному знаковому коді романтизму танець репрезентовано як мову подолання смерті та прощення (довгі лінії арабесків символізують прагнення героїні до нескінченності та репрезентують природу інфернальної істоти; знаком приналежності Жизель до віліс є особливий вигин рук, зазвичай зі схрещеними кистями, оскільки тепер вона не може доторкнутися до живого), а додаткове сенсове навантаження надає колористика – білий колір костюмів віліс (символ невинності і водночас смерті та безтілесності) семіотично уособлює перехід від земного простору в сакральний, потойбічний. Ілюзію польоту – уособлення того, що Жизель більше не належить земному тяжінню – створюють стрибки та підтримки. Семіотичним кодом недосяжності ідеалу та незворотності втрати кохання є моменти, коли Альберт намагається спіймати Жизель, але вона ніби вислизає крізь його руки. Кінесика героїні позбавлена агресії і побудована на плавних рухах, що уособлює її милосердя і водночас символізують прагнення до спасіння Альберта від гніву віліс [16, с. 174]. Варто зазначити, що одяг або костюми є одним із елементів, що відіграють важливу роль в семіотичній системі класичного балету, оскільки містять символічний елемент, що несе сенс і здатний впливати на інтерпретацію та надавати інформацію, безпосередньо пов'язану зі сценічною дією.

Отже, розуміючи тіло як простір для спілкування зі світом, дуетно-сценічний танець можна розглядати як засіб розробки різноманітних повідомлень, що передаються через тіла танцюристів як суб'єктів, можуть бути сконструйовані з певним наміром,

впливати на повідомлення певним чином, формуючи напрям комунікаційного процесу.

Наукова новизна. Розглянуто дуетно-сценічний танець та його біпланарність в контексті класичної хореографії; уточнено характерні знаки, в яких закладено значення дуетно-сценічного танцю, а також набір семіограматичних і синтаксичних правил, властивих йому в класичній хореографії; проаналізовано структуру та знакові рівні класичного *pas de deus*.

Висновки. Кодифіковані рухи класичного танцю, як найдавніший та найбільш фундаментальний код танцю, що складає основу сценічного танцю, наділені значною інтенціональністю і, відповідно, породжують сенс. В класичній парадигмі метою є розповідь історії за допомогою жестів, використовуючи задалегіть встановлений наратив. Дуетно-сценічний танець, як вид виконавського мистецтва використовує специфічну систему знаків, за допомогою якої конструює сенс хореографічних постановок. Ці знаки є елементами сигніфікації – творчі елементи, які надають сенс твору в комунікаційному процесі. Їх розуміння та осмислення визначають стиль або творчу парадигму кожної постановки. У рамках цієї групи знаків, створених у дуетно-сценічному танці, рух має тимчасову структуру, оскільки розвивається в часовому та просторовому контексті. Жест і міміка розглядаються як знак конструювання сенсу для комунікації з глядачем. Семіотика *pas de deus* розглядає цю балетну форму як складну знакову систему, в якій у кожен рух, структуру та партнерську взаємодію закладено глибинний символічний сенс. Ключовими знаковими рівнями є гендерна бінарність, просторова семантика, кінесика та фізичний контакт.

Література

1. Андрощук Л. Еволюція класичного танцю в контексті розвитку танцівника та спортсмена. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 2. С. 54-58.
2. Афанасьєв С. М. Особливості сучасної техніки характерного танцю в порівнянні з технікою класичного танцю. *Молодий вчений*. 2018. № 3(55). С. 6-9.
3. Безпаленко Ю. Battements як термінологічно-виражальний засіб класичного танцю української балетної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77. С. 62-72.
4. Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках XX ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / ДВНЗ

«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 23 с.

5. Мироська Ю.І. Мова танцю в художній комунікації людини. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 12 (17) : Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 27-29 квітня 2011 року. С. 26-31.

6. Омельяненко К. А. Значення класичного танцю в розвитку сучасної хореографії. Слобожанські мистецькі студії. 2023. Вип. 2. С. 15–18.

7. Appia A. La música y la puesta en escena. La obra de arte viva. Teoría y práctica. Asociación de Directores de Escena, 2014. 458 p.

8. Cruz de la Garza V. La danza como fenómeno comunicativo. 2015. URL : http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_11_PDF/GI_11_LA_DANZA_FENOMENO.pdf (дата звернення : 5.12.2025).

9. Hjelmslev L. I fondamenti della teoria del Linguaggio, Torino. Einaudi, 1968. 178 p.

10. Laban R. Laban's principles of dance and movement notation. Princeton Book Company Pub., 1975. 80 p.

11. Mangieri R. Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento. DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica. 2010. N. 16. pp. 15-21.

12. Mangieri R. Tres miradas, tres sujetos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. 336 p.

13. Ollora-Triana N., Corbi M., Jiménez-Eguizabal A., García-Zabaleta E. Semiologic process in the performance of a dance performance: a critical review. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2024. Vol. 36(1). pp. 199-210. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90332>

14. Preston-Dunlop V., Sánchez-Coldberg A. Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. Twayne Publishers, 2002. 307 p.

15. Rojo T. Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel, Madrid, Caligrama ediciones, 2020. 380 p.

16. Snodgrass M. E. The Encyclopedia of World Ballet. New York : Rowman & Littlefield, 2015. 385 p.

17. Vieites M. F. Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. 2016. Vol. 25. pp. 1153-1178. doi: 10.5944/signa.vol25.2016.16954.

References

1. Androschuk, L. (2022). The evolution of classical dance in the context of the development of a dancer and athlete. *Theory and methods of physical education and sports*, 2, 54–58 [in Ukrainian].

2. Afanasiev, S. M. (2018). Features of modern characteristic dance technique in comparison with the technique of classical dance. *Young scientist*, 3(55), 6–9 [in Ukrainian].

3. Bezpalenko, Yu. (2024). Battements as a terminological and expressive means of classical dance of the Ukrainian ballet school. *Current Issues of Humanities*, 77, 62–72 [in Ukrainian].

4. Omelianenko, K. A. (2023). The significance of classical dance in the development of modern choreography. *Slobozhanskyi Art Studios*, 2, 15–18 [in Ukrainian].

5. Myrovska, Y. I. (2011). The language of dance in human artistic communication. Scientific journal of the M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 14: Theory and methodology of art education, 12 (17), 26–31 [in Ukrainian].

6. Markevych, L.A. (2019). Transformation of the system of the artistic language of the Ukrainian national ballet performance in the 20–80s of the 20th century. Phd Thesis. State Higher Educational Institution Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

7. Appia, A. (2014). La música y la puesta en escena. La obra de arte viva. Teoría y práctica. Asociación de Directores de Escena [in Spanish].

8. Cruz de la Garza, V. (2015). La danza como fenómeno comunicativo. http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_11_PDF/GI_11_LA_DANZA_FENOMENO.pdf [in Spanish].

9. Hjelmslev, L. (1968). I fondamenti della teoria del Linguaggio. Einaudi [in Italian].

10. Laban, R. (1975). Laban's principles of dance and movement notation. Princeton Book Company Pub [in English].

11. Mangieri, R. (2010). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 16, 15–21 [in Spanish].

12. Mangieri, R. (2006). Tres miradas, tres sujetos, Biblioteca Nueva [in Spanish].

13. Ollora-Triana, N., Corbi, M., Jiménez-Eguizabal, A., & García-Zabaleta, E. (2024). Semiologic process in the performance of a dance performance: a critical review. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 199–210 [in English].

14. Preston-Dunlop, V., & Sánchez-Coldberg, A. (2002). Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. Twayne Publishers [in English].

15. Rojo, T. (2020). Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel. Caligrama ediciones [in Spanish].

16. Snodgrass, M. E. (2025). The Encyclopedia of World Ballet. Rowman & Littlefield [in English].

17. Vieites, M. F. (2016). Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 1153–1178 [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Самохвалова А. В., Лобан Т. Й. Alvin Ailey American Dance Theater: балетмейстерське вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 260–266.

Samokhvalova A., Loban T. (2026). Alvin Ailey American Dance Theater: Balletmaster Solution of a Large Choreographic Form Using Afro-Jaz Dance Means. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 260–266 [in Ukrainian].

Самохвалова Алла Василівна,

старший викладач кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0001-9904-2806>
samohva.alla@gmail.com

Лобан Тетяна Йосипівна,

старший викладач кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0001-9282-6069>
yuratanya7@ulr.net

**ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATER:
БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКЕ ВИРІШЕННЯ ВЕЛИКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ФОРМИ
ЗАСОБАМИ АФРО-ДЖАЗ-ТАНЦЮ**

Мета статті – виявити особливості балетмейстерського вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю на прикладі танцювальних постановок Alvin Ailey American Dance Theater. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, історико-культурний метод, що надали можливість опрацювати наукову літературу з теми дослідження та посприяли уточненню особливостей зародження і розвитку афро-джаз-танцю; типологічний, та формально-стилістичний метод, застосовані з метод з'ясування основних лексичних, формально-технічних та стилістичних характеристик афро-джаз-танцю; метод мистецтвознавчого аналізу – для виявлення специфіки постановочних рішень балетмейстерів Alvin Ailey American Dance Theater. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз танцю на прикладі сценічних творів балетмейстерів Alvin Ailey American Dance Theater; уведено на наукового обігу маловідомі матеріали щодо творчої діяльності Е. Ейлі, Р. К. Брауна, Р. Баттла, Д. Джеймисон та М. Раслін; проаналізовано хореографічні постановки «Revelations», «N.Y. Export: Opus Jazz», «Audience Favorites», «The Holy Blues», «Dancing Spirit», «Are You in Your Feelings?» крізь призму проблематики еволюціонування постановочних підходів афро-джаз-танцю А. Ейлі в творчості його учнів та послідовників. **Висновки.** Закладені А. Ейлі балетмейстерські підходи отримали розвиток в творчості його учнів та послідовників К. Абрахама, Х. Бойкіна, Р. К. Брауна, Р. Баттла, Ч. Монтейро, М. Раслін М. Рашинг Дж. Джеймисон та ін. і на сучасному етапі являють собою унікальний приклад балетмейстерських рішень великою хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю. На основі аналізу хореографічних постановок Alvin Ailey American Dance Theater можна констатувати, що серед ключових композиційних прийомів, що використовуються балетмейстерами у вирішенні великих хореографічних форм засобами афро-джаз-танцю: принцип «колективного ритуалу», діалогізм (між солістом і кордебалетом), що проявляється у структуруванні масових сцен через звернення до форми «заклику-відповіді»; контамінація лексики афро-джаз-танцю з елементами танцю контемпорарі, танцю модерн (зокрема техніці Л. Хортон – Lester Horton Technique) і класичного танцю з метою досягнення поліфонії пластичної мови. Специфічними лексичними та формально-технічними прийомами афро-джаз-танцю, до яких найчастіше звертаються балетмейстери є: поліритмія та поліцентрія, при яких різні частини тіла танцюриста виконують рухи в різних ритмах; центр сили та ізоляція – рухи йдуть від центру тяжіння танцюриста до кінцівок; граундінг, що є наслідком міцного зв'язку африканського народу із землею (демі-пліє, плоскінні кроки, удари стопами при нахилі торсі вперед).

Ключові слова: афро-джаз-танець, велика хореографічна форма, Alvin Ailey American Dance Theater, балетмейстер, А. Ейлі, сучасний танець.

Samokhvalova Alla, Senior Lecturer of the Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities; Loban Tetyana, Senior Lecturer of the Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities

Alvin Ailey American Dance Theater: Balletmaster Solution of a Large Choreographic Form Using Afro-Jaz Dance Means

The purpose of the article is to identify the features of the balletmaster's solution of a large choreographic form using Afro-jazz dance on the example of dance productions by Alvin Ailey American Dance Theater. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, the historical and cultural method were applied, which provided an opportunity to process the scientific literature on the topic of the study and contributed to clarifying the features of the origin and development of Afro-jazz dance. The typological and formal-stylistic method were applied as a method of clarifying the main lexical, formal-technical and stylistic characteristics of Afro-jazz dance. The method of art history analysis was used to identify the specifics of the staging decisions of the choreographers of the Alvin Ailey American Dance Theater. **Scientific novelty.** The problem of solving a large choreographic form using the means of Afro-jazz dance was investigated using the stage works of the choreographers of the Alvin Ailey American Dance Theater. Little-known materials on the creative activities of E. Ailey, R. K. Brown, R. Battle, D. Jamieson and M. Ruslin were introduced into scientific circulation; the choreographic productions "Revelations", "N.Y. Export: Opus Jazz", "Audience Favourites", "The Holy Blues", "Dancing Spirit", "Are You in Your Feelings?" through the prism of the issues of the evolution of staging approaches to Afro-jazz dance by A. Ailey in the work of his students and followers. **Conclusions.** The choreographic approaches laid down by A. Ailey were developed in the work of his students and followers K. Abraham, H. Boykin, R. K. Brown, R. Battle, C. Monteiro, M. Ruslin, M. Rushing, J. Jamieson and at the present stage represent a unique example of choreographic solutions of a large choreographic form using the means of Afro-jazz dance. Based on the analysis of choreographic productions of the Alvin Ailey American Dance Theater, it can be stated that among the key compositional techniques used by ballet masters in solving large choreographic forms using Afro-jazz dance means: the principle of "collective ritual", dialogism (between the soloist and the corps de ballet), which is manifested in the structuring of mass scenes through the use of the "call-response" form; contamination of the vocabulary of Afro-jazz dance with elements of contemporary dance, modern dance (in particular, the Lester Horton Technique) and classical dance in order to achieve polyphony of plastic language. Specific lexical and formal-technical techniques of Afro-jazz dance, which are most often used by choreographers, are: polyrhythm and polycentrism, in which different parts of the dancer's body perform movements in different rhythms; center of force and isolation – movements go from the dancer's centre of gravity to the extremities; grounding, which is a consequence of the strong connection of the African people with the earth (demi-plié, flat steps, foot strikes with the torso tilted forward).

Keywords: Afro-jazz dance, large choreographic form, Alvin Ailey American Dance Theater, ballet master, A. Ailey, modern dance.

Актуальність теми дослідження. Афро-джаз-танець є одним із надзвичайно яскравих і захопливих напрямів сучасного танцю, який було створено в процесі синтезу сучасних хореографічних тенденцій та елементів традиційних танців народів африканського континенту. У ньому поєднано ритмічну і органічну енергію афро-танцю з технічними принципами джаз-танцю, такими як проєкція руху, використання простору, координація та точність тіла. Величезний вплив на еволюцію афро-джаз-танцю в його сценічній формі здійснив Алвін Ейлі (учень Л. Хортон) – американський танцюрист, який у 1958 р. заснував власний Театр танцю, поєднавши у постановках європейській класичний балет, американський модерн і традиційні африканські танці. У творчому доробку балетмейстера 79-ть балетів, які донині лишаються окрасою Alvin Ailey American Dance Theater і демонструються на сценах найвідоміших балетних театрів світу. Актуальність дослідження зумовлена важливістю розширення відомостей про провідні балетмейстерські практики афро-джаз-танцю, зокрема в контексті звернення до них в навчальному процесі та професійній творчій діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Масштабна популяризація сучасного танцю, характерна для другого – першої половини

третього десятиліття ХХІ ст. у світовій та вітчизняній хореографічній культурі, активізувала науковий інтерес до його напрямів, зокрема, до афро-джазу. Так, А. Проказа у публікації «Джазовий танець як стиль сучасної хореографії» [13] аналізує особливості джазу як стилю сучасної хореографії, а також уточнює особливості витоків та розвитку джазового танцю як стилю сучасної хореографії, уточнює специфіку його стилістики та формально-технічні особливості. Широкий спектр питань, пов'язаних з теорією і практикою афро-джаз-танцю розглядає О. Плахотнюк в публікаціях «Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю» [2], «Contemporary jazz-dance та його практики в системі хореографічної освіти України» [1]. Історично-культурне коріння новітніх форм джазових танців, що має вплив на розвиток і формування їх характерних ознак розглянуто О. Плахотнюком, Р. Берестом та Л. Білінською у статті [3]. Афро-джаз-танець, його національні особливості та рецепції досліджує Т. Холов [5]. Ті чи інші аспекти афро-джаз-танцю аналізуються в публікаціях А. Яценко та Л. Баканча [6], С. Сандульського, Л. Павлішеної та Т. Лобан [4]. Проте багато нюансів, зокрема пов'язаних із особливостями балетмейстерсько-постановочних рішень великої хореографічної форми в лексиці афро-джаз-танцю у творчості провідних митців

залишаються недостатньо висвітленими, що зумовлює актуальність статті.

Мета статті – виявити особливості балетмейстерського вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю на прикладі танцювальних постановок Alvin Ailey American Dance Theater.

Виклад основного матеріалу. Складність культурних факторів та історичних обставин, що стали причиною зародження та подальшої еволюції цього музично-танцювального жанру, що виник у Сполучених Штатах Америки та отримав масштабну популяризацію по всьому світу, набуваючи різних характеристик та породжуючи наслідки, зумовлює численні наукові дискусії щодо сутності джазового танцю. Так, наприклад, багато дослідників визначають його як популярний танець, що виник як наслідок злиття етнічних та соціальних танців, який водночас може стати енергійним та видовищним сценічним танцем, що дозволяє розглядати дві сторони одного й того ж жанру: як популярний або соціальний танець та як сценічний танець.

Етнічно-музичне та танцювальне походження афро-джаз танцю лежить в основі джерел та духовності жанру. З прибуттям африканських рабів на американський континент у XVI ст. відбулося злиття різноманітних африканських культур та європейських культур, а також іммігрантів. Це етнокультурне злиття породило, серед інших виразів, нові ритмічні музичні форми, а разом з ними й нові способи танцю, репрезентації та самовираження.

Одним із результатів цього процесу обміну між африканською та європейською музикою та танцем став джаз, музичний жанр, який можна класифікувати як афроамериканський через місце його походження, а також через визнання сили та сутності африканського культурного компонента. Одночасно відбувався процес розвитку стилю танцю, відомого зараз як джаз-дансом. Отже, в широкому розумінні афро-джаз-танець – це музично-танцювальний жанр, що виник у США в результаті мультикультурного злиття, африканських та європейських іммігрантських етнокультурних факторів. Водночас складний еволюційний процес, який пройшов афро джаз танець, характеризується різноманітністю технічних та експресивних внесків, починаючи від спонтанних та імпровізованих, як популярний, соціальний чи бальний танець, до його проникнення в професійний та академічний простір, що призвело до того, що термін

«джазовий танець» набув різних стилістичних кваліфікацій. На думку М. Старна, джазовий танець охоплює всі танці, що виникли між 1920 та 1940 рр., в так звану «еру джазу», які виконувалися в цьому музичному жанрі [15, с. 36]. Натомість П. Коен класифікує його як «безперервний джазовий танець», що включає різні суміші та ф'южн, які створили нові форми, похідні від оригіналу або натхненні ним [7, 5]. А. Проказа визначає джазовий танець як «специфічний універсальний напрям сучасного хореографічного мистецтва, спеціалізований естетичний досвід, орієнтований на художні потреби та соціально-культурні функції певних верств «постіндустріального» суспільства» [13].

Так званий автентичний джазовий танець виник і розвивався поряд із джазовою музикою в період з 1920 р. по 1940 р., а пізніше вийшов на великі театральні сцени та в музичні кіновиробництва. Ці нові сценарії та вимоги професійної та комерційної сфери, як наслідок, призвели до процесу професіоналізації танцюристів і хореографів, а також до концепції специфічного тренування тіла відповідно до вимог жанру, який також постійно розвивався [14, 507]. Для цього було поєднано елементи балету та сучасних танцювальних технік, що набули витонченої художньої якості та має кращі можливості для вирішення проблем винахідливості хореографів.

Дослідники виділяють новаторську роботу з технічної адаптації джазового танцю, проведену групою викладачів та хореографів П. Бетел, Дж. Коулом, К. Данхемом, М. Маттоксом, Г. Джордано, Ю. Луї Фачютто «Луїджі», Ф. Хетчеттом, Л. Сімонсон [10, 73], які зробили можливим його професіоналізацію та перехід від грандіозних бальних залів соціального танцю та нічних клубів 1920-30-х рр. до великих театральних сцен, кіностудій, телевізійних шоу та приватних студій. На думку науковців, «їхні стилі та техніки складають і залишаються присутніми в структурі занять з технічного джазового танцю по всьому світу» [10, 74]. З цієї групи М. Маттокс, Луїджі та Г. Джордано визнані майстрами-піонерами жанру, оскільки їхні техніки та методи навчання кодифікують та структурують конкретні технічні принципи, що лежать в основі викладання джазового танцю з 1950-х рр. За словами Р. Штраус, відома донині джазова техніка розвинулася завдяки цим трьом артистам, які взяли яскраву та вражаючу чутливість і перетворили її на життєздатну техніку в США та за кордоном

[16, 68]. Як прецеденти цієї новаторської роботи – внесок двох новаторських артистів жанру, К. Данхем та Дж. Коула, які розробили технічні та естетичні аспекти, що сформували техніку джазового танцю, що згодом стало основою для розвитку перших згаданих методів. К. Данхем (1909-2006 рр.), американська танцівниця, хореограф та антрополог, запозичила та поєднала рухи з афроамериканських, афро-карибських та латиноамериканських народних танців, щоб створити власну техніку. Ця техніка сформувалася завдяки різноманітному набору технічних застосувань з балету, сучасного танцю та різних етнічних танців, включаючи ізоляцію тіла, артикуляцію хребта та різноманітні рухи тулуба та тазу. Дж. Коул (1911-1974), американський танцюрист, хореограф і театральний режисер, визнаний «батьком театального джазового танцю», оскільки він розробив тип сценічного танцю, придатний для театральних сцен. Для досягнення цієї мети він поєднав технічні елементи балету, сучасного танцю, класичного індійського танцю, афроамериканських народних танцювальних стилів, таких як лінді-хоп і свінг, а також афро-карибських і латиноамериканських танців, створивши гібридний танець, який він міг адаптувати до ритму джазової музики (бібоп). Він назвав його міським фолк-джазом, але мистецька спільнота охрестила його сучасним джаз-дансом. Він набув популярності на бродвейських сценах і в голлівудських мюзиклах як танцювальна форма, характерна для цих місць, і згодом став відомим як театральний джаз-данс. В результаті цієї інновації та, перш за все, її широкого поширення виникла потреба навчати танцюристів її виконанню. Щоб підготувати свої тіла до цього динамічного та універсального танцю, Дж. Коул створив систему постійних занять для танцюристів під його керівництвом. Отже, його внесок як інструктора полягав у забезпеченні системи навчання та серії занять, які сприяли театальному стилю джазового танцю, який він винайшов [8, с. 85]. Стил Дж. Коула вплинув на таких хореографів, як Дж. Роббінс, М. Меттокс, Е. Ейлі та Б. Фосс [11, 8–11]. Звідси джазовий танець продовжив процес включення нових музичних та танцювальних стилів, підтверджуючи свою еkleктичну природу, аж до того, що називається «сучасним джазовим танцем» [7, 4], як оновленої версії цього жанру. Зрештою, існує професійний або академічний джазовий

танець, який виконують професійні танцюристи, навчені різноманітним танцювальним технікам, що дозволяє їм виконувати нові комбінації та рухи з оригінальними кроками, на додаток до тих, що вже кодифіковані в цьому жанрі [14, 514].

Балетмейстерське вирішення великої хореографічної форми (балету, хореографічної сюїти чи вистави) засобами афро-джаз танцю базується на синтезі африканської ритуально-фольклорної пластики та сучасних джазових технік. Це передбачає побудову цілісної драматургічної структури, де етнічні корені трансформуються у сценічні образи через специфічну лексику та композиційні прийоми.

А. Ейлі (1931–1989), який розпочав свою кар'єру у ключовий момент руху за громадянські права, був одним із багатьох афроамериканських хореографів, які заявляли про себе в сучасному танці, спираючись на різні танцювальні традиції та навчаючи глядачів своєму корінню, яке часто виключалося з підручників з історії танцю. Його антропологічні дослідження африканських танців розширили тогочасні постановочні можливості, оскільки хвилюподібні торси, ритмічні кроки та менш стримана енергія суперечили сучасному танцю, що виник із класичного балету. У співпраці з А. Дафорою, К. Данхем та П. Праймусом А. Ейлі розширив репертуар Alvin Ailey American Dance Theater новими балетами, побудованими на синтезі лексики джаз-танцю, сучасного танцю та африканського автентичного танцю. Особливий акцент у постановках зроблено на гібридизації танцювальних форм. Балет «Revelations» («Одкровення»), який А. Ейлі було поставлено в 1960 р. позиціюється як класика балетного мистецтва з елементами лексики афро-джазу. Музичною основою вистави, що побудована на серії афроамериканських релігійних обрядів (церемоній ритуального хрещення, момент причастя, урочисті співи Євангелія та ін.) – спірічуелс та госпелс [9, с. 661].

У 1993 р. Американський театр танцю Алвіна Ейлі став першою компанією сучасного танцю, який отримав дозвіл на постановку балету «N.Y. Export: Opus Jazz» Дж. Роббінса. «N.Y. Export: Opus Jazz» – це позачасовий твір, який відобразив настрій міської Америки кінця 1950-х років, включивши символічні ритми народного танцю у формальні структури балету [12]. Хореографічний твір спирається на фізичну новизну підвернутих всередину ніг,

опущених плечей та навмисну, невимушену байдужість до наявності ваги: аспекти, що суперечать техніці класичного балету, яка складає її хореографічну основу. У виконанні труп Дж. Роббінса в 1950-ті рр., техніка викликала схвалення публіки за свою «чудову дистилляцію наших джазових примх та фантазій» [9, 665]. На відміну від більшості танцюристів Дж. Роббінса, танцюристи А. Ейлі зазвичай сприймали джазову естетику набагато більше, ніж просто «примху» чи «фантазію»; джаз міг забезпечити доступ до індивідуального самовираження в рамках групової динаміки, спалах духовної енергії або можливість спонтанного цитування через рух. Ці аспекти не фігурували в постановці твору Дж. Роббінса. Отже, під час відродження через тридцять п'ять років танцюристи А. Ейлі вирішили вшанувати естетику руху за рахунок загальнозрозумілих виразних можливостей, пов'язаних з джазом. Танцюристи привносять у твір практики африканських естетичних імперативів, що надають конкурентне «володінню формою» та супутнім процесам перемикання кодів, які дозволяють одночасну «деформацію майстерності» у виконанні [9, 664].

У балеті «The Holy Blues», створеному в творчій колаборації засновниці Urban Bush Women Дж. Золлар, танцівниці Е. С. Фіггінс та колишньої танцівниці трупи А. Ейлі Ч. Монтейро вшановано традиції танців з минулого та сьогодення - лінді, гоу-гоу, руху бітів ногами DC, мемфіського джеркінгу та багатьох інших танцювальних стилів, шануючи той дух, який Л. Хортон поділяв з А. Ейлі [17]. У 2024 р. відбулася прем'єра балету «Знайти свободу», створеного в співпраці хореографа Х. Бойкіна з композитором і піаністом М. Вітакером, в якому досліджуються життєві виклики та обмеження, що прокладають шлях вперед. Для дослідження понять особистої свободи акцент зроблено на синтезі афро-танцю та джазу.

У 2024 р. Alvin Ailey American Dance Theater здійснив постановку «Audience Favorites», що якої увійшли композиції «Dancing Spirit» (балетмейстер Р. Браун), «Are You in Your Feelings?» (балетмейстер К. Абрахам) та «Revelations» (балетмейстер А. Ейлі) [18]. Композиція «Dancing Spirit» Р. К. Брауна, присвячена улюбленій учениці та музи А. Ейлі – Дж. Джеймсон, яка багато десятиліть була провідною солісткою театру, протягом 20-ти років (1990–2010 рр.) – його художнім керівником. Солоїст (М. Рашинг) починає повільну, розмірену, лінійну фразу,

рухаючись діагонально. Під вібрафонне виконання «Єдиної пелюстки троянди» Д. Еллінгтона виходить солістка (Р. Робінсон), повторюючи ту саму хореографію. Коли вони просуваються вперед, один танцюрист стає позаду них, потім інший і так далі, поки лінія з шести людей, які всі повторюють ту саму хореографію, не розтягнеться сценою. Коли соліст досягає свого місця призначення, він переривається в соло, в якому зроблено акцент на африканському танці – він «розчищає шлях» жнивними рухами, які традиційно використовуються для прославлення бога Елегуа, божества йоруба, якого часто називають богом початків. У перші кілька хвилин «Танцюючого духу» М. Рашинг створює міцну рухову базу, а Р. Робінсон йде його слідами. Далі йдуть групові танці, що глибше занурюються в африканські та афро-кубинські рухи. Артистичність трупи отримує шанс проявитися, коли танцюристи просто ходять на місці, переносючи вагу, одночасно розгойдуючи стегнами та плечима. Жінки обертаються, руки вигнуті вгору, а спини чоловіків хвилеподібно вигинаються, коли вони низько нахиляються до землі. Р. Браун, не покладаючись на технічні витівки чи перебільшені емоції, дозволяє танцюристам робити акцент на цілісності артистизму, що значно посилює художньо-естетичний вплив постановки. У композиції «Are You in Your Feelings?» балетмейстером К. Абрахамом поєднано елементи соула, ритм-блюзу та хіп-хоп.

Узагальнюючи, можна констатувати, що фундаментальні принципи балетмейстерського вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз-танцю закладені у техніках та прийомах, розроблених його новаторами, які кодифікували кроки та рухи, структурували методи постановки танцю в лексиці афро-джазу на основі індивідуальних поглядів, які вони набули як танцюристи, хореографи та викладачі.

Наукова новизна. Досліджено проблематику вирішення великої хореографічної форми засобами афро-джаз танцю на прикладі сценічних творів балетмейстерів Alvin Ailey American Dance Theater; уведено на наукового обігу маловідомі матеріали щодо творчої діяльності Е. Ейлі, Р. К. Брауна, Р. Баттла, Д. Джеймсон та М. Раслін; проаналізовано хореографічні постановки «Revelations», «N.Y. Export: Opus Jazz», «Audience Favorites», «The Holy Blues», «Dancing Spirit», «Are You in Your Feelings?» крізь призму проблематики еволюціонування

постановочних підходів афро-джаз-танцю А. Ейлі у творчості його учнів та послідовників.

Висновки. На основі аналізу хореографічних постановок Alvin Ailey American Dance Theater можна констатувати, що серед ключових композиційних прийомів, що використовуються балетмейстерами у вирішенні великих хореографічних форм засобами афро-джаз-танцю: принцип «колективного ритуалу», діалогізм (між солістом і кордебалетом), що проявляється у структуруванні масових сцен через звернення до форми «заклику-відповіді»; контамінація лексики афро-джаз-танцю з елементами танцю контемпорарі, танцю модерн (зокрема техніці Л. Хортон – Lester Horton Technique) і класичного танцю з метою досягнення поліфонії пластичної мови. Специфічними лексичними та формально-технічними прийомами афро-джаз-танцю, до яких найчастіше звертаються балетмейстери є: поліритмія та поліцентрія, при яких різні частини тіла танцюриста виконують рухи в різних ритмах; центр сили та ізоляція – рухи (зокрема хвилеподібні) йдуть від центру тяжіння танцюриста до кінцівок; граундінг, що є наслідком міцного зв'язку африканського народу із землею (плоскінні кроки, удари стопами при нахилі торсі вперед) та ін.

Література

1. Плахотнюк О. Contemporary jazz-dance та його практики в системі хореографічної освіти України. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe* (Львівсько-Ряшівські наукові зошити): зб. наук. праць. Львів – Ряшів, 2013. С. 261–268.
2. Плахотнюк О. Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 7(59). С. 40–44.
3. Плахотнюк О., Берест Р., Білінська Л. Історично-культурний генезис новітніх форм джазових танців. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 71. С. 38–44.
4. Сандульський С., Павлішена Л., Лобан Т. Джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 82. С. 168–175.
5. Холов Т. Афро-джаз-танець, його національні особливості та рецепції. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-методич. посіб. упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 24–29.
6. Яценко А. А., Баканча Л. А. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений*. 2020. № 12(88). С. 368–370.
7. Cohen P. Jazz dance as a continuum. En L. Guarino, & W. Oliver, *Jazz Dance: A history of the*

roots and branches. Gainesville: University Press of Florida, 2014. pp. 3–7.

8. Darkenwald T. Jack Cole and Theatrical Jazz Dance. En Guarino, Lindsay & Oliver, Wendy. *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. Gainesville: University Press of Florida. 2014. pp. 82–88.

9. DeFrantz T. Composite Bodies of Dance: The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater. *Theatre Journal*. 2005. Vol. 57. Nu. 4. pp. 659–678.

10. Guarino L., Oliver W. Jazz Dance Styles. En L. G. Oliver, *Jazz Dance: A History of a Roots and Branches*. Gainesville: University Press of Florida, 2014. pp. 24–32.

11. Kraines M. G., Pryor E. Jazz Dance: A History. En M. G. Kraines, E. Pryor, *Jump into Jazz: The basic and beyond for the Jazz Dance Student*. New York: Mc Graw Hill., 2005. 360 p.

12. N.Y. Export: Opus Jazz. Ailey. 2026. URL : <https://ailey.org/repertory/ny-export-opus-jazz> (дата звернення : 12.01.2026).

13. Prokaza A. Jazz dance as a style of contemporary choreography. *Paradigm of knowledge*. 2017. Vol. 6. No 26. pp. URL : <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/1373/1471> (дата звернення : 12.01.2026).

14. Silvia Durán V. La enseñanza de la danza jazz en guayaquil: un reto para la formación universitaria en arte Teaching of jazz dance in guayaquil: a challenge for univeristy training in arts. 2022. Vol. 41. Nú. 2. pp. 505–522.

15. Stearn M. Jazz Dance The Story of American Vernacular Dance. New York: Da Capo Press, Inc., 1994. 514 p.

16. Straus R. Luigi, Gus Giordano, and Matt Mattox: jazz masters. *Dance Magazine*. 2007. vol. 81, no. 7. URL : <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA166200812&sid=sitemap&v=2.1&it=r&sw=w&p=EAIM&userGroupName=anon%7E6994e5a2&aty=opn-web-entry> (дата звернення : 13.01.2026).

17. The Holy Blues. Ailey. URL : <https://ailey.org/repertory/holy-blues> (дата звернення : 2.01.2026).

18. Vinton G. Impressions: Alvin Ailey American Dance Theater (All New Program). The dance enthusiast. 2010. URL : <https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/IMPRESSIONS-Alvin-Ailey-American-Dance-Theater-All-New-Program-2010-01-08> (дата звернення : 12.01.2026).

References

1. Plahotniuk, O. (2013). Contemporary jazz-dance and its practices in the system of choreographic education of Ukraine. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe* (Lviv-Rzeszow scientific notebooks). Lviv – Rzeszow, 261–268 [in Ukrainian].
2. Plahotniuk, O. (2018). Problems of understanding the nature of Afro-jazz dance. *Young scientist*, 7(59), 40–44 [in Ukrainian].

3. Plahotniuk, O., Berest, R., & Bilinska, L. (2024). Historical and cultural genesis of the latest forms of jazz dances. *Current Issues of the Humanities*, 71, 38–44 [in Ukrainian].
4. Sandulskyi, S., Pavlishena, L., & Loban, T. (2024). Jazz dance in the context of the development of modern choreographic art. *Current Issues in the Humanities*, 82, 168–175 [in Ukrainian].
5. Kholov, T. (2018). Afro-jazz dance, its national features and receptions Modern choreographic art: background, trends, development prospects: teaching and methodical manual. Part II, 24–29 [in Ukrainian].
6. Yatsenko, A. A., & Bakancha, L. A. (2020). Combining jazz dance with other styles in choreography. *Young Scientist*, 12(88), 368–370 [in Ukrainian].
7. Cohen, P. (2014). Jazz dance as a continuum. In L. Guarino, & W. Oliver, *Jazz Dance: A history of the roots and branches*. University Press of Florida, 3–7 [in English].
8. Darkenwald, T. (2014). Jack Cole and Theatrical Jazz Dance. In Guarino, Lindsay & Oliver, Wendy. *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. University Press of Florida, 82–88 [in English].
9. DeFrantz, T. (2005). Composite Bodies of Dance: The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater. *Theatre Journal*, 57 (4), 659–678 [in English].
10. Guarino, L., & Oliver, W. (2014). Jazz Dance Styles. In L. G. Oliver, *Jazz Dance: A History of a Roots and Branches*. University Press of Florida, 24–32 [in English].
11. Kraines, M. G., & Pryor, E. (2005). Jazz Dance: A History. In M. G. Kraines, E. Pryor, *Jump into Jazz: The basic and beyond for the Jazz Dance Student*. Mc Graw Hill [in English].
12. N.Y. Export: Opus Jazz. Ailey. (2026). <https://ailey.org/repertory/ny-export-opus-jazz> [in English].
13. Prokaza, A. (2017). Jazz dance as a style of contemporary choreography. *Paradigm of knowledge*, 6 (26). <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/1373/1471> [in English].
14. Silvia Durán, V. (2022). La enseñanza de la danza jazz en guayaquil: un reto para la formación universitaria en arte Teaching of jazz dance in guayaquil: a challenge for univeristy training in arts, 41 (2), 505–522 [in Spanish].
15. Stearn, M. (1994). *Jazz Dance: the Story of American Vernacular Dance*. Da Capo Press, Inc. [in English].
16. Straus, R. (2007). Luigi, Gus Giordano, and Matt Mattox: jazz masters. *Dance Magazine*, 81 (7). <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA166200812&sid=sitemap&v=2.1&it=r&sw=w&p=EAIM&userGroupName=anon%7E6994e5a2&aty=open-web-entry> [in English].
17. The Holy Blues. Ailey. (n.d.). <https://ailey.org/repertory/holy-blues> [in English].
18. Vinton, G. (2010). Impressions: Alvin Ailey American Dance Theater (All New Program). The dance enthusiast. <https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/IMPRESSIONS-Alvin-Ailey-American-Dance-Theater-All-New-Program-2010-01-08> [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.8

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356291

Цитування:

Юрків І. А. Хореографічна культура в оптиці досліджень креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 267–271.

Юрків Іван Андрійович,

викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7876-608X>
vaniayurkiv.vy@gmail.com

Yurkiv I. (2026). Choreographic Culture from the Perspective of Creative Industries Research. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 267–271 [in Ukrainian].

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА В ОПТИЦІ ДОСЛІДЖЕНЬ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Мета статті – обґрунтувати доцільність розгляду танцювальної культури крізь призму досліджень креативних індустрій. **Методологія дослідження.** Для проведення дослідження застосовано термінологічний метод, методи аналізу та синтезу, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше доведено доцільність використання культурологічної оптики для розгляду хореографічної культури як індустрії. **Висновки.** Проведене дослідження довело обґрунтованість розгляду танцювальної культури крізь призму досліджень креативних індустрій та справедливості вживання терміну «танцювальна індустрія» на означення спектру виробництва креативних продуктів та послуг, пов'язаних з танцем. Сьогодні до креативних індустрій відносять художню творчість з наявною технологією виробництва, економічним складником, високою роллю індивідуальної креативності та інноваційності. Діяльність у сфері танцювальної культури відповідає ключовим характеристикам креативних індустрій, оскільки ґрунтується на творчій людській праці, виробляє широкий спектр продуктів і послуг (від сценічних постановок та інших перформативних практик до освітніх, медійних, фестивально-конкурсних та комерційних форматів діяльності тощо), функціонує в умовах гнучких, часто проєктних форм організації діяльності, є важливим елементом економіки. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – визначення складників танцювальної індустрії, з'ясування основних етапів її становлення, виявлення її ролі у розбудові креативних індустрій в Україні, обґрунтування продуктивних напрямів розвитку танцювальної культури як креативної індустрії тощо.

Ключові слова: хореографічна культура, креативні індустрії, культурні індустрії, культура, танець, хореографія.

Yurkiv Ivan, Lecturer, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts
Choreographic Culture from the Perspective of Creative Industries Research

The purpose of the article is to substantiate the feasibility of considering dance culture through the prism of creative industries research. **The research methodology.** The terminological method, methods of analysis and synthesis, and theoretical generalisation were used to conduct the research. **The scientific novelty.** For the first time, the feasibility of using cultural optics to consider choreographic culture as an industry has been proven. **Conclusions.** The research has proven the feasibility of considering dance culture through the prism of creative industries research and the validity of using the term 'dance industry' to designate the spectrum of production of creative products and services related to dance. Today, creative industries include artistic creation with existing production technology, an economic component, and a high role of individual creativity and innovation. Activities in the field of dance culture correspond to the key characteristics of creative industries, as they are based on creative human labour, produce a wide range of products and services (from stage productions and other performative practices to educational, media, festival-competition and commercial formats of activity), operate in conditions of flexible, often project-based forms of organisation of activity, and are an important element of the economy. Among the promising areas of further research are the determination of the components of the dance industry, clarification of the main stages of its formation, identification of its role in the development of creative industries in Ukraine, substantiation of productive directions for the development of dance culture as a creative industry.

Keywords: choreographic culture, creative industries, cultural industries, culture, dance, choreography.

Актуальність теми дослідження. Креативні індустрії сьогодні у світі визнані вагомими чинниками формування культурно-мистецького, освітнього, економічного ландшафту людства. Серед різновидів креативних індустрій вагоме місце посідає танцювальна діяльність, що не обмежується суто мистецькою творчістю, вміщує також освітню, фестивально-конкурсну, медіа-проектну та інші практики. Осмислення танцю як креативної індустрії в сучасній Україні є актуальним, оскільки дозволяє з'ясувати роль танцю в соціокультурному розвитку країни, виявити перспективи його поступу.

Про вагомість креативних індустрій в Україні свідчить постійна увага на законодавчому та інших нормативно-правових рівнях. Це, зокрема, «Закон України Про культуру» [9], Указ Президента України «Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму» (від 18.08.2020, № 329/2020) [8]; у «Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року» (схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р) [11] значну увагу приділено розбудові креативних індустрій. Також важливими є підтримка на державному рівні грантових програм (зокрема, через Український культурний фонд, програму ЄС «Креативна Європа» тощо). Постійне удосконалення системи креативних індустрій в Україні засвідчує важливість цього сегменту економіки та культури країни, відповідно заслуговує на наукове осмислення, зокрема, у сфері танцю.

В умовах російсько-української війни від 2014 року та повномасштабного вторгнення від 2022 року роль креативних індустрій в Україні не знизилася, а зазнала змін. Активізувалися процеси європейської інтеграції, удосконалилися онлайн-формати, посилилася роль національно-патріотичного вектору діяльності, що дозволило не лише зберегти сферу креативних індустрій в країні, продемонструвавши високу адаптивність, а й урізноманітнити її, перетворитися на один з чинників стійкості суспільства в часі війни. Танець у цих процесах посів одне з провідних місць, зважаючи на його позавербальну сутність, тілесну та просторово-часову природу.

Аналіз досліджень і публікацій. Для розгляду танцювальної культури як складника креативних індустрій необхідно звернутися до праць з культурології та хореології. Серед культурологічних досліджень, присвячених культурним та креативним індустріям, варто

назвати праці з термінологічних та загальних методологічних проблем (О. Оліник [5], І. Петрова [6], А. Штефан [12]), а також проблемних аспектів формування креативних індустрій як самостійного феномену (Ж. Денисюк [1], Х. Плецан [7], Г. Рауніг (G. Raunig) [18], А. Фрімен (A. Freeman) [13] тощо).

Різним аспектам танцювальної індустрії в системі креативних індустрій присвячено ряд праць зарубіжних дослідників, як-от А. Гальяно (A. Gagliano, специфіка маркетингу у цифрових медіа балетних труп та концертних виступів у системі креативних індустрій) [14], А. Грін (A. Green, бізнес-принципи та економічні концепції в танцювальній індустрії) [15], Р. Кінкейд (R. Kincaid, танцювальна індустрія як мистецтво і бізнес) [17], Е. Трахерн (A. Trahearn, специфіка комерційного танцю у системі шоу-бізнесу) [19], Дж. Хопгуд (J. Hopgood, технологічні, бізнесові, організаційні, мистецькі аспекти хореографічно-постановочної діяльності як індустрії) [16] та ін.

Також до проблеми функціонування танцювальної індустрії в Україні та світі зверталися Н. Діденко (індустрія спортивно-балетних танців) [2], Є. Кот (телевізійні dance show як приклад танцювальної індустрії) [3], О. Наконечна (танцювальні сценічні шоу-програми як складник індустрії дозвілля) [4], В. Рубан (проблеми низької монетизації танцю) [10] тощо. Однак комплексного дослідження, присвяченого обґрунтуванню доцільності розгляду танцювальної культури крізь призму досліджень креативних індустрій, досі проведено не було, що підтверджує актуальність теми.

Мета статті – обґрунтувати доцільність розгляду танцювальної культури крізь призму досліджень креативних індустрій.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні у вітчизняному культурологічному дискурсі сформульовано чимало визначень креативних індустрій, значна частина яких відштовхується від Закону України про культуру, де зазначено, що креативні індустрії є видом «економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження», а «креативний продукт – товари та послуги, що створені/надані за результатами культурного (мистецького) та/або креативного вираження і мають високу додану вартість» [9]. Розгляд хореографічної культури в оптиці культурологічних досліджень креативних індустрій передбачає термінологічну визначеність концепту «хореографічна культура». Зважаючи на інтегративний

характер терміну (поєднання понять «культура» та «хореографія») справедливо говорити про багатоеlementність системи хореографічної культури, де взаємодіють феномени, пов'язані з танцем: мистецькі складники (творчість балетмейстерів, виконавців, інших співавторів синтетичного за своєю природою хореографічного твору), діяльність у сфері освіти та науки, пов'язану із хореографією, тощо.

Термін «креативні індустрії» почали активно використовувати у Європі від середини 1990-х рр., що пов'язано з увиразненням ролі культури у розбудові економіки, з акцентуванням уваги на креативності, оновленням змісту цього терміну, ролі креативності у всіх сферах економіки загалом. За визначенням А. Штефан, «креативні індустрії – сфери економічної діяльності, засновані на художній і технічній творчості, які породжують виникнення нових бізнес-моделей і продуктів, розвиток інновацій, стимулюють торгівлю, формують нові робочі місця» [12, 41].

У дисертації О. Олійник «Культурні індустрії: соціальна сутність, стан та перспективи розвитку в Україні» (2008) не зустрічаємо поняття «креативні індустрії» [5]. Авторка наголошує, що всі індустріальні процеси у різних видах мистецької діяльності відносять до культурних індустрій. Сьогодні така позиція, попри її наукову виваженість, є не вповні коректною, зважаючи на динамічний розвиток культурологічного дискурсу у царині креативних індустрій.

Перераховуючи спільні ознаки та тренди культурних та креативних індустрій, І. Петрова зазначає конкретизацію «креативної діяльності у відповідних результатах (точніше – творенні культурного продукту), унаслідок чого, з одного боку, розвиваються багатоманітні культурні інституції; реалізують свою діяльність культурні менеджери та митці (у межах якої/якими продукується культурний продукт), а з іншого – формуються культурні цінності, смисли та символи» [6, 72]. Визнаючи економічно-бізнесовий та технологічний складники як невід'ємні у будь-якій індустрії, ствердження І. Петрової спонукає звернутися до базового усвідомлення креативної діяльності як творчості (у випадку з танцем – хореографічної творчості: виконавської та балетмейстерської), результатом якої є мистецький продукт. А мистецтво як форма суспільної свідомості є складником культури і як процес (освоєння людиною світу у художніх образах), і як результат (сукупність творів). Відповідно, креативні індустрії можна розглядати як специфічну підсистему культурних індустрій.

Відповідно, танцювальна індустрія як креативна індустрія є складником ширшої системи – культурних індустрій загалом.

Варто взяти до уваги думки Джеральда Рауніга, висловлені ним у праці «Креативні індустрії як масовий обман» (2007), що не втратили актуальності сьогодні. Автор наголошує, що сучасне інтерпретування поняття «креативні індустрії» значно відрізняється від початкового наповнення, запропоноване Максом Горкгаймером та Теодором В. Адорно, адже вони формулювали свої висновки щодо радіо- та кіновиробництва у корпораціях. А сьогодні «структури, що називаються креативними індустріями, більше не структуровані у формі величезних медіакорпорацій, а переважно як мікропідприємства самозайнятих культурних підприємців у сферах нових медіа, моди, графіки, дизайну, поп-музики, концептуалізованих у кращому випадку в кластерах цих мікропідприємств» [18]. До таких сфер, де діють «самозайняті культурні підприємці» справедливо віднести й танцювальну культуру.

Але сьогодні пропозиція Дж. Рауніга називати інституції креативних індустрій «неінституціями» або «псевдоінституціями» вважаємо застарілою, оскільки у сучасному світі, що тяжіє до сегментування, а не монополізації, де панують ідеї автономії та свободи творчої особистості, індустріальні форми виробництва креативного продукту можуть забезпечувати й тимчасові, проєктні інституції, а не лише величезні корпорації, що існують тривалий час. До таких у хореографічній культурі можна віднести сценічні танцювальні проєкти з антрепризною формою організації, фестивально-конкурсні проєкти тощо.

За спостереженням Дж. Рауніга, «гнучкість стає деспотичною нормою, нестабільність роботи стає правилом, межі між роботою та вільним часом розмиваються...» [18], але саме такі підходи набули масових форм, що дозволяє віднести їх до креативних індустрій, а не інших форм виробництва. У цій ситуації доволі проблемними залишаються процеси самопрекаризації, на які звертає увагу Дж. Рауніг.

Алан Фрімен у дослідженні «Чи є творчість індустрією? Конструктивна критика економіки культурних та креативних індустрій» доводить, що за своєю сутністю те, що складає ядро креативних індустрій (творча, креативна діяльність), не є новітнім явищем. Екстраполюючи це положення у площину хореографічної культури, зазначимо, що танець є одним з найдавніших мистецтв довербального етапу розвитку людства,

пізніші елементи хореографічної культури виникли на різних етапах історичного поступу хореографічного мистецтва, але переважно не є новітніми феноменами. Автор стверджує, що історично такі явища відіграють певну роль в економічному розвитку. «Культурні та креативні індустрії створюють певний продукт – культурно диференційовані товари та послуги. Вони використовують певний метод – гнучке виробництво продуктів короткочасного використання за абстрактною або неточною специфікацією. І вони використовують специфічний ресурс – творчу людську працю», – робить висновки А. Фрімен [13, 20]. Елементи хореографічної культури як складники креативних індустрій генерують певне коло продуктів (мистецькі твори, освітні послуги тощо). Виробництво таких продуктів не може бути стандартизованим, виявляє тяжіння до гнучкості, варіативності, імпровізаційності тощо. Продукти не використовують довгостроково, адже вони тяжіють до удосконалення, інтерпретування. Їхня специфікація є доволі складною (за А. Фріменом, «абстрактною», «неточною»). Основним ресурсом для танцювальної індустрії виступає хореографічна творчість митців (за А. Фріменом, «творча людська праця»). І саме у сукупності цих рис полягає цінність креативних індустрій. На цьому наголошує й І. Петрова, визначаючи засадничим підґрунтям креативних індустрій обдарованість (талант) та художні можливості митця, новітність та самобутність (винятковість, унікальність) творчого продукту, а основним прийомом вироблення продукту – креативний підхід та наполегливість [6, 72].

Думки, суголосні із попередніми дослідниками, висловлює А. Штефан, називаючи серед характерних ознак креативних індустрій створення виробництва та поширення товарів та послуг як результатів творчості, інтелектуальна робота та творче мислення як основне джерело діяльності, новітність ідей та рішень, комерціалізація творчості [12, 51]. Саме такі ознаки та механізми діяльності притаманні творчості у сфері хореографічної культури, що свідчить про обґрунтованість вживання поняття «танцювальна індустрія» на означення креативних індустрій, пов'язаних із танцем.

Наукова новизна. Вперше доведено доцільність використання культурологічної оптики для розгляду хореографічної культури як індустрії.

Висновки. Проведене дослідження довело обґрунтованість розгляду танцювальної культури крізь призму досліджень креативних індустрій та справедливості вживання терміну

«танцювальна індустрія» на означення спектру виробництва креативних продуктів та послуг, пов'язаних з танцем.

Сьогодні до креативних індустрій відносять художню творчість з наявною технологією виробництва, економічним складником, високою роллю індивідуальної креативності та інноваційності. Діяльність у сфері танцювальної культури відповідає ключовим характеристикам креативних індустрій, оскільки ґрунтується на творчій людській праці, виробляє широкий спектр продуктів і послуг (від сценічних постановок та інших перформативних практик до освітніх, медійних, фестивально-конкурсних та комерційних форматів діяльності тощо), функціонує в умовах гнучких, часто проєктних форм організації діяльності, є важливим елементом економіки.

Серед перспективних напрямів подальших досліджень – визначення складників танцювальної індустрії, з'ясування основних етапів її становлення, виявлення її ролі у розбудові креативних індустрій в Україні, обґрунтування продуктивних напрямів розвитку танцювальної культури як креативної індустрії тощо.

Література

1. Денисюк Ж. Креативність у мистецькій освіті як середовище реалізації професійного і творчого потенціалу особистості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 9–15.
2. Діденко Н. Рекреаційний компонент в явищах масової культури сучасної України (на прикладі культурно-спортивних закладів) : дис... доктора філософії : спец. 034 – культурологія / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 246 с.
3. Кот Є. Телевізійне dance show у контексті сучасної танцювальної індустрії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 123–127.
4. Наконечна О. Театральні танцювальні шоу (шоу-програми) в індустрії розваг. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. 2016. № 17. С. 154–160.
5. Олійник О. Культурні індустрії: соціальна сутність, стан та перспективи розвитку в Україні : дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. 250 с.
6. Петрова І. Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології*. 2022. № 39. С. 63–77.
7. Плещан Х. Актуальні проблеми дослідження креативних індустрій (кінець XX – початок XXI ст.): культурологічний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

розвитку. *Напрям Культурологія*. 2022. Вип. 41. С. 22–36.

8. Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму : Указ Президента України від 18 серпня 2020 р. № 329/2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/329/2020#Text> (дата звернення: 10.01.2026).

9. Про культуру : Закон України від 14 грудня 2010 р. № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 10.01.2026).

10. Рубан В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду : дис... доктора філософії : спец. 034 – культурологія / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2024. 300 с.

11. Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року : схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> (дата звернення: 10.01.2026).

12. Штефан А. Креативні індустрії: поняття, ознаки, проблеми законодавчого тлумачення. *Проблеми законності*. 2024. № 164. С. 39–55.

13. Freeman A. Is Creation an Industry? A Constructive Critique of the Economics of the Cultural and Creative Industries. London Metropolitan University, 03.06.2012. 21 p. URL: <https://ssrn.com/abstract=2074338> (дата звернення: 23.12.2025).

14. Gagliano A. L. Digital Media Marketing for Dance: Enhancing Audience Engagement with Ballet Companies and Concert Dance Performance. *Journal of Undergraduate Research*. 2020. Vol. 22. DOI:10.32473/ufjur.v22i0.121994

15. Green A. The Dance Economy. Publifeye AS, 2025. 109 p.

16. Hopgood J. Dance Production: Design and Technology. Routledge, 2024. 294 p.

17. Kincaid R. The Dance Industry. Publifeye AS. 2025. 118 p.

18. Raunig G. Creative Industries as Mass Deception. *Creativity Hypes*. 2007. № 1. URL: <https://transversal.at/transversal/0207/raunig/en>

19. Trahearn A. Commercial Dance: An Essential Guide. Taylor & Francis, 2023. 234 p.

References

1. Denysiuk, Zh. (2023). Creativity in art education as an environment for realizing the professional and creative potential of an individual. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 9–15 [in Ukrainian].

2. Didenko, N. (2023). Recreational component in the phenomena of mass culture of modern Ukraine (on the example of cultural and sports institutions). PhD thesis. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

3. Kot, Ye. (2024). Television dance show in the context of the modern dance industry, 4, 123–127 [in Ukrainian].

4. Nakonechna, O. (2026). Theatrical dance shows (show programs) in the entertainment industry. *Culture and Arts in the Modern World*, 17, 154–160 [in Ukrainian].

5. Oliinyk, O. (2008). Cultural industries: social essence, state and development prospects in Ukraine. PhD thesis. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

6. Petrova, I. (2022). Cultural and creative industries: the problem of definitions. *Issues in cultural studies*, 39, 63–77 [in Ukrainian].

7. Pletsan, Kh. (2022). Current problems of researching creative industries (late 20th – early 21st centuries): cultural dimension. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Direction: Cultural studies*, 41, 22–36 [in Ukrainian].

8. On Measures to Support the Sphere of Culture, Protection of Cultural Heritage, Development of Creative Industries and Tourism. № 329/2020. (2020). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/329/2020#Text> [in Ukrainian].

9. On Culture. № 2778-VI. (2010). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> [in Ukrainian].

10. Ruban, V. (2024). Contemporary dance in Ukraine: issues of institutionalization in the context of American and European experience. PhD thesis. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

11. Strategy for the Development of Culture in Ukraine for the Period until 2030. № 293-p. (2015). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

12. Shtefan, A. (2024). Creative industries: concepts, characteristics, problems of legislative interpretation. *Problems of legality*, 164, 39–55 [in Ukrainian].

13. Freeman, A. (03.06.2012). Is Creation an Industry? A Constructive Critique of the Economics of the Cultural and Creative Industries. London Metropolitan University. <https://ssrn.com/abstract=2074338> [in English].

14. Gagliano, A. L. (2020). Digital Media Marketing for Dance: Enhancing Audience Engagement with Ballet Companies and Concert Dance Performance. *Journal of Undergraduate Research*, 22. DOI:10.32473/ufjur.v22i0.121994 [in English].

15. Green, A. (2025). The Dance Economy. Publifeye AS [in English].

16. Hopgood, J. (2024). Dance Production: Design and Technology. Routledge [in English].

17. Kincaid, R. (2025). The Dance Industry. Publifeye AS [in English].

18. Raunig, G. (2007). Creative Industries as Mass Deception. *Creativity Hypes*, 1. <https://transversal.at/transversal/0207/raunig/en> [in English].

19. Trahearn, A. (2023). Commercial Dance: An Essential Guide. Taylor & Francis [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2(477:510)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356294

Цитування:

Marchenko V., Wang Xianpeng. (2026). Vocal Art of Ukraine and China in the Space of Intermusical Interaction: Polyartistic Approach and Strategic Internationalization. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 272–278 [in English].

Марченко В. В., Ван Сяньпен. Вокальне мистецтво України і Китаю в просторі інtermузичної взаємодії: поліартистичний підхід та стратегічна інтернаціоналізація. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2026. № 1. С. 272–278.

Marchenko Valerii,

Candidate of Art Studies, Professor,

Rector of the National Academy

of Culture and Arts Management,

Honored Artist of Ukraine,

Knight of the Order of Arts and Letters (France)

<https://orcid.org/0000-0002-7592-5740>v.marchenko@dakkim.edu.ua

Wang Xianpeng,

Postgraduate Student,

National Academy of Culture and Arts Management

<https://orcid.org/0009-0003-8938-621X>aspirantura@nakkim.edu.ua

VOCAL ART OF UKRAINE AND CHINA
IN THE SPACE OF INTERMUSICAL INTERACTION:
POLYARTISTIC APPROACH AND STRATEGIC INTERNATIONALIZATION

The purpose of the article is to reveal the specifics of intermusical interaction between Ukraine and China through the implementation of a polyartistic approach in vocal training and to substantiate the strategic importance of the internationalization of music education as a component of cultural diplomacy. **Research methodology.** The study employs a set of general scientific and specialized methods, including theoretical analysis and generalization (to examine scholarly sources on cultural diplomacy and the internationalization of education), the comparative method (to compare the features of vocal training in Ukraine and China), the systemic approach (to consider art education as a component of cultural policy), the method of modeling (to develop a model of intermusical interaction and the structure of the polyartistic approach), as well as interpretative and descriptive methods (to comprehend the role of vocal art as an instrument of “soft power” and to characterize pedagogical practices). **Scientific novelty of the article** lies in the fact that, based on the concepts of cultural diplomacy and “soft power,” the role of vocal art as an instrument of strategic communication is substantiated; the polyartistic approach in teaching foreign students is specified, contributing to the development of their critical thinking and creativity; it is determined that the integration of Ukraine’s music education into the global system is a significant factor in national security and cultural resilience; the effectiveness of involving Chinese students as “cultural ambassadors” of Ukrainian narratives is proven. **Conclusion.** The intermusical interaction between Ukraine and China in the field of vocal art is transforming into a strategic partnership. The implementation of the polyartistic approach ensures a high quality of training for specialists capable of critical reflection on art. The proposed frameworks – the model of intermusical interaction, the structure of the polyartistic approach, and the algorithm for training a cultural diplomat – form an integrated conceptual system suitable for implementation in national higher art education institutions. The internationalization of Ukraine’s music education serves as an effective instrument of cultural diplomacy and “soft power,” creating conditions for a stable positive image of the state in the global arena.

Keywords: vocal art, polyartistic approach, internationalization of education, Ukraine, China, cultural diplomacy, soft power.

Марченко Валерій Віталійович, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, кавалер ордена мистецтв і літератури (Франція); Ван Сяньпен, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Вокальне мистецтво України і Китаю в просторі інtermузичної взаємодії: поліартистичний підхід та стратегічна інтернаціоналізація

Метою статті є розкриття специфіки інtermузичної взаємодії України та Китаю через впровадження поліартистичного підходу у вокальну підготовку та обґрунтування стратегічного значення інтернаціоналізації музичної освіти як складника культурної дипломатії. **Методологія дослідження.** У статті використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема теоретичний аналіз і узагальнення (для опрацювання наукових джерел із проблем культурної дипломатії та інтернаціоналізації освіти), компаративний

метод (для зіставлення особливостей вокальної підготовки в Україні та Китаї), системний підхід (для розгляду мистецької освіти як складника культурної політики), метод моделювання (для розробки моделі інтермузичної взаємодії та структури поліартистичного підходу), а також інтерпретаційний і описовий методи (для осмислення ролі вокального мистецтва як інструменту «м'якої сили» та характеристики педагогічних практик). **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній на основі концепцій культурної дипломатії та «м'якої сили» обґрунтовано роль вокального мистецтва як інструменту стратегічної комунікації; деталізовано поліартистичний підхід у навчанні іноземних студентів, що сприяє розвитку їхнього критичного мислення та креативності; визначено, що інтеграція музичної освіти України у світову систему є вагомим чинником національної безпеки та культурної опірності; доведено ефективність залучення китайських студентів як «культурних амбасадорів» українських наративів. **Висновок.** Інтермузична взаємодія України та Китаю у вокальній сфері трансформується у стратегічне партнерство. Впровадження поліартистичного підходу забезпечує високу якість підготовки фахівців, здатних до критичного осмислення мистецтва. Запропоновані схеми – модель інтермузичної взаємодії, структура поліартистичного підходу та алгоритм підготовки культурного дипломата – утворюють цілісну концептуальну систему, придатну для впровадження у вітчизняних мистецьких ЗВО. Інтернаціоналізація музичної освіти України виступає дієвим інструментом культурної дипломатії та «м'якої сили», створюючи умови для стійкого позитивного іміджу держави на світовій арені.

Ключові слова: вокальне мистецтво, поліартистичний підхід, інтернаціоналізація освіти, Україна, Китай, культурна дипломатія, Soft Power.

Relevance of the research topic. In the context of contemporary geopolitical instability and the intensification of globalization processes, arts education is no longer merely a domain of academic training; it is increasingly acquiring the features of a strategic resource of the state. The interaction between the vocal schools of Ukraine and China is becoming a unique platform for intermusical dialogue, where traditional methods of performer training encounter the need to adapt to the demands of the global educational space. The core problem lies in the necessity to develop new conceptual approaches that would enable Ukrainian higher education institutions in the arts not only to attract international students, but also to integrate effectively into the global system of music education and to build a worldwide network of artistic contacts. This includes creating joint educational programs, implementing interuniversity exchanges, and developing integrated cultural projects, thereby strengthening Ukraine's "soft power" in the Asian region.

Thus, the relevance of the research topic is обусловлена the need to design and implement new conceptual approaches to vocal training that ensure the integration of academic traditions, interdisciplinary creativity, and international cultural interaction. A polyartistic approach, combined with strategic internationalization, becomes not only an educational innovation but also an important instrument for the development of Ukrainian musical culture and its integration into the global artistic space.

Analysis of research and publications. Issues of internationalization and the strategic significance of culture have been reflected in studies devoted to the concept of "soft power on the frontline" as a tool for countering disinformation [14]. The theoretical foundations of "green cultural diplomacy" and the

transmission of values through art are examined in study [13].

A significant contribution to the development of the polyartistic approach as a method for fostering critical thinking in future musicians has been made by the authors of article [15]. Certain aspects of the integration of Ukrainian education into the global space, as well as the internationalization of music education in Ukraine, have been explored in the works of V. Marchenko [6; 7].

The issue of educational and cultural interaction between Ukraine and China has been the subject of a number of dissertations in the 2020s [2; 5; 3 et al.]. Yang Pengfei has further developed this topic: in his dissertation, the author emphasizes the importance of cultural dialogue between the two countries, driven by the popularity of singing and the development of international educational and creative contacts. The researcher notes that "it is important to explore the vocal culture of a society in its full diversity – from folk to classical, academic singing traditions and their transformation in the work of modern-era artists" [8, 2].

In her article, M. Zhang compares repertoire, modal foundations, and vocal teaching methods in Ukraine and China, identifying differences – European modality and polyphony in Ukraine versus pentatonicism and unison in China – as well as common features, such as a focus on children's folklore and the development of musical and ethnocultural awareness [11; 12]. Qin Yanjie addresses the issue of intermusical interaction between Ukraine and China through an analysis of shared historical processes in the formation of children's music as the foundation of future vocal art. She demonstrates how modernization influences and national traditions in both countries contributed to the emergence of similar educational and vocal-pedagogical

models. The researcher emphasizes that “the development of children’s music in Ukraine and China in the 1900s–1930s is not only a history of genre and pedagogical transformations, but also a process of shaping new models of cultural memory,” and points to shared tendencies in both countries toward combining national traditions with borrowed (European or Japanese) models [9, 176].

Chang Yuan concludes that “from the stylistic perspective of the 21st century, ensemble piano works by Ukrainian and Chinese composers share a common feature – a tendency toward eclecticism as a combination of diverse stylistic elements” [10, 158]. V. Dutchak and Ch. Wang compare trends in the dissemination of musical-epic genres in the musical arts of Ukraine and China at the level of accompaniment instruments. They emphasize that “accompaniment, along with the melodic-vocal component, is an important formative factor of the genre,” and that their development has led to “a transition from a purely folk musical context to the sphere of professional art” [4, 150].

The value of I. Antoniuk’s article in the context of this study lies in its exploration of intermusical interaction between Ukraine and China through a comparison of authorial interpretations of the concept of “time” in contemporary chamber music. The researcher analyzes how differing cultural and philosophical traditions are embodied in musical language (the lyricism of the Ukrainian school and the avant-garde–traditional synthesis of the Chinese school), thereby creating a shared artistic space of dialogue [1].

The analysis of research findings demonstrates that uncovering the specifics of intermusical interaction between Ukraine and China is of fundamental importance, as it reveals the depth of cultural dialogue between the two

countries. This dialogue emerges at the intersection of distinct musical traditions (the European polyphonic system of Ukraine and the pentatonic, unison-based model of China) while simultaneously highlighting shared developmental tendencies, particularly reliance on folklore, children’s musical culture, and ethnocultural consciousness.

At the same time, the internationalization of music education functions as a strategic instrument of cultural diplomacy, facilitating the dissemination of values, strengthening international ties, and shaping a positive image of states, which determines the relevance of this article.

The aim of the article is to reveal the specifics of intermusical interaction between Ukraine and China through the implementation of a polyartistic approach in vocal training and to substantiate the strategic importance of the internationalization of music education as a component of cultural diplomacy.

Presentation of the main material. At the present stage, the internationalization of music education in Ukraine is viewed as a comprehensive process that goes beyond the mere attraction of foreign investment. The Ukrainian vocal school possesses a unique potential for shaping a global artistic space [6]. This process is developing particularly dynamically in cooperation with the People’s Republic of China, where the Ukrainian academic tradition enjoys consistently high demand.

A key instrument for the modernization of education is the polyartistic approach. This method enables vocalists to move beyond narrowly technical sound production and to develop creative and critical thinking [15, 145]. In practice, it is implemented through the synthesis of vocal performance with visual arts and theatre.

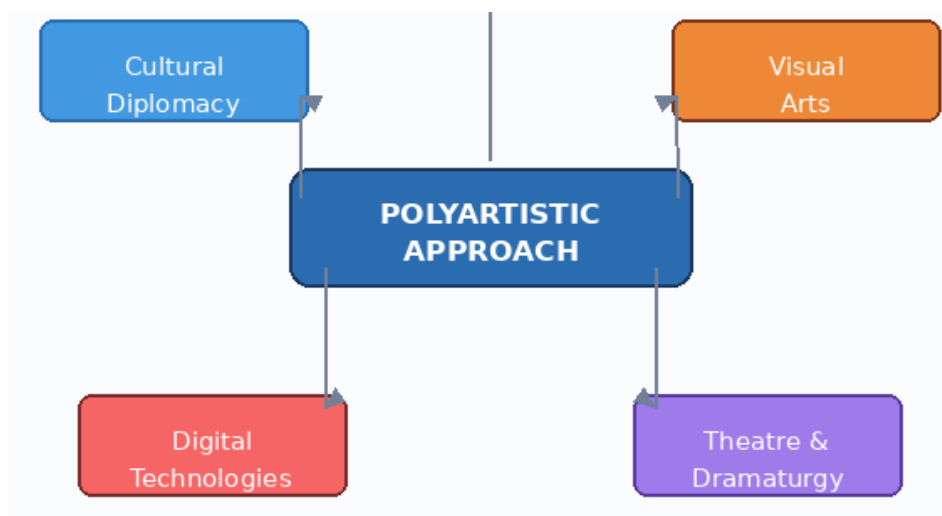


Figure 1. *The Polyartistic Approach in Vocal Education*

Source: developed by the authors on the basis of [3].

The structure of the polyartistic approach is illustrated in Figure 1, at the center of which is the approach itself as an integrative foundation of modern vocal training. It functions as a multidimensional system that combines various spheres of artistic and sociocultural activity. In particular, one of the key components is visual art, which expands the expressive capabilities of the vocalist through imagery, stage aesthetics, and the use of visual symbols. Equally important is the domain of theatre and dramaturgy, which ensures the development of acting skills, emotional expressiveness, and the ability to interpret artistic images. Digital technologies play a significant role in the structure of this approach, opening new formats of musical communication, promoting interactivity in the educational process, and facilitating integration into the global cultural

space. At the same time, cultural diplomacy defines the strategic dimension of the polyartistic approach, orienting vocal training toward intercultural dialogue and the formation of a positive national image. The interaction of these components enables a transition beyond purely technical vocal training and forms a comprehensive model for preparing a new type of specialist. The result of implementing the polyartistic approach is the emergence of a cultural diplomat—a bearer of national identity capable of effective intercultural communication and the representation of Ukrainian culture on the international stage. To structure the pedagogical process of training a cultural diplomat, we have developed a step-by-step algorithm comprising six interrelated stages (Figure 2).

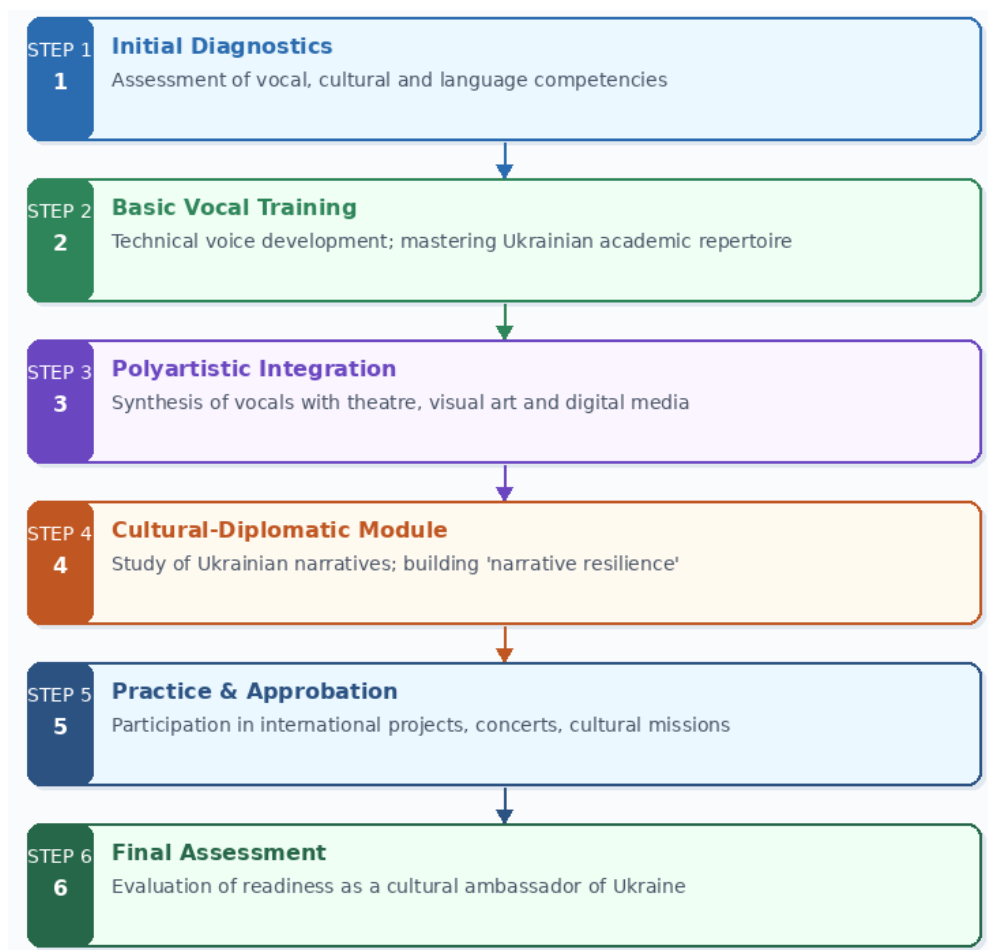


Figure 2. *Algorithm for Training a Cultural Diplomat*

Source: developed by the authors

The first step is initial diagnostics, aimed at assessing the student's vocal, cultural, and language competencies. The second step is basic vocal training, which involves technical refinement of the voice and the study of the Ukrainian academic repertoire. The third step is polyartistic integration, which implements the

synthesis of vocal performance with theatre, visual arts, and digital media. The fourth step is the cultural-diplomatic module, focused on studying Ukrainian narratives and developing "narrative resilience." The fifth step is practice and validation, which includes participation in international projects, concerts, and cultural

missions. The final, sixth step is the summative assessment, which evaluates the student's readiness to act as a cultural ambassador of Ukraine in the world.

In addition to its pedagogical aspect, vocal interaction has significant diplomatic potential. Relying on the concept of "soft power on the frontlines," we argue that every Chinese vocal

student who masters the Ukrainian repertoire becomes a transmitter of Ukraine's national identity [14, 35]. This contributes to the formation of so-called "narrative resilience" in the international space. The conceptual framework of intermusical interaction between Ukraine and China is reflected in the model we propose (Figure 3).

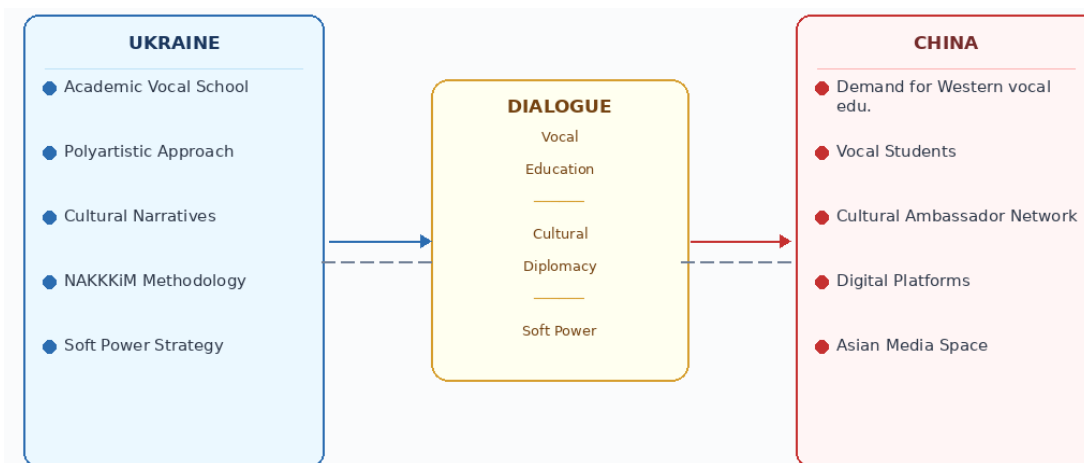


Figure 3. **Model of Intermusical Interaction between Ukraine and China**

Source: developed by the authors

A special place is occupied by "green cultural diplomacy," which orients vocal education toward the ecological preservation of intangible heritage and humanistic values in relations between states [13]. The integration of these principles into the educational process enables Ukraine to consolidate its status as a subject of global culture

[6]. Table 1 presents a comparative analysis of models of intermusical interaction, reflecting the transformation of approaches to vocal education in the context of globalization and the development of cultural diplomacy between Ukraine and the People's Republic of China.

Table 1

Comparison of Intermusical Interaction Models

Indicator	Traditional Model	Strategic Internationalization
Methodology	Technocentrism (vocal technique)	Polyartistism (synthesis of arts)
Goal	Performer's diploma	Formation of a cultural diplomat
Communication	Offline classroom	Multisensory digital strategy
Values	Academic standard	"Green" diplomacy and ethics

Source: developed by the authors on the basis of [2; 5]

The comparison is carried out based on key indicators that define the content, objectives, and value orientations of the educational process. In particular, in terms of teaching methodology, the traditional model is oriented toward technocentrism, where the development of vocal-technical skills predominates, whereas strategic internationalization is based on a polyartistic approach that передбачує the synthesis of different art forms and interdisciplinary integration. With regard to educational objectives, a shift in emphasis is observed: while the traditional model is primarily aimed at obtaining

the qualification of a performer, the new paradigm передбачує the formation of a cultural diplomat – a specialist capable of engaging in intercultural communication and representing national culture at the international level. In terms of the communicative aspect, the traditional model is limited to an offline format of instruction (classroom-based learning), whereas strategic internationalization involves the use of multisensory digital strategies, which significantly expands opportunities for intercultural interaction and access to educational resources. Particular attention should be paid to the transformation of

value orientations: from the dominance of academic standards in the traditional model to the implementation of the principles of “green” cultural diplomacy and ethical responsibility in the strategic model, which contributes to the preservation of intangible cultural heritage and the development of humanistic principles of international cooperation. Thus, the comparative characteristics presented in the table demonstrate a transition from a narrowly specialized model of vocal training to a comprehensive system of intermusical interaction that integrates educational, cultural, and diplomatic functions.

The scientific novelty of the article lies in the fact that, based on the concepts of cultural diplomacy and “soft power,” it substantiates the role of vocal art as an instrument of strategic communication; elaborates the polyartistic approach in the education of international students, contributing to the development of their critical thinking and creativity; determines that the integration of Ukrainian music education into the global system is a significant factor in national security and cultural resilience; and demonstrates the effectiveness of involving Chinese students as “cultural ambassadors” of Ukrainian narratives.

Conclusions. The conducted research confirms that intermusical interaction between Ukraine and China in the vocal sphere is transforming into a strategic partnership. The implementation of the polyartistic approach ensures a high quality of training for specialists capable of critically engaging with artistic phenomena. The proposed schemes – the model of intermusical interaction, the structure of the polyartistic approach, and the algorithm for training a cultural diplomat – form a coherent conceptual system suitable for implementation in Ukrainian higher education institutions in the arts. The internationalization of music education in Ukraine serves as an effective instrument of cultural diplomacy and “soft power,” creating conditions for a sustainable positive image of the state on the global stage.

References

1. Antoniuk, I. M. (2024). The concept of “time” in chamber music of contemporary women composers of Ukraine and China. *Ukrainska Muzyka: Scientific Journal*, 1(48), 7–13. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-1> [in Ukrainian].
2. Wang Yueqi. (2019). Formation of a polyartistic worldview of future music teachers of China and Ukraine in the process of piano training (Doctoral dissertation, National Pedagogical Dragomanov University). Kyiv, 246 [in Ukrainian].
3. Gu Jing. (2018). Methodology for the formation of vocal hearing of future music teachers of Ukraine and China (Doctoral dissertation, National Pedagogical Dragomanov University). Kyiv, 226 [in Ukrainian].
4. Dutchak, V., & Wang, C. (2025). Development of musical-epic genres in Ukraine and China. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies*, 53, 144–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348292> [in Ukrainian].
5. Liu Wenzong. (2016). Formation of vocal-pedagogical mastery of future music teachers based on the traditions of China and Ukraine (Extended abstract of Candidate's thesis, National Pedagogical Dragomanov University). Kyiv, 23 p. [in Ukrainian].
6. Marchenko, V. (2022). Integration of music education of Ukraine into the global system of music education. *Current Issues in the Humanities*, 57 (2), 109–114 [in Ukrainian].
7. Marchenko, V. (2022). Internationalization of music education in Ukraine. *Bulletin of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 4, 112–118. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269412> [in Ukrainian].
8. Yang Pengfei. (2025). Methodology of professional training of future vocal teachers in Ukraine and China based on European vocal culture (Doctor of Philosophy dissertation, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky). Odesa, 36 [in Ukrainian].
9. Qin Yanjie. (2025). Parallels in the development of children's music in Ukraine and China (1900s–1930s). *Musical Art and Culture*, 44, 160–178. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-12> [in Ukrainian].
10. Zhang Yuan. (2024). The theme of “The Seasons” in contemporary instrumental ensemble works of composers of Ukraine and China. *Ukrainska Muzyka*, 1(48), 153–158. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-15> [in Ukrainian].
11. Zhang, M. (2025). Folk samples in primary vocal training: practices of Ukraine and China. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 8(2), 192–201. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346284> [in Ukrainian].
12. Zhang, M. (2025). Folk samples in primary vocal training: practices of Ukraine and China. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 8(2), 192–201. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346284> [in Ukrainian].
13. Hovpun, O., Marchenko, V., & Nefedov, S. (2025). Green cultural diplomacy: How environmental values are transmitted through art, heritage, and cultural policy? *Comunicação, Mídia e Consumo*, 22(65), 421–443 [in English].
14. Hovpun, O., Marchenko, V., & Petkov, S. V. (2025). Soft power on the frontlines: How Ukrainian cultural diplomacy confronts Russian disinformation. *Mediální studia / Media Studies*, 19(2), 28–51 [in English].
15. Jin, Yaoquan, Huang, Ruiping, Zhang, Yang, & Marchenko, V. (2023). Polyartistic approach in music education: A tool for teaching and developing

creative and critical thinking. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 15(2). <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v15n2.09> [in English].

Література

1. Антонюк І. М. Концепт «часу» в камерній музиці сучасних композиторів України та Китаю. *Українська музика* : науковий часопис. 2024. № 1(48). С. 7–13. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-1>.
2. Ван Яюєці. Формування поліхудожнього світогляду майбутніх учителів музики китаю та україни в процесі фортепіанного навчання : дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02, 011 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 246 с.
3. Гу Цзін. Методика формування вокального слуху майбутнього вчителя музики України та Китаю : дис. ... канд. пед. н. / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 226 с.
4. Дутчак В., Ван Ч. Розвиток музично-епічних жанрів України та Китаю. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2025. №53. С. 144–152. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348292>
5. Лю Веньцун. Формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України : автореф. дис. ... канд. н.: 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 23 с.
6. Марченко В. Інтеграція музичної освіти України в систему світової музичної освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 57, т. 2. С. 109–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-2-16>.
7. Марченко В. Інтернаціоналізація музичної освіти в Україні. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 4. С. 112–118. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269412>.
8. Пенфей Ян. Методика фахової підготовки майбутніх викладачів вокалу України і Китаю на засадах Європейської вокальної культури : дис. ... доктора філос. наук: 014 / Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2025. 36 с.
9. Цінь Яньцзе. Паралелі розвитку дитячої музики в Україні та Китаї (1900–1930-ті роки). *Музичне мистецтво і культура*. 2025. №44. С. 160–178. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-12> -
10. Чан Юань. Тематика «Пір року» в сучасній інструментально-ансамблевій творчості композиторів України та Китаю. *Українська музика*. 2024. № 1 (48). С. 153–158. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-15>
11. Чжан М. Фольклорні зразки у початковому навчанні співу: практики України та Китаю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2025. № 8(2). С. 192–201. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346284>.
12. Чжан М. Фольклорні зразки у початковому навчанні співу: практики України та Китаю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2025. № 8(2). С. 192–201. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346284>.
13. Hovpun O., Marchenko V., Nefedov S. Green cultural diplomacy: How environmental values are transmitted through art, heritage, and cultural policy? *Comunicação, Mídia e Consumo*. 2025. Vol. 22, № 65. P. 421–443.
14. Hovpun O., Marchenko V., Petkov S. V. Soft power on the frontlines: how Ukrainian cultural diplomacy confronts Russian disinformation. *Mediální studia / Media Studies*. 2025. Vol. 19, № 2. P. 28–51.
15. Jin Yaoquan, Huang Ruiping, Zhang Yang, Marchenko V. Polyartistic Approach in Music Education: A Tool for Teaching and Developing Creative and Critical Thinking. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2023. Vol. 15, № 2. DOI: 10.21659/rupkatha.v15n2.09.

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Афоніна О. С. Українська пісня в системі культурних і мистецьких кодів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 279–284.

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
oaфонина@dakkkim.edu.ua

Afonina O. (2026). Ukrainian Song in the System of Cultural and Artistic Codes. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 279–284 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНИХ І МИСТЕЦЬКИХ КОДІВ

Мета статті полягає у вивченні специфіки кодів культури і музичних кодів на прикладі жанру пісні. **Методологія дослідження** поєднує загальні методи з методами культурологічного і музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні специфіки кодів культури і музичних кодів на прикладі пісенного жанру. Код культури визначений як інформація, що міститься у загальновідомих і загальноприйнятих жанрах пісні. Музичний код є різновидом мистецького коду із набором засобів музичної виразності, що розкриває зміст пісні. **Висновки.** Календарно-обрядові пісні презентовані як первинний код культури через ритуал, циклічність часу, колективність. Музичні коди у цих піснях мають стійку формульність, повтори, модальність. У колисковій «Ой ходить сон коло вікон» (К. Цісик) культурний код жанру індивідуалізується, музичні коди спрямовані на передачу тиші й плавності. Жартівлива пісня «Ой на горі два дубки» (Р. Кириченко) продовжують традицію розкриття обрядових кодів з музичною специфікою руху, гри, повтору з гумористичною функцією. Сучасні пісні («Злива», «Троянди», «Пазли») дозволяють розкрити особливості кодів культури, але із трансформацією в масову культуру. Архетипи кохання, єдності, переживання розкриваються новими музичними кодами (аранжування, ритм, тембр). Розглянуті твори, попри жанрову, стилістичну та часову відмінність, демонструють спільний механізм функціонування пісні як коду культури, в якому сталі смисли (обряд, любов, єдність, переживання) передаються через змінні музичні коди, адаптовані до конкретного історичного й художнього контексту.

Ключові слова: пісня, українська пісня, коди культури, мистецькі коди, музичні коди, засоби музичної виразності, інтерпретація, жанри пісень.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Ukrainian Song in the System of Cultural and Artistic Codes

The purpose of the article is to examine the specificity of cultural codes and musical codes through the example of the song genre. **The research methodology** combines general scientific methods with approaches of cultural studies and musicological analysis. **The scientific novelty of the study** lies in exploring the specificity of cultural and musical codes using the song genre as a case study. A **cultural code** is defined as information embedded in well-known and commonly accepted song genres. A **musical code** is understood as a type of artistic code that comprises a set of means of musical expression revealing the content of a song. **Conclusions.** Calendar-ritual songs are presented as a primary cultural code through ritual, cyclic time, and collectivity. The musical codes in these songs are characterised by stable formulaic patterns, repetition, and modality. In the lullaby “*Oi khodyt son kolo vikon*” (performed by K. Tsysyk), the cultural code of the genre is individualised, while the musical codes are oriented toward conveying calmness and smoothness. The humorous song “*Oi na hori dva dubky*” (performed by R. Kyrychenko) continues the tradition of revealing ritual codes through musical features of movement, play, and repetition with a humorous function. Contemporary songs (“*Zlyva*”, “*Troiandy*”, “*Pazly*”) make it possible to reveal the features of cultural codes, though transformed within mass culture. Archetypes of love, unity, and emotional experience are expressed through new musical codes (arrangement, rhythm, timbre). Despite their genre, stylistic, and temporal differences, the works under consideration demonstrate a common mechanism of song functioning as a cultural code, in which stable meanings (ritual, love, unity, emotional experience) are transmitted through variable musical codes adapted to specific historical and artistic contexts.

Keywords: song, Ukrainian song, cultural codes, artistic codes, musical codes, means of musical expression, interpretation, song genres.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності вивчення української пісні у кількох взаємопов'язаних аспектах: збереження культурної пам'яті й осмислення національної культурної ідентичності. Жанр пісні, зокрема української, є одним із найстійкіших носіїв колективної пам'яті із традиціями, ціннісними і символічними смислами, як кодами культури і мистецтва.

Крім того, у сучасній гуманітаристиці все частіше стає актуальним звернення до міждисциплінарних підходів, зокрема поєднання культурології та музикознавства. Дослідження пісні крізь призму мистецьких кодів і засобів музичної виразності дозволяє розкрити механізми формування художнього змісту та семантики музичного твору. Попри значну кількість праць, присвячених українській пісенній традиції, проблема системного осмислення взаємодії культурних і мистецьких кодів у жанрі пісні залишається недостатньо розробленою, що зумовлює наукову новизну й практичну значущість дослідження.

Актуальність роботи визначається потребою комплексного осмислення української пісні в її унікальності, музичній мові, що є інформаційним засобом з кодуванням національних смислів і духовних цінностей.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед класичних праць з української народної пісні виокремлюються «Мелодії українських народних дум», «Народна музика Галичини» із аналізом мелодики, ритміки, жанрової специфіки Ф. Колесси. Праці з теорії народної пісні, проблем інтонації та виконавства К. Квітки. Дослідження пісенної форми, інтонаційної природи української музики С. Людкевича.

Класичні праці з етномузикології та фольклористики С. Грици «Українська народна пісня в контексті культури» і дослідження про семантику фольклору. Жанрова система української пісні, обрядового фольклору розглядається у роботах Л. Должанської, І. Клименко. У працях В. Осадчої українська народна пісня розглядається як система символів та образів, що акумулює культурні й світоглядні смисли народу.

Дослідники кафедри музичної мистецтва НАККіМ розробляють різні напрями вокального мистецтва (І. Вежневель, В. Падалко, О. Сапожнік), тематику пісенних жанрів (О. Зосім, С. Садовенко) тощо.

Щодо вивчення кодів культури, то авторська монографія «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» містить інформацію щодо цієї проблематики [1].

Мета статті полягає у вивченні специфіки кодів культури і мистецьких кодів на прикладі жанру пісні.

Виклад основного матеріалу. Жанри пісень прийнято класифікувати за походженням, функцією, змістом і виконавською формою. Власно, така інформація є загальноприйнятою і несе певне навантаження, що відповідає кодам культури як носіям відомої інформації. Так, народні пісні, приміром, обрядові (весільні, поховальні) Народні обрядові пісні (весільні, поховальні) поєднують коди культури і музичні коди через свою функцію, зміст і спосіб звучання. З кодами культури їх єднає закріплена обрядова функція: перехідні етапи життя – весільні – це шлюб, поховальні – смерть. Є й певна символіка, що супроводжує кодову, а саме: весілля поєднує людей, сприяє продовженню роду. Звичайно, що похорон – це прощання, перехід в інший світ. Всі пісні виконуються колективно, що виявляє зв'язок із традицією та ритуалом. Музичні коди втілені через засоби музичної виразності: особливим типом мелодики (протяжна, речитативна, плач, голосіння). Крім того, можна відмітити ладову специфіку – мінорність, модальність. Щодо ритму, то тут виявляються закономірності повторів і формул. Серед виконавських особливостей привалює хоровий спів, хоча може бути й одноголосся у наспівах, що схожі на плач або голосіння.

Таким чином, код культури відповідає функціональності пісні, а мистецький, зокрема музичний код збігається із передачею цієї функціональності. Тобто, код культури містить інформацію про призначення пісні, а музичний код є інформацією в засобах виразності (мелодія, ритм, гармонія, тембр, темп, спосіб виконання). Так, календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, купальські, жниварські) є носіями кодів культури, оскільки акумулюють колективний досвід, традиції й цінності народу відповідно календарній специфіці, а музичні коди забезпечують їхню трансляцію засобами музичної виразності.

Після розгляду загальних культурних та музичних кодів пісні їхнє конкретне втілення можна простежити на прикладі колиської «Ой ходить сон коло вікон» у виконанні Квітки Цісик [3]. Пісня звучить в ансамблі спочатку із гітарним супроводом, а потім у

супроводі оркестру. У першому куплеті голос співачки веде основну мелодію, що підкреслюється діалогом із гітарою, де ритмічні фігури супроводу органічно відповідають природному ритму колискової, передаючи відчуття спокою та плавності. Закінчення куплету відзначається мелодійним повторенням голосом без тексту, що є характерною ознакою колискових і підсилює їхню заспокійливу функцію.

У другому куплеті оркестровий супровід стає більш розгорнутим, додаючи гармонійної глибини, водночас зберігаючи оповідальний характер і ритмічну легкість. М'який тембр голосу співачки гармонійно поєднується з ніжним супроводом, підкреслюючи мелодійну виразність і спокійний, колисковий ритм. Як і після першого куплету, після другого звучить мелодійне повторення голосом, підкреслюючи циклічну структуру композиції.

Після третього куплету оркестровий супровід завершальної частини розгортає мелодійний малюнок, зберігаючи плавність і м'якість, що характерно для жанру колискової, де ритм і мелодія посилюючи відчуття поступового занурення у сон.

Сам жанр колискової є прикладом музичного коду культури. Колискова передає культурний смисл колискової як засобу обережної передачі емоцій, наративу та музичної традиції від покоління до покоління. У колисковій «Ой, ходить сон коло вікон» поєднуються традиційні мелодійні й ритмічні структури, характерні для українського фольклору. Тобто, засоби музичної виразності відносимо до кодів мистецьких. До них відноситься й авторська інтерпретація К. Цісик. Мелодія, повторення голосом без тексту та ритмічна організація супроводу формують заспокійливий і циклічний образ. Таким чином, музична структура колискової реалізує функцію розваги чи заспокоєння дитини, водночас є носієм культурного коду, який репрезентує національну музичну спадщину та передає її в сучасному виконанні.

Після аналізу колискової «Ой ходить сон коло вікон» можна простежити, як спільні коди культури проявляються у жартівливій пісні «Ой на горі два дубки». Якщо колискова заспокоює, жартівлива пісня передає атмосферу, свята, гри. Музичні коди в цих жанрах відрізняються досить кардинально: мелодія колискової протяжна – у жартівливій імпульсивна, переривчаста; у темпі повільному колискова – швидкому жартівлива, з ритмом рівномірним колискова – змінним, нестійким жартівлива тощо. Але спільним елементом є

повтори: у колисковій вони спрямовані на заспокоєння слухача, у жартівливій – підкреслюють гумор і акцентують увагу на деталях.

Жартівлива народна пісня «Ой на горі два дубки» містить образи дівчини та хлопця [4]. Поетичний символ дубу невіддільний від теми життя та кодів людського довголіття, цілісності, здоров'я. Виступаючи в цій пісні як психологічний паралелізм, символіка дубів виконує асоціативно-ланцюгову функцію, коли в пісні поєднуються образи людини і природи, а також асоціативний натяк на зв'язки, які дають змогу двом дубам стояти на горі проти вітру. Жартівлива народна пісня «Ой на горі два дубки» у виконанні Раїси Кириченко вирізняється передачею простої мелодії, що легко запам'ятовується та активним використанням повторів, які додають жартівливого характеру. Ритмічні і мелодійні повтори підкреслюють гумористичний характер твору, сприяють його народній впізнаваності та ефективно передають емоційний і сюжетний зміст пісні.

Два дуби зібралися в купу, щоб протистояти вітру, а асоціативний ланцюжок посиляє нашу думку далі: так і люди повинні зібратися в пари, щоб протистояти викликам долі. Отже, пісня жартівлива, але має глибокий зміст. Перші два рядки пісні повторюються двічі, що передає додаткове психологічне навантаження. Перші два вірші є картинами природи, на які проектується людські стосунки у наступних віршах. Хлопець каже, що він єдиний син у батька, дівчина – єдина дочка у матері. Одразу складається враження несподіваного переходу від однієї теми до іншої, але коли заглиблюєшся у зміст перших двох віршів, відчуваєш між ними органічний тематичний зв'язок.

Приклади колискової і жартівливої близькі до народної творчості, не дивлячись на традиції сучасного виконавства. Зовсім інша пісня Андрія Хливнюка і Джамали «Злива» [6]. Хоча при більш детальному аналізі виявляється спільне із народною творчістю. Пісня «Злива» побудована на яскравих інтонаційних кодах, що беруть свій початок із архаїчних музичних та фольклорних практик, зокрема традиції повторів у народних піснях і заклинаннях природи. Основним інтонаційним кодом є повтор ключової фрази «Лий, зливо, лий», що функціонує як ритмічний і мелодійний рефрен, підкреслюючи циклічність явищ природи та емоційний стан співака. Цей повтор носить ритмічний та семантичний характер. Він синхронізує слухача з ритмом

дощу і передає ефект заспокійливого, водночас магічного закликання, подібно до стародавніх ритуальних формул у фольклорі.

Мелодія куплетів будується на обмеженому тональному матеріалі з невеликими коливаннями, що повторюються і варіюються, схожі на архаїчний інтонаційний малюнок, властивий народним пісням. Такі повтори підкреслюють ритм природного явища (дощу), одночасно структурно організовують композицію пісні. У висхідних і низхідних мелодійних лініях відчувається рух води та емоційного очищення, віддзеркалюючи тематичну семантику тексту: від оновлення, очищення до оновлення соціальних та особистих відносин.

Ритмічна організація також пов'язана з інтонаційними кодами: повтори «Лий, лий...» і «Злива, лий...» мають ритмічний акцент, що збігається з природним тактом дощу, відповідаючи ефекту інтерактивності між музикою та текстом. Виникає своєрідний діалог голосу та ритму, де голос підкреслює мелодійні контури, а ритм повторів задає структуру та оповідальний імпульс, нагадуючи народні закличні чи обрядові пісні.

Таким чином, пісня «Злива» є прикладом того, як сучасна популярна музика інтегрує архаїчні інтонаційні коди та ритмічні повтори у новому контексті, включаючи культурний і музичний код до передачі емоційного стану, структурно організуючи та семантично передаючи зміст твору. Вона демонструє, що повтори, архаїчні мелодійні контури і ритмічні акценти можуть бути ефективними засобами формування сучасного музичного коду з глибоким культурним і символічним змістом.

Пісня у виконанні Тіни Кароль «Троянди» (музика: Т. Кароль. А. Попова, текст: А. Безкровного) [2]. належить до ліричного жанру та репрезентує сучасну авторську інтерпретацію традиційної теми кохання. Код культури виявляється через інтимну лірику, зосереджену на внутрішньому переживанні, мовчазному співіснуванні двох людей, близькості без слів. Уже в першому куплеті домінує мотив стриманих емоцій і прийняття почуття як даності: мовчання, погляд, подих стають знаками глибокого емоційного зв'язку.

Вступ пісні звучить у супроводі акустичної гітари, яка надалі залишається основою акомпанементу, формуючи камерний і довірливий характер звучання. Текст першого куплету («Просто промовчи... Просто подивись... Я поруч... Я скрізь...») формує атмосферу камерності й довіри, де кохання постає не як драматичний конфлікт, а як стан

внутрішньої присутності. Така семантика пов'язує твір із ширшим культурним кодом української ліричної пісні, у якій важливу роль відіграє недовомовленість і емоційна зосередженість.

Музичні коди пісні представлені розспівною, плавною мелодією, поступовим розвитком музичної фактури та гармонічною ясністю. Ритмічна організація є рівномірною, без різких контрастів, що підкреслює спокійний, зосереджений характер висловлювання. Повтори мелодичних і текстових інтонацій виконують функцію емоційного закріплення образу, посилюючи відчуття ніжності та внутрішньої стабільності почуття.

Якщо куплет у пісні виконує розповідну функцію, то приспів вирізняється значно вищим рівнем емоційної напруги, що безпосередньо відображено в мелодичному розвитку. У куплеті домінують низхідні інтонації, які передають відчуття внутрішньої зосередженості та стриманості висловлювання. Натомість у перших двох фразах приспіву переважають висхідні інтонації. Вони посилюють експресивність і підкреслюють кульмінаційний характер цього розділу. Третя й четверта фрази приспіву мелодійно перегукуються з інтонаційним матеріалом куплету, забезпечуючи цілісність музичної форми та логічний зв'язок між розповідною і емоційно-узагальнюючою частинами твору.

Другий куплет є наступною фазою емоційного розвитку твору, поглиблює психологічний стан ліричної героїні. Текст другого куплету («В колі ліхтаря... В келиху вина бринить моїх гріхів сльоза...») підсилює атмосферу інтимності, внутрішнього напруження та саморефлексії. У другому куплеті до акустичної гітари долучається струнний оркестр і перкусія, що збагачує темброву палітру та посилює емоційну напругу без порушення загальної ліричної інтонації. Гармонічна мова пісні є традиційною і прозорою, вибудованою від тоніки до домінанти та зворотному русі, що сприяє чіткому сприйняттю музичної драматургії.

Отже, у пісні «Троянди» поєднання коду культури (тема кохання, інтимність, мовчазна близькість) та музичних кодів (плавна мелодика, повторність, стримана динаміка) формує цілісний художній образ, у якому сучасна естрадна пісня продовжує традиції української ліричної пісенності.

Пісня-романс Олександра Пономарьова & DZIDZIO «Пазли» належить до ліричного

жанру та вирізняється розспівною, емоційно насиченою мелодикою [5]. У короткому інструментальному вступі провідна мелодична лінія звучить у віолончелі в супроводі фортепіано, створюючи атмосферу інтимності й зосередженого ліричного настрою. Вступ голосу відбувається з широкого октавного стрибка на першому слові, що надає музичному висловлюванню особливої емоційної напруги; надалі цей інтервальний стрибок поступово заповнюється низхідним поступеним рухом, символізуючи внутрішнє розгортання почуття.

Чуттєва, камерна лірика вокальної партії органічно поєднується з тембровою м'якістю віолончелі та стриманим фортепіанним супроводом. У процесі музичного розвитку фактура поступово ускладнюється, акомпанемент набуває більш насиченого характеру (додаються скрипка, альт), що сприяє динамічному наростанню й підведенню до кульмінації. На повторі останньої фрази куплету до основного голосу приєднується другий виконавець, унаслідок чого виникає вокальний дует, який художньо підкреслює ідею єдності та взаємодоповнення почуттів.

Другий куплет розпочинає другий виконавець, що вносить новий тембровий і психологічний відтінок у розвиток образу. У супроводі витончено звучить пічкато віолончелі, яке передає відчуття внутрішнього напруження та стриманої емоційної пульсації. Останній рядок куплету знову виконується дуєтом, підкреслюючи ідею єдності двох ліричних суб'єктів. Після другого куплету звучить інструментальний програш, який виконує важливу драматургічну функцію, він акумулює й оформлює наростаючу емоційну напругу.

У третьому куплеті поетичний текст розподіляється між двома виконавцями, внаслідок чого виникає своєрідний вокальний діалог. Така форма викладу посилює відчуття внутрішнього взаєморозуміння й духовної спорідненості героїв. Водночас завершальна фраза, як і в попередніх куплетах, звучить у дуєтному виконанні, символізуючи нерозривну єдність почуттів. Після цього настає ще більш насичений та натхненний інструментальний програш, який узагальнює емоційний розвиток твору та готує слухача до його кульмінаційного завершення.

Поетичний текст вибудований на системі риторичних запитань, що акцентують глибину внутрішніх переживань ліричного героя. Кодовий образ кохання втілює ідею цілісності долі, думок, почуттів. У фіналі пісні

закріплюється думка про кохання як почуття, яке здатне подолати будь-які межі й роз'єднання. Важлива єдність музичної драматургії та поетичного змісту. Вони формують цілісний художній образ, у якому тема кохання набуває значення абсолютної духовної цінності.

Пісня належить до ліричного жанру та вирізняється розспівною, емоційно насиченою мелодикою. Код культури проявляється через лірику, романтичний характер твору та домінуючу тему кохання, що відображає загальнолюдські та національні цінності. Музичні коди включають розспівну мелодію, поступовий розвиток фактури, гармонічну ясність – від тоніки до домінанти у наростанні і зворотньо – у спадах, а також ритмічну будову: вступ зі слабкої долі, далі поєднання чверті з крапкою і восьмої, що передає тремтіння й розгортання напруги.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні специфіки кодів культури і музичних кодів на прикладі пісенного жанру. Код культури визначений як інформація, що міститься у загальновідомих і загальноприйнятих жанрах пісні. Музичний код є різновидом мистецького коду із набором засобів музичної виразності, що розкриває зміст пісні.

Висновки. Календарно-обрядові пісні презентовані як первинний код культури через ритуал, циклічність часу, колективність. Музичні коди у цих піснях мають стійку формульність, повтори, модальність. У колісковій «Ой ходить сон коло вікон» (К. Цірик) культурний код жанру індивідуалізується, музичні коди спрямовані на передачу тиші й плавності. Жартівлива пісня «Ой на горі два дубки» (Р. Кириченко) продовжують традицію розкриття обрядових кодів з музичною специфікою руху, гри, повтору з гумористичною функцією.

Сучасні пісні («Злива», «Троянди», «Пазли») дозволяють розкрити особливості кодів культури, але із трансформацією в масову культуру. Архетипи кохання, єдності, переживання розкриваються новими музичними кодами (аранжування, ритм, тембр). Розглянуті твори, попри жанрову, стилістичну та часову відмінність, демонструють спільний механізм функціонування пісні як коду культури, в якому стали смисли (обряд, любов, єдність, переживання) передаються через змінні музичні коди, адаптовані до конкретного історичного й художнього контексту.

Література

1. Афоніна О. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. НАКККиМ, 2017. 314 с.
2. Кароль Т. Троянди. URL: Nhjzylb. https://www.youtube.com/watch?v=n-0Owil1hMU&list=RDn-0Owil1hMU&start_radio=1
3. Квітка Цісик. Ой ходить сон коло вікон. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xg7T0QT8ZMs&list=RDxg7T0QT8ZMs&start_radio=1
4. Кириченко Р. Ой на горі два дубки. URL: https://www.youtube.com/watch?v=014ePg2RoNM&list=RD014ePg2RoNM&start_radio=1
5. Пономарьов О. & DZIDZIO. Пазли URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LOgZJPTz9dU&list=RDn-0Owil1hMU&index=2>
6. Хливнюк А. Джамала. Злива URL: https://www.youtube.com/watch?v=KeJXawboU9k&list=RDKeJXawboU9k&start_radio=1

References

1. Afonina, O. (2017). Cultural Codes and “Double Coding” in Art. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
2. Karol, T. (n.d.). Troiandy (Roses). https://www.youtube.com/watch?v=n-0Owil1hMU&list=RDn-0Owil1hMU&start_radio=1 [in Ukrainian].
3. Kvítka Cisyk. (n.d.). Oi khodyt son kolo vikon. https://www.youtube.com/watch?v=xg7T0QT8ZMs&list=RDxg7T0QT8ZMs&start_radio=1 [in Ukrainian].
4. Kyrychenko, R. (n.d.). Oi na hori dva dubky. https://www.youtube.com/watch?v=014ePg2RoNM&list=RD014ePg2RoNM&start_radio=1 [in Ukrainian].
5. Ponomaryov, O. & DZIDZIO. (n.d.). Pazly. <https://www.youtube.com/watch?v=LOgZJPTz9dU&list=RDn-0Owil1hMU&index=2> [in Ukrainian].
6. Khlyvniuk, A. & Jamala. (n.d.). Zlyva. https://www.youtube.com/watch?v=KeJXawboU9k&list=RDKeJXawboU9k&start_radio=1 [in Ukrainian].

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

Цитування:

Зав'ялова О. К., Устименко-Косоріч О. А. «Нова система організації звуків» і камерно-ансамблева творчість (за участі віолончелі) Миколи Рославця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. №с1. С. 285–292.

Zavialova O., Ustymenko-Kosorich O. (2026). "New System of Sound Organisation" and Chamber-Ensemble Work (with the Participation of the Cello) of Mykola Roslavets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 285–292 [in Ukrainian].

Зав'ялова Ольга Костянтинівна,
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри музикознавства
та культурології Сумського державного
педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-9483-5871>
cellooz@i.ua

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,
доктор педагогічних наук, професор
кафедри музичного мистецтва,
директор ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0001-9686-7626>
akosorich@gmail.com

«НОВА СИСТЕМА ОРГАНІЗАЦІЇ ЗВУКІВ» І КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ (ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ) МИКОЛИ РОСЛАВЦЯ

Мета статті – розкрити специфіку впровадження системи «нової організації музики» (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі. **Методологія.** Для вирішення цієї мети було використано біографічний, історико-культурологічний методи та метод музично-теоретичного аналізу. Для характеристики образно-семантичного навантаження музики М. Рославця залучено компаративний та герменевтичний методи. Застосування історико-порівняльного, системного, аксіологічного методів дослідження надало можливість визначити роль творів за участі віолончелі у камерно-ансамблевому спадку митця. **Наукова новизна.** Розкрито специфіку впровадження «нової системи організації звуків» (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі, що не було предметом окремої праці в українському музикознавстві. **Висновки.** Констатовано, що техніка синтетакорду була створена М. Рославцем паралельно й незалежно від серійної додекафонії А. Шенберга. Така синхронізація пошуків свідчить про певні закономірності історичного процесу як у вичерпаності можливостей тональної системи, так і у спробах створення альтернативних звуковисотних систем на початку ХХ століття. Камерно-ансамблеві композиції за участі віолончелі М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора. Відзначено, що порівняно з невеликим обсягом ранніх п'єс чи циклів мініатюр, в ці роки спостерігається переважання великих форм, висвітлюються інструментальна фактура й гармонія, ускладнюється ритмічна організація. Це яскраво демонструє музика двох віолончельних сонат (1921, 1922) та «Медитації» для віолончелі та фортепіано (1921), створених у харківський період життя композитора. Відзначено, що і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будеться на їх паритеті, отже, функціональне навантаження інструментальних партій у камерно-ансамблевих творах М. Рославця засновується на рівноцінному партнерстві в ансамблі. Через надзвичайну технічну складність творів кожна з інструментальних партій дорівнює сольній, проте відчуття композитором допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей. Незважаючи на те, що твори М. Рославця не були відомими й не виконувались майже до кінця ХХ століття, звернення до змішаної гармонічної техніки, застосованої композитором насамперед у ансамблевих творах за участі віолончелі, певною мірою слугувало підґрунтям для музичних концепцій українських митців у останній третини століття.

Ключові слова: еволюція звуковисотної організації музики, серійна техніка, додекафонія, техніка синтетакорду, нова система організації звуків М. Рославця, камерно-ансамблеве мистецтво, твори за участі віолончелі, функціональне навантаження інструментальних партій, ансамблеві співвідношення.

Zavialova Olha, Doctor of Art, professor, Head of Musicology and Culturology Department, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko; Ustymenko-Kosorich Olena, Doctor of Pedagogic Sciences,

Professor, Department of Musical Art, Director of the Educational and Scientific Institute of Culture and Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

"New System of Sound Organisation" and Chamber-Ensemble Work (with the Participation of the Cello) of Mykola Roslavets

The purpose is to reveal the specifics of the implementation of the system of 'new organisation of music' (synthetic chord) in chamber and ensemble works with the participation of the cello by M. Roslavets and its influence on the formation of instrumental relationships in the ensemble. **Methodology.** To solve this goal, biographical, historical and cultural methods and the method of music-theoretical analysis were used. Comparative and hermeneutic methods were used to characterise the figurative and semantic load of M. Roslavets' music. The use of historical and comparative, systemic, axiological research methods made it possible to determine the role of works with the participation of the cello in the artist's chamber and ensemble heritage. **Scientific novelty.** The specifics of the introduction of the 'new system of sound organization' (synthetic chord) in chamber and ensemble works with the participation of the cello of M. Roslavets and its influence on the formation of instrumental relationships in the ensemble, which was not the subject of a separate work in Ukrainian musicology, are revealed. **Conclusions.** It has been established that the synthetachord technique was created by M. Roslavets in parallel and independently of the serial dodecaphony of A. Schoenberg. Such synchronisation of searches indicates certain pattern of the historical process both in the exhaustion of the possibilities of the tonal system and in attempts to create alternative pitch systems at the beginning of the 20th century. Chamber and ensemble compositions with the participation of the cello of M. Roslavets from the early 1920s reflect the stylistic and genre transformations of the composer's individual manner. It is noted that in comparison to the small volume of early pieces or cycles of miniatures, in these years there is a predominance of large forms, instrumental texture and harmony are highlighted, and rhythmic organisation is complicated. This is clearly demonstrated by the music of two cello sonatas (1921, 1922) and 'Meditations' for cello and piano (1921), created during the Kharkiv period of the composer's life. It is noted that in both polyphonic and dodecaphonic techniques, the presentation of all voices is based on their parity, therefore, the functional load of instrumental parts in chamber and ensemble works by M. Roslavets is based on an equal partnership in the ensemble. Due to the extraordinary technical complexity of the works, each of the instrumental parts is equal to a solo, but the composer's sense of permissible limits in technical experiments testifies to his excellent knowledge of instruments and their expressive capabilities. Despite the fact that the works of M. Roslavets were not known and were not performed until almost the end of the 20th century, the appeal to the mixed harmonic technique, used by the composer primarily in ensemble works with the involving the cello, to some extent served as the basis for the musical concepts of Ukrainian artists in the last third of the century.

Keywords: evolution of the pitch organisation of music, serial technique, dodecaphony, synthetachord technique, M. Roslavets' new system of sound organisation, chamber and ensemble art, works with the participation of the cello, functional load of instrumental parts, ensemble relations.

Актуальність теми дослідження. Понад сторічний досвід впровадження атональної музики свідчить, що впродовж XX століття опрацьовувались насамперед сталі західноєвропейські системи, проте існувала прихована пам'ять щодо аналогічних надбань вітчизняних митців. Попри тривале забуття та часову відстань, авангардні експерименти та творчі знахідки цих композиторів, хоча й опосередковано, ставали імпульсом для розвитку модерністичних тенденцій в музиці другої половини XX століття. Одним з найяскравіших представників, новації якого надавали потужні перспективи для подальшого розвитку, був Микола Рославець (1881–1944). Його найзначнішим відкриттям стало створення оригінальної композиторської техніки «синтетакорду», що, без сумніву, є настільки ж революційним й не менш значущим, ніж додекафонна система А. Шенберга.

Микола Рославець як і багато українських митців початку XX століття, будучи вихідцем із демократичних кіл, тільки в дорослому віці здобув професійну музичну освіту, про що він

зазначає у автобіографії, опублікованій в журналі «Сучасна музика» № 5 від 1924 року¹. Митець повідомляє, що на його захоплення музикою вплинув рідний дядька, в якого хлопець з 7–8 років став навчатися гри на скрипці по слуху. Відтоді скрізь, де він бував, М Рославець намагався здобути кращу музичну освіту (в Конотопі брав уроки у «весільного» скрипаля-єврея, в Курську поступив до музичних класів А. М. Абази). В 1901-му році він їде до Москви і поступає в консерваторію, де по класу композиції навчається у О. Ільїнського та С. Василенка, а по класу скрипки в І. Гржималі. 1912 року М. Рославець закінчує консерваторію з Великою срібною медаллю і відтоді займається винаходом власної системи організації музики [3, 94].

«Нова система організації звуків» була створена М. Рославцем паралельно й незалежно від творців серійної техніки, по суті передувала їй. Така синхронізація пошуків різних митців свідчить про певні закономірності історичного процесу як у вичерпаності можливостей тональної системи,

так і у спробах створення альтернативних звуковисотних систем на початку ХХ століття. Тож атональні композиції цього періоду були реакцією, з одного боку, на невдоволення визначеністю / обмеженістю класичної тональності, а з іншого, – прагненням віднайти нову інтонаційну логіку, яка б відповідала сучасному музичному висловленню. Це прагнення стає все більш очевидним та усвідомленим для наступних поколінь митців. І зміна організації звуковисотної системи, яку здійснювали у своїй творчості М. Рославець, нововіденці та інші представники музичного авангарду першої третини ХХ століття, була об'єктивною і необхідною.

Додекафонія, як система нової будови музичного інтонування, відіграла вирішальну роль у світовій музичній практиці. Впродовж ХХ століття вона зазнала значної еволюції та перетворень (навіть у А. Шенберга в пізній період творчості додекафонія сполучається з тональністю). Її тотальне використання в кінці століття підтверджує масштаб і актуальність тих перспектив, які були в ній закладені від початку, і в наш час термін «додекафонія» використовується звичайно не в розумінні певної конкретної техніки, а в широкому сенсі, позначаючи найрізноманітніші варіанти 12-тонової організації музики.

У найрізноманітніших проявах додекафонія стає міцним підґрунтям композиторської техніки, надаючи митцям можливість висловлюватись сучасною мовою, тому практично жодний із композиторів ХХ століття та сучасності не уникнув цієї практики, у результаті чого випрацьовується «серійне» чуття. Це є свідченням як еволюції композиторського слуху, так і утвердженням додекафонії як закономірної еволюції тональної системи, що набуває раціонального осмислення. Впровадження раціональних методів композиції, актуальних на початку ХХ століття, у його кінці приводить до інтеграції у творчості інтуїтивного та раціонального. Відтепер композитори не просто «записують» музику, а усвідомлено обираючи принципи звукової організації, творять це за власними законами. У цьому плані творчі експерименти і знахідки М. Рославця, його прагнення створити і творити за власною системою звукової організації, були видатним явищем музичної культури свого часу, що надає право вважати його «музичним пророком».

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному музикознавстві українському музичному авангарду першої третини

ХХ століття і творчості М. Рославця приділено певну увагу дослідників. Особливості розвитку музичного модернізму та авангарду в Україні розглядали Д. Гойові [3], О. Коменда [5], М. Ржевська [7], Р. Стельмашук [9] та ін. Безпосередньо авангардним пошукам Рославця присвячені праці Д. Андросової [1], О. Коменди [6], зокрема в співавторстві з О. Дем'янчук [4] та ін. Однак специфіка впровадження М. Рославцем авангардних тенденцій у камерно-ансамблевій музиці за участі віолончелі не була предметом окремого дослідження, що визначає актуальність і новизну нашої теми.

Мета статті – розкрити специфіку впровадження системи «нової організації музики» у камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХ століття, що характеризувався плюралізмом стилів, художніх напрямів, композиторських технік, систем і концепцій, став якісно новим етапом в історії музичної культури, порівняно із попередніми епохами, відзначеними превалюванням єдиного принципу, єдиного закону в організації музичної тканини (поліфонія в період Бароко, гомофонно-гармонічний склад і тональні зв'язки в Класицизмі та Романтизмі). Представниками нових авангардних тенденцій в українській музиці першої половини ХХ століття були Ю. Голишев, Ю. Кофлер, Т. Маєрський, М. Рославець, Б. Яновський. Зокрема, названі митці стояли біля витоків атональної музики й одними з перших пропонували свої концепції дванадцятитонової системи. Але за радянського часу всі вони були затавровані як «буржуазні формалісти» і майже до кінця ХХ століття їх музика була піддана замовчанню чи відверто заборонена для виконання.

Інновації Миколи Рославця щодо прояву творчих інтенцій композитора, на думку авторки, є особливо цікавими. Він був винахідником техніки синтетакорду – нової системи музичної композиції, яка постає містком «від ладового мислення пізнього О. Скрябіна до серійності А. Шенберга» [6, 257]. З цього приводу дослідниця творчості митця Ольга Коменда відзначає, що «на відміну від Скрябіна, який використовував свої комплекси переважно як акорди, та Шенберга, з його лінеарними серіями-рядами, Рославець дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд <...> – мелодична

послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм» [6, 257].

Креативний за натурою композитор гаряче вітав експерименти й новітні підходи до творчості. Незважаючи на конкуренцію, що була б звичайною у творця «нової системи організації звуку» з авторами інших систем, М. Рославець був одним із перших пропагандистів додекафонної творчості «нововіденців» (А. Берга, А. Веберна, А. Шенберга). Але попри власні інновації та підтримку нових винаходів і концепцій у мистецтві, наприкінці 1920-х років представники Асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) затаврували М. Рославця як «продукт гниття буржуазного суспільства» [3, 93], що стало причиною його вигнання з музики².

Свої новації М. Рославець втілював насамперед у пріоритетній у його творчості камерно-ансамблевій музиці. Доробок композитора налічує шість скрипкових і дві віолончельні сонати, чотири тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет («Ноктюрн»). Багато з його творів до нашого часу не збереглося, адже М. Рославець був одним з тих «неугодних», хто повною мірою відчув на собі цькування і тиск нової влади. Втім, у галузі музичної мови його твори і нині є видатними досягненнями композитора-новатора, а в перших десятиліттях ХХ століття вони були тим потужним відкриттям, що торували шляхи авангарду.

Однією з цих композицій, що і в наш час не втратила популярності, є квінтет «Ноктюрн» для арфи, гобою, двох альтів та віолончелі³, написаний у 1913 році – визначальному в пошуках М. Рославця індивідуальної манери висловлювання. Зміни і нову якість композиторського письма демонструють й інші твори, які також з'явилися у цей рік (Перша соната для скрипки та фортепіано, Перший струнний квартет, симфонічна поема «В часи молодика», «Три твори» для голосу з фортепіано, цикл романсів «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена). Саме в них відбулась кристалізація композиторського стилю, і саме в них М. Рославець вперше повноцінно реалізував свою систему синтетакорду. Безсумнівно, цими якостями позначений і квінтет «Ноктюрн», який майже не згадується дослідниками.

Крім авангардних віянь та основної мети – впровадження новітньої системи організації музичного матеріалу, – квінтет (також як і симфонічна поема М. Рославця «В часи молодика») і за назвою, і за образністю

викликає прямі асоціації з «Місячним П'єро» та «Просвітленою ніччю» А. Шенберга. Згадаємо, що М. Рославець листувався з віденським маестро з творчих питань та обожнював його як митця. Отже, у творах вітчизняного авангардиста закономірно присутні схожі риси з композиціями нововіденців. Попри це, музика «Ноктюрну» є абсолютно авторською і відлунює характерні для того періоду творчості композитора риси новаторства та творчих експериментів, що підтверджує аналіз твору.

У контексті дослідження особливий інтерес привертає ансамблевий склад квінтету. Поєднання неоднорідних за тембральними характеристиками інструментів – ансамбль складається зі струнно-смичкових (віолончель, два альти), струнно-щипкових (арфа) та духових (гобой), – є викликом для композитора і певним здивуванням для слухача. Крім тембральної «різношерстності», цей набір демонструє ще й незбалансованість об'єму звучання, оскільки три верхніх голоси – два альти та гобой – з дещо однаковою мензурою значно переважають звучання віолончелі, а ще більше арфи. Звісно, без активного верхнього голосу – скрипки чи флейти, яких нема в квінтеті, – музика звучить глухо й малодинамічно.

За такого інструментального балансу здійснити потужний драматургічний розвиток – дуже складно, але М. Рославець блискучо упорався з цим завданням. Важливу роль у цьому відіграло те, що, втілюючи нові авангардні принципи і концепції, композитор не відмежовувався від надбань попереднього. І за використання новітньої гармонії та акордових структур у квінтеті застосовано пізньоромантичний діалогічний тип ансамблевого викладення, який «зчеплює», «цементує» тематизм. Отже, драматургія твору вибудовується як спілкування декількох осіб, що діляться думками, суперечать чи підтримують один одного. Такий тотально діалогічний принцип, з одного боку, сприяє персоніфікації кожного інструменту, їх самостійності та своєрідної виразності, а з іншого, – об'єднує ансамблеву тканину в єдине ціле.

Образна виразність і пластичність цієї музики, безсумнівно, передбачають певну програму. Деякою мірою на це натякають алюзії з шенбергівською «Просвітленою ніччю» для струнного секстету (1899), написаною на вірш Р. Демеля. Музика твору подекуди прямо віддзеркалює і структуру, і поетичний текст літературного джерела.

М. Рославець, який особисто листувався з А. Шенбергом, міг це врахувати під час написання квінтету. На наявність змісту у творі вітчизняного митця натякає й присвята його опусу *M-lle Zinaïde Bogdanovsky*. Звичайно свої творіння композитор присвячував їх виконавцям, але особу, якій адресовано «Ноктюрн», встановити не вдалось.

Не менш цікавими в рамках теми дослідження є «Медитація» (1921) та дві віолончельні сонати (відповідно 1921 та 1922 роки), написані у харківський період життя композитора (1921-1923). У цей час М. Рославець був завідувачем відділу художнього виховання Наркомпросу УСРР, а також обіймав посади професора й ректора Харківського музичного інституту⁴ [8]. Інформація щодо прем'єр та виконавців цих творів у Харкові не збереглася. Можливо, що імпульсом для створення віолончельних опусів стало перебування у місті в цей час концертуючого віолончеляста Михайла Букиника (1872–1953), також вихідця з України. У 1919–1922 роках цей чудовий музикант працював на посаді професора Харківської консерваторії, а в 1921 році одночасно обіймав посаду декана виконавчого факультету Харківського музично-драматичного інституту⁵ [2]. Проте офіційних даних щодо спілкування М. Рославця та М. Букиника у Харкові не виявлено, імовірно, це пов'язано з тим, що обидва митці незабаром опинились на маргіналі радянської музичної історії⁶.

У творах М. Рославця початку 1920-х років його «нова система організації музики», що усталилась з 1913 року, досягла своєї повноти. Формування раніших винаходів у струнку та переконливу систему стало етапом творчої зрілості композитора. Крім композицій для віолончелі, це реалізовано в таких «знакових» у доробку митця творах, як вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шевченка; П'яти прелюдій для фортепіано (1919-1922); струнному квартеті № 3 (1920); двох фортепіанних тріо (№ 2 – 1920, № 3 – 1921); двох сонатах для скрипки та фортепіано (№ 4 – 1920, № 5 – 1923); кількох симфонічних опусах. Форма цих творів доволі вільна й рапсодична, але М. Рославець дуже ретельно її структурує. За загальної економії композиційних засобів та раціональності музичної будови інструментальне викладення в них дуже складне та емоційно напружене, що вимагає блискучої технічної підготовки виконавців. Відзначені особливості творчості

композитора початку 1920-х років яскраво віддзеркалені у двох сонатах для віолончелі та фортепіано.

Соната для віолончелі та фортепіано № 1 М. Рославця⁷ невелика за обсягом, але емоційно дуже насичена. В основі одночастинної композиції – традиційне сонатне *Allegro*, зміст і концепція якого повністю завершені й самодостатні. Цілісність твору забезпечується динамічним розвитком першої теми *con brio* (головна партія), що робить експозицію сонати надзвичайно активною, бурхливою, за її доволі стислого обсягу. Другий епізод (побічна партія) – *molto espressivo* – відносно спокійний, проводиться у фортепіано, якому вторять репліки віолончелі. Тема, що звучить у дещо повільному темпі, інтонаційно тяж пов'язана з першою, схожість є і в ритмічній організації, яка виступає тут на другому плані, але присутня далі у кульмінації.

Відносний спокій переривається стрімким злетом віолончелі на кульмінацію (*furioso*), після чого тема звучить у фортепіано – *dolce e poco fantastico*. Кілька спадних хвиль після злетів віолончелі *furioso* приводять до ослаблення напруження та початку розробки – *narrante; con affettazione*. Ця ремарка підкреслює діалогічність викладення, що подекуди майже наочно імітує людське спілкування. У розробці отримують розвиток ті самі елементи першої теми, які композитор використовує у різних контекстах у тематизмі всього твору. Так, у музиці всієї сонати домінує початковий мотив, схожий на фанфарний заклик, його тематизм, що розвивається і трансформується, відчутний у всіх розділах, у т. ч. й у розробці, що нагадує своєрідне скерцо.

Отже, у Першій віолончельній сонаті М. Рославця здобули поєднання експресивності пізнього романтизму й нова раціональна техніка, заснована на синтетичному акорді (гармонічному ладі), що стали еталоном композиторського стилю 1920-х років. Різноманітність звучання, а звідси й музичних образів досягається шляхом майстерних варіантних змін тематизму, фактури, виразних засобів та штрихів. Це яскраво проявляється у партії віолончелі, лінарне викладення тематизму у якій загострює звучання кожного навіть незначного елементу. Так, передача поривчастого руху та інтонацій злету здійснюється за допомогою пасажів на пунктирному ритмі, для врівноваження стрімкості застосовуються пластичні тріольні арабески, а бентежність і

тривожність музики у розробці передаються за допомогою бурхливих арпеджіато та «колючого» спікатного штриху.

Композиційні принципи, застосовані в першій сонаті, розвиваються у інших творах композитора цього періоду, зокрема в Сонаті для віолончелі та фортепіано № 2. Це також одночастинний твір, але теми та розділи в ньому подано набагато контрастніше, ширше і масштабніше. Крім того, тут спостерігається більш революційний, ніж у першій сонаті, підхід до ансамблевої взаємодії. Діалогічність висловлювання віолончелі та фортепіано здійснюється за умов деталізованого поліфонічного викладення. Ускладнюється і ритмічна структура, що вимагає від виконавців технічно абсолютно вільного володіння інструментами. Композитор у цій сонаті експериментує з настільки складними техніками письма, які іноді майже неможливо практично відтворити. Це є певним викликом для виконавців, і робить віолончельну сонату № 2 М. Рославця одним із самих складних і незвичайних творів цього жанру в ХХ столітті. Але відчуття композитором допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей.

Поємно-рапсодичного плану «Медитація»⁸ для віолончелі та фортепіано за обсягом та технічною складністю поступається віолончельним сонатам. Загалом у своїх невеликих п'єсах М. Рославець звертається до традиційних жанрів поеми, прелюдії, ноктюрна, тож «Медитація» - це по суті романтичний «роздум». За формою (складна тричастинна) та настроєм (елегічні крайні розділи з бурхливою кульмінацією й скерцозною серединою) п'єса сповна відповідає всім канонам жанру. Новими в ній є оригінальна музична мова та специфічна гармонізація (техніка синтетакорду) М. Рославця. Використання у середньому розділі поліфонічної форми композитор повною мірою реалізує у другій віолончельній сонаті. У цьому ж творі застосування поліфонічної форми працює на створення бентежного, дещо обуреного образу.

Порівняно із ранньою віолончельною п'єсою «Танець білих дів» (1913), музика «Медитації» демонструє безсумнівне творче і професійне зростання композитора. М. Рославець чудово усвідомлював шляхи створення системи організації музичної тканини, альтернативної класичній тональності, що підтверджує думка, висловлена ним в автобіографії: «На весні

1913 р. мені трохи відкрилася та завіса, за якою потім, через шість років напруженої творчої праці (приблизно в 1919 р.) я остаточно знайшов свою індивідуальну техніку, яка дала мені повний простір для вираження моєї художньої особистості» [цит. за: 3, с. 95]. Проте лещата тоталітарної радянської ідеології не дали можливості втілити всі задуми композитора.

Ольга Коменда так резюмує перипетії життя й творчості М. Рославця: «Ті традиційні інертність і шаблонність сприйняття, що властиві пересічній людині і спонукають її до упередженого ставлення стосовно всього незвичного, як правило, призводять до несправедливої вульгарно-тенденційної критики, свого часу дуже зашкодили належному поцінуванню здобутків Рославця, призвівши до багатьох непоправних втрат і, таким чином, до збіднення нашої культури загалом» [5, с. 187]. На превеликий жаль, така сама участь спіткала багатьох українських митців, які на початку ХХ століття торували шляхи сучасного мистецтва.

Наукова новизна статті. Розкрито специфіку впровадження «нової системи організації звуків» (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі, що не було предметом окремої праці в українському музикознавстві.

Висновки. Отже, камерно-ансамблеві композиції за участі віолончелі М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора. Так, порівняно з невеликим обсягом ранніх п'єс чи циклів мініатюр попереднього періоду, в ці роки спостерігається переважання великих форм, висвітлюються інструментальна фактура й гармонія, ускладнюється ритмічна організація. Це яскраво демонструє музика двох віолончельних сонат, створених у 1921 та 1922 році. З огляду на те, що і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будується на їх паритеті, то функціональне навантаження інструментальних партій у камерно-ансамблевих творах М. Рославця засновується на рівноцінному партнерстві в ансамблі. Більше того, через надзвичайну технічну складність інструментальних голосів, кожна з ансамблевих партій дорівнює сольній, що буде розвинуто в камерно-ансамблевій творчості подальшого часу. Незважаючи на те, що твори композитора майже до кінця ХХ століття не

були відомими й не виконувались, звернення до змішаної гармонічної техніки, застосованої М. Рославцем насамперед у ансамблевих творах за участі віолончелі, певною мірою слугувало підґрунтям для музичних концепцій українських митців у останній третини століття.

Примітки

¹ З огляду на тогочасні тенденції викривання «буржуазних елементів», М. Рославець в автобіографічній довідці надав неправдиві відомості про своє походження [8].

² Звинувачення в «буржуазному формалізмі» змусили композитора виїхати до Ташкенту, припинити музичні експерименти, знищити частину свого листування, теоретичних праць і композиторського доробку.

³ Nicolas Roslavetz. Nocturn. Quintetto pour Harpe, Hautbois, deuz Altos et Violoncelle. A M-lle Zinaïde Bogdanovsky. S. a. 21 p.

⁴ За певними відомостями в 1922–1924 роках М. Рославець обіймав посаду ректора Харківської консерваторії [10]. Тож наявні невідповідності як у назві закладу, так і в часі перебування композитора в Харкові.

⁵ Вірогідно, ця назва помилкова, оскільки Харківський музично-драматичний інститут офіційно був утворений тільки в 1924 році в результаті реорганізації Харківської консерваторії.

⁶ М. Букиник з 1922 року мешкав у США, з того часу в СРСР жодної інформації про період еміграції митця не поширювали [2].

⁷ Н. Рославець. Соната для виолончелі и фортепиано [N. Roslavetz. Sonata pour Violoncelle et Piano]. Музыкальный сектор, 1924. 27 с., партія виолончелі 6 с.

⁸ Nicolas Roslavetz. Méditation pour Violoncelle et Piano. Copyright by Universal-Edition Mobart Music Publications sole agent for the USA, Canada, and Mexico, 1929. 13 s., parte violoncello 4 s.

Література

1. Андросова Д. В. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоком у культурі символізму. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 70-75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286838>.

2. Букиник Михайло Овсійович. *Bikinedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 4 серпня 2025)

3. Гойові Д. Українські корені світового авангарду. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2001. Вип. 17. Українська тема у світовій культурі. С. 82-110.

4. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення

музичного модернізму. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. 198 с.

5. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби. *Науковий вісник Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки*. Луцьк, 2000. Вип. 3. Історичні науки. С. 184-188.

6. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

7. Ржевська М. Ю. Український модус європейського музичного модернізму. *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність* : зб. матер. Міжнар. науково-творч. конф. (2-3 травня 2012 р.). Київ : НАКККиМ, 2012. С. 17-20.

8. Рославець Микола Андрійович. *Bikinedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 29 червня 2024 року)

9. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2003. 190 с.

10. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. *Bikinedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C_%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE (дата звернення: 03.01.2025).

References

Androsova, D. V. (2023). Symbolism of genre constructions of M. Roslavets according to their origin in the culture of symbolism. *Art history notes*, 43, 70–75. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286838> [in Ukrainian].

2. Bukynyk Mykhailo Ovsyiovych. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].

3. Hoiovyi, D. (2001). Ukrainian roots of the world avant-garde. *Scientific Bulletin of the P.I.*

Tchaikovsky National Academy of Sciences: collection of scientific articles, 17, 82–110 [in Ukrainian].

4. Demianchuk, O. N., & Komenda, O. I. (2008). The work of Mykola Roslavets in the context of the formation of musical modernism. *RVV 'Vezha'* [in Ukrainian].

5. Komenda, O. (2000). Mykola Roslavets (1881–1944): the beginning of the creative path in the historical and cultural context of the era. *Scientific Bulletin of the Lesya Ukrainka Volyn State University*, 3, 184–188 [in Ukrainian].

6. Komenda, O. I. (2020). Universal creative personality in Ukrainian musical culture. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Rzhavska, M. Yu. (2012). Ukrainian mode of European musical modernism. Transformation of education and culture: traditions and modernity: Collection of materials of the International scientific and creative conference. *NAKKKiM*, 17–20 [in Ukrainian].

8. *Roslavets Mykola Andriiovych*. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].

9. Stelmashchuk, R. (2003). Modernist tendencies in the work of Ukrainian composers of Lviv in the 1920s and 1930s: aesthetic and stylistic features in the context of the era. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. I. P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 781.1

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356299

Цитування:

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Частота звуковидобування на класичній гітарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 293–299.

Kozlin V., Grishenko V. (2026). Sound Production Frequencies in Classical Guitar. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 293–299 [in Ukrainian].

Козлін Валерій Йосипович,

доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8974-0894>

Грищенко Валентина Іванівна,

кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5720-0631>

ЧАСТОТА ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА КЛАСИЧНІЙ ГІТАРІ

Мета роботи – теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити принципи раціоналізації рухового апарату гітариста для досягнення максимальної технічної рухливості правої руки гітариста при мінімальному м'язовому напруженні. **Методологія дослідження** полягає в застосованні загальнологічних методів пізнання, а саме: аналізу, синтезу та математичного моделювання. Методологічну основу дослідження становить поєднання методів теоретичного аналізу біомеханічних аспектів гри на гітарі з емпіричним спостереженням за виконавським процесом. Особлива увага приділяється кінематичному аналізу рухів пальців (мінімізація траєкторії) та методу порівняння часових показників звуковидобування при різних аплікатурних моделях. Результати дослідження перевірені при записі звуковидобування гітаристів у музичному редакторі Sound Forge. **Наукова новизна** полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичній розробці методу багатопальцевої реципрокної взаємодії використання 2-х, 3-х та 4-ти пальців) як альтернативи традиційній двопальцевій системі гри. Для глибшого розуміння процесу частоти звуковидобування його досліджено з позиції механіки організації циклічного руху пальців. Вперше доведено, що збільшення кількості активних ігрових одиниць (пальців) веде не до ускладнення координатії, а до експоненціального зниження м'язового напруження за рахунок перерозподілу динамічного навантаження. **Висновки.** У ході роботи було досліджено частоту звуковидобування з позиції механіки організації циклічного руху пальців. Доведено, що досягнення високого рівня технічної рухливості правої руки гітариста є результатом комплексної раціоналізації роботи рухового апарату. Основні результати роботи можна звести до таких положень: у випадку звуковидобування двома пальцями («m» і «a») чотирьох звуків кожен з них вилучає по два звука (див.рис.1a і 1б). При роботі трьома пальцями («a-m-i») для вилучення чотирьох звуків тільки «m» вилучає два звуки, а решта по одному і в цілому рука менше втомлюється, тобто в наявності перевага (див.рис.1в). Доведена формула, що при виконанні прийому звуковидобування за участю чотирьох пальців - «a», «m», «i», «r» (в послідовності «a-m-i-r», «a-m-i-r») та руху їх з максимальною швидкістю (див.рис. 1г): *чим більша кількість періодично наступних один за одним пальців бере участь у звуковидобуванні, тим менший час проходження між звуками і більша частота звуковидобування.* У підсумку швидкість трьох пальців при цьому на 33 відсотки більше, ніж двох, а чотирьох пальців більше на 100 відсотків. Визначено, що послідовність з трьох пальців доцільно застосовувати при виконанні тріольних або кратних їм пасажів (секстолей тощо). Послідовність з чотирьох пальців доцільно застосовувати при виконанні квартольних пасажів. При русі по колу будь-якою кількістю і будь-якою комбінацією пальців вирашу в техніці гри немає в порівнянні з роботою двох пальців.

Ключові слова: класична гітара, біомеханіка, частота звуковидобування, раціоналізація рухового апарату гітариста, аплікатурні моделі.

Kozlin Valery, D.Sc. in Arts, Professor, National Academy of Culture and Arts Management; Grishenko Valentyna, PhD in Pedagogic Sciences, National Academy of Culture and Arts Management

Sound Production Frequencies in Classical Guitar

The purpose of the work is to theoretically substantiate and experimentally verify the principles of rationalisation of the guitarist's motor apparatus to achieve maximum technical mobility of the guitarist's right hand with minimal muscle tension. **The research methodology** lies in the consolidation of scientific methods of knowledge, and itself: analysis, synthesis and mathematical modelling. The methodological basis of the research is a combination of methods of theoretical analysis of biomechanical aspects of guitar playing with empirical observation of the performance process. Special attention is paid to the kinematic analysis of finger movements (trajectory minimisation) and the method of comparing time indicators of sound production with different fingering models. The results of the study were

verified by recording the sound production of guitarists in the music editor Sound Forge. **The scientific novelty** lies in the theoretical substantiation and practical development of the method of multi-finger reciprocal interaction (using 2, 3, and 4 fingers) as an alternative to the traditional two-finger game system. For a deeper understanding of the process of sound production frequency, it was studied from the perspective of the mechanics of organising cyclic finger movement. It was proven for the first time that an increase in the number of active game units (fingers) does not lead to a complication of coordination, but to an exponential decrease in muscle tension due to the redistribution of dynamic load. **Conclusions.** In the course of the work, the frequency of sound production was studied from the standpoint of the mechanics of organising the cyclic movement of the fingers. It is proven that achieving a high level of technical mobility of the guitarist's right hand is the result of a comprehensive rationalisation of the work of the motor apparatus. The main results of the work can be summarised as follows. In the case of sound production with two fingers ('m' and 'a') of four sounds, each of them extracts two sounds (see Fig. 1a and 1b). When working with three fingers ('a-m-i') to extract four sounds, only 'm' extracts two sounds, and the rest one at a time, and in general the hand gets less tired, that is, there is an advantage. The formula has been proven that when performing the sound production technique with the participation of four fingers – 'a', 'm', 'i', 'p' (in the sequence 'a-m-i-p', 'a-m-i-p') and moving them at maximum speed, the greater the number of periodically following fingers one after another involved in sound production, the shorter the time between sounds and the higher the frequency of sound production. As a result, the speed of three fingers is 33 percent higher than that of two, and four fingers is 100 percent higher. It has been determined that a sequence of three fingers is advisable to use when performing triplet or multiple passages (sextole). A sequence of four fingers is advisable to use when performing quartet passages. When moving in a circle with any number and any combination of fingers, there is no gain in playing technique compared to the work of two fingers.

Keywords: classical guitar, biomechanics, sound production frequency, rationalisation of the guitarist's motor apparatus, fingering models.

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасної гітарної виконавської техніки ставить перед музикантами дедалі складніші завдання, що потребують не лише віртуозності, а й максимальної фізіологічної раціональності. Попри багатотисячлітню історію інструмента, питання оптимізації рухів пальців правої руки залишається одним із найбільш дискусійних у музичній педагогіці.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз сучасної навчально-педагогічної літератури свідчить про відсутність комплексних науково обґрунтованих досліджень, присвячених динаміці та швидкості роботи пальців, а також їхній взаємодії під час виконання складних пасажів на основі математичного моделювання. Традиційна методична база здебільшого спирається на консервативні підходи, які не завжди відповідають запитам сучасного репертуару. Дослідження техніки правої руки класичного гітариста значно еволюціонували від суто емпіричних порад («тримай руку так, бо так грав Сеговія») до науково обґрунтованого аналізу. Сьогодні це синтез математики, біомеханіки, ергономіки та навіть фізики звуку.

Сучасні дослідження техніки правої руки розсіяні між фундаментальними підручниками-школами, дисертаціями з біомеханіки та спеціалізованими відео курсами, які сьогодні слугують у статусі методичних праць.

Більшість авторів шкіл та посібників гри на гітарі обмежують техніку гри на декількох струнах використанням лише двох пальців – вказівного (i) та середнього (m). Безіменний

палець (a) традиційно розглядається як допоміжний, призначений лише для специфічних завдань (акордова фактура, тремоло), що штучно обмежує швидкісний потенціал виконавця.

Існують суттєві розбіжності щодо оптимальної кількості пальців, необхідних для легкого та швидкого виконання послідовних пасажів на різних струнах. Великий палець використовується в основному при грі на басових струнах. При аналізі аплікатури опублікованих творів для гітари видно, що у виконанні пасажів залишається перевага двох пальців.

З іншого боку, візуальне уявлення про виконавську майстерність відомих гітаристів-віртуозів (Мануель Кано [3] Качо Тірао, Сабікас, Карлос Мантойя [4]) показує, що використання трьох, а також чотирьох, а іноді й п'яти пальців дає явні переваги перед двопальцевою технікою, а саме: легкість виконання, неперевершена швидкість і невимушеність.

Губерт Кеппель (Hubert Keppel) – це помітна постать у німецькому та європейському музичному світі, передусім як один із найвпливовіших класичних гітаристів та педагогів сучасності. Кеппель був одним із перших, хто глибоко інтегрував принципи біомеханіки у навчання гри на гітарі. Біомеханічний підхід Кеппеля базується на здатності ізолювати роботу одного м'яза, залишаючи інші в стані спокою. Це дозволяє досягти неймовірної швидкості, оскільки антагоністичні м'язи (ті, що розгинають палець) не чинять опору м'язам-згиначам.

Біомеханічний підхід Губерта Кеппеля полягає у відмові від суто «музичного» копіювання рухів на користь розуміння того, як працюють важелі людського тіла. У своєму дослідженні позначення пальців правої руки **p**, **i**, **m**, **a** пояснює через біомеханіку [5].

Абель Карлеваро (Abel Carlevaro) - видатний уругвайський класичний гітарист-віртуоз, композитор та педагог розробив унікальну систему гри, викладену в його фундаментальній праці «Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoría Instrumental» (Школа гітари: виклад інструментальної теорії) [6]. Центральна ідея праці: техніка – це інтелектуальний процес вибору найбільш ефективного руху та досягнення максимального результату при мінімальній витраті енергії.

Методологія Кеппеля та Карлеваро є раціонально-аналітичною, але не математичною. Їхні праці – це вершина педагогічної та виконавської думки, що базується на спостереженні за фізикою тіла, проте вони залишаються в межах гуманітарно-природничого дискурсу музичного мистецтва. Раціоналізація тут виступає як логічне впорядкування досвіду, а не як результат математичного розрахунку.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити принципи раціоналізації рухового апарату гітариста для досягнення максимальної технічної рухливості правої руки гітариста при мініальному м'язовому напруженні.

Виклад основного матеріалу. *Організація циклічного руху пальців*. Позначення пальців правої руки в класичній гітарній школі мають глибоке коріння, що сягає іспанської традиції. Це не просто випадкові літери, а аббревіатури іспанських назв пальців. Ось основні джерела та розшифровка цієї системи. Система **p-i-m-a** походить від іспанських слів, оскільки саме Іспанія стала колыскою сучасної класичної гітари:

- **p** (*pulgar*) – великий палець.
- **i** (*índice*) – вказівний палець.
- **m** (*medio*) – середній палець.
- **a** (*anular*) – підмізинний (безіменний) палець.

• **e** або **ch** (*meñique/chico*) – мізинець (використовується рідко, переважно в техніці фламенко для розгядо).

Ця система стандартизувалася завдяки видатним педагогам та композиторам XIX–XX століть, чий методики стали світовим еталоном:

1. *Франциско Таррега (Francisco Tárrega (1852 -1909) - видатний іспанський класичний гітарист-віртуоз і композитор. Його школа - це спадок іспанської традиції педагогічного гітарного мистецтва. Таррега розробив логічну систему розташування пальців на грифі, яка враховує як технічні, так і музичні потреби, при цьому звертаючи увагу на природність позиції тіла і рук під час гри уникаючи зайвої напруги, що дозволяє грати технічно складні пасажі з легкістю. Саме завдяки його школі та використанні у роботах його учнів система позначення пальців правої руки **p**, **i**, **m**, **a** стала загальноприйнятною [7].*

2. *Еміліо Пухоль (1886–1980) – видатний іспанський (каталонський) класичний гітарист, педагог, композитор та дослідник, один із найкращих учнів Франсиско Таррега. Він вважається одним із найвпливовіших гітаристів XX століття, який зробив величезний внесок у розвиток методики викладання гри на гітарі та відродження інтересу до старовинної музики. Пухоль вперше систематизував методи свого вчителя Таррега, де літерні позначення **p**, **i**, **m**, **a** стали законом [8].*

3. *Андрес Сеговія (1893 - 1987) - іспанський маестро та популяризатор гітари в площині академічної музики. Школа Андреса Сеговії є втіленням віртуозності та інтерпретації. Тобто, вона базується на традиціях романтичної інтерпретації, з акцентом на звуковидобування, виразність, віртуозність та сценічний артистизм. Своєю світовою концертною діяльністю він закріпив іспанську термінологію як міжнародний стандарт (International Standard) [9].*

Принципи біомеханічного процесу частоти звуковидобування. Позначимо пальці правої руки так, як це прийнято в музичній літературі для гітари - покажчик «**i**» /від index/, середній «**m**» /від medium/, безіменний «**a**» /від anular/ і великий «**p**» /від pulgar/.

Для глибшого розуміння процесу частоти звуковидобування дослідимо його з позиції механіки організації циклічного руху пальців. Розглянемо прийоми звуковидобування технікою «апояндо». Це зручно, бо струна, яка зупиняє рух пальця після створення звуку, сумісна з віссю абсцис. На відстані S1 від неї проходить лінія початку руху кожного пальця (рис. 1).

Нехай необхідно двома пальцями вимовити три звуки «**a-m-a**». Кінець пальця, видавши звук, рухається по дузі. Ми вважаємо, що радіус дуги досить великий і її кривизною можна знехтувати. Під час руху кінець пальця

проходить шлях S_1 зі швидкістю v . Зазначимо, щоб під час створення звуку пальці рухалися з максимальною швидкістю $v=v_{\max}$ як вперед, так і в протилежному напрямку та рівномірно, тобто:

$$s_1 v_{\max} \times t_1 \quad (1)$$

Позначимо пальці правої руки так, як це прийнято в музичній літературі для гітари - показчик «i» /від index/, середній «m» /від medium/, безіменний «a» /від anular/ і великий «p» /від pulgar/.

Зробимо припущення, що максимальна швидкість усіх пальців однакова.

Час, який потрібен пальцю для проходження від початкової позиції до сусідньої струни:

$$t_1 = s_1 / v_{\max} \quad (2)$$

Причому цей час мінімальний. Для рівномірного звучання необхідно, щоб

проміжки часу між сусідніми звуками були рівними, а значить, швидкість руху

кожного пальця як вперед, так і назад, в ідеалі повинна бути однаковою. Визначимо шлях S_a , який пройде кінець пальця «a» за час $t=t_1$ і $2t_1$ (рис. 1a).

$$S_a(t_1) = v \times t_1 = S_1$$

$$S_a(2t_1) = v \times 2t_1 = 2S_1$$

Таким чином, палець «a» в момент t_1 зупиниться на сусідній струні, а в

момент $2t_1$ повернеться у вихідне положення.

Визначимо шлях, який пройде палець «m» за час $t=t_1$ і $2t_1$:

$$S_m(t_1) = v(t - t_1) = v(t_1 - t_1) = 0;$$

$$S_m(2t_1) = v(2t_1 - t_1) = vt_1 = S_1;$$

З виведених співвідношень виходить, що /рис. 1a/ коли палець «a» закінчує рух у момент часу t_1 , то палець «m» одночасно починає рух на звук.

У момент часу $2t_1$ пальці поміняються місцями. Часовий інтервал між сусідніми звуками при роботі двома пальцями:

$$\Delta t_2 = 2t_1 / 2 = t_1 \quad (3)$$

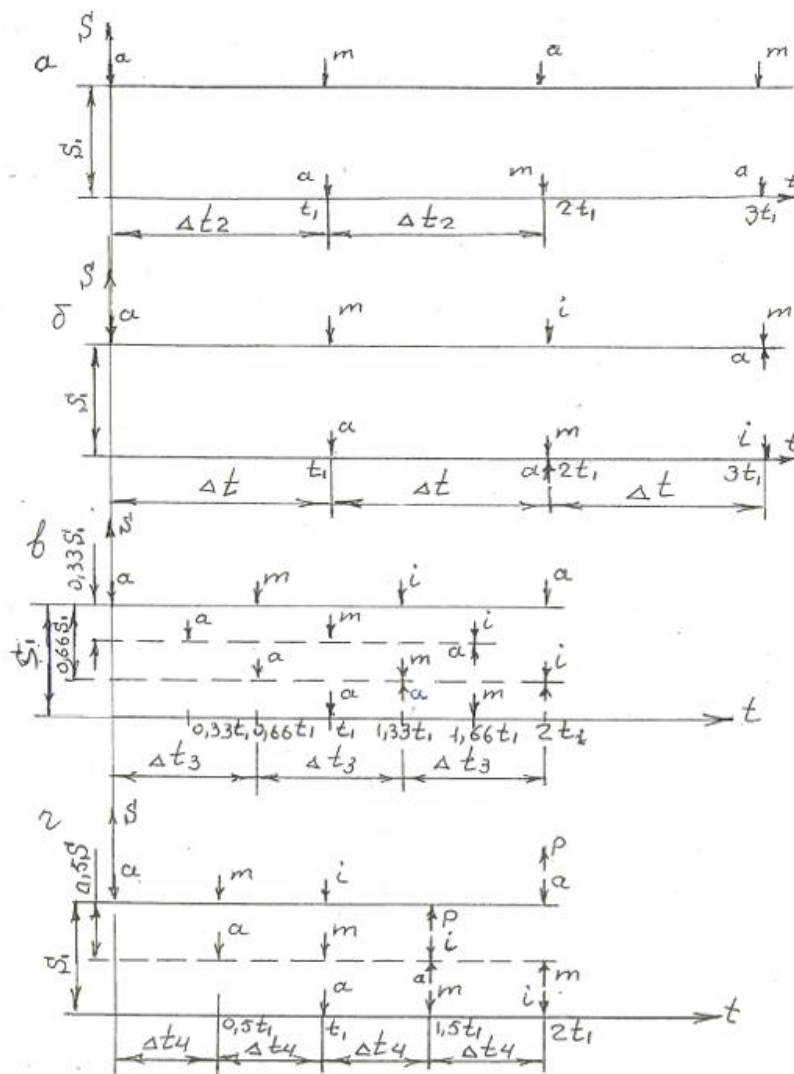


Рис. 1. Частотні характеристики пальців

Таким чином, інтервал звуковидобування кожного пальця дорівнює його мінімальному часу руху. Це стосується роботи пальців парами «а – м»; «м – і»; «р – і»; «р – м»; «р – а», причому початок руху пар може бути з будь-якого пальця.

Розглянемо варіант, коли у звуковидобуванні бере участь три пальці - *безіменний, середній і вказівний*, причому працюють вони в послідовності «а-м-і», «а-м-

Визначимо, який шлях пройде палець «а» за час $t = \Delta t_3$; $t = t_1$; $t = 2\Delta t_3$; $t = 2t_1$, $\Delta t_2 = 2t_1/2 = t_1$

$$\Delta t_3 = 2t_1/3 = 0.66t_1 \quad (4)$$

$$S_a(\Delta t_3) = v\Delta t_3 = v \times 2t_1/3. \text{ Но } v \times t_1 = S_1.$$

$$S_a(\Delta t_3) = S \times 2/3 \quad (5)$$

$$S_a(t_1) = vt_1 = S_1$$

$$S_a(2\Delta t_3) = S_a(1.33t_1) = v \cdot (2\Delta t_3) = v \cdot 2 \cdot t_1/3 = v \cdot t_1 \cdot 4/3 = S \cdot 4/3 \quad (6)$$

$$S_a(2t_1) = v \cdot 2t_1 = 2S_1 \quad (7)$$

Визначимо, який шлях пройде палець «м» за час $t = \Delta t_3$; $t = 2\Delta t_3$; $t = 2t_1$

$$S_m(t) = v \cdot (t - \Delta t_3);$$

$$S_m(\Delta t_3) = v \cdot (\Delta t_3 - \Delta t_3) = 0 \quad (8)$$

$$S_m(2\Delta t_3) = v \cdot (2\Delta t_3 - \Delta t_3) = v \cdot \Delta t_3 = v \cdot t_1 \cdot 2/3 = S_1 \cdot 2/3 \quad (9)$$

$$S_m(2t_1) = v(2t_1 - \Delta t_3) = v(2t_1 - 2/3 \cdot t_1) = v \cdot t_1 \cdot 4/3 \quad (10)$$

Визначимо шлях, який пройде палець «і» в моменти часу $t = 2 \Delta t_3$; $t = 2t_1$

$$S_i(t) = v \cdot (t - 2\Delta t_3)$$

$$S_i(2\Delta t_3) = v \cdot (2\Delta t_3 - 2\Delta t_3) = 0 \quad (11)$$

$$S_i(2t_1) = v \cdot (2t_1 - 2\Delta t_3) = v \cdot t_1 \cdot 2/3 = S_1 \cdot 2/3 \quad (12)$$

Рівності (5), (7) і графіки показують, що палець «м» почне свій рух в момент часу $t = \Delta t_3$, коли палець «а» пройде $2/3$ шляху.

У момент часу $t = 2 \Delta t_3$ палець «а» пройде $4/3$ шляху, палець «м» $2/3$ шляху, а «і» знаходиться у вихідній позиції. У момент часу $t = 2t_1$ палець «а» займе вихідне положення, палець «м» пройде $4/3$ шляху, а «і» пройде $2/3$ шляху.

Дані співвідношення дієві для наступних один за одним пальців в такій комбінації: "а-м-і"; "і-м-а"; "р-і-м"; "р-м-а"; "р-і-а"; "р-м-і"; "р-а-м"; "р-а-і"; "м-і-р"; "а-м-р"; "а-і-р".

Тепер розглянемо варіант, коли у звуковидобуванні бере участь чотири пальці - «а», «м», «і», «р». Причому працюють вони в послідовності «а-м-і-р», «а-м-і-р» тощо (рис. 1г) і рухаються з максимальною швидкістю. У момент часу $2t_1$, коли палець «а» займе вихідне положення, буде вилучено п'ять звуків. Виходячи з вимоги рівномірного звучання часові інтервали Δt_4 між сусідніми звуками повинні бути рівні між собою. З графіка (рис. 1г) видно:

$$\Delta t_4 = 2t_1/4 = 0.5t_1 \quad (13)$$

Визначимо шляхи, які пройде палець «а» за інтервали часу $t = 0.5t_1$, $t = t_1$, $t = 1.5t_1$, $t = 2t_1$.

і» тощо та рухаються з максимальною швидкістю. У цьому випадку палець «а» (рис. 1в) повернеться у вихідне становище за той час, як і під час роботи двома пальцями, тобто за $2t_1$, але всі пальці вилучать не три, а чотири звуки. Покажемо це за допомогою механіки.

Виходячи з вимоги рівномірності звучання часові інтервали Δt_3 між сусідніми звуками мають бути рівними між собою.

$S_a(0.5t_1) = v \cdot 0.5t_1$. Оскільки $vt_1 = S_1$, то $S_a(0.5t_1) = 0.5S_1$

$$S_a(t_1) = vt_1 = S_1$$

$$S_a(1.5t_1) = v \cdot 1.5t_1 = 1.5S_1$$

Визначимо шлях, який пройде палець «м» за час $0.5t_1$, $t = t_1$, $t = 1.5t_1$, $t = 2t_1$.

$$S_m(t) = v(t - t_4) = v(t - 0.5t_1);$$

$$S_m(0.5t_1) = v(0.5t_1 - 0.5t_1) = 0;$$

$$S_m(t_1) = v(t_1 - 0.5t_1) = 0.5vt_1 = 0.5S_1;$$

$$S_m(1.5t_1) = v(1.5t_1 - 0.5t_1) = vt_1 = S_1;$$

$$S_m(2t_1) = v(2t_1 - 0.5t_1) = 1.5vt_1 = 1.5S_1.$$

Визначимо шляхи, які пройде палець «і» $t = t_1$, $t = 1.5t_1$, $t = 2t_1$.

$$S_i(t) = v(t - \Delta t_4) = v(t - t_1);$$

$$S_i(t_1) = v(t_1 - t_1) = 0;$$

$$S_i(1.5t_1) = v(1.5t_1 - t_1) = 0.5vt_1 = 0.5S_1;$$

$$S_i(2t_1) = v(2t_1 - t_1) = S_1.$$

Визначимо шляхи, які пройде палець «р» за час $t = 1.5t_1$ і $t = 2t_1$.

$$S_p(t) = v(t - 3\Delta t_4) = v(t - 1.5t_1);$$

$$S_p(1.5t_1) = v(1.5t_1 - 1.5t_1) = 0;$$

$$S_p(2t_1) = v(2t_1 - 1.5t_1) = 0.5S_1.$$

На рис. 1г відображені розраховані положення пальців. Видно, що в $t = t = 0.5t_1 = \Delta t_4$ палець «а» знаходиться на середині шляху, а палець «м» у вихідному положенні. При $t = 2\Delta t_4 = t_1$ палець «а» зупиниться на сусідній

струні, палець «m» на середині шляху, палець «i» у вихідній позиції.

При $t=3\Delta t_1=1.5t_1$ палець «m» на сусідній струні, «i» на середині рухаючись вперед, «a» на середині рухаючись у зворотному напрямку, «p» в початковій позиції. При $t=4\Delta t_1=2t_1$, палець «a» повернеться у вихідне положення, «m» на середині зворотного шляху, «i» на сусідній струні, «p» на середині шляху.

Дані співвідношення дійсні для наступних комбінацій пальців: «a-m-i-p»; «p-a-m-i»; «p-i-m-a»; «i-m-a-p».

Позначимо $2t_1=T$, де T - період повторення іхідної позиції першим пальцем послідовності (в розглянутих випадках пальцем «a»). Із співвідношень (3), (4) і (13) видно, що часовий інтервал між сусідніми звуками дорівнює

$$\Delta t_n = T/n \quad (14)$$

де n - число пальців, що беруть участь у звуковидобуванні.

Позначимо частоту звуковидобування як

$$f_n = 1/\Delta t_n \quad (15)$$

та підставимо рівність (14) в (15) і отримаємо:

$$f_n = n/T \quad (16)$$

Рівності (14) і (16) доводить, що чим більша кількість періодично наступних один за одним пальців бере участь у звуковидобуванні, тим менший час проходження між звуками і більша частота звуковидобування. Побіжність трьох пальців при цьому на 33 відсотки більше, ніж двох, а чотирьох пальців більше на 100 відсотків.

Послідовність з трьох пальців доцільно застосовувати при виконанні тріольних або кратних їм пасажів (секстолей тощо). Послідовність з чотирьох пальців доцільно застосовувати при виконанні квартольних пасажів.

Техніка рух по колу. Розглянемо варіант руху пальців наступних один за одним в послідовності «a-m-i-m», «a-m-i-m» і т.д. Назвемо це звуковидобуванням по колу. Приймемо рух кожного пальця з максимальною швидкістю вперед і назад. Згідно з прийнятою схемою руху в інтервалі часу від t_1 до $3t_1$ (рис.1б) палець «m» повинен зупинитися на струні в момент $2t_1$ (при цьому палець «i» знаходиться у вихідному положенні) і повернутися назад в момент $3t_1$.

Далі він знову вилучає звук та зупиняється на струні в $4t_1$ (при цьому починає рух палець «a») і повернеться у вихідне положення в $5t_1$. Оскільки звучання має бути

рівномірним, то часові інтервали Δt між сусідніми звуками повинні бути рівні. Часові інтервали в проміжку часу від t_1 до $3t_1$ визначаються тільки часом руху пальця «m». Враховуючи, що палець «a» повернеться у вихідне положення в $t=3t_1$ і приймаючи цей час за період, отримаємо:

$$\Delta t = 3t_1/3 = t_1 \quad (17)$$

Порівнюючи рівності (17) і (3) і з графіка (рис.1б) бачимо, що не дивлячись на звуковидобування трьома пальцями, при їх русі по колу, вирашу в часі між сусідніми звуками немає, тобто це все одно, як якщо б звуковидобування було двома пальцями. Такий ефект дає будь-яка наступна комбінація пальців: «i-m-a-m», «m-a-m-i», «m-i-m-a», «m-a-m-i», «p-i-m-i», «p-m-a-m», «p-i-a-i», «i-p-i-m», «m-p-m-a», «a-p-a-m», «p-m-i-m», «p-a-m-a», «p-a-i-a».

Якщо розглянути рух по колу чотирма пальцями, то цілком очевидно, що вирашу за часом в техніці гри не буде в порівнянні з двома пальцями також. Прикладом такого звуковидобування по колу можуть бути наступні комбінації пальців: «p-i-m-a-m-i», «a-m-i-p-i-m» тощо.

Висновки. У ході роботи було досліджено частоту звуковидобування з позиції механіки організації циклічного руху пальців. Математично доведено, що досягнення високого рівня технічної рухливості правої руки гітариста є результатом комплексної раціоналізації роботи рухового апарату. Основні результати роботи можна звести до таких положень:

У випадку звуковидобування двома пальцями («m» і «a») чотирьох звуків кожен з них вилучає по два звука (див.рис.1а і 1б). При роботі трьома пальцями («a-m-i») для вилучення чотирьох звуків тільки «m» вилучає два звуки, а решта по одному і в цілому рука менше втомлюється, тобто в наявності перевага (див.рис.1в). Доведена формула, що при виконанні прийому звуковидобування за участю чотирьох пальців - «a», «m», «i», «p» (в послідовності «a-m-i-p», «a-m-i-p») та руху їх з максимальною швидкістю (див.рис. 1г): *чим більша кількість періодично наступних один за одним пальців бере участь у звуковидобуванні, тим менший час проходження між звуками і більша частота звуковидобування.* У підсумку швидкість трьох пальців при цьому на 33 відсотки більше, ніж двох, а чотирьох пальців більше на 100 відсотків.

Визначено, що послідовність з трьох пальців доцільно застосовувати при виконанні тріольних або кратних їм пасажів (секстолей тощо). Послідовність з чотирьох пальців доцільно застосовувати при виконанні квартольних пасажів. При русі по колу будь-якою кількістю і будь-якою комбінацією пальців виграшу в техніці гри немає в порівнянні з роботою двох пальців.

Для досягнення максимальної технічної рухливості при мінімальному напруженні найбільш раціональною визнано систему роботи трьома пальцями. Вона забезпечує оптимальний баланс між економією енергії та технічною чіткістю. Раціоналізація рухового апарату гітариста має базуватися не на пошуку нових швидкісних лімітів через кількість пальців, а на грамотному розподілі м'язового ресурсу для збереження витривалості та легкості виконання.

У світі, де тип особистості та швидкість сприйняття інформації стрімко змінюються, музична освіта потребує рушійної модернізації. Біомеханіка у грі на гітарі – це не просто «правильна постановка», а науковий фундамент технічної свободи. Впровадження біомеханічних принципів є критично важливим, оскільки воно перетворює навчання з інтуїтивного пошуку на керований процес: це дозволяє досягти максимальної технічної віртуозності та швидкості за мінімальних енерговитрат, водночас гарантуючи фізіологічну безпеку та запобігаючи професійним захворюванням рук.

Література

1. Ахметов Р.Ф. Біомеханіка фізичних вправ: Навчальний посібник. Житомир: Житомирський державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2004. 124 с.
2. Біомеханіка фізичних вправ: Навчально-методичний посібник /С.О. Козубенко, Ю. В. Тупєєв. Миколаїв: МНУ ім. В.О.Сухомлинського, 2015.215с.
3. Мануель Кано La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco». Editorial Universidad de Granada. 2006.330 p.

4. Mopic Саммерфілд «The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800. Ashley Mark Publishing Company. 2003. 376 p.
5. Hubert Käppel .*The Bible of Classical Guitar Technique*. Brühl: AMA Verlag. 2016.245
6. Abel Carlevaro. Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoría Instrumental. Boosey & Hawkes, 1984.147 p.
7. Summers, J. Francisco Tárrega: The Father of the Modern Classical Guitar. Madrid: Alhambra Editions, 2009. 212 p.
8. Pujol, E. (1952). Escuela Razonada de la Guitarra: Basada en los principios de la técnica de Tarrega. Buenos Aires: Ricordi Americana. 180 p.
9. Cooper, D. Andres Segovia: A Life of Music and Legacy. New York: HarperCollins, 2012. 256 p.

References

1. Akhmetov, R.F. (2004). *Biomechanics of physical exercises*. Ivan Franko Zhytomyr State Pedagogical University [in Ukrainian].
2. Kozubenko, S.O., & Tupieiev, Yu.V. (2015). *Biomechanics of physical exercises*. V.O. Sukhomlynskyi Mykolaiv National University [in Ukrainian].
3. Manuel Cano La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco (Guitar: history, research and contribution to the art of flamenco). (2006). Editorial Universidad de Granada [in Spanish].
4. Maurice Summerfield 'The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800'. (2003). Ashley Mark Publishing Company [in English].
5. Käppel, H. (2016). *The Bible of Classical Guitar Technique*. AMA Verlag [in German].
6. Carlevaro, A. (1984). Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoría Instrumental. Boosey & Hawkes [in Spanish].
7. Summers, J. (2009). Francisco Tárrega: The Father of the Modern Classical Guitar. Alhambra Editions [in Spanish].
8. Pujol, E. (1952). Escuela Razonada de la Guitarra: Basada en los principios de la técnica de Tarrega. Ricordi Americana [in Spanish].
9. Cooper, D. (2012). Andres Segovia: A Life of Music and Legacy. Harper Collins [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Заря С. В. Концертна діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 300–304.

Заря Світлана Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-8047-7068>
s.zarya@kmaesm.edu.ua

Zaria S. (2026). Concert Activity of Pop Vocals in Digital Artistic Space. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 300–304 [in Ukrainian].

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ У ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

У статті досліджено трансформаційні процеси, що відбуваються у концертній практиці сучасних естрадних вокалістів під впливом цифровізації. **Мета дослідження** полягає у комплексному аналізі специфіки концертної діяльності вокалістів естрадного жанру в цифровому середовищі. Висвітлено нові форми концертної практики, зокрема онлайн-концерти, стримінгові виступи, та використання цифрових аудіо- і візуальних технологій у сценічній діяльності. Акцентовано увагу на розширенні професійних компетентностей естрадного вокаліста, який у сучасних умовах поєднує виконавські, медійні та технологічні навички. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підході. Використано культурологічний аналіз для вивчення трансформації соціокультурних функцій концерту, порівняльно-типологічний метод для зіставлення офлайн та онлайн-форматів виступів. У роботі уточнено поняття «цифровий сценічний образ», який тепер розглядається не лише через вокальну майстерність, а й через технологічну взаємодію артиста з віртуальним середовищем. Доведено, що диджиталізація змінює традиційну форму естрадного виступу, перетворюючи глядача зі спостерігача на активного співучасника мистецького процесу. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному обґрунтуванні трансформації концертної діяльності естрадних вокалістів в умовах сучасного цифрового мистецького простору. **Висновки.** Доведено, що цифровий простір перестав бути лише засобом трансляції контенту, перетворившись на повноцінну творчу платформу. Встановлено, що цифровізація розширює межі сценічного образу естрадного вокаліста, дозволяючи використовувати мультимедійні ефекти для посилення емоційного впливу. Концертна діяльність у цифрову епоху постає як синтетична форма мистецтва, де вокальна майстерність залежить від технологічного супроводу.

Ключові слова: естрадний вокаліст, артист, концертна діяльність, цифровий мистецький простір, цифровізація, технології, стримінгові платформи.

Zaria Svitlana, PhD in Arts, Associate Professor, Head of Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Concert Activity of Pop Vocals in Digital Artistic Space

The article examines the transformational processes taking place in the concert practice of modern pop vocalists under the influence of digitalisation. **The purpose of the study** is to comprehensively analyse the specifics of the concert activity of pop singers in the digital environment. New forms of concert practice are highlighted, in particular online concerts, streaming performances, and the use of digital audio and visual technologies in stage activities. The emphasis is on expanding the professional competencies of a pop vocalist, who in modern conditions combines performing, media, and technological skills. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach. Culturological analysis was used to study the transformation of the socio-cultural functions of a concert, and a comparative-typological method was used to compare offline and online performance formats. The work clarifies the concept of 'digital stage image', which is now considered not only through vocal skill, but also through the technological interaction of the artist with the virtual environment. It is proven that digitalisation changes the traditional form of pop performance, transforming the viewer from an observer into an active participant in the artistic process. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive substantiation of the transformation of the concert activity of pop vocalists in the conditions of the modern digital artistic space. **Conclusions.** It is proven that the digital space has ceased to be just a means of broadcasting content, turning into a full-fledged creative platform. It is established that digitalisation expands the boundaries of the stage image of a pop vocalist, allowing the use of multimedia effects to enhance the emotional impact. Concert activity in the digital era appears as a synthetic form of art, where vocal skill depends on technological support.

Keywords: pop vocalist, artist, concert activity, digital artistic space, digitalisation, technologies, streaming platforms.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення нових форматів концертної діяльності естрадних вокалістів у цифрову епоху та визначення їх впливу на розвиток сучасного естрадного вокального мистецтва. Виклики останніх років, викликані пандемічними обмеженнями та воєнними конфліктами, спричинили трансформацію традиційної концертної естради. Це призвело до переходу від сценічного простору у віртуальний та ініціювало активний пошук альтернативних моделей комунікації між сучасним артистом та аудиторією. Цифровий мистецький простір перестав бути лише допоміжним інструментом для трансляції контенту, перетворившись на самодостатню платформу зі своєю унікальністю. Впровадження таких технологій, як «VR» (віртуальна реальність), «AR» (доповнена реальність) та «XR» (розширена реальність), кардинально змінює естрадного вокаліста. Сьогодні естрадний вокаліст - це універсальний артист, чий образ стає частиною комп'ютерних ігор та віртуальних світів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасної наукової думки та фахових джерел свідчить про трансформацію музичної індустрії під впливом цифрових інновацій. Дослідники, зокрема М. Поплавський, Ю. Трач [7] та А. Маринін [5], акцентують увагу на загальних тенденціях цифровізації та історичній ретроспективі переходу до новітніх технологічних стандартів у XXI столітті. Питання економічної ефективності та нових моделей монетизації через стрімінгові платформи «Spotify» та «Apple Music» ґрунтовно розглядають Ю. Карманська та В. Шебела [3], тоді як І. Пархоменко [6] аналізує правові аспекти функціонування музичного контенту як об'єкта авторського права. Л. Зданевич [2] робить акцент на онлайн-фестивалях і «VR-концертах» під час карантину. С. Заря [1] досліджує вплив цифрових технологій на естрадне вокальне мистецтво. Т. Лін, О. Стропольська, Л. Костенко [4] зосереджуються на технологіях «VR» у створенні інтерактивних музичних перформансів. У дослідженнях Н. Савастру, А. Стожок та М. Петренко [8] робиться акцент на впливі інноваційних технологій на українське музичне мистецтво, включно з цифровими концертами. Д. Тарковська [9] показує перспективи віртуальних концертів і роботизованих

музикантів, а S. Dredge [10], демонструє комерційний успіх «VR-концерту» Lindsey Stirling із застосуванням «XR-технологій».

Мета дослідження полягає у комплексному мистецтвознавчому аналізі трансформації концертної діяльності естрадних вокалістів у сучасному цифровому мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу. XXI століття стало епохою цифрової трансформації, яка докорінно змінила способи створення, презентації та сприйняття мистецтва. Концертна діяльність естрадних вокалістів більше не обмежується сценою філармонії чи концертного залу, вона активно інтегрується в цифровий мистецький простір. Традиційна концертна практика зазнає значних трансформацій, пов'язаних із поширенням онлайн-платформ, стрімінгових сервісів, соціальних мереж та цифрових технологій звукозапису та відеотрансляції. Унаслідок цього змінюються способи презентації музичного продукту, комунікації артиста з аудиторією та організації концертного процесу загалом. Сучасний естрадний вокаліст функціонує не лише як сценічний виконавець, але й як активний учасник цифрового медіасередовища, що потребує опанування нових форматів творчої самореалізації. Тим самим інтеграція мультимедійних технологій стають важливими складовими сучасної виконавської практики.

«Технології докорінно змінюють музичну індустрію. Лише за час пандемії користувачі звикли слухати живу музику онлайн, до цифрових шоу та інших інновацій, тому, можливо, ці звички залишаться й у період постпандемії. Складно передбачити, чи буде людям комфортно платити сотні доларів і перебувати в концертному залі з купою незнайомих, коли вони зможуть відчувати магію «живої» музики у власних домівках. І навпаки, музиканти, імовірно, нададуть перевагу виступам у прямому ефірі замість того, щоб миритися із виснажливим графіком турів і годинними зустрічами і вітаннями перед концертами» [7, с. 36].

Пандемія COVID-19 стала поштовхом для переходу до цифрових форматів. Багато українських виконавців, зокрема Тіна Кароль, MONATIK та Джамала активно використовували онлайн-платформи для підтримки контакту з аудиторією. Сьогодні сценою для естрадного вокаліста стають:

«YouTube», «Instagram», «TikTok», «Spotify» та багато інших музичних каналів. Ці платформи виконують не лише функцію трансляції, а й формують імідж артиста, його бренд, стиль комунікації. У цифровому мистецькому просторі слухач стає активним учасником події, а саме: він коментує виступ у реальному часі, голосує за пісні, впливає на репертуар або підтримує артиста донатами. Таким чином формується новий інтерактивний тип комунікації та межа між сценою та залом стає умовною. Більшість артистів перейшли до онлайн-трансляцій, які варіюються від простих «домашніх» ефірів до професійних студійних проєктів.

У розвитку цифрової концертної діяльності важливу роль відіграють продакшн-агентства та компанії, які спеціалізуються на організації онлайн-трансляцій. В Україні такі послуги надають як великі медіаструктури, так і вузькопрофільні студії. Зокрема, «1+1 media» має технічні ресурси для реалізації масштабних телевізійних і онлайн-проєктів, включно з концертними трансляціями. Компанія «StarLightMedia» забезпечує продакшн багатокамерних зйомок і стримінгових подій високого рівня.

У XXI столітті стримінгові платформи відіграли важливу роль у розвитку музичної індустрії, дозволяючи прослуховувати музику онлайн, завантажувати її на цифрові пристрої та зменшити використання компакт-дисків. Виконавці укладають контракти з цими платформами, які поширюють їхні твори серед споживачів через окремі покупки або підписки [5, с. 313].

Раніше основним джерелом доходу естрадного виконавця були гонорари за живі концерти та виступи на офлайн-подіях. З появою цифрових платформ ситуація змінилася, артисти тепер отримують доходи не лише від прямих виступів, а й від стримінгу, роялті та продажу цифрового контенту на платформах «YouTube», «Spotify», «Apple Music» та інших. Це відкриває нові фінансові можливості, дозволяє монетизувати творчість навіть у періоди, коли офлайн-концерти обмежені. «Звісно, нині українські артисти мають доходи від стримінгових сервісів: «YouTube», «Spotify» і «Apple Music» [6, с. 90].

«За даними «Best Music», треки, які потрапляли до десятки, на стримінгах могли заробити в квартал до \$18 000. Ті, що не були на найвищих сходинках чартів, але залишались у сотні найпопулярніших, заробляли від \$3000–7000 у квартал» [3].

«Платформи, як «TikTok», «YouTube», «Spotify», перетворилися на головні канали дистрибуції, просування та споживання музики, вони забезпечують доступність контенту, дозволяючи виконавцям із будь-якого куточка світу ділитися своєю творчістю без посередників. «TikTok» став потужним інструментом «вірусності», де короткі фрагменти пісень можуть миттєво ставати відомими хітами, часто підкреслюючи роль звуку як основи для візуального контенту» [1, с. 81].

Стрімкий розвиток цифрових технологій у XXI столітті зумовив якісні зміни у сфері сценічного мистецтва, зокрема в концертній діяльності естрадних вокалістів. Сучасна сцена дедалі частіше виходить за межі фізичного простору, інтегруючись у цифрове середовище, де поєднуються музика, візуальні ефекти та інноваційні технічні рішення. Особливого значення набуває впровадження технологій віртуальної «VR», доповненої «AR» та розширеної реальності «XR», які трансформують традиційне уявлення про концерт як про подію, що відбувається виключно в межах концертного залу. Застосування цих інструментів не лише розширює художні можливості виконавців, а й формує новий формат взаємодії з аудиторією, забезпечуючи ефект занурення та інтерактивності.

Як приклад такого концерту, виступ Олега Винника, який зібрав НСК «Олімпійський». «Виступ артиста знімали на стадіоні, а шоу робили за допомогою доповненої реальності. Діджитальну фан-зону та сектори заповнили аватари відвідувачів. А кожна пісня супроводжувалась окремими візуальними рішеннями та анімаційними ефектами. Наприклад, під час виконання пісні «Молодої Вовчиці» співак дістав місяць з неба» [2].

Новий феномен цифрової культури «VR-концерти» активно розвивається у трьох форматах. Сучасна класифікація концертів у цифровому просторі охоплює три ключові формати, а саме: трансляції реальних виступів у форматі 360°, що забезпечують глядачеві ефект присутності через «VR-окуляри» або панорамний огляд у смартфоні; повністю віртуальні шоу, де цифрові аватари реальних або вигаданих артистів діють у змодельованому середовищі завдяки технології «Leap Motion»¹, яка синхронізує рухи людини з її віртуальним втіленням а також перформанси з доповненою реальністю «AR», що базуються з віртуальними 3D-об'єктами безпосередньо на сцені. У 2019 році

Lindsey Stirling провела віртуальний концерт на платформі «Wave», виступаючи у вигляді цифрового аватара з захоплення руху в реальному часі. Трансляція була доступна як у «VR-додатку», так і через «YouTube» та «Facebook», що показало нові можливості інтерактивних онлайн-концертів і «XR-технологій» [10].

«Застосування віртуальних концертних просторів відкриває можливості не лише моделювати реальні сцени, а й створювати абсолютно нові акустичні середовища, що адаптуються до присутності слухачів. Інтерактивні музичні інструменти у «VR» знімають фізичні обмеження створення та виконання музики традиційними інструментами, стимулюючи виконавців змінювати звукові параметри через рухи або тактильну взаємодію» [4, с. 149].

«Одним з яскравих прикладів використання «VR-технологій» у сучасному музичному мистецтві України є виступ відомого гурту «ОНУКА» у 2018 році. Під час концерту колектив застосував віртуальну реальність для створення інтерактивного візуального контенту, який синхронізувався з музикою та транслювався через «VR-окуляри» [8, с. 224].

Ще один з найвідоміших прикладів шоу, який зробив американський репер - Travis Scott у грі «Fortnite» у 2020 році. «Віртуальний світ, нова музика та інтерактивна взаємодія залучили мільйони фанів, а 9-хвилинний виступ приніс артисту близько 20 мільйонів доларів, поєднавши ефектний маркетинг і значний прибуток» [9]. Разом із тим існують і значні виклики. Створення якісного цифрового концерту вимагає високих фінансових вкладень у професійне обладнання, студії та команду спеціалістів. Також артистам необхідно володіти технічними навичками або тісно співпрацювати з продакшн-агентствами. Окрім цього, конкуренція в цифровому просторі зростає, а перенасичення контентом ускладнює залучення та утримання уваги глядача. Незважаючи на ці труднощі, впровадження цифрових технологій стає необхідністю для сучасних виконавців, які прагнуть залишатися актуальними, розширювати аудиторію та формувати нові стандарти концертного досвіду.

У цифровому мистецькому просторі відбувається трансформація традиційного сценічного іміджу виконавця у так званий «цифровий сценічний образ», що формується засобами мультимедійних технологій, онлайн-платформ, віртуальних середовищ та стає

важливим інструментом комунікації естрадного вокаліста з аудиторією.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі трансформації концертної діяльності естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі.

Висновки. Цифровізація концертної діяльності естрадних вокалістів відкрила нові можливості для розвитку музичного мистецтва. Онлайн-трансляції, стримінгові платформи та «VR/AR/XR-технології» дозволяють створювати нові формати виступів, розширюючи межі сцени та взаємодії з аудиторією, створювати інтерактивний досвід та монетизувати свою творчість через роялті та продаж цифрового контенту. Українські виконавці активно використовують ці інструменти, поєднуючи камерні «домашні» ефіри, професійні студійні шоу та гібридні концерти, що транслюються на «YouTube», «Instagram» та інших платформах. Продакшн-агентства забезпечують високий рівень технічного та візуального оформлення трансляцій, що робить цифровий концерт повноцінним мистецьким продуктом. Отже, цифровий простір стає невід'ємною частиною сучасної концертної діяльності, а поєднання технологій, творчості та професійного продакшену визначає нові стандарти естрадного вокального мистецтва.

Примітки

¹ «Leap Motion», це високоточний контролер для відстеження рухів рук і пальців у 3D-просторі в реальному часі, що дозволяє керувати комп'ютером та «VR/AR-контентом» безконтактними жестами.

Література

1. Заря С. Вплив цифрових технологій на формування естрадного вокального мистецтва. *Київське музикознавство* № 4, 2025, С. 78-86.
2. Зданевич Л. Онлайн-фестивалі, вертикальні концерти та стадіонні шоу у VR: як українські музиканти виступали під час карантину. 2020. URL: <https://liroom.com.ua/articles/online-concerts-new-formats/>
3. Карманська Ю. Шебела В. Від 1000 доларів до 6000 доларів на місяць. Spotify, Apple і YouTube дали українській музиці нове дихання. Скільки виконавці заробляють на стрімінгах. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/spotify-apple-music-i-youtube-music-dali-ukrainskiy-muzitsi-nove-dikhannya-skilki-ta-yak-vikonavtsi-zaroblyayut-na-strimingakh-28122022-10774>
4. Лін Т., Спольська, О., Костенко, Л. Використання віртуальної реальності у створенні інтерактивних музичних перформансів. № 2 (2025): Південноукраїнські мистецькі студії. С.147-154.

5. Маринін А. Трансформація цифрових технологій у музичній індустрії в кінці XX – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2024. № 2. С. 311–315.

6. Пархоменко І. Функціонування музичної індустрії в сучасній Україні: від концерту до одиниці авторського права. *Українські культурологічні студії* 1 (12): 88–93. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19)

7. Поплавський М., Троч Ю. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2022. № 2. С. 30–39.

8. Савастру Н., Стожок А., Петренко М. Аналіз впливу інноваційних технологій на сучасне музичне мистецтво України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87, том 2. С. 220–226.

9. Тарковська Д. Віртуальні концерти та музика роботів. Яке майбутнє чекає музичну індустрію. URL: <https://life.nv.ua/ukr/amp/novi-tehnologiji-v-muzici-virtualni-koncerti-shtuchniy-intelekt-50342199.html>

10. Dredge S. Lindsey Stirling to perform a virtual concert using startup Wave. URL: <https://musically.com/2019/08/22/lindsey-stirling-to-perform-a-virtual-concert-using-startup-wave/>

References

1. Zaria, S. (2025). The influence of digital technologies on the formation of pop vocal art. *Kyiv Art Studies*, (4), 78–86 [in Ukrainian].

2. Zdanevych, L. (2020). Online festivals, vertical concerts and stadium shows in VR. <https://liroom.com.ua/articles/online-concerts-new-formats/> [in Ukrainian].

3. Karmanska, Yu., & Shebela, V. (2022). From \$1000 to \$6000 per month. Spotify, Apple and YouTube gave Ukrainian music a new breath. *Forbes Ukraine*. <https://forbes.ua/lifestyle/spotify-apple-music-i-youtube-music-dali-ukrainskiy-muzitsi-nove-dikhannya-skilki-ta-yak-vikonavtsi-zaroblyayut-na-strimingakh-28122022-10774> [in Ukrainian].

4. Lin, T., Spolska, O., & Kostenko, L. (2025). The use of virtual reality in creating interactive music performances. *Pivdennoukrainski Art Studies*, (2), 147–154 [in Ukrainian].

5. Marynin, A. (2024). Transformation of digital technologies in the music industry. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 311–315 [in Ukrainian].

6. Parkhomenko, I. (2023). Functioning of the music industry in modern Ukraine. *Ukrainian Culturological Studies*, 1(12), 88–93. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19) [in Ukrainian].

7. Poplavskyi, M., & Trach, Yu. (2022). Digitalisation of the music industry: trends and prospects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 30–39 [in Ukrainian].

8. Savastru, N., Stozhok, A., & Petrenko, M. (2025). Analysis of Innovative Technologies' Impact on Contemporary Music in Ukraine. *Current Issues in the Humanities*, 87(2), 220–226 [in Ukrainian].

9. Tarkovska, D. (2023). Virtual concerts and robot music. *NV Life*. <https://life.nv.ua/ukr/amp/novi-tehnologiji-v-muzici-virtualni-koncerti-shtuchniy-intelekt-50342199.html> [in Ukrainian].

10. Dredge, S. (2019). Lindsey Stirling to perform a virtual concert using startup Wave. Music Ally. <https://musically.com/2019/08/22/lindsey-stirling-to-perform-a-virtual-concert-using-startup-wave/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026

Отримано після доопрацювання 10.02.2026

Прийнято до друку 17.02.2026

Опубліковано 31.03.2026

УДК 378.147:781.6(477.41)(091)"1960/1970"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356303

Цитування:

Зубай Ю. М. Загальне фортепіано в системі музичної освіти Київської консерваторії 1960–1970-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 305–310.

Зубай Юрій Миколайович,
доктор філософії, викладач Київської
муніципальної академії музики ім. Р. Глієра
<http://orcid.org/0000-0003-1475-8368>
yuriyzubay@gmail.com

Zubay Yu. (2026). General Piano in the System of Musical Education of the Kyiv Conservatory in the 1960s–1970s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 305–310 [in Ukrainian].

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ 1960–1970-Х РОКІВ

Мета статті - історико-аналітичне дослідження ролі кафедри загального фортепіано Київської консерваторії у 1960–1970-х роках як ключового освітнього осередку, що формував міждисциплінарні навички майбутніх музикантів різних спеціалізацій, сприяв розвитку педагогічних традицій, концертної діяльності та композиторської творчості, а також відображав динаміку змін у структурі музичної освіти радянської України. **Методологія роботи.** Дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-документальний, біографічний та аналітичний методи. Джерельну базу склали архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва та Миського архіву міста Києва, а також фахові публікації, присвячені діяльності окремих педагогів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії 1960–1970-х років. Акцент зроблено також на інституційних трансформаціях кафедри та її ролі у формуванні міжкафедральної співпраці в консерваторії. **Наукова новизна.** Вперше здійснено спробу виявити конкретні імена студентів кафедри загального фортепіано досліджуваного періоду та їхніх викладачів. Окрему увагу приділено творчим тандемам, концертній, композиторській і науковій діяльності педагогів. Уперше введено в обіг низку цитат і оцінок композиторських робіт викладачів кафедри. **Висновки.** У 1960–1970-х кафедра загального фортепіано відігравала ключову роль у професійній підготовці композиторів, диригентів, вокалістів та інструменталістів, формуючи підґрунтя їхньої фахової майстерності. Її діяльність мала міжкафедральний характер, сприяючи обміну досвідом і популяризації українського фортепіанного мистецтва як у межах Київської консерваторії, так і за її межами. Результати дослідження розширюють уявлення про роль загального фортепіано у структурі радянської музичної освіти та становленні вітчизняної музичної культури.

Ключові слова: музична педагогіка вищої школи, українське фортепіанне мистецтво, історія Київської консерваторії, українська музична культура радянського періоду, інтердисциплінарна роль музичного педагога.

Zubay Yuriy, Doctor of Philosophy, Teacher, R.Glier Kyiv Municipal Academy of Music

General Piano in the System of Musical Education of the Kyiv Conservatory in the 1960s–1970s

The purpose of the study is to conduct a comprehensive analysis of the activities of the Department of General Piano at the Kyiv Conservatory during the 1960s–1970s. The focus of the research is on the systematic work of the department as an essential component in the training of specialists in various musical disciplines. The study identifies the impact of the teaching, methodological, scientific, and concert activities of the department's instructors on the development of piano education in Ukraine. **Methodology.** The research is based on an interdisciplinary approach that combines historical-documentary, biographical, and analytical methods. The source base includes archival materials from the Central State Archive-Museum of Literature and Art and the Kyiv City Archive, as well as professional publications dedicated to the activities of individual instructors of the Department of General Piano at the Kyiv Conservatory during the 1960s–1970s. Particular emphasis is placed on the institutional transformations of the department and its role in fostering interdepartmental cooperation within the conservatory. **Scientific Novelty.** For the first time, an attempt has been made to identify specific students of the Department of General Piano from the studied period and their instructors. Special attention is given to creative tandems, as well as to the concert, compositional, and scientific activities of the faculty members. A number of quotations and evaluations of the instructors' compositional works are introduced into academic discourse for the first time. **Conclusions.** In the 1960s–1970s, the Department of General Piano played a key role in the professional training of composers, conductors, vocalists, and instrumentalists, laying the foundation for their professional mastery. Its activities had an interdepartmental nature, contributing to the exchange of experience and the popularisation of Ukrainian piano art both within the Kyiv Conservatory and beyond. The research findings expand our understanding of the role of general piano training in the structure of Soviet music education and the development of Ukrainian musical culture.

Keywords: higher music pedagogy, Ukrainian piano art, history of the Kyiv Conservatory, Ukrainian musical culture of the Soviet period, interdisciplinary role of the music educator.

Актуальність теми дослідження. У другій половині ХХ століття загальне фортепіано як навчальна дисципліна набуває дедалі більшої ваги у підготовці фахівців нефортепіанних спеціалізацій. Незважаючи на це, історичні аспекти становлення та функціонування відповідних кафедр, як правило, залишалися поза увагою дослідників, поступаючись місцем фаховим фортепіанним школам.

На тлі сучасних тенденцій переосмислення музично-педагогічної спадщини актуалізується потреба в реконструкції освітнього процесу у провідних закладах вищої музичної освіти. Київська консерваторія, як флагман української академічної музики, відігравала ключову роль у формуванні професійних стандартів. У цьому контексті, дослідження діяльності кафедри загального фортепіано дозволяє простежити не лише внутрішні організаційні зміни, а й виявити механізми професійної взаємодії викладачів різних спеціальностей, що формували цілісний музичний світогляд студентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексно історія кафедри загального фортепіано Київської консерваторії (нині Національної музичної академії) висвітлена у працях К. Фадєєвої і К. Шамаєвої [10], та З. Йовенко, Ж. Колодуб, Н. Магомедбекової [4], але рамки наукової статті не дали можливості авторкам обох статей прицільно розглянути період 1960-1970-х років. У цих джерелах, даний період історії кафедри, переважно описується лише переліком педагогів, котрі розпочали свою діяльність у даний час. Іншим джерелом яке, в певній мірі, «проливає світло» на даний період розвитку цього структурного підрозділу Київської консерваторії є дві збірки праць «Загальне та спеціалізоване фортепіано», у яких сучасні педагоги кафедри діляться своїми особистісними спогадами про старших колег. Лише частина праць із цієї збірки присвячена педагогам, діяльність на кафедрі яких припала хронологічно на 1960-1970-ті (статті про Марину Мажугу [5], Наталію Холодну [15], Тетяну Шаняєву [16], інші статті – присвячені педагогам, діяльність яких розпочалася пізніше або це праці на загальному музичні теми). Також існує низка досліджень, у котрих описується різностороння музична діяльність певних викладачів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії 1960-1970-тих, але значення педагогіки, на цій кафедрі, як складової творчої діяльності цих митців у них згадується опосередковано – це статті Т. Омельченко [7; 8], Р. Сулім [9], Ю.

Глуценка [1]. Зокрема, в жодній з вище згаданих праць не подається перелік або навіть згадка про конкретних студентів, котрі навчалися у педагогів кафедри даного періоду. Статті Ю. Зубая про діяльність І. Берковича [3] (працював на кафедрі загального фортепіано Київської консерваторії з 1933 по 1970 рік) та М. Сільванського [2] (з 1955 по 1985 рік) досі залишаються єдиними працями в яких, окрім аналізу педагогічних принципів роботи в класі загального фортепіано побіжно здійснена спроба навести перелік конкретних музикантів, що здобували освіту в цих педагогів та наведені цитати з інтерв'ювання студентів їх класів. Таким чином комплексне дослідження діяльності кафедри загального фортепіано Київської консерваторії 1960-1970-х набуває особливої актуальності.

Мета статті - історико-аналітичне дослідження ролі кафедри загального фортепіано Київської консерваторії у 1960–1970-х роках як ключового освітнього осередку, що формував міждисциплінарні навички майбутніх музикантів різних спеціалізацій, сприяв розвитку педагогічних традицій, концертної діяльності та композиторської творчості, а також відображав динаміку змін у структурі музичної освіти радянської України.

Виклад основного матеріалу. 1960-1970-ті в історії кафедри загального фортепіано характеризувались значним піднесенням виконавської, наукової, методичної роботи викладачів кафедри, серед основних причин такої позитивної тенденції – значне поповнення, на початку 1960-х, штату кафедри новими викладачами. Розширення складу кафедри було викликане, в першу чергу, збільшенням кількості тижневих годин у робочих програмах, збільшенням кількості семестрів, в яких проходило загальне фортепіано (у програмах 1964 року всім інструменталістам збільшено з 4 до 4.5 семестрів), створенням у Київській консерваторії в 1958 році музично-педагогічної кафедри, на якій фортепіано викладали педагоги кафедри загального фортепіано. Сукупність усіх вище наведених факторів стала наслідком того, що наприклад лише у 1959-1960 навчальному році на кафедрі розпочали свою діяльність чотири нових педагоги – Павло Батюшков, Зоя Йовенко, Марина Белецька, Олена Барченкова. Того ж року кафедра набула назви «загального та спеціалізованого фортепіано», до того мала назву «загального».

У 1960-1970-х на кафедрі розпочали свою діяльність: Жанна, Аністратенко, Олена

Бояндіна, Юлія Федякіна, Валентина Педерій, Наталія Маркевич, Велія Колиженко, Ольга Лисенко, Людмила Головка, Жанна Колодуб, Кіра Шамаєва. Водночас періодичною, впродовж означеного періоду, стала робота на кафедрі для Гі Царевич, Наталії Вітте, Ази Рощиної, Елеонори Ткач, Галини Паторжинської, Сергія Сільванського, Бориса Мілича, (провідна їх педагогічна діяльність була реалізована на інших консерваторських кафедрах), а також викладачок Київського музичного училища - Олени Вериківської та Ірини Лазницької. Водночас у 1960-1970-ті описані вище педагоги мали можливість переймати досвід у тогочасних корифеїв кафедри – Юхима Толпіна (завідувача кафедри до 1977 року), Раїси Шляхової (до 1964), Ісаака Берковича (до 1970), Лазаря Мільмана (до 1973), Стефи Легур (до 1973). У цьому контексті є показовим факт закріплення «наставників» для молодих педагогів. Таким чином, у 1959-1960 навчальному році за П. Батюшковим була закріплена С. Легур, О. Барченковою – Г. Паторжинська, З. Йовенко – П. Ставінська, М. Белецькою – Н. Огієвська.

Впродовж 1960-1970 на кафедрі опановували навички фортепіанного мистецтва чимало постатей, котрі стали провідними українськими музичними діячами кінця ХХ – початку ХХІ століття. В першу чергу, у цьому контексті варто згадати композиторів, адже переважна більшість з них зверталась у своїй творчості до фортепіанних жанрів, і тому заслуга їх консерваторських педагогів з фортепіано є особливо вагомою. Серед них такі композитори як: Володимир Загорцев, Петро Соловкін, Геннадій Сасько, Володимир Тилик (викладач – І. Беркович), Ігор Поклад (Ю. Федякіна), Іван Карабиць (Є. Богородський), Ярослав Верещагін, Віталій Пацера, Яків Губанов, Ігор Щербаков, В'ячеслав Назаров, Олег Ківа, Сергій Бедусенко, Леонід Чепелянський, Євген Мілка, Олексій Шевченко (М. Сільванський), Олександр Зуєв (Т. Шаняєва), Володимир Шумейко (П. Батюшков), Наталія Боєва, Віталій Годзяцький, Володимир Губа (Ю. Толпін).

Представниками інших спеціальностей, котрі в той період вдосконалювали своє вміння гри на фортепіано на кафедрі загального фортепіано Київської консерваторії стали: симфонічні диригенти – Валерій Варакута (викладач – М. Белецька), Роман Кофман, Володимир Агафонов (Є. Богородський), Роман Бабич (З. Йовенко); хорові диригенти – Віталій Лисенко (К. Шамаєва), Віталій Пучко, Лариса Бухонська, Олександр Курій (М. Сільванський); музикознавці – Галина Фількевич (І. Беркович), Наталія Назар

(П. Батюшков), Тетяна Бондаренко (Ю. Толпін), Олена Таранченко (М. Сільванський); вокалісти – Маняченко Анатолій (О. Барченкова), Євдокія Колесник, Раїса Колесник, Тетяна Михайлова (В. Педерій), Анатолій Кочерга (С. Легур); скрипаль Вадим Бродський (К. Шамаєва), флейтист Володимир Турбовський (П. Батюшков).

Діяльність кафедри, як в певній мірі зв'язуючої ланки, виявлялась також у тісному контакті з іншими кафедрами, свідченням чого є низка спільних засідань кафедр. У 1960-1970-х спільні засідання практикувались з кафедрою народних, струнних, духових інструментів, хоровою кафедрою консерваторії. Неодноразово на засідання кафедри загального фортепіано консерваторії запрошувались викладачі аналогічної дисципліни з музичного училища та школи-десятирічки. Так, у 1969 році на засіданні кафедри загального фортепіано консерваторії викладач Київського музичного училища Володимиров А. Г. представив свої композиторські доробки, котрі позиціонувались як твори для курсу загального фортепіано училищ. Він отримав рекомендації та схвальні відгуки від викладачів кафедри загального фортепіано консерваторії (зокрема І. Берковича та М. Сільванського) [6].

Різномпланова методична, композиторська, наукова, виконавська робота викладачів кафедри майже постійно щорічно доповнювала так звану «другу частину навантаження» педагогів кафедри. Впродовж 1960-1970 цікаві методичні роботи були представлені О. Бояндіною та В. Педерій – «Рекомендований список акомпанементів українських композиторів для курсу загального фортепіано вокальних факультетів», куди входило 280 творів, опрацьовано при підготовці близько 1000; Н. Холодною – Н. Головка «Рекомендований список акомпанементів хорових творів вітчизняних композиторів» (1965 рік), та багато інших праць.

Концертна діяльність педагогів кафедри у 1960-1970-ті роки була доволі різноманітною та насиченою. Педагоги кафедри організовували «збірні» концерти не лише в стінах консерваторії, але і на інших концертних майданчиках Києва та України. Зокрема, у 1963 році педагоги провели у Малому залі консерваторії концерт присвячений 50-річчю закладу з творів композиторів-викладачів Київської консерваторії.



Іл. 1. Афіша концерту педагогів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано у Малому залі Київської консерваторії 12.11.1963. Джерело: Особова справа М. Сільванського (знаходиться у ЦДЛМЛіМ) [11].

Наприклад, у грудні 1968 році педагоги кафедри дали чотири концерти у різних залах Києва (Будинок вчителя, Малий зал консерваторії, ДМШ №7, ДМШ №14). 1972 року концерт педагогів кафедри до 100-річчя О. Скребіна було проведено в Уманському музичному училищі, наступного року концерти до 100-річчя С. Рахманінова були організовані педагогами кафедри в Житомирському та Чернігівському музичному училищі.



Іл. 2. Афіша концертів педагогів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 07-08.12.1968. Джерело: Особова справа М. Сільванського (знаходиться у ЦДЛМЛіМ) [11].

У період 1960-1970-х на кафедрі сформувались своєрідні «творчі тандеми» фортепіанних ансамблів, чия виконавська діяльність теж не обмежувалась стінами закладу: К. Шамаєва – Л. Головка, Н. Шевченко, Ж. Аністратенко, Т. Шаняєва – М. Белецька, Ю. Толпін – П. Батюшков.

Центром академічного музичного життя Києва як і в XX столітті, так і у сьогоденні залишається філармонія. В її діяльності 1960-1970-х внесок педагогів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії теж є суттєвим і не обмежувалася виключно філармонійною сценою, адже переважно філармонія того періоду займалася просвітницькими векторами своєї діяльності. Серед них – організація творчих зустрічей з сучасними композиторами у різноманітних навчальних закладах, в цих заходах часто брав

участь М. Сільванський, І. Беркович, починаючи з кінця 1960-х – Ж. Колодуб.



Іл. 3. Афіша зустрічі М. Сільванського з учнями музичних шкіл м. Києва 06.02.1972. Джерело: афіші концертів і творчих вечорів Київської державної філармонії (знаходяться у ЦДЛМЛіМ) [12].

Свідченнями конкретних виступів у заходах філармонії педагогів кафедри є участь П. Батюшкова, у 1962 році, у концерті з творами В. Косенка, виконання того ж року І. Царевич «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського у супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР, прем'єрне виконання авторського циклу «12 прелюдій» М. Сільванським у Колонному залі філармонії (1965), виступи у Колонному залі П. Батюшкова з Концертом для фортепіано В. Косенка (1967 рік – диригент А. Власенко, 1968 – В. Кожухар), 1967 року виступ К. Шамаєвої у рамках «Київських симфонічних вечорів» з Концертом для фортепіано Г. Галиніна (диригент – А. Власенко). Неодноразово починаючи з 1970-го року (рік створення) педагоги кафедри брали участь у заходах Київської дитячої філармонії.

Цікаво, що у матеріалах філармонії 1960-1970-х років фігурують згадки і про піаністів, чия педагогічна діяльність розпочалася на кафедрі загального фортепіано пізніше, і це є свідченням того, що запрошені на кафедру педагоги мали суттєвий виконавський досвід. Наприклад, запрошена на кафедру у 1965 році Е. Ткач виступала у заходах філармонії двічі в 1962 році (виконувала Концерт №4 С. Рахманінова та Рапсодію Дж. Гершвіна з симфонічним оркестром УРСР) та 1964 року з Рапсодією Дж. Гершвіна. Ж. Аністратенко, котра розпочала свою діяльність на кафедрі у 1965 році, виконувала 1963 року Концерт для фортепіано Ф. Амірова – Е. Назірової у супроводі Державного симфонічного оркестру під орудою Н. Рахліна.

Не менш активною була і композиторська діяльність педагогів кафедри в означений період. Протягом 1960-1970 на кафедрі працювали знамі композитори – М. Сільванський, Ж. Колодуб, І. Беркович. Вони

майже щороку на кафедральних засіданнях знайомили колег із своїми новими доробками. Зокрема, прем'єра циклу «24 прелюдії» І. Берковича відбулася саме на засіданні кафедри загального фортепіано в 1965 році. Рецензентом на цю композиторську працю став М. Сільванський, котрий дав схвальну оцінку цьому композиторському доробку свого колеги. 1966 року І. Беркович продемонстрував колегам «10 п'єс на народні теми в чотири руки», і тут його колега – М. Сільванський виступив вже не лише як рецензент, але і як ансамбліст на презентації цього циклу.

Композиторський доробок М. Сільванського виходив далеко за рамки курсу загального фортепіано, тому окремі твори він представляв на засіданнях кафедр спеціального фортепіано також, де у 1970-х роках навіть працював на умовах погодинної оплати. Власне на засіданнях кафедри загального фортепіано ним були представлені такі твори: Соната-поема (1969 рік), Сонати №3 та №4 (1970), Прелюдії №13-24 (1971), Грузинська токата для двох фортепіано (1972) та низка інших композицій. Ж. Колодуб представляла свої композиторські доробки на кафедрі вже починаючи з 1970-х. Серед них особливе місце займають «Шість п'єс в чотири руки на українські теми» (1975), котрі були написані спеціально для курсу загального фортепіано.

На жаль, досі не в повній мірі оціненою сучасниками залишається композиторська творчість викладачки О. Барченкової. Цінними свідченнями є відгуки колег О. Барченкової про її творчість, зафіксовані у кафедральних протоколах. Зокрема, І. Беркович висловився про її Сонату-фантазію ре мажор так: «В сонаті-фантазії приваблює благородство, і те, що вона не претендує на нововведення чи «викрутаси»» [6]. Серед творчого доробку О. Барченкової є навіть Концерт для фортепіано з оркестром (тричастинний), який був представлений на кафедрі у 1966. Цей твір також отримав схвальні відгуки колег по кафедрі, котрі варто навести, адже запису цього твору (як і Сонати-фантазії), на жаль, не існує: «Концерту притаманна романтична піднесеність, дуже красиві мелодичні звороти, багато кантिलени» (С. Легур); «Мелодії концерту легко запам'ятовуються, немає «погоні за модою», і загалом прослуховування твору надало естетичну насолоду» (Л. Мільман) [6].

Поряд з педагогами-композиторами у 1960-1970-ті на кафедрі загального фортепіано працювали педагоги, котрі зробили низку перекладень творів для фортепіано – Л. Мільман та Н. Холодна. Серед наймасштабніших доробків в цьому жанрі

перекладення Л. Мільманом кантати-симфонії «Україно моя» А. Штогаренка для фортепіано в чотири руки та перекладення Н. Холодною симфонічного твору Б. Лятошинського «Ромео і Джульєтта».

Наукова діяльність педагогів позначилася особливим розквітом у 1970-ті, коли були захищені кандидатські дисертації К. Шамаєвої (1975), З. Йовенко (1973). Працювали над дисертаційними дослідженнями Ж. Аністратенко-Хурсіна (захист відбувся у 1984 році), С. Зандрок та В. Колиженко. Показовими є статті Ж. Аністратенко-Хурсіної та К. Шамаєвої, хронологічний перелік яких подається у працях Т. Омеляченко [7; 8].

Висновки. Таким чином, кафедра загального фортепіано Київської консерваторії у 1960–1970-х роках постає як багатофункціональний освітньо-культурний осередок, що поєднував педагогіку, виконавське мистецтво та композиторську творчість. Її діяльність стала фундаментом для міждисциплінарної взаємодії в межах академії, формування нових методичних підходів і збереження високих професійних стандартів української музичної освіти радянського періоду.

Література

1. Глушенко Ю. Богородський Євгеній Валерійович – піаніст, педагог, доцент // *Науковий вісник НМАУ*. 2003. № 30, ч. 1. С. 270.
2. Зубай Ю. М. Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сільванського у Київській консерваторії як унікальний аспект творчої біографії митця // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 2(55). С. 36–49. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266546](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546)
3. Зубай Ю. М. Творча діяльність Ісаака Берковича в контексті розвитку української фортепіанної музики (до 120-річчя від дня народження композитора) // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 181–187. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262273>
4. Йовенко З., Колодуб Ж., Магомедбекова Н. Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано // *Національний музичний академії України імені П. І. Чайковського 100 років / упоряд. В. Рожок*. Київ : Музична Україна, 2013. С. 334–339.
5. Корольова, Т. В. Марина Мажуга: самовіддане служіння справі виховання творчої молоді. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи. Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2). 2021. НМАУ. с. 16–19
6. Міський архів м. Києва. Ф. 810. Київська державна консерваторія Мін-ва культури УРСР та її профспілковий комітет. Опис 3. Справи Спр. №№ 652, 1020, 1089, 1160, 1217, 1298, 1370, 1462, 1566, 1652, 1748, 1974, 1842, 1942
7. Омеляченко Т. А. Кіра Шамаєва як історик української музичної культури //

Українське музикознавство. 2022. № 48. С. 8–29. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2022.48.288430>

8. Омелченко Т. А. Науково-педагогічна діяльність піаністки Жанны Хурсіної в Київській консерваторії 1970–1990-х років // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 4. С. 130–138. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_4_37

9. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя та творчості : монографія. Суми : ППВ Вид. дім «Еллада», 2017. 600 с.

10. Фадєєва К. В., Шамаєва К. І. З історії кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2013. № 1(18). С. 122–137. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/240858>

11. Центральний держ. архів-музей літ. і мистецтв України. Ф. 968. Опис 1. Спр. № 100. Сільванський М. Й. Матеріали педагогічної діяльності. 1916–1985.

12. Центральний держ. архів-музей. Київська держ. філармонія. Афіші концертів і творчих вечорів. 1970–1979. Ф. 915, оп. 1, спр. 479 (1972).

13. Центральний держ. архів-музей. Київська держ. філармонія. Програми концертів і творчих вечорів. 1970–1979. Ф. 915, оп. 1, спр. №№ 389–390, 425–426, 475–476, 520–521, 568–569, 621–622, 685–686, 754–755, 809–810, 865–866

14. Центральний держ. архів-музей. Ф. 915, оп. 1. Київська держ. філармонія. Програми концертної та культ.-просвіт. діяльності: спр. №№ 15–26, 41–52, 71–81, 99–110, 132–143, 165–178, 208–224, 245–260, 285–304 330–349

15. Шамаєва, К. І. До біографії Наталії Григорівни Холодної. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи. Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 1). 2018. НМАУ. с. 16–122

16. Шамаєва, К. І. (2021). Пам'ять серця: Тетяна Шаняєва. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи. Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2). 2018. НМАУ. с. 11–15

References

1. Hlushchenko, Yu. (2003). Yevhenii Valeriiovych Bohorodskyi – pianist, teacher, associate professor. *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Academy of Music*, 30(1), 270 [in Ukrainian].

2. Zubai, Yu. M. (2022). Cultural and pedagogical activity of Mykola Silvanskyi at the Kyiv Conservatory as a unique aspect of the artist's creative biography. *Journal of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 2(55), 36–49. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266546](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546) [in Ukrainian].

3. Zubai, Yu. M. (2022). Creative activity of Isaak Berkovich in the context of Ukrainian piano music development (on the 120th anniversary of the composer's birth). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 181–187. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262273> [in Ukrainian].

4. Yovenko, Z., Kolodub, Zh., & Mahomedbekova, N. (2013). Department of General and Specialised Piano. In V. Rozhok (Ed.), *100 Years of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music* (pp. 334–339). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

5. Korolova, T.V. (2021). Maryna Mazhuha: devoted service to the education of creative youth. *General and Specialised Piano: Achievements and Prospects*, 2, 16–19 [in Ukrainian].

6. Kyiv City Archives. F. 810. (1959–1976). Kyiv State Conservatory of the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR and its trade union committee. Description 3. Files Nos. 652, 1020, 1089, 1160, 1217, 1298, 1370, 1462, 1566, 1652, 1748, 1974, 1842, 1942 [in Ukrainian].

7. Omelchenko, T.A. (2022). Kira Shamaieva as a historian of Ukrainian musical culture. *Ukrainian Musicology*, 48, 8–29. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2022.48.288430> [in Ukrainian].

8. Omelchenko, T.A. (2013). Scientific and pedagogical activity of pianist Zhanna Khursina at the Kyiv Conservatory in the 1970s–1990s. *Journal of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 4, 130–138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_4_37 [in Ukrainian].

9. Sulim, R.A. (2017). *Composer Zhanna Kolodub: pages of life and creativity*. PVP Vydavnychiy dim 'Ellada' [in Ukrainian].

10. Fadieieva, K.V., & Shamaieva, K.I. (2013). From the history of the Department of General and Specialised Piano of Tchaikovsky NMAU. *Journal of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 1(18), 122–137. <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/240858> [in Ukrainian].

11. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 968. Case 1. (1916–1985). Silvanskyi M.Yo. Materials on pedagogical activity. Sprava No. 100 [in Ukrainian].

12. Central State Archive-Museum. F. 915. Case 1. (1972). Kyiv State Philharmonic. Concert and creative evening posters. Spr. No. 479 [in Ukrainian].

13. Central State Archive-Museum. F. 915. Case 1. (1970–1979). Kyiv State Philharmonic. Concert and creative evening programmes. Spr. No. 389–390, 425–426, 475–476, 520–521, 568–569, 621–622, 685–686, 754–755, 809–810, 865–866 [in Ukrainian].

14. Central State Archive-Museum. F. 915. Case 1. (1960–1969). Kyiv State Philharmonic. Concert and cultural-educational activity programmes. Spr. No. 15–26, 41–52, 71–81, 99–110, 132–143, 165–178, 208–224, 245–260, 285–304, 330–349 [in Ukrainian].

15. Shamaieva, K.I. (2018). To the biography of Nataliia Hryhorivna Kholodna. *General and Specialised Piano: Achievements and Prospects*, 1, 16–122 [in Ukrainian].

16. Shamaieva, K.I. (2021). Memory of the heart: Tetiana Shaniaieva. In *General and Specialised Piano: Achievements and Prospects*, 2, 11–15 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 19.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Коваль Т. О., Коваль М. О. Перформативні практики в сучасному оперному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 311–315.

Koval T., Koval M (2026). Performative Practices in Contemporary Opera. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 311–315 [in Ukrainian].

Коваль Тамара Омелянівна,
доцентка Київської муніципальної академії
музики імені Р.М. Глієра,
заслужена діячка мистецтв України
<http://orcid.org/0009-0009-5866-716X>
koval.tamara50@gmail.com

Коваль Микола Олексійович,
професор Київської муніципальної академії
музики імені Р.М. Глієра,
народний артист України
<http://orcid.org/0009-0004-6973-0295>
nik.koval52@gmail.com

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою роботи є виявлення механізмів переходу від репрезентації музичного тексту до опери як живої перформативної події, в якій сенс твориться через взаємодію звуку, простору, тіла й медіа. **Методологічну основу роботи** становить міждисциплінарний підхід, який поєднує музикознавчий аналіз із теоріями перформативності, культурології та сучасних театральних студій. **Наукова новизна** полягає у виявленні переходу від музично-центричної семіосфери опери до міждисциплінарної системи художніх смислів, в якій рівноцінними стають голос, тілесність, сценічна дія та цифрове середовище. **Висновки.** Перформативність у сучасному оперному мистецтві свідчить про глибоку трансформацію жанру: від репрезентації нотного тексту до живої художньої події, у якій сенс формується у процесі взаємодії виконавця, простору, глядача та технологічного середовища. Співак постає не лише як носій вокальної техніки, а як перформер, чия тілесна присутність, рух і сценічна дія стають рівноправними складниками художнього висловлювання. Перформативна логіка змінює саму структуру оперної драматургії, сприяючи фрагментарності наративу, відкритій композиції та зростанню ролі імпровізаційних і візуальних компонентів. Важливим чинником цих змін стає впровадження цифрових технологій, які перетворюють сцену на інтерактивне середовище й формують нові сенсові шари оперної події. Мультимедійні рішення, відеопроєкції, електронна музика та інтерактивні системи вже не є декоративним доповненням, а виступають повноцінними драматургічними елементами. Так перформативні практики стають одним із ключових механізмів оновлення оперного жанру, сприяючи розширенню його естетичних меж, зміні ролі виконавця, переосмисленню сценічного простору та активному залученню глядача до художнього процесу.

Ключові слова: сучасна опера, перформативність, тілесність виконавця, музично-театральна мова, сценічна дія, мультимедіа.

Koval Tamara, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of the Department Singing and Coral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music; Koval Mykola, People's Artist of Ukraine. Professor, Professor of the Department of Singing and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Performative Practices in Contemporary Opera

The purpose of the work is to identify the mechanisms of the transition from the representation of a musical text to opera as a live performative event, where meaning is created in the interaction of sound, space, body and media. **The methodological basis** of the work is an interdisciplinary approach that combines musicological analysis with theories of performativity, cultural studies, and modern theatre studios. **The scientific novelty** lies in identifying the transition from the music-centric semiosphere of opera to an interdisciplinary system of artistic meanings, in which voice, corporeality, stage action and digital environment become equal. **Conclusions.** Performativity in contemporary opera art indicates a deep transformation of the genre: from the representation of a musical text to a live artistic event, in which meaning is formed in the process of interaction between the performer, space, audience and technological environment. The singer appears not only as a carrier of vocal technique, but as a performer, whose bodily presence, movement and stage action become equal components of artistic expression. Performative logic changes the very structure of opera dramaturgy, contributing to the fragmentation of the narrative, open composition and the growth of the role of improvisational and visual components. An important factor in these changes is the introduction of digital technologies, which transform the stage into an interactive environment and form new meaningful layers of the opera event. Multimedia solutions, video projections, electronic music and interactive systems are no longer decorative additions, but act as full-fledged dramaturgical elements. Thus, performative practices become one of the key mechanisms for renewing the opera genre, contributing to the expansion of its aesthetic boundaries, changing the role of the performer, rethinking the stage space and actively involving the viewer in the artistic process.

Keywords: modern opera, performativity, performer's physicality, musical and theatrical language, stage action, multimedia.

Актуальність теми дослідження. Оперне мистецтво останніми роками перебуває у стані активної трансформації, що зумовлено загальними процесами оновлення художніх форм у культурі ХХ–ХХІ століть. Традиційна модель опери як музично-драматичного твору з чітко визначеною сценічною структурою поступово поступається місцем відкритим формам сценічної події, у яких домінує принцип перформативності. Перформативні практики змінюють характер взаємодії між музикою, тілом виконавця, простором і глядачем, формуючи нову музично-театральну мову, яка дедалі помітніше виходить за межі класичного жанрового канону.

Перформативний підхід дозволяє переосмислити роль виконавця як творця сенсу, а не лише репрезентанта партитури. Інтеграція міждисциплінарних практик і технологій змінює сценічну логіку, активізує взаємодію з аудиторією та відкриває нові перспективи для музикознавчих, театрознавчих і культурологічних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Монографія К. Рісі присвячена перформативному виміру сучасних оперних постановок. Це одна з перших монографій, яка системно аналізує те, що відбувається під час оперного виконання як унікального художнього явища, а не лише як репрезентації твору. Автор пропонує новий аналітичний підхід, який виходить за межі традиційної інтерпретації партитури і фокусується на самому акті виконання – на тому, що відбувається в моменті живої вистави. Книга поєднує теорії феноменології та перформативності з конкретними описами власних спостережень на оперних сценах німецькомовного світу протягом останніх двадцяти років. [11]. Також у статті К. Рісі розглядає перформативний поворот (performative turn) у сучасному оперному театрі, зокрема крізь призму феномена Regietheater (режисерського театру). Автор досліджує, як режисерські інтерпретації та постановки впливають на активну взаємодію між виконавцями та глядачами, Центральне питання – не просто як інтерпретувати текст і музику, а як саме відбувається перформанс між учасниками події та їхнім сприйняттям [12]. Дисертація Ч. Цяо присвячена аналізу змін художніх і репрезентативних стратегій у оперному мистецтві на рубежі ХХ–ХХІ століть. Робота містить аналіз конкретних постановок, теоретичні розрізнення між репрезентацією та перформативністю, а також спробу окреслити семіотичні механізми осучаснення в оперному мистецтві [7]. М. Дункан розглядає тілесність співака в опері як перформативну подію, що ставить під сумнів

традиційну музикознавчу модель, в якій вокал вважається лише «нототворним» чи технічним елементом. Автор аналізує, як тіло, голос і виступ як акт присутності на сцені формують смислове поле опери, в якому перформативність проявляється не лише в музиці, а й у тілесності, езотеричній реакції слухача та акті співу як події [8]. П. Карантоніс аналізує перформативність в опері як культурний і етичний феномен, особливо в контексті індгенних (корінних) оперних традицій. Автор досліджує: як оперні вистави формують і трансформують ідентичності, які перформативні механізми залучають глядача до діалогу з автентичними культурними практиками, як мімезис (наслідування, репрезентація) переходить у актуальне перформативне переживання. Робота підкреслює, що перформативність є не лише театральною технікою, а й способом репрезентації культурних голосів і етичних смислів у глобальному оперному середовищі [9].

Метою роботи є виявлення механізмів переходу від репрезентації музичного тексту до опери як живої перформативної події, де сенс твориться у взаємодії звуку, простору, тіла й медіа.

Виклад основного матеріалу. Поняття перформативності в контексті оперного мистецтва передбачає зміщення акценту з репрезентації музичного тексту на процес художньої дії. Виконання постає як жива подія, у якій співак є активним перформером. Це проявляється у зростанні ролі тілесності, жесту, руху та імпровізаційних елементів. Оперний спів інтегрується з пластичними та театральними практиками, що наближає сучасну оперу до перформанс-арту та contemporary theatre.

Термін *перформативність* походить із філософії мови та культурних студій. Перформативні акти не просто описують реальність – вони її творять. Ця ідея, започаткована в лінгвістиці (Ж. Л. Остін) і розширена в культурних теоріях, показує, що жест, дія чи вислів здатні *створювати* новий сенс у самій взаємодії, а не лише репрезентувати його [4].

У контексті культури й мистецтва ця концепція розглядається як частина перформативної теорії культури – напрямку, що охоплює не лише театр чи музику, а й соціальні практики, тілесність, ідентичності тощо [2].

У традиційній музикознавчій моделі опера вважається *репрезентацією* партитури, тобто значення твору розкривається через точне відтворення нот і тексту. Але сучасні дослідження підкреслюють, що опера

розглядалася не тільки як музичне відтворення, а й як перформативна подія, в якій: усі елементи (голос, жест, рух, сценічна дія) стають рівноцінними в процесі створення художнього сенсу; взаємодія між виконавцем, простором і глядачем – не пасивна, а активна й діалогічна; сценічна подія стає місцем взаємодії, а не лише репрезентації [11]. Створюючи такі ситуації опера перестає бути просто репрезентацією партитури, а стає діалогом, що викликає реакції, переживання і внутрішні дебати у слухачів і спостерігачів [12].

«... голос співака у сучасній опері не є вирішальним засобом, тим більше, якщо музика атональна... сучасна опера живе в аурі перформенсу» [1]. створюючи такі ситуації, де опера перестає бути просто репрезентацією партитури, а стає діалогом, що викликає реакції, переживання і внутрішні дебати у слухачів і спостерігачів. Тобто сучасна опера вже не зводиться лише до вокальної майстерності чи музичного звучання, а стає синтезом музики, сценічної концепції, режисури і сценографії, тобто формою перформативного мистецтва.

Це відображається у сучасних постановках, які поєднують оперу зі сценічними практиками театру та перформанс-арту, посилюючи роль тілесності й імпровізації. Такий підхід розмиває межу між традиційним співом і багатовимірною художньою подією [12]. У новітній опері перформативні елементи перестають бути другорядними й стають невід'ємною частиною художнього смислу: тіло виконавця, сценічна дія, інтермедія та міждисциплінарні взаємодії формують нову семіосферу опери. Тобто у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. опера перейшла від суто музичної «семіосфери» (система смислів, заснована на нотах і драматургії) до інтеграції тілесності, сценічної присутності, візуальних медіа та перформативних практик [7].

Звичайно, як зазначає Л. Кияновська, опера сьогодні функціонує не лише як мистецький продукт, а й як ринковий, де вистава сама по собі може розглядатися як маркетинговий хід – спосіб формувати інтерес глядачів, впливати на їхні очікування, вимоги й поведінку в культурному просторі [3].

У рамках перформативного підходу до опери зростає значення саме тілесності та рухових практик, що зближує її із сучасними театральними формами. Співак перестає бути лише виконавцем звуку, а виконує дійство, що не є вторинним до музичного методу, а включає автономні естетичні компоненти, що взаємодіють із музичним матеріалом; імпровізаційні елементи підсилюють

сприйняття живої присутності (тобто те, що відбувається *тут і зараз*), що суттєво відрізняється від традиційної статичної інтерпретації. Дослідники навіть вводять поняття «скандалу співочого тіла», підкреслюючи, що голос не лише відтворює партитуру, а й реалізує присутність (*presence*), яка виступає перформативною основою естетичного впливу [8].

Важливим аспектом стає інтердисциплінарний характер опери, позаяк перформативна опера зазвичай об'єднує кілька мистецьких мов: музика (спів, оркестр); пластика та танець; драматургія і сценічний простір; сучасні технології (відео, інтерактивні медіа).

Такий підхід дозволяє операм бути не лише музичними, а й інтерактивними сценічними подіями, які залучають глядача не пасивно, а як співучасника [7].

Однією з характерних рис перформативної опери є відмова від традиційного сценічного простору. Постановки дедалі частіше виходять за межі класичного театру, залучаючи нетипові локації – індустріальні приміщення, музейні зали, відкриті міські простори тощо.

Така просторовість змінює сприйняття опери як події та активізує взаємодію глядача з художнім процесом. Сценічний простір перетворюється на динамічне середовище, в якому музика, візуальний образ і рух існують у єдиній перформативній структурі.

Суттєву роль у формуванні перформативної опери відіграють цифрові технології та медіа-арт. Відеопроєкції, інтерактивні візуальні середовища, електронна музика розширюють виражальні можливості жанру.

Сучасна опера дедалі частіше включає цифрові технології, що не лише підтримують сценічні ефекти, а й стають важливими носіями художнього сенсу. Завдяки відеопроєкціям, мультимедійній сценографії, інтерактивним візуальним середовищам та електронній музиці традиційний жанр розширює свою виражальну палітру, перетворюючись на гібрид сценічного мистецтва та медіа-арту [10].

Це охоплює: відеопроєкції та цифрові сценічні пейзажі, які миттєво змінюють простір і контекст дії; інтерактивне світлове та звукове середовище, що реагує на рухи й музичні сигнали; електронна музика та саунд-дизайн, що доповнюють або замінюють традиційну оркестрову партію; AR/VR-елементи, що занурюють глядача в нові простори (віртуальна реальність).

Існують проекти, де відео й цифрове середовище є невід'ємними частинами

структури опери: *Upload* – опера сучасного композитора Michel van der Aa, де live-motion capture та фільмові сегменти поєднуються з живим співом і сценічною дією, взаємодіючи з цифровим контентом у режимі реального часу; *Three Tales* – відео-опера композитора Steve Reich, де музика поєднана з аудіовізуальними матеріалами та проєкціями.

Такі постановки демонструють, як медіа й цифрові елементи стають не лише фоном, а й частиною драматургії та музичного вираження. Це не просто технічна підтримка, а органічне поєднання мистецтва та цифрового середовища, де режисери й художники експериментують із формою та глядацьким досвідом.

Використання цифрових технологій у сценічному мистецтві: створює нові сенсові шари, які неможливо звести до традиційних декорацій чи музичних ефектів; дозволяє реагувати на рухи виконавців чи музичні сигнали у реальному часі; перетворює сцену на динамічну інтерактивну систему, що впливає на сприйняття глядача.

Це відповідає загальним тенденціям сучасного перформативного мистецтва, де технологія стає частиною композиції, а не лише технічним оформленням.

До практичних форм інтеграції цифрових технологій у сучасні оперні постановки належать: відеомеппінг і динамічні цифрові декорації (зміна сценічних локацій у реальному часі); синхронізовані з музикою світлові й відеоефекти, що відображають емоційний та драматургічний розвиток сюжету; електронні музичні елементи й звукові ефекти, які доповнюють або переплітаються з класичним оркестром; онлайн-стрімінг і VR-формати, що розширюють доступ до опери за межі традиційної сцени.

Наприклад, у проєкті *Salome tech* поєднали класичний оперний вокал, електронну музику, світлове шоу і відеомеппінг, створивши сучасну мультимедійну містерію [6].

Отже, цифрові технології та медіа-арт у сучасній опері: розширюють виражальні можливості жанру (крізь відео, інтерактивність, електронну музику); змінюють сценічну логіку й драматургію, роблячи оперу не лише звуковою, а аудіовізуальною перформативною подією; інтегрують аудиторію у процес сприйняття, долучаючи її до взаємодії з цифровими середовищами.

Сучасні оперні постановки часто поєднують оперний спів із елементами інсталяції, хореографії та візуального перформансу. У результаті впровадження

перформативних практик змінюється сама структура оперного твору. Наратив поступається місцем фрагментарності, асоціативності та відкритій композиції. Музична драматургія нерідко ґрунтується на повторюваних звукових патернах, шумових ефектах та імпровізаційних елементах.

Опера перестає бути виключно історією, що розповідається через спів, і перетворюється на багатовимірну художню подію, коли музика функціонує нарівні з тілесною дією, візуальним образом і просторовим досвідом.

Відтак, перформативні практики стають одним із ключових чинників трансформації сучасного оперного мистецтва. Вони сприяють розширенню жанрових меж опери, зміні ролі виконавця, переосмисленню сценічного простору та інтеграції міждисциплінарних форм мистецтва [7].

Сучасна опера дедалі більше постає як синтетична художня подія, у якій музично-театральна мова формується через взаємодію звуку, тіла, простору та цифрових технологій. Це відкриває нові перспективи для подальших музикознавчих і культурологічних досліджень перформативності як провідного принципу сучасного сценічного мистецтва.

Висновки. Перформативність у сучасному оперному мистецтві засвідчує глибоку трансформацію жанру – від репрезентації нотного тексту до живої художньої події, у якій сенс формується в процесі взаємодії виконавця, простору, глядача та технологічного середовища. Співак постає не лише як носій вокальної техніки, а як перформер, чия тілесна присутність, рух і сценічна дія стають рівноправними складниками художнього висловлювання.

Опера другої половини ХХ – початку ХХІ століття дедалі активніше інтегрує театральні, хореографічні та медіапрактики, що розмиває межі між музичним театром, перформанс-артом і contemporary theatre. Перформативна логіка змінює саму структуру оперної драматургії, сприяючи фрагментарності наративу, відкритій композиції та зростанню ролі імпровізаційних і візуальних компонентів.

Важливим чинником цих змін стає впровадження цифрових технологій, які перетворюють сцену на інтерактивне середовище й формують нові сенсові шари оперної події. Мультимедійні рішення, відеопроєкції, електронна музика та інтерактивні системи вже не є декоративним доповненням, а виступають повноцінними драматургічними елементами.

Наукова новизна полягає у виявленні переходу від музично-центричної семіосфери опери до міждисциплінарної системи художніх

сми́слів, в якій рівноцінними стають голос, тілесність, сценічна дія та цифрове середовище.

Висновки. Отже, перформативні практики стають одним із ключових механізмів оновлення оперного жанру, сприяючи розширенню його естетичних меж, зміні ролі виконавця, переосмисленню сценічного простору та активному залученню глядача до художнього процесу. Сучасна опера дедалі більше постає як синтетична подія, у якій звук, тіло, простір і медіа утворюють єдину динамічну систему смислів, відкриваючи нові перспективи для подальших музикознавчих і культурологічних досліджень.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в осмисленні сучасної опери як частини значного ширшого мистецького поля – медіамистецтва та міждисциплінарних сценічних форм.

Література

1. Єфименко А. Зоряна Кушплер: сучасна опера живе в аурі вистави. *Збруч* 2.9.2020. URL: <https://zbruc.eu/node/100030> (дата звернення: 10.12.2025)
2. Карповець М. Перформативна теорія культури: повернення суб'єкта. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. С. 138–145
3. Кияновська Л. Опера як ринок: перформанс як маркетинговий підхід. URL: <http://ua.convdocs.org> (дата звернення: 10.02.2026)
4. Рябчий І. С. Філософське осмислення перформативного потенціалу театру но. *Культурологічний альманах*. 2025. № 2. Р. 300–307. doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.36
5. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як мистецький феномен і категорія музикознавчого дискурсу: дис ... д. мист.: 17.00.03 / ОДМА імені А.В. Нежданова. Одеса, 2017.
6. У Києві покажуть класичну оперу в електронному реміксі. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/58021/> (дата звернення: 12.12.2025)
7. Цяо Ч. Музична семіосфера опери на переході від ХХ до ХХІ століття: нові художньо-репрезентативні тенденції. Дис. д. філос.: 025. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Одеса, 2025.
8. Duncan M. The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity. *Cambridge Opera Journal*. 2004. № 16 (3). Р. 283–306. doi:10.1017/S0954586704001879
9. Karantonis P. Performativity, mimesis, and indigenous opera. In: Karantonis P., Robinson D. (eds.) *Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures*. Ashgate Interdisciplinary Series in Opera. Ashgate Publishing, Farnham, UK / Burlington, USA, 2011. Р. 73–90
10. Opera unit 11 study guides. URL: [https://fiveable.me/opera/unit-11/multimedia-technology-modern-](https://fiveable.me/opera/unit-11/multimedia-technology-modern-opera-production/study-guide/OZLYuBU)

[opera-production/study-guide/OZLYuBU](https://fiveable.me/opera/unit-11/multimedia-technology-modern-opera-production/study-guide/OZLYuBU) (дата звернення: 9.12.2025)

11. Risi C. Opera in Performance Analyzing the Performative Dimension of Opera Productions. Routledge, 2023. 198 p.

12. Risi C. Opera in Performance: Regietheater and the Performative Turn. *The Opera Quarterly*. 2019. Vol. 35 (1-2). P. 7–19. doi.org/10.1093/oq/kbz013

References

1. Yefymenko, A. (2.9.2020). Zoriana Kushpler: modern opera lives in the aura of the performance. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/100030> [in Ukrainian].
2. Karpovets, M. (2018). Performative theory of culture: the return of the subject. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 138–145 [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (n.d.). Opera as a market: performance as a marketing approach. <http://ua.convdocs.org> [in Ukrainian].
4. Riabchyi, I. S. (2025). Philosophical understanding of the performative potential of the theatre no. *Cultural Almanac*, 2, 300–307. doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.36 [in Ukrainian].
5. Zhang, Kai. (2017). Modern opera theatre as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Doctoral Thesis. Odesa [in Ukrainian].
6. In Kyiv, a classical opera will be shown in an electronic remix. (n.d.). <https://vechirniy.kyiv.ua/news/58021/> [in Ukrainian].
7. Qiao, C. (2025). Musical semiosphere of opera at the transition from the 20th to the 21st century: new artistic and representative tendencies. Doctoral Thesis. Odesa [in English].
8. Duncan, M. (2004). The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity. *Cambridge Opera Journal*, 16 (3), 283–306. doi:10.1017/S0954586704001879 [in English].
9. Karantonis, P. (2011). Performativity, mimesis, and indigenous opera. In: Karantonis P., Robinson D. (eds.) *Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures*. Ashgate Interdisciplinary Series in Opera. Ashgate Publishing, 73–90 [in English].
10. Opera unit 11 study guides. (n.d.). <https://fiveable.me/opera/unit-11/multimedia-technology-modern-opera-production/study-guide/OZLYuBU> [in English].
11. Risi, C. (2023). Opera in Performance Analyzing the Performative Dimension of Opera Productions. Routledge [in English].
12. Risi, C. (2019). Opera in Performance: Regietheater and the Performative Turn. *The Opera Quarterly*, 35 (1–2), 7–19. doi.org/10.1093/oq/kbz013 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Мимрик М. Р. Аплікатура як засіб досягнення темброво-виражальних засобів у сучасній саксофонній практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 316–321.

Mymryk M. (2026). Fingering as a Means of Achieving Timbre-Expressive Resources in Contemporary Saxophone Practice. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 316–321 [in Ukrainian].

Мимрик Михайло Романович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дерев'яних
духових інструментів,
проректор з виховної, творчої роботи
та міжнародних зв'язків
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3963-9210>
mymrykmr@ukr.net

АПЛІКАТУРА ЯК ЗАСІБ ДОСЯГНЕННЯ ТЕМБРОВО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У СУЧАСНІЙ САКСОФОННІЙ ПРАКТИЦІ

Мета пропонованої статті роботи полягає у висвітленні аплікатури як одного з провідних засобів формування темброво-виражальної палітри сучасного саксофоніста та з'ясуванні її ролі в концертній і педагогічній практиці. **Методологія роботи** спирається на поєднання комплексного й аналітичного підходів: застосовано виконавсько-акустичний аналіз для визначення впливу основної та допоміжної аплікатур на тембровий спектр інструмента; аналітичний метод – для аналізу аплікатурних систем духових інструментів, а також власний виконавсько-педагогічний досвід автора статті, спрямований на виявлення практичних закономірностей впливу аплікатури на темброво-виражальні засоби саксофона. **Наукова новизна** полягає в уточненні функційного значення аплікатурних варіантів у сучасній саксофонній практиці та окресленні їхнього потенціалу як важливого засобу тембрового моделювання, що виходить за межі традиційної технічної ролі.

Висновки. У роботі доведено, що аплікатура є важливою складовою художнього мислення, яка дозволяє виконавцю точно керувати тембровими відтінками, адаптуватися до полістилістичних умов сучасної музики й ефективно вибудовувати інтерпретаційну логіку. Проаналізовано значення різних видів аплікатур на формування тембрової палітри, артикуляційних прийомів та розширених технік, зокрема *portamento*, *bisbigliando*, флажолетів, мікроінтервалів, акордового багатозвуччя. Висновки підтверджують, що аплікатура в сучасному саксофонному мистецтві функціонує як комплексний виражальний ресурс, який підсилює техніко-художню свободу музиканта й сприяє формуванню його унікальної манери гри на названому інструменті. Такий підхід робить аплікатуру не просто технічним елементом виконавства, але й важливим засобом творчого самовираження і розвитку сучасної саксофонної практики.

Ключові слова: саксофон, аплікатура, виконавство, темброва виражальність, інтерпретація, камерно-інструментальна музика, саксофонний концертний та педагогічний репертуар.

Mymryk Mykhailo, Candidate of Art Studies, Professor, Professor of the Department of Woodwind Instruments, Vice-rector, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Fingering as a Means of Achieving Timbre-Expressive Resources in Contemporary Saxophone Practice

The purpose of this article is to highlight fingering as one of the leading means of shaping the timbral-expressive palette of the contemporary saxophonist and to clarify its role in concert and pedagogical practice. **The methodology** of the study is based on a combination of comprehensive and analytical approaches: a performance-acoustic analysis is applied to identify the influence of primary and auxiliary fingerings on the instrument's timbral spectrum; an analytical method is used to examine fingering systems of wind instruments; and the author's own performance-pedagogical experience is employed to determine the practical regularities of fingering influence on the timbral and expressive resources of the saxophone. **The scientific novelty** lies in refining the functional significance of fingering variants in contemporary saxophone practice and outlining their potential as an important tool of timbral modelling that exceeds the boundaries of their traditional technical role. **Conclusions.** The study demonstrates that fingering is an essential component of artistic thinking, enabling the performer to precisely control timbral nuances, to adapt to the polystylistic conditions of contemporary music, and to effectively construct interpretative logic. The article analyses the importance of different types of fingerings for shaping the timbral palette, articulation techniques, and extended techniques, including *portamento*, *bisbigliando*, harmonics, micro-intervals, and multiphonics. The findings confirm that fingering in contemporary saxophone art functions as a complex expressive resource that enhances the performer's technical and artistic freedom and contributes to the formation of a unique individual style of saxophone playing. This approach

positions fingering not merely as a technical component of performance, but as a significant means of creative self-expression and a driver of the evolution of contemporary saxophone practice.

Keywords: saxophone, fingering, performance, timbral expressiveness, interpretation, chamber-instrumental music, saxophone concert and pedagogical repertoire.

Актуальність теми дослідження. Саксофон є одним із унікальних інструментів, що володіє широкими виразовими, технічними, тембровими можливостями та високою пластичністю звуку, відтак посідає важливе місце у виконавській культурі ХХ–першої чверті ХХІ ст. Зростання зацікавлення як українських, так і зарубіжних композиторів і виконавців до нетрадиційних прийомів гри та тембрових модифікацій зумовлює потребу у глибшому вивченні виразальних особливостей гри на названому інструменті. Однією з ключових складових цього процесу є аплікатура – система визначених позицій пальців, яка прямо впливає не лише на технічну зручність виконання, але й на художню якість звуку. Попри значну кількість різномірних праць, присвячених проблемам виконавства та творчості для саксофона, досі детального дослідження потребує аплікатури як одного із важливих чинників формування темброво-виразальних ефектів у сучасній виконавській практиці саксофоніста.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували джерела, що разом окреслюють значення аплікатури в сучасній саксофонній практиці. До праць, присвячених безпосередньо саксофонному виконавству, належать дослідження М. Крупця [6-8], в яких розкрито значення техніки, стилю та звукової культури у формуванні професійної майстерності саксофоністів, а аплікатура постає одним із ключових засобів тембрової виразності. Ґрунтовні праці О. Берегової [2] та Ю. Грібіненка [5] окреслюють ширший культурний контекст, пов'язаний із постмодерними й полістилістичними тенденціями, що потребують від виконавця гнучкого володіння різними тембровими моделями та відповідними аплікатурними варіантами. Важливу інформацію, стосовну обраної проблеми, містять праці Р. Вовка [3], В. Апатського [1] та Б. Бартолоцці [9], в яких розкрито акустичну природу аплікатур, їх вплив на тембр і можливості альтернативних технік. Значний фактологічний матеріал зазначених праць кореспондує із виконавською та педагогічною практикою автора статті: у роботі з інструментом аплікатура постійно виступає засобом точнішого контролю звучання й зручним шляхом до бажаної виразності.

Мета пропонованої статті полягає в концептуальному осмисленні аплікатури як важливого чинника у формуванні виразальних засобів у сучасному саксофонному виконавстві.

Виклад основного матеріалу. Аплікатура являє собою систему положень пальців на клапанах саксофона, яка забезпечує формування висоти, тембру та динаміки звуку, виконує технічну й художньо-виразову функції у процесі гри на названому інструменті. В основі аплікатурної точності саксофоніста лежить здатність застосовувати раціональну аплікатуру – найбільш зручну та економну для виконання музики й логічно поєднувати її з музичним текстом. Зазвичай розрізняють основну та допоміжну аплікатури. Основна забезпечує якісне звукоутворення, природне формування хроматичного звукоряду та логіку руху пальців. Допоміжна включає комбінації, що виникають під час заміни однієї аплікатури іншою або при частковому додаванні додаткових клапанів і важелів.

Базова аплікатурна техніка саксофона (у вигляді звукових стандартів, мелодичних кліше, рухових комплексів та ін.) завжди присутня в технічному забезпеченні саксофоніста як первинна координаційно-рухова субстанція. Виконавець час від часу звертається до неї для перевірки відповідності процесу звуковидобування та з метою вдосконалення власних навичок. Таким чином, індивідуальна аплікатурна техніка формується як добре розвинена здатність музиканта інтегрувати моторні рухи у виконання твору, одночасно сприяючи творчому музичному пошуку.

Сучасна темброво-звукова модель саксофона проявляється через її колористичне забарвлення, висотні характеристики діапазону та пов'язані з ними уявлення про регістри. Вона охоплює ефекти об'ємного звучання, такі як вібрато і фрулато, спектральні ефекти (наприклад, флажолети), динамічні можливості звуків у різних регістрах, а також способи контролю тривалості звучання за допомогою артикуляції, штрихів та швидкості звуковидобування.

Успішне використання нетрадиційних виразових засобів значною мірою залежить від творчого ставлення виконавця до аплікатури та його здатності підбирати оптимальні

аплікатурні рішення для конкретного музичного матеріалу. Використання допоміжної аплікатури спрямоване на полегшення технічно складних переходів, корекцію звуковисотної інтонації, виконання мелодичних прикрас і спеціальних ефектів (трелей, тремоло, форшлагів, клапанного вібрато, глісандо), а також звуковидобування інтервалів поза межами темперованого строю, включно з чвертьтоною альтерацією та багатозвуччям, нетрадиційних прийомів гри.

У сучасній камерно-інструментальній творчості формується оновлена темброво-звукова концепція саксофонного звучання. Її розвиток пов'язаний як із появою нових, так і з трансформацією традиційних виконавських прийомів, які композитори дедалі активніше залучають для розширення виражальних можливостей інструмента.

Сучасна темброво-звукова модель саксофонного звучання охоплює широкий спектр характеристик, пов'язаних із колористикою тембру, особливостями висотної організації озвученого діапазону та специфікою регістрової диференціації. До неї належать ефекти об'ємного звучання (зокрема різновиди *vibrato* й *frullato*), прийоми спектрального збагачення (флажолети), розширені динамічні можливості звуків у різних регістрах, а також реалізація можливостей тривалості та способів звуковидобування, що визначаються типом артикуляції, штрихами й швидкістю звуковидобування.

Прагнення розширити тембральну палітру звучання як засобу поглиблення мелодичної виразності зумовило активне залучення до виконавської практики альтернативних аплікатур та флажолетних звуків. Такі прийоми дозволяють досягти значно ширшої тембрової диференціації навіть у межах однієї октави. У цьому контексті темброва орнаментика охоплює застосування *klangfarbenmelodie*, різноманітних орнаментально ускладнених звукових формул, а також таких ефектів, як *glissando*, трелей та *tremolo*.

Одним із різновидів прийому *glissando* є *portamento*, що передбачає плавне, контрольоване проведення між двома звуками та створює враження сповільненого інтонаційного «ковзання» й за своєю природою становить скорочену форму *glissando*. Найчастіше цей ефект формується за

рахунок варіювання ступеня тиску нижньої губи на тростину, що спричиняє корекцію висоти звука. У деяких випадках застосовується й аплікатурна підтримка – постійне щипкове відкривання або прикриття сусіднього з основною аплікатурою ігрового отвору.

У сучасній саксофонній практиці трелі та тремоло функціонують як специфічні темброво-інтонаційні засоби, реалізація яких потребує як технічно досконалого інструмента, так і високого рівня володіння виконавськими навичками. У камерно-інструментальних партитурах новітнього репертуару зустрічається широкий спектр різновидів цих прийомів: монофонічні трелі й *tremolo* на різні інтервали (включно з чвертьтоновими), поліфонічні трелі та *tremolo*, аплікатурні трелі на сталому звуці, трелі-педалі, а також обертонові трелі й *tremolo*, що поєднують використання натуральних та штучних флажолетів.

Одним із найпоширеніших прийомів у сучасному камерно-інструментальному виконавстві є темброве перефарбування звука, відоме також як *bisbigliando* (темброве тремоло). Цей прийом використовується для створення ефекту «розфарбування» мелодичної лінії й базується на чергуванні звукових відтінків у межах одного регістру. У саксофонному виконавстві *bisbigliando* реалізується за допомогою поєднання флажолетних та звичайних звуків, а також через застосування додаткових (допоміжних) аплікатур, що забезпечують відчутні темброві контрасти між сусідніми тонами однієї октави.

Темброве перефарбування звука може передбачати зміну двох або кількох аплікатур, завдяки чому прийом реалізується у монохромному чи поліхромному варіантах (рис. 1).



Рис. 1. Ж. Амі «Jeux»

Темброві контрасти досягаються як через використання альтернативної аплікатури, так і за рахунок поєднання флажолетних звуків та акордових структур, що створюють характерні спектральні нашарування (рис. 2).

Рис. 2. Г. Голлігер *П'єса*

У саксофонному *bisbigliando* можливе варіювання тембрових змін у різних метричних метаморфозах – із поступовим прискоренням чи сповільненням, у точному або вільному метроритмічному викладі. Цей прийом також може поєднуватися з динамічними градаціями, що підсилює ефект колористичної трансформації звучання (рис. 3).

Рис. 3. П. Булез *«Domaines»*

Особливу увагу сучасних композиторів, які створюють музику для саксофона, привертають різні способи застосування так званих флажолетних звуків, що виникають шляхом видування окремих обертонів із основного тону. У виконавській практиці флажолетна аплікатура часто використовується як засіб технічного спрощення під час гри швидких і складних пасажів у третій октаві, де стандартні аплікатурні поєднання є незручними для пальців, а також супроводжуються значним шумом клапанів і характерним скрипом зчеплювального механізму. У таких випадках виконавцеві рекомендується виконувати пасаж у другій октаві, передуючи його на октаву вище.

Упродовж XX століття саксофоністи активно застосовували флажолети як для полегшення виконання технічно складних пасажів, так і для створення різноманітних тембрових відтінків на одній і тій самій ноті. Для цього використовуються другий (октавний) та третій (квінтовий) обертони, що виникають унаслідок передування з основного звуку. Флажолети також можна отримати з основних тонів найнижнього регістру – від b до f; при передуванні з відповідним октавним клапаном це дає можливість отримати звуки від f до c³. Варто зазначити, що в першій половині XX століття композитори трактували такі обертони як спеціальні звукові ефекти, позначаючи їх як натуральні флажолети та нотуючи у вигляді фактично ноти, що звучить,

із кружечком. Їх виконання можливе лише у вкрай тихій динаміці – від p до pppppp.

У сучасній камерно-інструментальній музиці важливе місце займає розвиток особливої техніки обертонової аплікатури, яка дає змогу отримувати штучні обертони. Кількість доступних флажолетів істотно зростає завдяки відкриттю додаткових альтернативних аплікатур для тієї самої висоти в межах усього хроматичного звукоряду. Натуральні флажолети утворюються від повних основних тонів, тоді як при використанні альтернативних аплікатур вихідним тоном стає звук, взятий альтернативною аплікатурою, від якого може бути отримано кілька різних обертонів.

Отже, нині флажолети широко застосовуються в саксофонному виконавстві, поділяються на натуральні та штучні й виконуються за допомогою основної або альтернативної аплікатури.

У XX столітті значна кількість композиторів звертається до нових засобів звукової виразності, зокрема до технік, що дають можливість працювати з мікроінтервалами.

Мікрохроматика ґрунтується на властивостях мелодичної інтонації, тому перше застосування мікроінтервальної системи в європейській музичній традиції пов'язане саме з інструментами, не обмеженими рамками темперованого строю. До таких з акустичного погляду досконалих інструментів належать смичкові струнні та людський голос.

Сучасні прийоми гри на саксофоні дозволяють виконувати на звичайному інструменті мікроінтервали – 1/3, 1/4, 3/4 тону та інші. Повну хроматичну шкалу чвертьтонів сьогодні можна реалізувати в усьому діапазоні саксофона, використовуючи спеціальні аплікатурні прийоми у поєднанні з коригуванням інтонації за допомогою губ, дихання та резонаторами звукового апарату виконавця.

Унаслідок тривалих експериментів виконавців, педагогів і дослідників духового мистецтва поступово накопичувалися та систематизувалися аплікатурні комбінації, які дозволили отримувати на саксофоні різні мікроінтервали. Поступово почали з'являтися перші таблиці чвертьтонових аплікатур. Серед

них особливої уваги набули таблиці Б. Бартолоцці [9].

Серед провідних інновацій сучасної саксофонної виконавської практики особливе місце посідає опанування акордового багатозвуччя. Для співзвуч, які виконуються на духових інструментах, характерна яскрава темброва палітра та виразна звукова специфіка. Саме тому в другій половині XX ст. композитори дедалі частіше залучають техніку *multiphonics* у камерно-інструментальних композиціях як художній прийом і як своєрідний аналог поліфонічного мислення. Поліфонізація саксофонної фактури здійснюється за рахунок передування, що дає змогу утворювати різні типи співзвуч. Вони можуть виникати на основі обертонів, за допомогою спеціальних додаткових аплікатур або в межах мікротональних структур.

Використання альтернативних (допоміжних) аплікатур відкриває можливість формування багатозвуччя на саксофоні – інструменті, який за своєю природою є одноголосним. До різновидів таких співзвуч зазвичай належать подвійні флажолети, розщеплені тони, різні акордові комплекси та інші подібні утворення.

Особливо слід відзначити, що у виконанні сучасної камерно-інструментальної музики із залученням саксофона значну роль відіграє ініціатива та технічні можливості самого інтерпретатора. На цьому інструменті можуть застосовуватися так звані алеаторичні аплікатури, які отримали свою назву завдяки наявності елементу випадковості. Такі аплікатурні схеми нерідко дають непередбачуваний звуковий результат і зазвичай позначаються лише графічно – за допомогою грифа (рис. 4).

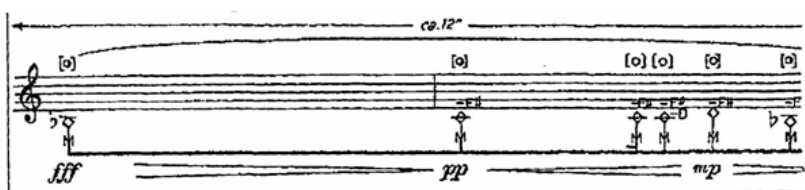


Рис. 4. Г. Голліреп «Studie über Mehrklänge»

Характерним є те, що інколи одна-єдина аплікатура може забезпечити до восьми різних співзвуч, залежно від варіативності роботи амбушура.

У своїх таблицях Б. Бартолоцці вперше здійснив спробу систематизувати можливі аплікатурні варіанти багатозвуч. Однак навіть попри появу пізніших спеціальних досліджень навряд чи можливо подати вичерпну класифікацію усіх комбінацій положення пальців, амбушура та сили повітряного тиску. Це пояснюється тим, що кінцевий результат значною мірою залежить від індивідуального технічного рівня виконавця та його фізіологічних особливостей. Враховуючи те, що саксофоністи й надалі активно розширюють технічні можливості інструмента, логічним видається залишити виконавцеві право самостійно визначати спосіб реалізації композиторського задуму, окресливши лише незмінні компоненти та бажаний художній ефект. Недарма зазначається, що «теоретично аплікатурний потенціал саксофона є практично необмеженим, адже становить суму всіх можливих комбінацій пальцевих отворів (у тому числі для великого пальця) у взаємодії з усього спектром хроматичних клапанів» [9, 8].

Тож наукова новизна пропонованої статті полягає в обґрунтуванні аплікатури як

ключового механізму формування темброво-виражальних засобів у сучасній саксофонній практиці, уточненні функцій традиційних, альтернативних та алеаторичних аплікатур у розширенні тембрового спектра інструмента та узагальненні їх ролі в розвитку сучасних технік звуковидобування.

Висновки. Сучасна саксофонна практика демонструє, що аплікатура перестала бути лише технічним засобом і стала важливим засобом формування тембрової виразності, що суттєво впливає на інтерпретацію творів XX–XXI ст. Розширення аплікатурних можливостей – від традиційних до альтернативних і алеаторичних комбінацій – відкриває доступ до нових звукових ефектів, таких як мультифоніка, мікротональні варіанти, розщеплені тони та складні співзвуччя, що значно збагачують темброву палітру інструмента. Взаємодія аплікатурних комбінацій із параметрами амбушура, повітряного тиску та артикуляції підтверджує комплексний характер сучасної техніки звуковидобування, де результат залежить від індивідуальних фізіологічних особливостей та виконавського досвіду музиканта. Аналіз існуючих аплікатурних систем свідчить про те, що створити універсальну модель неможливо через практично безмежну кількість

комбінацій пальцевих положень і варіантів виконання. Водночас творчий пошук саксофоністів у сфері аплікатури стає ключовим чинником розвитку сучасного виконавського мистецтва, адже саме індивідуальний вибір технічних прийомів формує характер звучання, стилістичну пластику та художню переконливість інтерпретації.

Література

1. Апатський В. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. *Мистецтвознавство України*. К., 2003. Вип. 3. С.106–110.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Берегова Олена Миколаївна. Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 204 с.
3. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : дис...канд. мистецтв. : 17.00.03 / Вовк Роман Андрійович. Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 210 с.
4. Вовк Р. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2005. Вип.18. С.89–97.
5. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеська державна музична академія ім. А. В.Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
6. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 40, кн.10 : *Муз. виконавство*. К. : НМАУ, 2004. С. 36–47.
7. Крупей М. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 26, кн. 9 : *Музичне виконавство*. К., 2003. С.269–284.

8. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ –ХХ століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеська державна музична академія ім. А. В.Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.
9. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwind*. London : Oxford University Press, 1967. 79+3p.

References

1. Apatskyi, V. (2003). The use of technical means in the contemporary Ukrainian methodology of teaching wind instruments. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 3, 106–110 [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2000). Postmodern tendencies in chamber works of Ukrainian composers of the 1980s–1990s. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vovk, R. (2004). History, acoustic nature and expressive possibilities of clarinet fingering. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Vovk, R. (2005). Optimisation of fingering as an effective means of achieving timbral and dynamic equality of the scale and clarinet technique. *Teoretychni ta Praktychni Pytannya Kulturologii*, 18, 89–97 [in Ukrainian].
5. Hrybinenko, Y. O. (2006). Musical poly-stylism in the light of intertextuality theory. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
6. Krupei, M. (2004). Main theoretical and technological aspects of the formation of the saxophonist's performance skills. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 40 (10), 36–47 [in Ukrainian].
7. Krupei, M. (2003). Saxophone in the context of music performance development. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 26(9), 269–284 [in Ukrainian].
8. Krupei, M. (2006). Stylistic foundations of the formation of the saxophonist's performance skills (in the context of 19th–20th century music). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
9. Bartolozzi, B. (1967). *New Sounds for Woodwind*. Oxford University Press [in English].

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

УДК 78:[929Завальнюк:001:008](477)''195/201''
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356306

Цитування:

Москвічова Ю. О. Наукова та культуротворча діяльність Анатолія Завальнюка в контексті музичного мистецтва України другої половини XX – початку XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 322–327.

Moskvichova Yu. (2026). Scientific and Cultural Activities of Anatolii Zavalniuk in the Context of Ukrainian Musical Art in the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 322-327 [in Ukrainian].

*Москвічова Юлія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного
та перформативного мистецтва
Вінницького державного
педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
<https://orcid.org/0000-0002-1303-8951>
julia.moskvichova@gmail.com*

НАУКОВА ТА КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНАТОЛІЯ ЗАВАЛЬНЮКА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Мета статті – комплексне висвітлення науково-дослідної та культурно-просвітницької діяльності Анатолія Завальнюка в контексті збереження й осмислення музичної спадщини України, зокрема творчості Миколи Леонтовича. Реалізація поставленої мети передбачає аналіз фольклористичних і монографічних праць ученого, його педагогічної діяльності та музейного проєкту як важливих складових національного культурного простору. **Методологію дослідження** визначають культурологічний, системний, аксіологічний підходи та відповідні їм методи наукового пізнання, зокрема культурно-історичний, історико-хронологічний, системної класифікації, аналізу. **Наукову новизну** статті визначає спроба комплексного осмислення діяльності А. Завальнюка. Уперше його науковий і просвітницький доробок розглянуто в контексті формування регіональної наукової традиції та її впливу на процеси утвердження національної культурної ідентичності в сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі. **Висновки.** Здійснений у статті аналіз дає підстави стверджувати, що діяльність Анатолія Завальнюка постає як цілісний феномен сучасної української музичної культури, що поєднує науково-дослідний, педагогічний і культуротворчий виміри. Його наукові праці, фольклористичні студії та ініціативи у сфері музейної справи засвідчують системний підхід до збереження й актуалізації національної музичної спадщини, насамперед пов'язаної з постаттю Миколи Леонтовича. Доведено, що діяльність ученого характеризується цілісністю наукової концепції, тривалим впливом на формування регіонального й загальноукраїнського культурного простору. Зважаючи на вагомість його здобутків, здатність митця охоплювати й синтезувати широкий спектр творчих і наукових ініціатив засвідчує універсальність його особистості й переконливо окреслює масштаб впливу однієї постаті на формування національної ідентичності.

Ключові слова: Анатолій Завальнюк, українська музична культура, музична фольклористика, спадщина Миколи Леонтовича, монографія, меморіальний музей.

Moskvichova Yuliia, Ph.D. in Art History, Associate Professor of the Department of Music and Performing Arts, Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Scientific and Cultural Activities of Anatolii Zavalniuk in the Context of Ukrainian Musical Art in the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century

The purpose of this article is to provide an integral overview of Anatolii Zavalniuk's scientific research, as well as cultural and educational activities related to the preservation and interpretation of Ukraine's musical heritage, in particular the legacy of Mykola Leontovych. Achieving this goal involves analysing the scholar's folklore and monographic works, his pedagogical activities, and museum project as important components of the national cultural space. **The research methodology** is based on cultural, systemic, and axiological approaches and the corresponding methods of scientific cognition, such as cultural-historical, historical-chronological, systemic classification, and analysis. **The scientific novelty** of the article lies in the attempt to comprehensively analyse the activities of A. Zavalniuk. For the first time, his scientific and educational contributions are examined in the context of the regional scientific tradition formation and its influence on the establishment of national cultural identity in contemporary Ukrainian art discourse. **Conclusions.** The analysis presented in this article suggests that Anatolii Zavalniuk's work can be viewed as a holistic phenomenon of contemporary Ukrainian musical culture, combining scientific research, pedagogy, and culture-creating aspects. His research, folklore studies, and museum initiatives show a systematic

approach to preserving and promoting national musical heritage, especially related to Mykola Leontovych. It has been proven that the scholar's work is marked by the integrity of his scientific concept, and a lasting influence on the regional and national cultural space formation. Given the significance of his achievements, the artist's ability to embrace and synthesize a wide range of creative and scientific initiatives testifies to the universalism of his personality and demonstrates the scale of influence one person can have on the formation of national identity.

Keywords: Anatolii Zavalnyiuk, Ukrainian musical culture, musical folklore studies, legacy of Mykola Leontovych, monograph, memorial museum.

Актуальність теми дослідження. Актуалізація персоналістичних досліджень у сучасному українському мистецтвознавстві зумовлена потребою ґрунтовного осмислення ролі окремих науковців і митців у формуванні національної культурної пам'яті. Особливої уваги потребують постаті, діяльність яких поєднувала науково-дослідний, педагогічний та культуротворчий виміри, сприяючи не лише збереженню, а й активній популяризації музичної спадщини України. Як засвідчує науковий досвід, більшість обдарованих особистостей вирізняються не лише визначними фаховими якостями, а й широким спектром здібностей, що вказує на різнобічний характер їхнього творчого потенціалу [8, 6]. Багатовекторність діяльності таких діячів свідчить про універсальний тип творчої особистості, для якої характерний синтез різних напрямів діяльності та суспільно визнана значущість здобутків, здатних впливати на формування нових тенденцій і напрямів у відповідній галузі знань [1, 227]. Цілком закономірно, що проблема осмислення особистості, її ціннісних орієнтацій і форм соціальної реалізації перебуває у фокусі уваги науковців різних галузей. Зокрема, за визначенням О. Коменди [7], універсальна творча особистість характеризується поєднанням не менше трьох видів діяльності – провідних і допоміжних, конфігурація яких на різних етапах творчого розвитку формує її загальний профіль або тип. Відповідно провідна діяльність відзначається масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси [7, 94]. У цьому контексті постать Анатолія Федоровича Завальнюка постає як показовий і багатовимірний феномен сучасної української музичної культури. Відомий музикознавець і фольклорист, член Національної спілки композиторів України, педагог та організатор культурного життя Поділля, він здійснив вагомий внесок у розвиток української етномузикології, музично-педагогічної освіти, а також у дослідження життя і творчості М. Леонтовича. Його наукові розвідки, фольклористичні експедиції, навчально-методичні видання та ініційоване ним створення меморіального музею М.

Леонтовича в с. Марківка формують цілісну систему культуротворчої діяльності, значення якої виходить за межі регіонального контексту та становить складову загальнонаціональної культурної спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. Матеріалами для статті стали тексти наукових і навчально-методичних праць А. Завальнюка [2–5], фрагментарні статті з газетної преси, інтернет-ресурси [6, 9]. Розгляд творчості митця пропонується з позиції засад універсалізму, основи аналізу якого містять праці українських дослідників О. Коменди [7], В. Дутчак і П. Стрижбороди [1], Ю. Москвічової [8, 10] та ін. Окремі узагальнення й висновки сформовані в результаті особистого багаторічного спілкування автора статті з митцем і його родиною.

Метою статті є комплексне висвітлення науково-дослідної та культурно-просвітницької діяльності А. Завальнюка в контексті збереження й осмислення музичної спадщини України, зокрема творчості М. Леонтовича. Реалізація поставленої мети передбачає аналіз фольклористичних і монографічних праць ученого, його педагогічної діяльності та музейного проекту як важливих складових національного культурного простору.

Виклад основного матеріалу. Формування наукового світогляду А. Завальнюка відбувалося в тісному зв'язку з його життєвим шляхом, академічною освітою та багаторічною професійною діяльністю у культурному просторі Поділля. Народжений 28 квітня 1942 р. в с. Клинини Волочиського р-ну Хмельницької області в родині вчителів, майбутній учений змалку перебував у середовищі, зорієнтованому на освіту, культуру, національні традиції, що згодом визначило спрямованість його наукових зацікавлень.

Визначальним етапом професійного становлення А. Завальнюка стало навчання на оркестровому факультеті (клас баяна професора В. Воеводіна) Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, яку він закінчив у 1967 р. Саме тут сформувалось його зацікавлення історією української музики, фольклором і творчою спадщиною композиторів національної школи. Вагомий

вплив на наукові орієнтири дослідника справили представники львівської музикознавчої школи – М. Колесса, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, – які стверджували ідею органічного зв'язку академічної музичної творчості з народнопісенною традицією. Особливе значення для формування А. Завальнюка як дослідника мало навчання у видатного українського етномузикознавця В. Гошовського (1922–1996), ініціатора розвитку музичної фольклористики у Львівській консерваторії. У 1961 р. він заснував і очолив Кабінет народної музики, одним із пріоритетів якого стала розбудова музично-етнографічного архіву. На основі матеріалів студентських фольклористичних практик, архів було суттєво поповнено, зокрема записами з Бойківщини, Волині, Поділля тощо. Відповідно, після опрацювання матеріали використовувалися не лише для архівних фондів, а й як база для студентських наукових досліджень, що сприяло формуванню школи молодих фольклористів, пізніше – відомих українських етномузикознавців.

Поглиблення наукової підготовки А. Завальнюка відбулося в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, яку він завершив у 1983 р. (науковий керівник – М. Гордійчук). Навчання в провідному науковому осередку країни забезпечило формування методологічного підґрунтя його подальших досліджень у галузі етномузикології та історії української музичної культури. Вагомий вплив на становлення фахових орієнтирів ученого справив М. Гордійчук – видатний вчений, послідовний провідник україністичного підходу в музикознавстві, багаторічний керівник відділу музикознавства ІМФЕ НАН України. Його наукові принципи та підтримка молодих дослідників сприяли формуванню наукового середовища, у межах якого відбулося професійне становлення А. Завальнюка.

Від 1967 р. професійна діяльність А. Завальнюка була пов'язана з Вінницьким державним педагогічним університетом імені Михайла Коцюбинського, де він працював понад п'ятдесят років, пройшовши шлях від викладача до професора. У різні періоди обіймав керівні посади, зокрема завідувача кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах (з 1989 р.) і декана музично-педагогічного факультету (1998–2005). Тривала робота у вищому педагогічному закладі сприяла поєднанню науково-дослідної та освітньої діяльності, що стало характерною рисою його творчого

методу. Регіональний чинник відіграв важливу роль у формуванні наукових пріоритетів дослідника. Поділля постає у працях А. Завальнюка як самобутнє культурне середовище з потужним фольклорним потенціалом і власною історико-мистецькою традицією. Учений здійснив численні фольклористичні експедиції, результати яких згодом лягли в основу його наукових узагальнень. А. Завальнюк є автором низки навчальних посібників, методичних розробок з фольклористики, історії української музики та музично-педагогічних дисциплін, рекомендованих МОН України. Ці праці вирізняються поєднанням наукової ґрунтовності з доступною формою викладу, що сприяє ефективному засвоєнню матеріалу здобувачами музично-педагогічних спеціальностей. Тож, формування наукового світогляду А. Завальнюка зумовлювалося поєднанням особистого життєвого досвіду, академічної освіти, багаторічної педагогічної практики та глибокого занурення в регіональний культурний контекст. Ця синтезована модель стала методологічним підґрунтям його подальших досліджень, визначивши цілісність і послідовність наукової концепції вченого.

Фольклористичний напрям діяльності посідає одне з провідних місць у науковій спадщині та становить важливу складову формування авторської дослідницької концепції. Протягом багатьох років А. Завальнюк здійснював системні фольклористичні експедиції, зібрав і зафіксував понад тисячу народних пісень, значна частина яких належить до обрядового репертуару. Особливу увагу він приділяв літньому обрядовому циклу, зокрема купальським і жниварським пісням, розглядаючи їх не лише як музичні зразки, а як багатовимірні культурні тексти, що поєднують ритуальну, символічну й естетичну функції. Такий підхід дозволив вийти за межі описового збирання фольклорного матеріалу й перейти до глибокого типологічного та порівняльного аналізу. Підсумком цих досліджень стала монографія й водночас навчальний посібник *«Українські літні обряди та пісні»* [5], у якій поєднано історико-культурний аналіз літніх обрядів із музикознавчим осмисленням відповідних пісенних зразків. Основу дослідницького матеріалу склали 400 записів купальських, петрівчаних, косовицьких пісень, записаних автором протягом 1971–1982 рр. у населених пунктах Хмельницької, Вінницької, Житомирської, частково Волинської, Кіровоградської, Черкаської, Київської

областей. Частину пісень запозичено автором з фольклорних збірників М. Лисенка, Л. Українки, К. Квітки, Ф. Колесси, А. Рубця, А. Конощенка та ін., залучено матеріали архівних фондів ІМФЕ НАН України. А. Завальнюк послідовно розкриває генезу обрядових дійств, їх функціональне призначення та регіональні особливості, приділяючи значну увагу музично-інтонаційним, ритмічним і ладовим характеристикам пісень; застосовано метод картографування пісенних типів та їх різновидностей. Автор залучає східнослов'янські паралелі, що дозволяє простежити спільні витoki обрядових традицій і водночас окреслити специфіку українського пісенного мислення. Такий підхід відображений і в його кандидатській дисертації «Типологія українських обрядових пісень та їх східнослов'янський субстрат», положення якої органічно інтегровані в зміст монографії. Видання має виразний педагогічний вектор: систематизований матеріал, наукові коментарі та методичні рекомендації забезпечують його ефективне використання в музично-педагогічній освіті. Отже, фольклористичні дослідження А. Завальнюка не обмежуються академічною сферою, а набувають практичного значення, забезпечуючи тяглість між науковим пізнанням і освітньою діяльністю. Фольклористичні праці вченого вирізняються комплексністю, методологічною виваженістю та культурологічною глибиною, вони суттєво розширили уявлення про обрядово-пісенну традицію регіону й заклали підґрунтя для подальших етномузикологічних студій в Україні.

Центральне місце у науковій спадщині А. Завальнюка становлять дослідження творчої постаті М. Леонтовича як феномена української музичної культури. Протягом трьох десятиліть учений здійснював послідовну архівно-документальну, музикознавчу та культурологічну роботу, спираючись на першоджерела – рукописи, листування, нотні автографи, спогади сучасників. Вагомим чинником розширення джерельної бази стали контакти дослідника з родиною композитора, насамперед із донькою – Галиною Миколаївною, що дозволило ввести до наукового обігу унікальні матеріали особистого архіву. Фундаментальною працею у цьому напрямі стала монографія «Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи» (2002) [2], яка репрезентує комплексний підхід до вивчення особистості й творчості композитора. У виданні поєднано біографічний виклад, музикознавчий аналіз і

публікацію документальних джерел, що дозволяє розглядати творчий шлях М. Леонтовича в широкому історико-культурному контексті. У монографії представлено розділи, присвячені ґрунтовному музикознавчому аналізу народно-пісенної творчості М. Леонтовича, а також осмисленню його педагогічних ідей. А. Завальнюк доводить, що концептуальні засади творчості композитора формувались через узагальнення семантики цілісних жанрових циклів українського фольклору. Такий підхід зумовлював звернення композитора до глибинного філософського змісту поетичних текстів, які осмислюються в нерозривній єдності з образною системою календарно-обрядових, весільних, епічних пісень, наділених виразною національною маркованістю. Поетичний текст виступає не ілюстративним елементом, а смислоутворюючим чинником, що визначає вибір і організацію засобів музичної виразності. Стильова своєрідність хорового письма М. Леонтовича постає як результат синтезу традицій народного гуртового співу регіонального характеру з принципами класичної церковної поліфонії [6; 2, 72–75]. Особливої наукової цінності виданню надає введення до обігу листів композитора, спогадів його сучасників і факсимільних матеріалів, які уточнюють та доповнюють усталені уявлення про життєві обставини митця. Докладно подається історія створення меморіального комплексу в с. Марківка на Вінниччині, відкритого до 100-річчя від дня народження композитора.

Подальший розвиток авторської концепції репрезентовано у монографії «Микола Леонтович. Листи. Документи. Духовні твори» (2007) [3], де акценти зміщено в бік осмислення духовної спадщини композитора. А. Завальнюк здійснив ґрунтовний музикознавчий аналіз відповідних творів, зокрема Літургії Іоанна Златоустого, кантат і духовних піснеспівів. Поєднання аналітичного тексту з нотними матеріалами та аудіододатком із виконанням духовних і світських творів М. Леонтовича Національною заслуженою академічною капеллою України «Думка» та хором Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського, надало виданню особливої науково-практичної ваги.

Кульмінаційним етапом стала монографія «Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини Миколи Леонтовича» (2017) [4], у якій А. Завальнюк найбільш повно систематизував хорові й педагогічні напрацювання композитора. Серед матеріалів: гармонізація й поліфонізація народних пісень, релігійні колядки («Дивная новина»,

«Пречиста діва», «Як на річці», «У нашому дворі», «Небо і земля», та ін.), псалми, канти, аранжування старовинних піснеспівів, херувимські пісні, Молебен благодарственный Господу Богу, Літургія Іоанна Златоустого та ін. Значущим є включення до видання підручника М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах», а також матеріалів, пов'язаних з оперою «На русалчин Великдень». Такий підхід дозволяє осмислити постать М. Леонтовича не лише як композитора, а як педагога й реформатора музичної освіти.

Концепція А. Завальнюка ґрунтується на синтезі музикознавчого, фольклористичного та педагогічного підходів, завдяки чому творчість М. Леонтовича постає як багатовимірний культурний феномен у взаємодії з народнопісенною традицією, духовною культурою та освітніми процесами початку ХХ ст. Такий комплексний підхід дозволяє вийти за межі вузько стилістичного аналізу й репрезентувати постать композитора як багатовимірний культурний феномен.

Важливим виміром культуротворчої діяльності А. Завальнюка стала ініціатива зі *створення меморіального музею М. Леонтовича* в с. Марківка на Вінниччині на території садиби батька композитора Дмитра Феофановича, де загинув М. Леонтович. Протягом 1969–1977 рр. А. Завальнюк збирав музично-педагогічну спадщину, родинні реліквії, листування та документи М. Леонтовича. Музей, заснований завдяки наполегливій і тривалій праці дослідника, став практичним втіленням його наукових переконань щодо необхідності цілісного осмислення постаті композитора в історико-культурному контексті. Відкриття відбулось у ювілейному 1977 р. до 100-річчя від дня народження М. Леонтовича. Важливою є роль А. Завальнюка не лише як ініціатора, а і як концептуаліста проєкту, який у співпраці із відомим львівським художником Ярославом Ульгурським сформував художню модель експозиції музею, спрямовану на репрезентацію життєвого й творчого шляху композитора через автентичні документи, рукописи та музейні реліквії. Важливого значення набуває діяльність ученого, пов'язана з відродженням музею у 2012–2016 рр., коли відбулась реконструкція приміщення, оновлення інтер'єру експозиції, облаштування прилеглої території включно з могилою композитора. Перетворення меморіального комплексу на філію Вінницького обласного краєзнавчого музею та його ґрунтовна реконструкція сприяли не лише збереженню експонатів, а й переосмисленню установи як

сучасного соціокультурного простору – осередку наукової, освітньої та просвітницької діяльності, в межах якого наукові дослідження інтегруються в практику культурної пам'яті. Відновлений комплекс формує живий зв'язок між історичною спадщиною та сучасним мистецтвом, вибудовуючи регіональний культурно-мистецький простір.

Наукову новизну статті визначає спроба комплексного осмислення діяльності А. Завальнюка. Уперше його науковий і просвітницький доробок розглянуто в контексті формування регіональної наукової традиції та її впливу на процеси утвердження національної культурної ідентичності в сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що діяльність А. Завальнюка вирізняється органічним поєднанням наукового аналізу, фольклористичної практики, педагогічної роботи та культурної ініціативи. Його праці стали важливим внеском у розвиток української етномузикології, розширили джерельну базу музикознавчих досліджень і сприяли введенню до наукового обігу унікальних архівних матеріалів. Монографічні дослідження, присвячені спадщині М. Леонтовича, репрезентують цілісну авторську концепцію, що ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні музикознавчого, історико-культурного й педагогічного підходів, і заклали підґрунтя для подальших наукових розвідок у цій галузі. Навчально-методична та педагогічна діяльність А. Завальнюка є органічним продовженням фольклористичних і музикознавчих досліджень. Багаторічна робота у системі вищої педагогічної освіти стимулювала дослідника до систематизації наукових напрацювань і їх адаптації до потреб навчального процесу. Особливістю його навчально-методичних видань є тісний зв'язок із авторськими дослідженнями та фольклористичними матеріалами, що забезпечує трансляцію наукових ідей у практику музичної освіти, формує наступність між академічним музикознавством і підготовкою майбутніх фахівців. Вагомою складовою культуротворчої діяльності А. Завальнюка стала ініціатива зі створення меморіального музею М. Леонтовича в с. Марківка, яка виходить за межі суто музейної справи та постає як масштабний культурний проєкт, спрямований на збереження й актуалізацію національної музичної пам'яті. Меморіальний комплекс у Марківці репрезентує синтез наукової думки, музейної справи та культурної ініціативи та постає

важливим елементом мистецького простору сучасної України.

Узагальнення результатів дослідження дозволяє розглядати діяльність А. Завальнюка як цілісний феномен подільської наукової школи, що поєднує музикознавчий, фольклористичний, педагогічний та культуротворчий виміри й відіграє вагомую роль у процесах утвердження національної культурної ідентичності в сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі. Зважаючи на вагомість здобутків, здатність митця охоплювати й синтезувати широкий спектр творчих і наукових ініціатив засвідчує універсальність його особистості й переконливо окреслює масштаб впливу однієї постаті на розвиток українського культурного простору. Перспективи подальших наукових студій вбачаємо, зокрема, в напрямі персоналістичних досліджень, поглибленого вивчення механізмів збереження й трансляції культурної пам'яті через наукові, просвітницькі та меморіальні практики.

Література

1. Дутчак В.Г., Стрижиборода П.В. Засади універсальності творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 225–230. DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344420
2. Завальнюк А. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження. Вінниця: «Поділля-2000», 2002. 256 с.
3. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / Видання друге, доопрацьоване і доповнене. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 272 с.
4. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини (з передмовою та коментарями). До 140-ї річниці від дня народження. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 688 с., іл., ноти.
5. Завальнюк А.Ф. Українські літні обряди та пісні. Навчальний посібник з музичного фольклору та етнографії для вчителів загальноосвітніх шкіл, студентів вищих педагогічних і музичних закладів освіти. Вінниця: «НОВА КНИГА», 2008. 304 с., ноти, фото, іл.
6. Завальнюк А.Ф. Співець Поділля. Газета Вінниччина. 12.12.1997.
7. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
8. Москвічова Ю.О. Універсальна творча особистість як соціокультурний феномен. International scientific conference Current trends in art and culture : Conference Proceedings (April 3–4, 2024, Wloclawek, Republic of Poland). Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. P. 5–8. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-1>

Publishing, 2024. P. 5–8. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-1>

9. Суспільне Вінниця. Презентація книги Анатолія Завальнюка. YouTube: вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SoSu8hDAeSE> (дата звернення: 02.01.2026).

10. Yuliia Moskvichova. UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY AS A PHENOMENON OF THE SOCIO-CULTURAL CONTINUUM. *Innovations in science: current research and advanced technologies : Scientific monograph. Part 1.* Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2025. P. 396–414. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/571/15579/32860-1> DOI:10.30525/978-9934-26-531-0-24

References

1. Dutchak, V., & Stryzhyboroda, P. (2025). Principles of Universalism in the Artistic Work of Ńtépán Rak (On the Occasion of his 80th Birth Anniversary). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 225–230 [in Ukrainian].
2. Zavalniuk, A. (2002). Mykola Leontovych. Research, documents, letters. On the 125th anniversary of his birth. Podillya-2000 [in Ukrainian].
3. Zavalniuk, A.F. (2007). Mykola Leontovych. Letters, documents, spiritual works. On the 130th anniversary of his birth. Nova Knyha [in Ukrainian].
4. Zavalniuk, A.F. (2017). Mykola Leontovych. Complete collection of choral and pedagogical heritage (with preface and commentary). On the 140th anniversary of his birth. Nilan-LTD LLC [in Ukrainian].
5. Zavalniuk, A.F. (2008). Ukrainian Summer Rituals and Songs. NOVA KNYHA [in Ukrainian].
6. Zavalniuk, A.F. (December 12, 1997). Singer of Podillia. Vinnytsia newspaper [in Ukrainian].
7. Komenda, O.I. (2020). The universal creative personality in Ukrainian musical culture. Doctoral Dissertation in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].
8. Moskvichova, Yu.O. (2024). The universal creative personality as a sociocultural phenomenon. In International Scientific Conference “Current Trends in Art and Culture”: Conference Proceedings (April 3–4, 2024, Wloclawek, Republic of Poland), 5–8 [in Polish].
9. Suspilne Vinnytsia. Presentation of Anatolii Zavalniuk's book. (n.d.). YouTube: website. <https://www.youtube.com/watch?v=SoSu8hDAeSE> [in Ukrainian].
10. Moskvichova, Yu. (2025). Universalism of the creative personality as a phenomenon of the socio-cultural continuum. *Innovations in science: current research and advanced technologies: Scientific monograph. Part 1.* Baltija Publishing. 396–414. <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/571/15579/32860-1> DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-531-0-24> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 10.02.2026
Прийнято до друку 17.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Рябчун І. В. Поетизація стилю фортепіанних творів Янніса Константинідіса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 328–334.

Рябчун Ірина Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0001-8070-7847>
ukrcarillo@ukr.net

Riabchun I. (2026). Poeticisation of the Style of Piano Works by Yannis Konstantinidis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 328–334 [in Ukrainian].

ПОЕТИЗАЦІЯ СТИЛЮ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ЯННІСА КОНСТАНТИНІДІСА

Мета роботи – виявити особливості фортепіанної творчості новогрецького композитора Янніса Константинідіса на прикладі циклів «44 дитячі п'єси на грецькі теми» та Сонатини № 1 на теми народних мелодій острова Крит і її зв'язки з грецьким художнім і поетичним словом. У статті визначені особливості індивідуальної композиторської манери Я. Константинідіса – лаконізм, чутлива емоційність і відвертість, тонкі і різноманітні засоби виразності. **Методологія роботи:** при дослідженні були застосовані методи музичного, лінгвістичного, історичного і порівняльного аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена пошуком засобів поетизації музичної мови композитора, яка надає особливого змісту його індивідуальній манері, ставлячи творчість композитора на особливе місце у мистецьких здобутках грецьких композиторів середини ХХ століття. Вперше у музикознавстві визначаються і формулюються механізми поетизації музичного тексту, зокрема застосовування засобів передачі змісту через символи, використання числової символіки для поглиблення значення музичних образів. Вивчаються способи адаптації і подальшого розвитку у музичній тканині Фіналу Сонатини Я. Константинідіса числової символіки критського народного танцю пентозаліс. **Висновки.** Грецька професійна музика після чотирьох століть Османського поневолення перейшла на новий рівень розвитку, значно відстаючи від новітньої грецької літератури. Мистецтво художнього слова упродовж тривалого часу було естетичним орієнтиром для грецьких композиторів. Представник першого покоління Новогрецької композиторської школи Янніс Константинідіс шукав власний шлях у пошуках національної музичної мови, по-своєму поєднуючи національний фольклор з естетикою новогрецького художнього слова і новітніми тенденціями європейської академічної музики. Зроблені висновки про подібність будови мініатюр Я. Константинідіса до структур поезії на рівні орфоепічних утворень і мовленнєвих конструкцій. Визначено чотири рівні поетизації музичної мови його творів: семантичний, естетичний, лексичний і символічний.

Ключові слова: Янніс Константинідіс, грецька фортепіанна музика, фортепіанна мініатюра, фольклорне першоджерело, поезія, символ.

Riabchun Iryna, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musical and Performing Arts, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Poeticisation of the Style of Piano Works by Yannis Konstantinidis

The purpose of the work is to study the features of the piano work of the modern Greek composer Yannis Konstantinidis using the example of the cycles '44 children's pieces on Greek themes' and Sonatina No. 1 on the themes of folk melodies of the island of Crete, and its connections with the Greek Artistic and Poetic Word. The features of the individual composer's style of Y. Konstantinidis are determined – laconicism, sensitive emotionality and frankness, subtle and diverse means of expression. **Methodology of work.** The research used methods of musical, linguistic, historical and comparative analysis. **The novelty of the study** is due to the search for means of poeticising the composer's musical language, which gives special meaning to his individual creative style, placing him in a special place among Greek composers of the mid-20th century. The mechanisms of poeticising the musical text are determined and formulated, in particular, the use of means of transmitting meaning through symbols, the use of numerical symbolism to deepen the meaning of musical images. The methods of adoption and further development in the musical fabric of the Finale of the Sonatina by Y. Konstantinidis of the numerical symbolism of the Cretan folk dance pentozalis are studied. **Conclusions.** After four centuries of Ottoman enslavement, Greek professional music has entered a new phase of development, lagging far behind Modern Greek literature. The fine art of the word has long been an aesthetic reference point for Greek composers. A representative of the first generation of the Modern Greek school of composers, Yannis Konstantinidis sought his own path in search of a national musical language, combining in his own way national folklore with the aesthetics of the Modern Greek artistic word and the latest trends in European academic music.

Conclusions are drawn about the similarity of the structure of Y. Konstantinidis' miniatures to the structures of poetry at the level of orthoepic formations and speech constructions. Four levels of poeticisation of the musical language of his works have been identified: semantic, aesthetic, lexical and symbolic.

Keywords: Yannis Konstantinidis, Greek piano music, piano miniature, folklore source, poetry, symbol.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанна творчість майже невідомого в Україні композитора Янніса Константинідіса (Ιωάννης Κωνσταντινίδης, 1903–1984), відомого також під псевдонімом Костас Яннідіс (Κώστας Γιαννίδης), буквально створила грецьку фортепіанну школу, відігравши значення базового національного педагогічного репертуару для юних піаністів. Висока естетична цінність творів для початківців, створених композитором, обумовила їх велику популярність у виконавців всіх рівнів і створила особливий, «Грецький образ інструменту фортепіано», у якому органічно поєднується монодія, гармонія, тональність, грецькі і європейські жанрові основи. Значення композиторського спадку Я. Константинідіса для грецької музичної культури можна порівняти зі значенням Бели Бартока (Bartók Béla Viktor János, 1881–1945) для угорської, завдяки органічному зв'язку традиційної та європейської стилістики виявлений у фортепіанних мініатюрах та інших творах.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед найбільш вагомих праць, присвячених творчій особистості композитора, слід згадати книгу Георгія Сакалієроса (Σακαλλιέρος Γιώργος, 1972) «Янніс Константинідіс (1903–1984) Життя, творчість та композиторський стиль» (Сакалієрос, 1972). Фортепіанна творчість композитора популярна у Греції, зокрема тому, що складає важливу частину педагогічного репертуару і відповідає грецьким уявленням про національний стиль. Попри це вона досі не стала предметом зацікавленості грецьких дослідників, про що свідчить повна відсутність досліджень, присвячених цій темі у каталозі Національної музичної бібліотеки імені Ліліан Вудурі¹. Натомість в українському музикознавстві вона вивчалась, як в контексті становлення грецької музичної освіти у дослідженнях грецької музикознавиці Ліани Харалампіду (Харалампіду, 2017: 134–145), так і за окремими ракурсами, такими, як, поетика і використання фольклору (Рябчун, 2019, 2020).

Мета статті – дослідити особливості поетизації стилю фортепіанної спадщини композитора, які зумовили її важливе місце у грецьким національним педагогічним репертуарі.

Виклад основного матеріалу. Попри те, що Греція вважається засновницею європейської професійної музики, становлення грецької національної професійної музичної мови стало реальним лише на початку ХХ століття завдяки діяльності засновника грецької композиторської школи Маноліса Каломіріса (Μανώλης Καλομοίρης, 1883–1962). Важливим джерелом розвитку грецької професійної музики того часу була новогрецька література, яка сформувалася століттями раніше новогрецької музики, плекаючи національні естетичні смаки та розвиваючи критерії поетики у словеснім мистецтві. Знаменним є те, що перша національна грецька опера – «Перший майстер» («Πρωτομάστορας», 1916) М. Каломіріса, а також найвідоміший у світі зразок грецької музики – балет М. Теодоракіса «Грек Зорба» («Ζορμπάς ο Έλληνας», 1988) – обидва засновані на творах Нікоса Казандзакіса (грецьк. Νίκος Καζαντζάκης, 1883–1957). Враховуючи ці приклади, можна збуло б зробити висновок, що грецької академічної музики не існувало би, або принаймні, вона не була б такою, якою вона є, без грецької літератури і без Н. Казандзакіса зокрема. Перифразуючи Фрідріха Ніцше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), буде справедливим сказати, що грецька академічна музика народилася «з духу новогрецької літератури».

Якщо розглядати літературну галузь як певний допоміжний ресурс для становлення грецької академічної музики, то безпосереднім джерелом її виникнення була музична традиція. Згадана традиція в Греції, як відомо, включає народну музику, створену до здобуття незалежності, а також музику православної церкви. Спільність цих складових визначає багатовікова історія, інтонаційна близькість, а також спосіб запису в нелінійній нотації. Нелегке завдання поєднання невичерпного багатства традиційної музики з естетикою нового часу, відображений у новогрецькій мові і новітній літературі, блискуче виконав творець грецького базового педагогічного фортепіанного репертуару композитор Янніс Константинідіс.

Янніс Константинідіс народився у серпні 2003 в місті Смірна (нині – Ізмір) у грецькій родині. Упродовж 1923–1931 років здобував вищу музичну освіту у Німеччині – у

Берлінські Академії Музики і Консерваторії Штерна (Stern'sche Konservatorium). Він вивчав музичну композицію в класі швейцарського композитора Пауля Юона (Paul Juon, 1872–1940). Після повернення у 1931 році до Греції композитор успішно працював у жанрах легкої музики під псевдонімом Костас Яннідіс (Κώστας Γιαννίδης), створюючи яскравий сценічний репертуар для тодішніх грецьких зірок легкої музики.

Несподіване повернення до академічного музичного мистецтва в кар'єрі Я. Константинідіса розпочалося після того, як директор Афіської консерваторії (Ωδείο Αθηνών), друг Нікоса Скалкотаса Спірос Фаранадас (Σπύρος Φαραντάος, 1895–1962) запропонував композитору написати фортепіанні п'єси на основі грецьких народних пісень для подальшого використання в освітніх цілях. Так з'явилася збірка *«44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми»* (1948–1951) (Константинідіс, 1978), яка стала важливим внеском до грецького виконавського та педагогічного репертуару. Твори циклу засновані на грецьких традиційних піснях. Значна кількість мелодій запозичена зі збірок відомого етнографа – швейцарця Самуеля Бо-Бові (Samuel Baud-Bovy, 1906 – 1986) (Бо-Бові, 1935–1938, 1978), а також зі збірок *«Грецькі народні мелодії острова Хіос»* (*«Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο»*), створеного французьким музикантом Полем Ле Флемом (Paul le Flem, 1881–1984) і лінгвістом-елліністом Хубертом Перно (Pernot, Hubert Octave, 1870–1946) (Ле Флем, Перно, 1905, 2006), та збірки *«260 грецьких мелодій»* константинопольського ентузіаста запису фольклорних джерел Г. Пахтікоса (Г. Παχτικός,) (Пахтікос, 1903).

П'єси циклу Я. Константинідіса розташовані за номерами, при цьому у списку змісту для кожного номера вказано назву пісні, яка лягла в його основу. Мініатюри розподілені на три зошити (*«А»*, *«В»*, *«Г»*), які відрізняються виконавською складністю: тривалістю твору, мірою поліфонізації фактури та насиченістю ритму. Зошит *«А»* містить шістнадцять п'єс, зошити *«В»* та *«Г»* – по чотирнадцять п'єс (відповідно, від сімнадцятої по тридцяту, та з тридцять першої – по сорок четверту).

Власне, враховуючи той факт, що кожна частина збірки Я. Константинідіса *«44 дитячі п'єси на грецькі теми»* є обробкою народної пісні і створена, передовсім, з педагогічною метою, виникають питання, що саме робить її вдалим авторським музичним твором, успішно

випробуваним мистецькою практикою? Як автор проявляє свою індивідуальність і свій талант, прагнучі відтворити типові риси фольклорного джерела та зробити його придатним для «широкого кола виконавців»? Відповідь на ці питання міститься в особливостях індивідуальних композиторських інтерпретацій образного змісту автентичного джерела та індивідуальних способах добору «інструментів музичної виразності» кожного музичного твору, властивих творчій манері Я. Константинідіса. І ми побачимо, що обидва питання торкаються особистих уподобань грецького композитора, які безпосередньо пов'язані з унікальним та цілісним комплексом його творчої особистості.

Окреме питання стосуватиметься масштабу твору та художнього враження, яке він справляє. Якщо розглядати цикл в цілому, то він, безумовно, настільки значущий, що його можна назвати своєрідною антологією грецької традиційної пісні. *«44 дитячі п'єси на грецькі теми»* представляє собою калейдоскоп різноманітних настроїв та образних станів, пов'язаних з грецьким національним характером, узагальнених у традиційній музиці.

Якщо розглядати кожну з частин збірки, то, перш за все, звернемо увагу на їхні мініатюрні розміри. Особливо це стосується Першого зошиту композиційної збірки (твори з I по XVI), яка адресована початківцям. Слід зазначити, що, незважаючи на педагогічне призначення збірки, як і переважна більшість «дитячих альбомів», вона має художню цінність, яка дозволяє виконувати її піаністам будь-якого віку в будь-якій концертній програмі. Однак, її педагогічна спрямованість вплинула на розмір п'єс та їх фактуру.

Як правило, Я. Константинідіс представляє два, зрідка – три куплети пісні, варіюючи їх, передовсім за рахунок різноманітного фактурного втілення. Тридцять сьомий твір з третього зошита композитор позначає як *«Тему з варіаціями»* (*«Тема con variazioni»*), при цьому зберігаючи строфічну пісенну структуру, натомість інтенсивно змінюючи формули фортепіанної фактури. Серед іншого, на організацію фактури впливає модальність, та часті зміни фактурних кліше, які можуть відбуватися буквально в кожному такті.

Фортепіанна фактура п'єс загалом не перевищує меж чотирьох голосів, натомість кількість інструментів в ансамблевому супроводі грецької традиційної музики може бути значно більшою. Для створення ілюзії

аутентичного виконання «застільних» та «дорожніх» пісень острова Крит, Я. Константинідіс використовує поєднання поліфонічних імітацій та гармонійного супроводу, що дає йому можливість зберегти характеристики народного джерела та делікатно звернути увагу на його специфіку.

У супроводі пісенних мелодій композитор знаходить золоту середину між типовими фортепіанними фактурами та способами виконання на народних інструментах. Мініатюрному розміру творів відповідає прозорість фактури та стримана динаміка. Задуманість висловлювань композитора виключає надмірні патетичні та емоційні перебільшення.

Ще однією важливою якістю композиційної манери Я. Константинідіса, яка представлена в циклі, є тонка пластика та деталізація елементів фактури. Пластичність дрібних елементів фактури є не лише проявом його тонкого відчуття музичної тканини, а й ментальної якості, пов'язаної з модальністю грецької монодії. Тонкі емоційні градації фортепіанної музики Я. Константинідіса походять від лексичної природи народної поезії та від естетики грецького «мелоса».

Наступне питання: як мініатюризація та тонка пластика впливають на зміст музики Я. Константинідіса, та яке враження вони викликають у слухача? Які механізми сприяють поетизації музичного образу при згаданій економії кількісних засобів?

Якби ми спробували знайти різницю між прозовими та поетичними текстами, то побачили б її, перш за все, у наданні символічного значення дрібним елементам прозового тексту та подальшому розкритті їх іманентного значення, тобто в естетичному переоцінюванні елементів змісту. Так само, переосмислення деталей фактури, або музичних структур з наданням їм нових

значень є типовим для фортепіанних творів Я. Константинідіса.

Найважливішим джерелом поетичної трансформації для композитора є сфера музичних ладів. Він здатний «інтерпретувати» гармонійні значення окремих тонів монодії, додаючи тони, що надають їм певних гармонійних кольорів. Іноді композитор розміщує події найбільшої напруги ладу в матеріалі мелізмів. Органіку співвідношення у фортепіанних творах Я. Константинідіса народної стилістики зі стилістикою академічної європейської музики можна порівняти з подібним стилістичним балансом творів композиторів неофольклорного напрямку. Але на відміну, наприклад, від Бели Бартока, Я. Константинідіс не прагне посилювати та загострювати різкі кольори народних ладів, а лише намагається наблизитися до «тонких матерій пісні», дослухатись до найменших дрібниць, насолоджуючись її невибагливою, але знайомою та близькою красою і ліричністю.

Як вже згадувалось вище, типовим елементом творів Я. Константинідіса, заснованих на фольклорі, є поліфонічна імітація, яка дає композитору можливість зберегти специфіку мови фольклорного джерела, делікатно звертаючи на неї увагу. Імітація стає частиною акомпанементу поряд з іншими елементами, які викликають асоціації з автентичним народним способом виконання. Отже, фактура акомпанементу фортепіанних творів Я. Константинідіса є мінливою за способом викладу і тому здатною відповідати найменшим змінам мелодії і змісту поетичного тексту, підкреслюючи фразування мелодії. Натомість, структура твору може містити числові коди, пов'язані з критською етнічною історією. Прояви такого кодування ми можемо знайти у творі Сонатина № 1.



Рис. 1. Я. Константинідіс Сонатина на теми народних мелодій острова Крит. Перша частина, такти 7–15 (Constantinidis, 1972)

Сама назва пісні, яка цитується у першій частині (*Allegro moderato*) – «Коли настане світанок» («*Πότε θα κάμει ξαστεριά*») – має символічний зміст, адже темрява і світло наразі є символами поневолення і звільнення (Рис. 1).

Якщо ми порівняємо тему Першої частини Сонатини з мелодією критської пісні жанру «ризитико» («корінних пісень») «Коли настане світанок» у варіанті виконання народного співака Янніса Ксилуріса, то знайдемо її «інтонаційну ідею» у другому реченні пісні:



Рис. 2. Критська пісня «ризитико» «Коли настане світанок» («*Πότε θα κάμει ξαστεριά*») у розшифровці авторки дослідження за відеозаписом Нікоса Ксилуріса (Νίκος Ξυλούρης, 1936–1980)²

Така фрагментація є ознакою модальності інтонаційного матеріалу, але також – поетизації цитованого джерела з використанням його орфоепічної символіки, оскільки яскрава пісенна інтонація має також вербальний символ, виражений у поетичнім тексті дієсловом «розвидниться» («*να φλεβαρίσει*»). Нагадаємо, що у даному випадку за змістом воно є символом звільнення.

Тема національного звільнення, зерно якої закладене у Першій частині Сонатини, яскраво розкривається у фіналі твору – *Rondo Allegretto vivo* – побудованім на матеріалі

критської танцювальної музики. Вже у сама назві фольклорного прототипу – танцю *пентозаліс* (*ο πεντοζάλης*) – буквально – «танець п'яти кроків») зафіксована історична подія – п'ята хвиля критського національно-визвольного повстання 1769–1971 років. Традиційно пентозаліс має дванадцять *проведень*, які символізують відповідну кількість місцевостей острова Крит, де розпочалося повстання. У виконавській традиції імена керманічів повстання проголошуються на початку кожного танцювального «коліна».



Рис. 3. Я. Константинідіс. Перша сонатина для фортепіано. Третя частина (90–98 такти) (Constantinidis, 1972 : 11)

Я. Константи́нідіс віддає данину числовій символіці пентозаліса, застосовуючи у фіналі Сонатини структури фольклорного першоджерела: перший та другий куплети мають різноманітний танцювальний матеріал, що поділяється на п'ять тематичних комплексів-речень. Третій куплет скорочений і містить лише два тематичних комплекси. У такий спосіб фінал через лексичну структуру *дванадцяти речень* (5+5+2), передає числові характеристики пентозаліса.

У останньому рефрені друга тема трохи скорочена і складається з дванадцяти нот, піднімаючись, як повстанське гасло, над акомпанементом педозаліса. У такий спосіб лексична структура Фіналу набуває символічного значення і надає твору історичного національно-визвольного змісту (Рис. 3).

Наукова новизна дослідження зумовлена пошуком засобів поетизації музичної мови композитора, яка надає особливого змісту його індивідуальній манері, ставлячи творчість композитора на особливе місце у мистецьких здобутках грецьких композиторів середини ХХ століття. Вперше у музикознавстві визначаються і формулюються механізми поетизації музичного тексту, зокрема застосовування засобів передачі змісту через символи, використання числової символіки для поглиблення значення музичних образів. Вивчаються способи адаптації і подальшого розвитку у музичній тканині Фіналу Сонатини Я. Константи́нідіса числової символіки критського народного танцю пентозаліс.

Висновки. Через жанрові символи народної пісні і танцю у своїх фортепіанних мініатюрах циклу «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми» і Сонатині № 1 Я. Константи́нідіс передає не тільки національний колорит, але також, історію критського життя, відображаючи її за допомогою специфічного комплексу музичної виразності, елементи якого великою мірою запозичені із поезії. Надання окремим структурам та елементам фактури творів Я. Константи́нідіса значення символів, що вносять у твір важливий зміст, збігається з особливостями структури поетичного вірша:

1. Семантично другорядні елементи музичної мови творів Я. Константи́нідіса можуть бути підняті в ранг вагомих;

2. будь-які елементи, що є формальними в загальній музичній лексиці, у творах Я. Константи́нідіса можуть стати семантичними, набуваючи додаткового значення.

Аналізуючи «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми» і Першу фортепіанну Сонатину Я. Константи́нідіса, ми спостерігаємо кілька рівнів поетизації музичної мови :

1. Семантичний, де здійснюється переоцінка цінностей, а іноді й змісту елементів музичної мови, з наданням додаткової семантики, специфічної для кожного окремого випадку, але такою, що має загальні закономірності, пов'язані з етнічною традицією;

2. Естетичний, який проявляється у доборі засобів виразності та завершеності змістових компонентів, зумовлених єдністю композиторських естетичних уподобань та смаків етнічного середовища, в якому функціонує автентичне фольклорне джерело. Серед його проявів – особлива фортепіанна фактура, динаміка та інші авторські зауваження;

3. Лексичний рівень, на якому структури фольклорного джерела пов'язуються як з вербальними, так і невербальними особливостями, що проявляються в орфоепічних (грецькою – *ορθοεπεια*) конструкціях та мелодійній агогії, визначаються ритмом, штрихами та підкреслюються конструкціями акомпанементу;

4. Символічний, який надає елементам музичної композиції значень поза формальним змістом твору, запозичених з історичного простору першоджерела.

Значення *унікального* та *загального* набуває у конкретних музичних композиціях Я. Константи́нідіса, зокрема у вищезгаданих творах, реальних значень, зумовлених етичними та естетичними нормами, виробленими в етнічній традиції. Механізмом, що дозволяє цим нормам функціонувати в аналізованих музичних творах, є поетика як система актуалізованих та іманентних символів, що встановлює ієрархію значень елементів змісту твору та впливає на вибір відповідних засобів художньої виразності.

Примітки

1 https://catalogue.mmb.org.gr/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=&q=%CE%99%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82+%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82&weight_search=1

2 <https://www.youtube.com/watch?v=nzSjGLAVQpY>

Нотозафія

1. Κωνσταντινίδης Γ. (1978). 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο σε 3 τ. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας
2. Constantinidis Y. (1972) Sonatina №1 Sur des melodies populaires Grecques de l'île Crete pour piano. Edited by Yannis Constantinidis 5, Timarchou Street 501/1 Athens Greece. 11 p.

Література

1. Рябчун І. Поетика фортепіанного стилю Янніса Констинінідіса // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського № 32 (43), Київ, 2019. С. 67–83.
2. Рябчун І. Фольклор у фортепіанних творах Янніса Констинінідіса // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги. 36. наукових праць. НАКККіМ, Київ, 2020. С. 155 – 162
3. Харалампіду Л. Друге покоління новогрецької композиторської школи. Янніс Констинінідіс // Рябчун І. Харалампіду Л. «Нариси з історії грецької музики» Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 155 – 162
4. Baud-Bovy S. Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ναύπλιο: Π.Α.Ι., 1984. 215 σ.
5. Baud-Bovy S. Τραγούδια των Δωδεκανήσων. Σε 2 τ. Αθήνα: 1935– 1938.
6. Παχτικός Γ. 260 δημώδη ελληνικά άσματα : από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος / συλλεγόμενα και παρασημανθέντα (1888–1904). Βιβλιοπωλείο Δ.Ν. Καραβία, 1992. 410 σ.
7. Le Flem P., Pernot H. Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο. Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη. Ιδιωτική Έκδοση. 2006, 289 σ.
8. Σακαλλιέρος Γ. (2010) Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903–1984) Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος : University Studio, 2010. 466 σ.

References

1. Riabchun, I.V. (2019) The Poetics of the Piano Style of Yannis Konstantinidis. *Journal of Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 32 (43), 67–83 [in Ukrainian].
2. Riabchun, I. (2020) Folklore in the piano works of Yannis Konstantinidis, *The Work of the Producer in the Cultural and Artistic Space of the 21st Century: Creative Dialogues*, 155–162 [in Ukrainian].
3. Kharalampidu, L., & Riabchun, I. (2017). The second generation of the modern Greek school of composition. Yannis Konstantinidis, 'Essays on the history of Greek music'. Publishing house of Dmytro Buraho, 134–145 [in Ukrainian].
4. Baud-Bovy, S. (1984). Essay on Greek folk song. Nauplion, P.L.I. [in modern Greek].
5. Baud-Bovy, S. (1935–1938). Songs of the Dodecanese. In 2 volumes. National Ethnographic Archive [in modern Greek].
6. Pachtikos, G. (1992). Pachtikos G. 260 popular Greek songs: from the mouths of the Greek people of Asia Minor, Thrace, Macedonia, Epirus and Albania, Greece, Crete, the Aegean islands, Cyprus and the coasts of the Propontis / collected and annotated (1888–1904). D.N. Karavia Bookstore [in modern Greek].
7. Le Flem, P., & Pernot, H. (2006). Folk melodies from Chios. Private Edition [in modern Greek].
8. Sakallióros, G. (2010). Giannis Konstantinidis (1903–1984). Life, work and compositional style. University Studio press [in modern Greek].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 78.071.1:78.01(091)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356309

Цитування:

Овчаренко Г. Е., Тетеря В. М. Феноменологія вокальної природи венеціанської баркароли в академічному дискурсі ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 335–340.

Ovcharenko A., Teteria V. (2026). Phenomenology of the Vocal Nature of the Venetian Barcarolle in the Academic Discourse of the 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 335–340 [in Ukrainian].

Овчаренко Ганна Едуардівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
проректор з навчально-виховної роботи
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0001-8648-6694>
anna.ovcharenko@kmaest.edu.ua

Тетеря Віктор Михайлович,
професор кафедри академічного та естрадного
вокалу Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка,
народний артист України
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>
v.teteria@kubg.edu.ua

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ВОКАЛЬНОЇ ПРИРОДИ ВЕНЕЦІАНСЬКОЇ БАРКАРОЛИ В АКАДЕМІЧНОМУ ДИСКУРСІ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – розкрити феноменологію вокальної природи венеціанської баркароли як репрезентанта теми взаємодії людини та природи, а також виявити механізми її художньої трансформації у вокальній традиції ХХ століття крізь призму формування «лексичного словника» та жанрового інваріанта. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні феноменологічного підходу, що дозволяє розглядати жанр як медіум фундаментальних онтологічних опозицій, та впровадженні дескриптивної моделі, заснованої на реконструкції «первинної ситуації виконання» – просторово-акустичного та тілесно-вокального контексту виникнення пісні на воді. У дослідженні використано методи системного мистецтвознавчого аналізу, деконструкції стабільних жанрових форм та семіотичного аналізу, що дозволило комплексно дослідити еволюцію вокальної баркароли від побутового прототипу до складного акустичного коду. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненому системному переосмисленні вокальної складової баркароли як її онтологічного ядра, що дозволило подолати фрагментарність попередніх описів і створити цілісну концепцію жанру. Визначено принципи трансформації фізики звуку над водною гладдю (ефекти ехо, дистанціювання, дзеркальної симетрії) у специфічні композиторські стратегії ХХ століття. Запропоновано авторське бачення семантичних зсувів у модерністському дискурсі, де традиційний метроритмічний інваріант стає засобом втілення метафізичної рефлексії, есхатологічних передчуттів та екзистенційного відчуження. **Висновки.** Доведено, що цілеспрямоване використання вокально-антропологічної основи баркароли у творчості композиторів ХХ століття (А. Шенберга, Б. Бріттена, О. Мессіана, Д. Лігеті) сприяло дематеріалізації жанру та його перетворенню на універсальну онтологічну метафору переходу між буттям і небуттям. Музика постає як складний акустичний простір, де трансформація гармонічної мови та вокальної лексики дозволяє моделювати порогові стани людської свідомості, перетворюючи голос із носія мелодії на інструмент переживання часу й тиші.

Ключові слова: венеціанська баркарола, вокальна природа, жанровий інваріант, семантична трансформація, первинна ситуація виконання, музика ХХ століття, акустичний код.

Ovcharenko Anna, Deputy Rector in the Sphere of Education, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts; **Teteria Victor**, Professor, Academic and Variety Singing Department, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Phenomenology of the Vocal Nature of the Venetian Barcarolle in the Academic Discourse of the 20th Century

The purpose of this study is to explore the phenomenology of the vocal nature of the Venetian barcarolle as a representative of the theme of human-nature interaction, and to identify the mechanisms of its artistic transformation within the vocal traditions of the 20th century through the lens of the formation of its 'lexical dictionary' and genre invariant. **The methodology** is based on the application of a phenomenological approach, which allows the genre to be considered as a medium of fundamental ontological oppositions, and the implementation of a descriptive model grounded in the reconstruction of the 'primary performance situation' – the spatial-acoustic and corporeal-vocal context

of the song's emergence on the water. The study employs methods of systemic musicological analysis, deconstruction of stable genre forms, and semiotic analysis, enabling a comprehensive examination of the evolution of the vocal barcarolle from a domestic prototype to a complex acoustic code. **The scientific novelty** lies in the first systematic reconsideration of the vocal component of the barcarolle as its ontological core, overcoming the fragmentariness of previous descriptions and creating a holistic concept of the genre. The principles of transforming the physics of sound over the water surface (echo effects, distancing, mirror symmetry) into specific compositional strategies of the 20th century are identified. The authors propose an interpretation of semantic shifts within the modernist discourse, where the traditional metrorhythmic invariant becomes a means of embodying metaphysical reflection, eschatological anticipation, and existential alienation. **Conclusions.** It is demonstrated that the deliberate use of the vocal-anthropological foundation of the barcarolle in the works of 20th-century composers (A. Schoenberg, B. Britten, O. Messiaen, G. Ligeti) contributed to the dematerialisation of the genre and its transformation into a universal ontological metaphor for the transition between being and non-being. Music emerges as a complex acoustic space, where transformations in harmonic language and vocal lexicon allow the modelling of threshold states of human consciousness, turning the voice from a mere melodic carrier into an instrument for experiencing time and silence.

Keywords: Venetian barcarolle, vocal nature, genre invariant, semantic transformation, primary performance situation, 20th-century music, acoustic code.

Актуальність теми дослідження. У сучасному мистецтвознавстві, що прагне до цілісного осягнення культурних кодів, жанр баркароли (від італ. *barca* – човен та *rollare* – відчувати бортову качку) постає не просто як локальна жанрова модель, а як фундаментальний об'єкт феноменологічного аналізу. Будучи «піснюю венеціанського гондольєра», баркарола акумулює в собі базові онтологічні опозиції людського буття: «природне – штучне», «реальне – ілюзорне», «плинне – вічне». Проблема осягнення її художнього світу виходить далеко за межі суто технологічного аналізу метроритмічних структур, оскільки цей жанр є унікальним медіумом, що зафіксував специфіку духовного космосу людини в її нерозривному зв'язку з водним ландшафтом Венеції.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю системного наукового переосмислення саме вокальної складової баркароли. Попри те, що епоха романтизму винесла на передній план інструментальні трансформації жанру (Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Форе), його онтологічне ядро залишається вокальним. Баркарола сформувала потужний пласт самостійних творів і водночас інтегрувалася в академічні жанри за принципом «тексту в тексті» або «жанру в жанрі». В оперних полотнах та камерно-вокальних опусах її характерні риси шліфувалися в тісному контакті з поетичним словом, сценографією та сюжетною драматургією. У сучасному музикознавстві існує нагальна потреба вивчення лексичного словника баркароли як системи усталених семантичних одиниць, що дозволяють ідентифікувати жанр навіть за межами його первинної побутової ситуації. Особливого значення набуває український вектор дослідження, де баркарола стала майданчиком для модернізації національного стилю через

синтез із народною пісенністю. Попри тривале побутування баркароли в європейській музичній традиції, вокальна природа цього жанру часто розглядалася фрагментарно, переважно як засіб створення «місцевого колориту» в опері або як лірична зарисовка в романсі. Особливої гостроти це питання набуває в українському контексті, де баркарола стала майданчиком для модернізації національного стилю через синтез із народною пісенністю. Проблема дослідження полягає у подоланні фрагментарності описів жанру та створенні цілісної концепції, яка б об'єднувала «первинну ситуацію виконання» (спів на воді) із високими концептуальними завданнями академічної музики.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання жанрової природи баркароли вивчалися у різних ракурсах: Р. С. Еджкомб у праці «On the limits of Genre» [6] висуває гіпотезу про подвійну природу руху в баркаралі: плавний хід та опір води, що зумовлює її ритмічну специфіку. Дж. А. Маргеттс [7] простежує генезис баркароли від оперних витоків XVII століття до її становлення як засобу безсловесного музичного вираження в епоху романтизму. М. Приветера [9] досліджує зв'язок баркароли з італійською міською піснюю, акцентуючи на її псалмодичних коріннях (спів октав Тассо). Л. Корній [1] у фундаментальній «Історії української музики» розглядає розвиток баркароли в контексті творчості М. Лисенка та галицької вокальної школи. Б. Фільц [4] аналізує українську баркаролу як самобутнє явище, що базується на спорідненості з народною пісенністю та водночас орієнтується на європейські романтичні моделі. Л. Кияновська у своїх дослідженнях вокальної музики Галичини підкреслює роль баркароли як медіуму міжкультурного діалогу [2]. Отже, жанр баркароли, попри його усталену присутність у

європейській музичній традиції, досі залишається достатньо периферійним об'єктом системного музикознавчого аналізу, особливо у вимірі його вокальної природи та семантичної еволюції у XX столітті. Більшість наукових розвідок зосереджуються на баркаролі як стилістичному топосі романтичної доби або як фортепіанному жанрі, тоді як її первинна антропологічна та вокальна основа, що походить з усної пісенної практики венеціанських гондольєрів, залишається недостатньо концептуалізованою в академічному дискурсі.

Метою статті є розкриття феноменології вокальної природи венеціанської баркаролі як репрезентанта теми «людина і природа» та виявлення механізмів її трансформації в оперній та камерно-вокальній традиціях XX століття крізь призму формування «лексичного словника» та жанрового інваріанта.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавчому дискурсі, що орієнтований на деконструкцію стабільних жанрових форм, еволюція вокальної баркаролі у XX столітті постає як процес радикальної семантичної трансформації, де первинна антропологічна основа – «пісня на воді» – переходить у площину метафізичної рефлексії та есхатологічного передчуття. Якщо романтична епоха шліфувала баркаролу як ідилічний топос або інтимний щоденник почуттів, то століття модернізму та постмодернізму піддало цей жанр сутнісній ревізії, зберігши його метроритмічний інваріант, але докорінно змінивши його онтологічний зміст. Йдеться про те, що на відміну від романтичної баркаролі, де домінує ідеалізований образ природи, у XX столітті жанр зазнає процесу семантичного зсуву. Баркарола починає функціонувати як форма рефлексії над втраченою гармонією між людиною і природним середовищем. У вокальних та оперних творах французьких, італійських, німецьких та англійських композиторів баркарольні інтонації часто інтегруються у складні драматургічні контексти, де вони виконують роль зупинки часу або внутрішнього ліричного коментаря.

Особливістю XX століття є те, що баркарола дедалі частіше втрачає буквальний зв'язок із венеціанським топосом, зберігаючи водночас свою вокально-ритмічну природу. Вона стає універсальним знаком «плавання» – не лише у фізичному, а й у психологічному та екзистенційному сенсі [7, 34]. Таким чином, жанр баркаролі трансформується з пейзажної замальовки у форму музичного мислення.

Європейські композитори XX століття звертаються до баркаролі не як до жанрової імітації, а як до семантичного коду, здатного репрезентувати стан відчуження, ностальгії, медитативного споглядання або внутрішнього монологу. Вокальна природа баркаролі в цей період не зникає, а, навпаки, набуває символічного виміру: голос стає не лише носієм мелодії, а простором переживання часу, тиші й руху.

Дослідження вокальної природи баркаролі XX століття вимагає звернення до поняття «первинної ситуації виконання», яка у венеційському прототипі визначалася фізикою звуку над водною гладдю – дистанцією, ефектом ехо та дзеркальною симетрією архітектурних відсвітів.

Зміни у гармонічній мові баркаролі XX століття відображають глибинне переосмислення її жанрової ідентичності та семантичних функцій у контексті модерної європейської музичної свідомості. Якщо у класико-романтичній традиції гармонія баркаролі виконувала передусім підтримувальну, фонічно-кolorистичну роль, забезпечуючи стабільність метроритмічної хвилеподібності та тональну врівноваженість, то у XX столітті вона набуває автономного смислотворчого значення. Тонально-функціональна логіка поступово поступається місцем модальним, полігармонічним і сонористичним структурам, у яких гармонія перестає бути опорою й перетворюється на простір напруженої невизначеності. Гармонічна мова сучасної баркаролі – з її тяжінням до розширених акордових структур, зокрема септак- і нонакордів у низькому регістрі, – формує образ «водної товщі», над якою вокальна мелодія постає як нематеріальний відблиск, що мерехтить і постійно змінює свою акустичну проекцію. Унаслідок цього гармонічна мова сучасної баркаролі не стільки організує форму, скільки моделює акустичний горизонт звучання, у якому вокальна лінія функціонує як тимчасовий, крихкий жест, занурений у змінну звукову матерію.

Трансформація баркаролі у європейській музичній культурі XX століття не зводиться до еволюції гармонічної мови чи стилістичних оновлень композиторської техніки, а сягає глибинних рівнів жанрового семіозису, пов'язаних із переосмисленням її первинної вокально-антропологічної природи. У цьому контексті баркарола постає не лише як історично усталений жанровий тип, а як складна акустично-семантична модель, що

репрезентує особливий спосіб взаємодії людини з природним середовищем.

Як було наголошено вище, генезис баркароли нерозривно пов'язаний зі специфічним ландшафтно-акустичним середовищем Венеції, де відкритий водний простір, відсутність жорстких обмежувальних поверхонь і постійний рух водної гладі формували унікальний тип звукового розповсюдження. Первинна ситуація виконання передбачала не фронтальну комунікацію «виконавець – слухач», а розсіяне, дистанційоване звучання, у якому голос гондольєра взаємодіяв із простором як із активним резонатором. У вокальній лексиці ХХ століття ця особливість трансформується у принцип художньо осмисленої дистанції: композитори дедалі частіше звертаються до гранично тонких динамічних градацій, таких як *ppp*, *sotto voce* або *quasi lontano*, створюючи ілюзію звуку, що не стільки проголошується, скільки «досягає» слухача з невизначеної просторової глибини [8, 15]. Унаслідок цього мелодика втрачає імпульсивний, афективно спрямований характер і набуває ознак горизонтального споглядання, де кожен звук розгортається у часі з урахуванням власного резонансного шлейфу.

Важливим компонентом жанрового інваріанта баркароли є принцип дзеркальної симетрії, що має свої витoki у візуальному віддзеркаленні венеційської архітектури у воді. У музичній тканині ХХ століття цей принцип реалізується через фактурні та інтонаційні інверсії, які формують ефект акустичного подвоєння. Вокальна лінія часто вступає у складні відносини з інструментальним супроводом, де її контури відтворюються з часовим зсувом, у дзеркальному або інтервальному оберненні. Така організація матеріалу створює відчуття оптичної та звукової ілюзії, у якій голос сприймається не тільки як єдиний центр висловлювання, а як частина багатопланової акустичної структури.

Особливого значення у вокальній баркаролі ХХ століття набуває феномен ехо, який перестає бути суто імітаційним прийомом і перетворюється на чинник формотворення [6, 257]. Просторові ефекти реалізуються через канонічні нашарування, мікрофазові зміщення та тонкі темброві варіації, унаслідок чого вокальна партія вступає у діалог із власними відзвуками. Це призводить до суттєвих змін у структурі мелодичного мислення: замість чітко окреслених періодів виникають зациклені

інтонаційні формули, де завершення одного мотиву непомітно переходить у початок наступного. Таким чином, акустичний простір диктує відмову від лінійної драматургії на користь континуального розгортання звукової матерії, що корелює з образом нескінченного руху води.

Для системного аналізу сучасної вокальної баркароли доцільним є впровадження дескриптивної моделі, заснованої на реконструкції «первинної ситуації виконання» – тобто початкового просторово-акустичного та тілесно-вокального контексту її виникнення – і подальшому перекладі цієї ситуації на мову індивідуальних композиторських стратегій ХХ століття. У лексичному словнику баркароли ХХ століття важливе місце посідають коди пороговості, які маркують межовий стан між реальним і ірреальним. Глісандо, мікрохроматика та інтонаційна нестабільність використовуються як засоби передачі рухливої, позбавленої фіксованої опори водної стихії. Поряд із цим принципово нового значення набуває пауза, яка функціонує не як відсутність звучання, а як активний семантичний елемент. Пульсуюча тиша виконує роль своєрідного «акустичного дзеркала», у якому звук розчиняється, фіксуючи момент переходу від висловлювання до мовчання і підкреслюючи лімінальний характер жанру.

Отже, у модерністському дискурсі баркарола перестає бути лише декоративним «пейзажем на воді», перетворюючись на складний акустичний код, що маркує порогові стани людської свідомості. Найбільш радикальну ревізію жанр проходить у творчості представників Другої віденської школи, зокрема в Арнольда Шенберга. У його знаковому циклі «*Pierrot Lunaire*» (1912), зокрема в частині «*Heimfahrt*» (Повернення додому), баркарола постає як гротескний релікт минулої епохи. Використання техніки *Sprechstimme* (мовного співу) докорінно деформує вокальну природу жанру: замість очікуваної кантিলени та м'якого плину виникає ламана, експресіоністично загострена декламація. Метроритмічний інваріант 6/8 тут зберігається лише як іронічний «скелет» руху, тоді як семантичне наповнення – подорож П'єро на місячному промені – переносить жанр із фізичного простору в ірреальний, галюцинаторний локус [7, 28–29].

У британському музичному контексті еволюція баркароли набуває інших, метафізично-сакральних рис, що яскраво простежується у доробку Бенджаміна Бріттена.

У його камерно-вокальних творах, зокрема в «Canticle I: My beloved is mine», баркарольна плинність слугує медіумом для втілення екстатичного єднання душі з божественним. Бріттен переосмислює човнову пісню як символ духовного плину, де еротизм пісенної основи Bel Canto поєднується з аскетичною інтелектуальною вивіреністю. Проте вже у пізній творчості, зокрема в опері «Смерть у Венеції», композитор доводить баркарольність до есхатологічної межі. Тут венеційський топос остаточно втрачає життєствердні риси, а пісня гондольєра трансформується у зловісний звуковий символ Харона. Ритмічне погойдування хвилі в опері стає не знаком спокою, а метрономом неминучого розпаду, де вода виступає одночасно і колискою, і дзеркалом смерті.

Процес подальшої дематеріалізації жанру у другій половині XX століття пов'язаний із пошуками Дьордя Лігеті. У його вокально-інструментальних композиціях, як-от «Aventures», традиційні жанрові ознаки баркароли розчиняються у мікрополіфонічній фактурі. Лігеті відмовляється від вербального тексту на користь фонематичного звукопису, що імітує саму фізику водної стихії – її мерехтіння, інтерференцію та глибинний гул. Баркарола тут перестає бути суб'єктивним висловлюванням і стає об'єктивним акустичним феноменом, де людина вже не керує човном, а стає частиною загального звукового потоку. Таким чином, західноєвропейський вектор розвитку вокальної баркароли демонструє шлях від суб'єктивної лірики через експресіоністичний розрив до постмодерної «пам'яті про жанр», де первинна «пісня на воді» перетворюється на складну онтологічну метафору переходу між буттям і небуттям.

Французька композиторська школа XX століття привносить у генезис вокальної баркароли специфічний інтелектуальний гедонізм та містичну споглядальність, що стають альтернативою німецькому експресіонізму. У творчості Френсіса Пуленка, яскравого представника «Шістки», баркарольність піддається стилістичній дистилляції. У його вокальних циклах (зокрема на вірші Поля Елюара та Гійома Аполлінера) жанр позбавляється академічного пафосу, наближаючись до естетики «нової простоти». Пуленк використовує баркарольний ритм як засіб створення іронічної дистанції: за зовнішньою легкістю та салонною невимушеністю фактури часто приховується меланхолійна відстороненість. Його баркарола

– це не реальна подорож, а «цитата настрою», де прозора гармонічна мова та підкреслена мелодичність вокальної лінії слугують маскуванням для екзистенційної самотності модерної людини.

Кардинально іншу онтологічну глибину баркарольна модель отримує у творчості Олів'є Мессіана. У його вокальному циклі «Harawi» (1945), що входить до «трилогії про Трістана», жанр трансформується у площину теологічного сюрреалізму. Мессіан переосмислює ритмічне коливання не як фізичний рух човна, а як космічну пульсацію. Вокальна партія насичується імітаціями пташиного співу та складною модальною структурою (обмежено-транспоновані лади), що виводить баркаролу за межі традиційного європейського хронотопу. Тут «пісня на воді» стає звуковим еквівалентом вічності; вода втрачає свою плинність і перетворюється на статичне дзеркало божественного світла. Це явище можна визначити як «статичну баркаролу», де замість лінійного розвитку панує фактурна насиченість та колірний сонорика.

Наукова новизна дослідження полягає у зміні аналітичної оптики, що дозволяє розглядати баркаролу як повноцінний об'єкт феноменологічного аналізу, здатний репрезентувати глибинні онтологічні процеси музичного мислення. У роботі послідовно обґрунтовано пріоритет вокальної природи жанру, яка постає його смисловим та онтологічним осердям, а також подолано фрагментарність попередніх підходів шляхом формування цілісної концепції «первинної ситуації виконання» як вихідної моделі жанрового буття. Запропонована дескриптивна модель уможливорює простеження складного процесу трансформації акустичного досвіду – від фізики звучання над водною поверхнею Венеції до формування розгалуженого лексичного словника та семантичного коду академічної музики XX століття. Також новизну становить інтерпретація баркароли крізь призму радикальних семантичних зсувів, у межах яких усталені метроритмічні формули функціонують як носії метафізичної рефлексії та досвіду екзистенційного відчуження. Окремо акцентовано роль жанру як специфічного простору модернізації українського національного стилю, що реалізується через синтез академічної традиції з інтонаційною природою народної пісенності.

Висновки. Узагальнення результатів дослідження засвідчує еволюцію венеційської баркароли в академічному дискурсі

XX століття – від ідилічного топосу та пейзажної алюзії до складної онтологічної метафори, яка маркує порогові, граничні стани людської свідомості. Збереження характерного метроритмічного інваріанта супроводжується процесами глибокої дематеріалізації та концептуального переосмислення жанру: від експресіоністичного розриву кантиленної лінії у творчості представників Другої віденської школи до феномену «статичної баркароли» в музиці О. Мессіана та сонористичних експериментів Д. Лігеті. Трансформації гармонічної мови та застосування специфічних акустичних стратегій – дистанціювання, дзеркальної симетрії, тембрового розшарування – змінюють статус голосу, формуючи його як простір переживання часу, тиші та тривалості. У цьому вимірі сучасна вокальна баркарола постає як універсальний семіотичний знак «плавання» – символічного руху між буттям і небуттям, реальним і ірреальним, що забезпечує тяглість і трансляцію культурних кодів у глобальному музичному просторі.

Література

1. Корній Л. П. Історія української музики: у 3 ч. Київ: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3 : XIX ст. 479 с.
2. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів : Триада плюс, 2008. 356 с.
3. Опанасюк О. П. «Тихі пісні» Валентина Сильвестрова: принципи культурно-інтенціональних акцентуацій. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Київ 2020. С. 153-158.
4. Фільц Б. Й. Баркарола. *Українська музична енциклопедія* : в 5 т. Київ : ІМФЕ НАН України, 2006. Т. 1. С. 146.
5. Штундер З. Л. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : монографія. Львів : Дивосвіт, 2005. Т. 1. 632 с.
6. Edgecombe R. S. On the Limits of Genre: Some Nineteenth-Century Barcaroles. *19th-Century Music*. 2001. Vol. 24, No. 3. P. 252–267.
7. Margetts J. A. Echoes of Venice: The Origins of the Barcarolle for Solo Piano : Doctoral dissertation. University of Cincinnati, 2008. 87 p.
8. Motorna T. Reflection of the theme look in the work of O. Messiaen as a paradox in the art of the twentieth century. *European Applied Sciences*, № 9, 2016, pp. 16-19
9. Privitera M. Canzoni, ariette, gondole, barchette. La canzone il mare. Atti del Convegno Università di Napoli “Federico II”. 2011. 37 p.
10. Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. 547 p.
11. Yang Jinlin. Barkarola Chu Vankhua: transformatsiia zhanru na perekhresti kultur. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Vol. 3, No. 2. P. 67–75.

References

1. Kornii, L. P. (2001). History of Ukrainian Music: in 3 vols. Vol. 3: 19th century. M. P. Kots Publishing [in Ukrainian].
2. Kianovska, L. O. (2008). Ukrainian Musical Culture. Triada Plus [in Ukrainian].
3. Opanasiuk, O. P. (2020). ‘Quiet Songs’ by Valentyn Sylvestrov: Principles of Cultural-Intentional Accentuations. Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural-Artistic Reflections, 153–158 [in Ukrainian].
4. Filts, B. I. (2006). Barcarolle. Ukrainian Musical Encyclopaedia: in 5 vols. IMFE NAN Ukraine. Vol. 1 [in Ukrainian].
5. Shtunder, Z. L. (2005). Stanislav Liudkevych. Life and Works. Dyvosvit. Vol. 1 [in Ukrainian].
6. Edgecombe, R. S. (2001). On the limits of genre: Some nineteenth-century barcaroles. *19th-Century Music*, 24(3), 252–267 [in English].
7. Margetts, J. A. (2008). Echoes of Venice: The origins of the barcarolle for solo piano. Doctoral dissertation. University of Cincinnati [in English].
8. Motorna, T. (2016). Reflection of the theme look in the work of O. Messiaen as a paradox in the art of the twentieth century. *European Applied Sciences*, 9, 16–19 [in English].
9. Privitera, M. (2011). Canzoni, ariette, gondole, barchette. La canzone il mare. Atti del Convegno Università di Napoli “Federico II” [in English].
10. Rousseau, J.-J. (1768). Dictionnaire de Musique. Chez la veuve Duchesne [in English].
11. Yang, J. (2025). Barcarolle Chu Vankhua: Genre Transformation at the Crossroads of Cultures. *Fine Art and Culture Studies*, 3(2), 67–75 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 10.02.2026
Прийнято до друку 17.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 78.03:784.03

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356310

Цитування:

Шалькевич Ю. В., Купчинська Н. Л., Крилова Т. В. Репертуарна політика хорових колективів України в сучасних соціокультурних умовах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 341–346.

Shalkevych Yu., Kupchynska N., Krylova T. (2026). Repertory Policy of Choral Groups of Ukraine in the Socio-Cultural Conditions of Contemporary Time. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 341–346 [in Ukrainian].

Шалькевич Юлія Вікторівна,
старший викладач кафедри співу
та хорового диригування

*Київської муніципальної академії
музики імені Р. М. Глієра*

<https://orcid.org/0009-0001-5724-3076>
salkeviculia@gmail.com

Купчинська Надія Леонідівна,
викладач кафедри співу
та хорового диригування

*Київської муніципальної академії
музики імені Р. М. Глієра*

<https://orcid.org/0009-0006-3446-7209>
kupchynska1976@gmail.com

Крилова Тетяна Вікторівна,
викладач кафедри співу
та хорового диригування

*Київської муніципальної академії
музики імені Р. М. Глієра*

<https://orcid.org/0009-0000-8590-8867>
krylova1958@gmail.com

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Метою статті є аналіз особливостей репертуару хорових колективів України в сучасних соціокультурних умовах та визначення основних тенденцій його розвитку. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному аналізі репертуару та концертної діяльності українських хорових колективів, включаючи історико-типологічний та соціокультурний підходи. **Наукова новизна** полягає у дослідженні репертуарної політики українських хорових колективів як чинника збереження культурної ідентичності та адаптації до соціокультурних викликів сучасності. **Висновки.** Наразі репертуарна політика українських хорових колективів характеризується кількома важливими тенденціями: поєднання різних історичних епох у концертних програмах, адже багато хорових проєктів об'єднують музику різних періодів – від давньої духовної музики до сучасних композицій; розширення жанрового спектра, коли до репертуару включаються духовні концерти, кантати, вокально-симфонічні твори, а також обробки народних пісень; використання мультимедійних технологій, адже сучасні хорові колективи активно використовують цифрові платформи, онлайн-концерти та віртуальні хорові проєкти, що дає можливість розширити аудиторію слухачів; реакція на суспільні події, наприклад, у період російсько-української війни у репертуарі з'являється значна кількість патріотичних творів, що відображають сучасні історичні події та сприяють консолідації суспільства. Особливої уваги потребує адаптація хорового мистецтва до умов війни: дистанційні репетиції, онлайн-концерти та мобільні виступи дають змогу зберігати виконавську майстерність, залучати переселенців і молодших учасників. Така репертуарна політика стає не лише мистецьким, а й соціокультурним інструментом підтримки національної ідентичності та духовного стану українського суспільства в надскладних умовах.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорові колективи, репертуарна політика, соціокультурні умови, війна в Україні.

Shalkevych Yuliia, Senior Lecturer, Department of Voice and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music; Kupchynska Nadiia, Lecturer, Department of Vocal Performance and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music; Krylova Tetiana, Lecturer, Department of Vocal Performance and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Repertory Policy of Choral Groups of Ukraine in the Socio-Cultural Conditions of Contemporary Time

© Шалькевич Ю. В., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Купчинська Н. Л., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Крилова Т. В., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

The purpose of the article is to analyse the features of the repertoire of choral groups of Ukraine in modern socio-cultural conditions and to determine the main trends in its development. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of the repertoire and concert activities of Ukrainian choral groups, including historical-typological and socio-cultural approaches. **The scientific novelty** lies in the comprehensive study of the repertoire policy of Ukrainian choral groups as a factor in preserving cultural identity and adapting to the socio-cultural challenges of modernity. **Conclusions.** Currently, the repertoire policy of Ukrainian choral groups is characterized by several important trends: the combination of different historical eras in concert programmes, as many choral projects combine music from different periods – from ancient sacred music to modern compositions; expansion of the genre spectrum, when the repertoire includes spiritual concerts, cantatas, vocal and symphonic works, as well as arrangements of folk songs; use of multimedia technologies, as modern choral groups actively use digital platforms, online concerts and virtual choral projects, which allows to expand the audience of listeners; reaction to social events, for example, during the Russian-Ukrainian war, a significant number of patriotic works appeared in the repertoire, reflecting modern historical events and contributing to the consolidation of society. Special attention is required to adapt choral art to the conditions of war: remote rehearsals, online concerts, and mobile performances allow maintaining performing skills, to attract displaced persons and younger participants. Such repertoire policy becomes not only an artistic, but also a socio-cultural tool for supporting national identity and the spiritual state of society.

Keywords: choral art, choral groups, repertoire policy, socio-cultural conditions, war in Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Хорове мистецтво традиційно займає важливе місце у музичній культурі України, виконуючи не лише естетичну, а й соціокультурну та просвітницьку функцію. Хорові колективи виступають важливими носіями музичної традиції, поєднуючи професійні та аматорські форми творчості, залучаючи широкі верстви населення до культурного життя. В умовах глобалізації та суспільно-політичних трансформацій роль хорових колективів нашої країни значно зростає, адже вони сприяють збереженню національної культурної спадщини та популяризації української музики у світі.

Крім того, сучасні соціокультурні умови, зокрема цифровізація культурного простору, активізація міжнародних мистецьких контактів та воєнні виклики, впливають на організацію концертної діяльності та формування репертуару хорових колективів. Це зумовлює необхідність переосмислення принципів репертуарної політики, зокрема в контексті її адаптації до нових умов функціонування музичного мистецтва. Що, у свою чергу, потребує дослідження репертуарних реалій хорів у світлі останніх тенденцій.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми розвитку хорового мистецтва, зокрема репертуарної політики хорових колективів, досліджували українські музикознавці та культурологи. Загальні питання аматорського хорового мистецтва розглянуто у працях П. Андрійчука, який підкреслює значення народнопісенної традиції як основи репертуару більшості українських хорових колективів [1]. Різні аспекти сучасної хорової практики та її репертуарних параметрів досліджують І. Тилик та В. Лисенко, які наголошують на важливості концептуального підходу до формування концертних програм та

поєднання музичних творів різних епох і стилів [10]. Окремі питання розвитку хорового мистецтва та виконання старовинної вокальної музики аналізують М. Григор'єва та О. Лігус, підкреслюючи актуальність історично сформованого виконавства у сучасному репертуарі українських вокальних ансамблів і хорів [3]. Ю. Воскобойнікова та Р. Толмачов аналізують стан українського дитячого хорового виконавства в умовах повномасштабної російсько-української війни. Робота окреслює проблемне поле для подальших наукових досліджень розвитку дитячого хорового виконавства в умовах воєнного часу [2]. Т. Коробка досліджує вплив сучасних мультимедійних технологій на діяльність академічних хорових колективів. Авторка аналізує використання цифрових платформ, соціальних мереж і онлайн-трансляцій у популяризації хорового мистецтва та розширенні комунікації з аудиторією. Окреслено нові можливості для репертуарної політики, концертної практики та менеджменту хорових ансамблів. Підкреслено значення мультимедійних інструментів для адаптації хорових колективів до умов інформаційного суспільства [6]. Дисертаційне дослідження Є. Лазаревич присвячене аналізу діяльності М. Антоновича та створеного ним Візантійського хору у контексті розвитку європейського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. У роботі досліджуються історичні передумови формування колективу, особливості його виконавської манери та репертуару. Авторка доводить вагому роль колективу у популяризації східнохристиянської музичної традиції в європейському культурному просторі [8]. О. Сбітнева аналізує процеси відродження дитячого хорового виконавства в Україні у ХХІ ст. та роль у цьому освітніх інституцій,

мистецьких колективів і культурних ініціатив. Висвітлюються педагогічні підходи, які сприяють формуванню вокально-хорових навичок та естетичному вихованню, підкреслюється значення дитячого хорового мистецтва для збереження національних музичних традицій [9].

Метою статті є аналіз особливостей репертуару хорових колективів України в сучасних соціокультурних умовах та визначення основних тенденцій його розвитку.

Виклад основного матеріалу. У контексті хорового мистецтва репертуар хору – це перелік творів, які колектив вивчає, виконує на концертах або використовує у навчальному процесі. До нього можуть входити різні жанри та стилі: народні пісні та їхні обробки; духовна музика; твори класичних композиторів; сучасні хорові композиції; великі вокально-симфонічні твори (ораторії, кантати тощо).

Репертуар формується з урахуванням кількох чинників: художніх цілей колективу; рівня підготовки виконавців; традицій хорової школи; тематики концертних програм; соціокультурних реалій.

Отже, репертуар є важливим показником творчого напрямку та художнього рівня хорового колективу, адже саме через нього розкривається його стиль, ідейна спрямованість, професійні можливості, зокрема вміння адаптуватися до вимог часу.

Формування репертуарної політики українських хорових колективів значною мірою базується на національних музичних традиціях. Недарма важливе місце у репертуарі займають обробки українських народних пісень, які відображають історичний досвід та духовні цінності українського народу. Саме народнопісенна творчість становить основу діяльності багатьох аматорських і професійних хорових колективів [1, 45]. Така музика у сучасному репертуарі українських хорів сприяє формуванню історичної свідомості виконавців та слухачів [3, 30].

Окрім народної музики, важливу роль відіграють твори класиків української композиторської школи, серед яких вагоме місце займають хорові композиції М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка. Їхні твори не лише становлять основу навчального і концертного репертуару, а й формують національний стиль українського хорового співу, закладаючи традиції мелодико-гармонічного мислення, особливості української ритміки та хорової інтонації. Ці композиції поєднують глибоку духовну насиченість із багатством народнопісенної

спадщини, що дає змогу хорам передавати національний колорит і створювати автентичне емоційне звучання на сцені. Крім того, творчість класиків української хорової школи слугує орієнтиром для сучасних композиторів, які черпають з неї натхнення для розвитку нових стилістичних і технологічних підходів у хоровому мистецтві [3, 29].

«Розвиток хорового мистецтва у другій половині XX – початку XXI століття відзначається активною взаємодією традиційного та сучасного репертуару» [1, 50], – констатують дослідники. Тому важливою тенденцією розвитку сучасної репертуарної політики є активне включення до концертних програм творів сучасних композиторів. Це сприяє оновленню виконавської практики та розширенню стилістичних можливостей хорового мистецтва [5, 78].

Значну роль у формуванні сучасного українського хорового стилю відіграють Є. Станкович, О. Яковчук, І. Алексійчук, І. Небесний, Т. Яшвілі та ін. Їхні твори формують новий стиль сучасної хорової музики, поєднують традиційні українські мотиви з сучасними гармонічними і текстурними прийомами, створюючи новий естетичний простір виконання хорової музики [6, 102].

Сучасні композитори часто експериментують із формою, тембровими поєднаннями та драматургією музичних творів, що сприяє появі нових художніх концепцій у хоровому мистецтві [4, 134].

Варто відзначити діяльність хорових колективів в умовах війни, коли розширилися основні виклики їх функціонування: безпекові обмеження, міграція учасників, дистанційні формати репетицій та концертної діяльності. Хорове виконавство є феноменом творчої взаємодії, в якій кожен учасник ансамблю впливає на кінцевий музичний результат [5, 42].

До сучасного патріотичного репертуару українських хорових колективів поступово входять твори, присвячені подіям російсько-української війни. Серед них особливу популярність здобули пісні «Місто Марії», «Stefania», «Буде весна», які отримали хорові аранжування і виконуються академічними, студентськими та аматорськими хорами на благодійних концертах і меморіальних заходах. Наприклад, пісня «Буде весна» написана у перші тижні повномасштабного вторгнення. У хорових обробках твір виконується на культурних заходах,

символізуючи надію на перемогу та відродження України.

У сучасному репертуарі українських хорових колективів значне місце займають духовні та філософські твори. Так, твір «Молитва за Україну» М. Лисенка, хоча й був написаний раніше, у період сучасної війни отримав нове звучання і часто виконується українськими хорами на благодійних концертах, меморіальних заходах та міжнародних культурних подіях як символ духовної підтримки України.

Композиції В. Польової, Є. Станковича та І. Небесного відображають актуальні суспільні переживання, пов'язані з війною, духовним спротивом та національною пам'яттю. Такі твори поєднують традиції української сакральної музики з сучасними композиційними прийомами, розширюючи художні можливості хорового мистецтва.

Наприклад, монументальний твір для хору Є. Станковича «Панахида за померлими з голоду» присвячений трагічним сторінкам української історії. У сучасному культурному контексті він набуває нового звучання і часто виконується як символ пам'яті про жертви національних трагедій і боротьби України за свободу. У сучасному духовному творі І. Небесного «Літургія миру» поєднуються традиції української сакральної музики та сучасні гармонічні засоби. У період російсько-української війни такі композиції часто звучать у концертних програмах як заклик до миру та духовної підтримки суспільства.

У цілому у період війни хорові колективи України активно адаптувалися до складних умов, зберігаючи репертуар і концертну діяльність, попри евакуацію учасників, руйнування концертних залів та обмеження на масові заходи. Багато колективів перейшли на дистанційні репетиції та онлайн-концерти, використовуючи Zoom, Google Meet та спеціальні платформи для хору. Так, Національний академічний хор України імені Г. Верьовки випустив серію онлайн-концертів патріотичного та духовного репертуару, а також колективні відео з акапельними творами та виконанням гімнів.

Хори організовували мобільні виступи у безпечних місцях, часто поєднуючи їх із благодійними акціями на підтримку ЗСУ та переселенців. Незважаючи на складні обставини, професійний рівень виконавства зберігався, хори продовжували репетиції, записи та прем'єри сучасних українських творів.

Деякі хори, евакуйовані до західних регіонів України або за кордон, брали участь у

міжнародних фестивалів та культурних проєктах, популяризуючи українську музику та збираючи кошти для гуманітарної допомоги. Тобто навіть у складних умовах війни хори зберігали культурну активність, підтримують дух нації та сприяють розвитку хорового мистецтва в Україні.

Окрему нішу займає дитяче хорове виконавство, яке в Україні на початку XXI століття відроджує традиції, поєднуючи навчальну і концертну практику з вихованням духовності та культурної ідентичності [9, 225]. Активна участь дітей у хорових колективах сприяє формуванню естетичного смаку та музичної компетентності на ранніх етапах освіти [9, 228].

На жаль, в умовах війни ситуація з дитячими хорами виявилася особливо складною, оскільки значну частину талановитих учнів було евакуйовано за кордон або до інших регіонів України. Це було пов'язано як із загрозою життю, особливо в Харківській області, так і з пошуком можливості офлайн-навчання через повний перехід багатьох закладів на дистанційну форму. Унаслідок цього чисельність деяких хорових колективів суттєво скоротилася: хор хлопчиків і юнаків Київського державного музичного ліцею ім. М. Лисенка зменшився майже вдвічі, а аналогічний колектив Харківського державного музичного ліцею майже вчетверо. Водночас хори значно «помолодшали», а в окремих випадках до виступів долучалися випускники невідомого віку.

Менших втрат зазнав Львівський державний музичний ліцей ім. Соломії Крушельницької, куди у 2022 р. перемістилися учні з Харкова та Одеси. Через ракетні обстріли та брак укриттів на початку війни хормейстери активно розвивали віртуальні проєкти для підтримки комунікації та морального стану співаків. Недарма хорове мистецтво відіграє важливу роль у збереженні культурної ідентичності та підтримці психологічної стійкості виконавців. Зокрема, хор Київського музичного ліцею створив онлайн-версії гімну України та молитви «Боже великий, єдиний», а харківський хор «Весняні голоси» підготував низку відеопроєктів, серед яких «Колискова» Д. Малого.

Попри складні умови, концертна діяльність дитячих хорів не припинилася. Харківський хор брав участь у заходах до 80-річчя ліцею. Хорові колективи Київського державного музичного ліцею виступали на ювілейних подіях диригентсько-хорового відділу та проводили благодійні концерти на

підтримку ЗСУ. Також були реалізовані сценічні проекти, зокрема постановки опер «Коза-Дерева» М. Лисенка та «Брундібар» Г. Крása, а учні брали участь у мюзиклах Національної оперети [2, 58–59].

Сучасні українські хори активно виконують як класичні, так і новітні твори. Це підкреслює, що сучасна хорова культура поєднує традиції та інновації у виконанні [6, 210], успішно адаптуючи давні композиції до сучасного сценічного контексту [5, 150]. Так репертуар українських хорів поєднує духовні та народні композиції із сучасними тенденціями, створюючи багатопланове та емоційно насичене звучання. Включення таких творів до концертних програм формує сучасну репертуарну політику, яка відображає актуальний стан хорового мистецтва в Україні та сприяє його подальшому розвитку. А інтеграція різних художньо-інтерпретаційних підходів дозволяє розширювати стильові та жанрові межі репертуару [10, 55]. Такий алгоритм застосування репертуарних параметрів сучасної хорової практики сприяє послідовному формуванню виконавської майстерності та художньої індивідуальності [10, 63].

Загалом сучасна українське хорове мистецтво вирізняється використанням нових музичних прийомів, текстурного звучання, нетрадиційної гармонії та національних мотивів.

До сучасних провідних колективів належать Національна капела України «Думка», Національний хор імені Григорія Верьовки, чоловіча хорова капела імені Левка Ревуцького, камерний хор «Хрещатик», Воуап Ensemble, Orea та ін. Візантійський хор М. Антоновича демонструє органічне поєднання української хорової традиції з європейськими виконавськими практиками другої половини ХХ століття, формуючи стиль, який поєднує стародавні традиції та сучасні естетичні підходи [8, 114].

Усі хори не лише зберігають традиції українського хорового мистецтва, а й сприяють поширенню сучасних авторських творів, включаючи прем'єри та фестивальні програми, а також використовують новітні цифрові технології, зокрема у комунікації, для репетицій, навчання та популяризації хорового мистецтва. Використання цифрових технологій дає змогу підтримувати високий рівень виконавської дисципліни та забезпечує інтерактивну взаємодію учасників ансамблю [7, 286–288]. Мультимедійні формати дають можливість поширювати хорову музику серед

нових аудиторій, розширюючи культурний простір виконання [7, 290].

Отже, репертуарна політика хорових колективів України в сучасних умовах формується під впливом історичних традицій, культурних трансформацій та сучасних суспільних викликів. Основу репертуару становлять українські народні пісні, духовна музика та твори класиків української композиторської школи. Водночас значну роль відіграють сучасні композиції, які розширюють художні можливості хорового мистецтва. Хорові колективи України активно інтегрують інноваційні форми концертної діяльності, поєднують музику різних епох та використовують цифрові технології. Це сприяє розвитку хорового мистецтва нашої країни та його популяризації, зокрема у міжнародному культурному просторі.

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні репертуарної політики українських хорових колективів як чинника збереження культурної ідентичності та адаптації до соціокультурних викликів сучасності.

Висновки. Наразі репертуарна політика українських хорових колективів характеризується кількома важливими тенденціями: поєднання різних історичних епох у концертних програмах, адже багато хорових проєктів об'єднують музику різних періодів – від давньої духовної музики до сучасних композицій; розширення жанрового спектра, коли до репертуару включаються духовні концерти, кантати, вокально-симфонічні твори, а також обробки народних пісень; використання мультимедійних технологій, адже сучасні хорові колективи активно використовують цифрові платформи, онлайн-концерти та віртуальні хорові проєкти, що дозволяє розширити аудиторію слухачів; реакція на суспільні події, наприклад, у період російсько-української війни у репертуарі з'являється значна кількість патріотичних творів, що відображають сучасні історичні події та сприяють консолідації суспільства.

Особливої уваги потребує адаптація хорового мистецтва до умов війни: дистанційні репетиції, онлайн-концерти та мобільні виступи дозволяють зберігати виконавську майстерність, залучати переселенців і молодших учасників. Така репертуарна політика стає не лише мистецьким, а й соціокультурним інструментом підтримки національної ідентичності та духовного стану суспільства.

Перспективи подальших досліджень включають вивчення соціальної ролі хору в

умовах війни та міграційних потоків, зокрема у різних регіонах України.

Література

1. Андрійчук П. Розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2020. № 3(1). С. 71–80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342>
2. Воскобойнікова Ю., Толмачов Р. В. Українське дитяче хорове виконавство в умовах війни з Росією (до постановки проблеми). *Культура України*. 2024. № (84). С. 56–63. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.05>
3. Григор'єва М., Лігус О. Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця ХХ–ХХІ століття. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 27–32
4. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: Дис. ... канд. мистецтв-ва; спец. 17.00.03; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 300 с.
5. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 159 с.
6. Коробка Т. С. Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України): Дис. ... канд. музикознавства: 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. 297 с.
7. Коробка Т. Специфіка діяльності академічних хорових колективів в умовах мультимедійних каналів комунікації. *Вісник НАУККіМ*. 2018. № 4. С. 286–290.
8. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття: Дис. ... канд. мистецтва; спец. 17.00.03; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
9. Сбітнева О. Відродження традицій дитячого хорового виконавства в Україні у ХХІ столітті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2022. № 1 (103). С. 223–232. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-223-232>
10. Тилик І., Лисенко В. Художньо-інтерпретаційні та репертуарні параметри сучасної хорової практики: алгоритм застосування. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. № 8(1). С. 52–69. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331194>

References

1. Andriichuk, P. (2020). The development of amateur choral art in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th – early 21st centuries. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 3(1). P. 71–80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342> [in Ukrainian].
2. Voskoboinikova, Y., & Tolmachov, R. (2024). Ukrainian children's choral performance in the conditions of war with Russia (before the problem was formulated). *Culture of Ukraine*, (84), 56–63. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.05> [in Ukrainian].
3. Hryhorieva, M., & Lihus, O. (2025). Vocal music of ancient eras in the repertoire of Ukrainian collectives of the late 20th–21st centuries. *Slobozhanskyi Arts Studies*, 3 (09), 27–32 [in Ukrainian].
4. Danshyna, N. (2013). Specifics of performing Renaissance vocal music in the conditions of domestic choral practice: Thesis of Candidate of Arts. Ukrainian Chaikovskiy National Academy of Music [in Ukrainian].
5. Kovalyk, P. A. (2002). Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from the experience of the Kyiv choral school). Thesis of Candidate of Arts. Ukrainian Chaikovskiy National Academy of Music [in Ukrainian].
6. Korobka, T. S. (2015). Communication aspects of choral performance (on the example of the activities of the P. Maiboroda Academic Choir of the National Radio Company of Ukraine). Thesis of Candidate of musicology. Ukrainian Chaikovskiy National Academy of Music [in Ukrainian].
7. Korobka, T. (2018). Specifics of the activities of academic choral groups in the conditions of multimedia communication channels. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 286–290 [in Ukrainian].
8. Lazarevych, E. (2018). Byzantine Choir of M. Antonovych in the context of European choral performance of the second half of the 20th century. Candidate of art's Thesis. M. V. Lysenko LNMA [in Ukrainian].
9. Sbitneva, O. (2022). The revival of the traditions of children's choral performance in Ukraine in the 21st century. *Spirituality of the individual: methodology, theory and practice*, 1 (103), 223–232. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-223-232> [in Ukrainian].
10. Tylyk, I., & Lysenko, V. (2025). Artistic-interpretative and repertoire parameters of modern choral practice: an algorithm for application. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 8(1), 52–69. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331194> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 793.31:792.8(477.84)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356312

Цитування:

Щур Л. Б., Водяний Б. О. Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як репрезентант етнохореологічної спадщини Західного Поділля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 347–352.

Shchur L., Vodanyi B. (2026). Academic Dance Ensemble 'Nadzbruchanka' as a Representative of the Ethnochoreological Heritage of Western Podillia. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 347–352 [in Ukrainian].

Щур Людмила Богданівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0002-6432-7219>
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

Водяний Богдан Остапович,
кандидат мистецтвознавства,
Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>
labdsto@gmail.com

АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «НАДЗБРУЧАНКА» ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ ЕТНОХОРЕОЛОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Мета роботи – комплексне етнохореологічне та мистецтвознавче осмислення творчої діяльності Академічного ансамблю танцю «Надзбручанка» як провідного репрезентанта етнохореологічної спадщини Західного Поділля, а також визначення основних напрямів збереження, сценічної трансформації та популяризації регіонального танцювального фольклору у професійному виконавському просторі. Дослідження передбачає аналіз творчих принципів колективу, особливостей формування репертуару, взаємодії автентичних фольклорних джерел із професійними сценічними засобами та його ролі у репрезентації регіональної танцювальної традиції. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становлять історико-культурний, мистецтвознавчий, структурно-типологічний та порівняльний методи, а також аналіз архівних матеріалів, періодичних видань і усних джерел, зокрема спогадів інформантів і учасників ансамблю різних років. Комплексний підхід дозволив простежити еволюцію творчих засад колективу, окреслити етапи формування його художньої концепції та визначити роль провідних балетмейстерів у розвитку репертуару та сценічної практики. **Наукова новизна** полягає у систематизації маловідомих архівних і джерельних матеріалів щодо діяльності ансамблю, введенні до наукового обігу свідчень очевидців, а також у комплексному етнохореологічному аналізі репертуару з позицій регіональної танцювальної традиції Західного Поділля. Уперше здійснено цілісне дослідження ансамблю як осередку збереження, сценічної трансформації та популяризації локальної хореографічної спадщини. **Висновки.** Доведено, що ансамбль «Надзбручанка» відіграє ключову роль у збереженні та популяризації народної хореографічної культури Західного Поділля. Його діяльність ґрунтується на органічному поєднанні автентичних фольклорних першоджерел із професійними сценічними засобами, що забезпечує спадкоємність традицій та їх актуалізацію у сучасному культурному просторі. Результати дослідження можуть бути використані у науково-методичній підготовці хореографів, розробці освітніх програм і сценічних проєктів, а також у подальших наукових дослідженнях з етнохореології та хореопедагогіки.

Ключові слова: етнохореологія, регіональна танцювальна традиція, танцювальний фольклор, народний танець, народна хореографічна культура, музичне мистецтво, танцювально-інструментальна музика, Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка», Західне Поділля.

Shchur Liudmyla, Associate Professor of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; Vodanyi Bohdan, Professor of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Academic Dance Ensemble 'Nadzbruchanka' as a Representative of the Ethnochoreological Heritage of Western Podillia

The purpose of the work is a comprehensive ethnochoreological and art historical understanding of the creative activity of the Academic Dance Ensemble 'Nadzbruchanka' as a leading representative of the ethnochoreological heritage of Western Podillia, as well as determining the main directions of preservation, stage transformation and popularisation of regional dance folklore in the professional performing space. The study involves an analysis of the creative principles of the collective, the features of repertoire formation, the interaction of authentic folklore sources with professional stage means and its role in the representation of local dance tradition. **Research methodology.** The methodological basis is historical-cultural, art-historical, structural-typological and comparative methods, as well as the analysis of archival materials, periodicals and oral sources, in particular the memories of informants and members of the ensemble. A comprehensive approach allowed us to trace the evolution of the creative principles of the collective, outline the stages of the formation of its artistic concept and determine the role of leading ballet masters in the development of the repertoire and stage practice. **The scientific novelty** lies in the systematisation of little-known archival and source materials on the activities of the ensemble, the introduction of eyewitness testimonies into scientific circulation, as well as in a comprehensive ethnochoreological analysis of the repertoire from the perspective of the regional dance tradition of Western Podillia. For the first time, a holistic study of the ensemble as a centre for the preservation, stage transformation, and popularization of local choreographic heritage has been carried out. **Conclusions.** It is proven that the ensemble 'Nadzbruchanka' plays a key role in the preservation and popularization of the folk choreographic culture of Western Podillia. Its activities are based on an organic combination of authentic folklore primary sources with professional stage means, which ensures the continuity of traditions and their actualisation in the modern cultural space. The results of the study can be used in the scientific and methodological training of choreographers, the development of educational programmes and stage projects, as well as in further scientific research on ethnochoreology and choreographic pedagogy.

Keywords: ethnochoreology, regional dance tradition, dance folklore, folk dance, folk choreographic culture, musical art, dance and instrumental music, Academic Dance Ensemble 'Nadzbruchanka', Western Podillia.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючою увагою сучасної гуманітарної науки до проблем збереження та репрезентації регіональної культурної спадщини, зокрема традиційної хореографічної культури. У контексті глобалізаційних процесів особливої ваги набуває вивчення діяльності професійних мистецьких колективів, які виступають носіями та популяризаторами регіональних танцювальних традицій. У цьому аспекті творча практика Академічного ансамблю танцю «Надзбручанка» становить важливий науковий інтерес, власне, як приклад етнохореологічної спадщини Західного Поділля.

Дослідження репертуарної політики, виконавської стилістики та творчих принципів ансамблю дає змогу простежити механізми трансформації фольклорних зразків у професійному сценічному мистецтві, а також виявити роль колективу у збереженні регіональної ідентичності. Незважаючи на значний внесок ансамблю у розвиток української народно-сценічної хореографії, його діяльність досі не була предметом комплексного наукового аналізу в контексті етнохореології.

Звідси, актуальність теми визначається потребою системного осмислення творчого доробку ансамблю як важливого чинника збереження, розвитку та популяризації етнохореологічної спадщини Західного Поділля, що сприяє розширенню наукових уявлень про регіональні особливості української хореографічної культури,

танцювально-інструментальної музики та її сучасні форми сценічної репрезентації.

Одним із провідних носіїв та репрезентантів народної хореографічної культури Західного Поділля є Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» – єдиний професійний хореографічний колектив, чия багаторічна сценічна діяльність стала важливим чинником збереження регіональної танцювальної традиції.

Колектив засновано у 1959 році за ініціатииви Тернопільського обласного будинку народної творчості (нині – Тернопільська обласна філармонія) відповідно до наказу обласного управління культури. Основним завданням новоствореного колективу визначено популяризацію народного хореографічного мистецтва серед населення регіону.

Першим керівником ансамблю був Віталій Дьяков, який упродовж 1959–1961 років проводив фахову підготовку майбутніх артистів, організувавши навчальні курси з хореографії. Від 1961 року, після надання ансамблю статусу професійного мистецького колективу при Тернопільській обласній філармонії, посаду головного балетмейстера обійняв Олександр Володимирович Данічкін, який очолював ансамбль до 1985 року [3, 1].

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз матеріалів місцевої періодики та архівних джерел керівників оркестру засвідчує, що провідним напрямом творчої діяльності ансамблю в період керівництва О. Данічкіна була популяризація народного танцю,

заснованого на традиціях, звичаях і обрядах Тернопільщини. Значна частина фольклорного матеріалу була зібрана балетмейстером під час численних польових експедицій у регіоні Західного Поділля.

Про результати цієї діяльності свідчить публікація Г. Садовської у газеті «Вільне життя», де зазначається, що на основі польових фольклорних записів народних танців Тернопільщини О. Данічкін створив хореографічні композиції «Вихиляс», «Каперуш», «Кивун», «Подільське весілля», «Обжинки», «Швець», «Чабани», «Трясунець» та інші [6, 5].

Мета роботи – комплексне етнохореологічне та мистецтвознавче осмислення творчої діяльності Академічного ансамблю танцю «Надзбручанка» як провідного репрезентанта етнохореологічної спадщини Західного Поділля, а також визначення основних напрямів збереження, сценічної трансформації та популяризації регіонального танцювального фольклору у професійному виконавському просторі.

Виклад основного матеріалу. Процес формування лемківського танцю «Трясунець», а також про особливості співпраці з О. Данічкиним дізнаємося зі спогадів Василя Луціва – колишнього артиста ансамблю «Надзбручанка». Він згадує, що знайомство з балетмейстером відбулося у 1972 році під час звіту Тернопільської області в Києві. Саме під час поїздки до лемківських сіл Буцацького району, де старожили демонстрували традиційні танцювальні рухи, поетапно формувався танець «Трясунець». За словами Василя Луціва, О. Данічкін систематично повертався з експедицій із цінним фольклорним матеріалом, постійно працював над новими постановками та щедро передавав свій досвід артистам, виховавши цілу плеяду виконавців народного танцю [6, 5].

Високий рівень професійної майстерності балетмейстера підтверджують і спогади ветерана ансамблю Володимира Савчука, який відзначає його вимогливість у поєднанні з педагогічною делікатністю, умінням працювати з кожним артистом індивідуально та відкривати нові виконавські таланти [6, 5].

Тетяна Круть – балетмейстер народного аматорського ансамблю «Пролісок» Підволочиського району згадує про надзвичайно інтенсивний репетиційний процес під керівництвом О. Данічкина, що вимагав багатогодинної щоденної праці задля досягнення високого виконавського рівня [9, 5].

У період керівництва О. Данічкина до складу ансамблю входили провідні виконавці, зокрема заслужені артисти України Віра Дігусар, Євгенія Семотюк, Володимир та Зоя Баки, Олександр Кищенко, Микола Круть, Валерій Горшков, Василь Луців, Володимир Савчук, Сергій та Ліана Забутні. Саме сформована ним творча спадщина дозволила колективу зберегти художній рівень і сценічну привабливість у складні періоди подальшого розвитку [6, 5].

А. Підлипський у статті «Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як професійний колектив народно-сценічної хореографії України» (2018 р.) зазначає, що «діяльність ансамблю «Надзбручанка» органічно вписувалася у загальноукраїнські процеси становлення професійного народно-сценічного танцю, зокрема завдяки наявності провідного балетмейстера, чітко сформованій репертуарній концепції та поєднанню фольклорних обробок із театралізованими сценічними формами за умови збереження образної системи народної хореографії» [4, 407].

Із серпня 1986 р. посаду художнього керівника та головного балетмейстера ансамблю обійняв Юрій Пац – колишній артист балету ансамблю танцю імені П. Вірського. Упродовж короткого часу він здійснив оновлення виконавського складу колективу та значно розширив його репертуар, доповнивши його такими хореографічними номерами, як жартівлива композиція «Не журись», танці «Чумаки», «Український гопак», «Гуцульська рапсодія», «Ой ця Гандзя», дівочий танець «Надзбручанка», а також «Тернопільська полька» й «Весняний гопак» [2, 102].

Протягом років активної концертної діяльності ансамбль представляв своє мистецтво глядачам багатьох країн світу. Зокрема, відбулися гастрольні поїздки до Болгарії, Німеччини та Польщі (1980–1990-ті рр.), Канади (1990 р.), Франції (2002–2003 рр.), Словенії, Іспанії та Франції (2004 р.), Португалії й Іспанії (2005–2006 рр.), Сербії (2008 р.). Окрім цього, колектив здійснював активні гастролі в Бельгії, Лаосі, Шрі-Ланці, Японії та США [2, 103].

У власному архіві заслуженого працівника культури України Анатолія Баньковського, який на той час очолював оркестр ансамблю, зберігається буклет концертної програми гастрольного туру Північною Америкою, зокрема Канадою (1990 р.). Подані в ньому короткі коментарі до танцювальних номерів

дають змогу простежити склад репертуару колективу, імена солістів та перелік хореографічних композицій, створених на основі фольклорних матеріалів Тернопільщини у постановці О. Данічкіна та Ю. Паца.

Так, у чоловічому танці «Вихилас» сценічно втілено змагальний характер молодечого середовища: юнаки демонструють один перед одним власну спритність і завзятість. Поява музиків посилює емоційне напруження дійства, у якому кожен учасник прагне проявити максимум своїх можливостей, що врешті переходить у колективний козацький танець-гру [Інформант – А. Баньковський].

Хореографічна композиція «Чабани» у виконанні чоловічим складом ансамблю, побудована на відображенні побуту та звичаїв карпатського регіону, де вівчарство традиційно було провідним заняттям чоловіків; у танці художньо передано життєрадісний характер і працьовитість пастухів.

Основу сюжетної побудови чоловічого танцю «Копіруш» становить запальна ігрова взаємодія парубків. Обраний ватажок імпровізаційно демонструє танцювальні рухи, які всі інші учасники мають точно повторити; у разі помилки на них чекає жартівливе «покарання».

Танець «Надзбручанки», який виконує жіночий склад ансамблю, відтворює обрядові дійства, пов'язані зі святом Івана Купала у Західному Поділлі. У вечірній час дівчата виходять на мальовничий берег річки Збруч і з надією пускають на воду сплетені з трав вінки, замовляючи таким чином на щасливу жіночу долю.

Хореографічну композицію «Гандзя» виконують солісти ансамблю Юлія Черняєва та Віталій Сорокотягін. У танці створено образ молодої, вродливої й гордої української дівчини – вправної танцівниці, до якої залицяється запальний парубок.

У танці «Подольночка», який представляють солісти ансамблю Ірина Ткачук та Віталій Сорокотягін, оспівано вроду хахідноподільської дівчини та відображено сцену її залицання з боку молодого парубка.

Жартівливу хореографічну картинку «Не журись» виконують солісти ансамблю Анжела Монастирська, Сергій Лис, Василь Луців, Володимир Савчук. Двоє веселих парубків, шукаючи пригод, намагаються справити враження на дівчину, яка несподівано з'являється перед ними. Однак згодом

з'являється ще один парубок – невисокий на зріст, але надзвичайно вправний і завзятий танцівник, якому дівчина й надає перевагу, залишаючи двох хизуватих легінів ні з чим.

Жартівливий танець «Свати», який виконують солісти ансамблю Валентин Касьян, Микола Круть, Марія Савчук, відтворює традиційні народні образи Сватів – невід'ємних учасників важливих родинних подій. Після успішно владнаної справи додому повертається Сваха – вродлива, весела й жвава молодиця, до якої обидва Свати жартівливо залицяються.

Хореографічну постановку «Надзбручанське весілля» виконує весь склад ансамблю. Танець створено на основі локального весільного обрядового матеріалу Західного Поділля, у якому з гумором відтворено основні етапи весільного дійства: благословення молодих, танці Сватів, обряд викупу нареченої, танці дружок і дружбів, а також веселі сценки за участі весільних гостей.

Танець «Трясунець», про який йшлося вище, виконується повним складом ансамблю та ґрунтується на автентичному фольклорному матеріалі, зібраному О. Данічкіним у лемківських селах регіону.

Завдяки високому професіоналізму керівників і наполегливій праці учасників ансамблю танцю «Надзбручанка» здійснювалась активна популяризація й поширення народної хореографічної культури Західного Поділля у багатьох країнах світу.

У 2002 р. ансамбль танцю «Надзбручанка» взяв участь у I Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського (м. Київ), де представив лемківський танець «Трясунець» у постановці О. Данічкіна та був відзначений дипломом лауреата I премії [7, 7].

Упродовж 2008–2013 рр. художнім керівником і головним балетмейстером ансамблю танцю «Надзбручанка» був заслужений працівник культури України Ігор Николишин. За цей період концертний репертуар колективу поповнився новими постановками, зокрема хореографічним номером «Дзюмбалики», створеним на основі місцевого фольклору Борщівського району Тернопільської області, а також хореографічною композицією «Козацькі забави» [2, 103].

У 2008 р. ансамбль танцю «Надзбручанка» успішно презентував хореографічну композицію «Козацькі забави» (постановка заслуженого працівника культури України І. Николишина) на III Всеукраїнському

фестивалі-конкурсі народної хореографії імені П. Вірського у м. Києві, де колектив здобув перемогу в номінації «А» як кращий танцювальний ансамбль [3, 1].

Про звернення І. Николишина до місцевого танцювального фольклору висвітлює також А. Підлипський: «Незважаючи на те, що І. Николишин працював у жанрі народно-сценічного танцю, створюючи танці, сюїти та вистави, він усвідомлював важливість збереження й популяризації фольклорних зразків, які мають власну філософію, неповторну художню красу, культуру партнерської взаємодії. Наукове й виконавське опанування таких зразків повинно відбуватися в автентичному вигляді – так, як танцювали на весіллях і святах наші батьки, дідусі та бабусі, адже сценічна форма танцю потребує принципово іншого підходу» [4, 356].

Станом на 2011 р. концертний репертуар ансамблю включав такі танцювальні композиції: «Привітальний», «Скородинська сюїта», «Свати», «Вихилас», «Обжинки», «Подоланка», «Російський перепляс», «Копіруш», «Чабани», «Трясунець», «Надзбручанське весілля», «Петрусь», «Варварка», «Українська сюїта» – постановка заслуженого артиста України О. Данічкіна; «Тернопільська полька», «Чумаки», «Надзбручанка», «Ой, ця Гандзя», «Гопак», «Весняний гопак», «Не журись», «Гуцульська сюїта» – постановка Ю. Паца; «Буковинський танець», «Дуботанець» – постановка С. Забутого; «Козачок», «Капелюхи» – постановка А. Крикунчука; «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Козацькі забави» – постановка заслуженого працівника культури України І. Николишина [Інформант – А. Баньковський].

До танцювально-інструментальних композицій ансамблю танцю «Надзбручанка» входили такі твори: «Гуцульська рапсодія» та «Буковинські мелодії» (соло для баяна) в аранжуванні заслуженого діяча мистецтв України М. Шамлі; «Молдавська хора» у аранжуванні І. Жигайла; «Болгарська сюїта» – аранжування Я. Лірського [Інформант – А. Баньковський].

Варто зазначити, що значний внесок у формування оркестрового репертуару ансамблю зробив заслужений працівник культури України Анатолій Баньковський (нині – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка). У його творчому доробку виконано аранжування таких танцювальних номерів, як: «Привітальний», «Надзбручанка», «Не

журись», «Тернопільська полька», «У Карпатах», «Гандзя», «Гопак» [1, 227].

У 2012 р. за високий професійний рівень роботи, активну участь у культурно-мистецькому житті Західного Поділля та з нагоди 50-ї річниці творчої діяльності колективу, а також за вагомий внесок у розвиток народної хореографічної культури як Тернопільщини, так і України, ансамблю «Надзбручанка» присвоєно звання «Академічний» [8, 3].

У 2016 р., з нагоди 100-річчя від дня народження О. Данічкіна, у залі Тернопільської обласної філармонії відбувся вечір вшанування пам'яті видатного українського хореографа. Я. Чайківська у газеті «Вільне життя» зазначає: «До ювілейної концертної програми увійшли яскраві танцювальні постановки великого майстра, а глядачі мали змогу переглянути архівні фото академічного ансамблю «Надзбручанка». На концерт прийшли його учні та ветерани колективу, які з трепетом поверталися до тих світлих часів, коли працювали з Олександром Данічкіним. А для тернополян цей корінний донеччанин зробив велику справу – зберіг регіональні традиційні танці та прославив колектив» [9, 5].

Над збереженням усіх танцювальних номерів та постановкою нових хореографічних композицій упродовж років працювали: Сергій Забутний, Валентин Касіян, Ігор Барилко, Володимир Ковальчук, Віктор Конкульовський, Юлія Якимчук, Михайло Грушецький та інші. Незмінним репетитором ансамблю є заслужений працівник культури України Марія Лис (колишня артистка цього колективу).

Протягом різних років оркестром ААТ «Надзбручанка» керували: заслужений діяч мистецтв України Микола Шамлі, заслужений працівник культури України Анатолій Баньковський, Ігор Жигайло, Руслан Петрук, Яків Лірський, під керівництвом яких танцювально-інструментальна музика звучала по-особливому. На сьогодні керівником оркестру є Руслан Мишій, а головним балетмейстером – Володимир Турчин.

Наукова новизна полягає у систематизації маловідомих архівних і джерельних матеріалів щодо діяльності ансамблю, введенні до наукового обігу свідчень очевидців, а також у комплексному етнохореологічному аналізі репертуару з позицій регіональної танцювальної традиції Західного Поділля. Уперше здійснено цілісне дослідження ансамблю як осередку збереження, сценічної

трансформації та популяризації локальної хореографічної спадщини.

Висновки. Отже, Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» є провідним носієм і репрезентантом народної хореографічної культури Західного Поділля. Його творча діяльність ґрунтується на поєднанні автентичних фольклорних джерел із професійними сценічними засобами, що забезпечує спадкоємність традицій та їх сценічну актуалізацію. Завдяки діяльності провідних балетмейстерів та високому професіоналізму артистів різних років, ансамбль сформував репертуар, який до сьогодні відтворює традиції, обряди та звичаї регіону, і здобув визнання на національному та міжнародному рівнях. Академічний ансамбль народного танцю «Надзбручанка» не лише зберігає етнохореологічну спадщину західноподільського регіону, а й сприяє розвитку його культурної ідентичності та інтеграції народної хореографії у сучасний професійний сценічний простір.

Література

1. Баньковський А. М. Професійні танцювальні колективи Тернопілля (друга половина XX – початок XXI ст.). *Мистецька освіта як чинник людиностановлення*: зб. матеріалів Третьої Всеукр. наук.-практ. конф. / ред.-упоряд. Б. Водяний, З. Стельмашук. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. С. 220–228.
2. Баньковський А., Лемішка Я. Тернопільська обласна філармонія як осередок культурного життя регіону (друга половина XX – початок XXI ст.). *Молодь і ринок*. 2017. № 6. С. 99–103.
3. Вергун К. На сцені Національної опери України тріумфувала тернопільська «Надзбручанка». *Свобода*. 2011. 11 лист. (№ 91). С. 1.
4. Підлипський А. І. Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як професійний колектив народно-сценічної хореографії України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 401–408. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2018_40_50 (дата звернення: 16.12.2025).
5. Підлипський А. І. Аматорські колективи народно-сценічного танцю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 187–193.
6. Садовська Г. І озвалася танцем українська душа. *Вільне життя*. 2011. 25 лют. С. 5.

7. Томчишин Ю. Тернопільським танцюристам аплодував весь світ. *Місто*. 2011. 7 груд. (№ 48). С. 7.

8. Федорців Н. У філармонії – двоє «академіків»! *Місто*. 2012. 19 груд. (№ 50). С. 3.

9. Чайківська Я. Як хлопець із Донецька Тернопіль прославив. *Вільне життя плюс*. 2016. 11 берез. (№ 19). С. 5.

References

1. Banhkovskiy, A. M. (2013). Professional dance ensembles of Ternopil region (second half of the XX – beginning of the XXI century). In B. Vodyanyi, Z. Stelmaschuk (Eds.), *Art education as a factor of personality formation: materials of the Third All-Ukrainian scientific-practical conference* (pp. 220–228). Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].
2. Banhkovskiy, A., & Lemishka, Ya. (2017). Ternopil Regional Philharmonic as a center of cultural life of the region (second half of the XX – beginning of the XXI century). *Molod i rynek*, (6), 99–103 [in Ukrainian].
3. Verhun, K. (2011, November 11). Ternopil «Nadzbruchanka» triumphed on the stage of the National Opera of Ukraine. *Svoboda*, (91), 1 [in Ukrainian].
4. Pidlypskyi A. I. (2018). Academic ensemble of dance 'Nadzbruchanka' as a professional folk-stage choreography collective of Ukraine. *Actual problems of history, theory and practice of art culture*, 40, 401–408. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk2018_40_50 [in Ukrainian].
5. Pidlypskyi, A. I. (2018). Amateur folk-stage dance collectives of Ternopil region of the second half of the XX – beginning of the XXI century. *Culture and Modernity*, (1), 187–193 [in Ukrainian].
6. Sadovska, H. (2011, February 25). The Ukrainian soul responded with dance. *Vilne zhyttia*, 5 [in Ukrainian].
7. Tomchyshyn, Yu. (2011, December 7). The world applauded Ternopil dancers. *Misto*, (48), 7 [in Ukrainian].
8. Fedorchiv, N. (2012, December 19). Two 'academics' in the Philharmonic! *Misto*, (50), 3 [in Ukrainian].
9. Chaikivska, Ya. (2016, March 11). How a guy from Donetsk glorified Ternopil. *Vilne zhyttia plus*, (19), 5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 05.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356313

Цитування:

Ван Юйці. Драматургічна функція мецо-сопрано в опері другої половини XIX століття: образ ортруди в «Лоенґріні» Ріхарда Ваґнера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 353–360.

Ван Юйці,

аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-0722-3106>
851375061@qq.com

Wang Yuqi. (2026). The Dramaturgical Function of the Mezzo-Soprano in the Opera of the Second Half of the 19th Century: Image of Ortruda in Richard Wagner's "Lohengrin". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 353–360 [in Ukrainian].

ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ МЕЦО-СОПРАНО В ОПЕРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ОБРАЗ ОРТРУДИ В «ЛОЕНґРІНІ» РІХАРДА ВАґНЕРА

Метою статті є з'ясування драматургічної функції мецо-сопранового голосу в опері другої половини XIX століття на прикладі образу Ортруди в опері Р. Ваґнера «Лоенґрін», а також аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких мецо-сопрано формує семантичне поле інаковості, владних інтенцій та ідейної опозиційності. Особлива увага приділяється взаємодії вокальної партії з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як чинникам становлення нового мецо-сопранового типу в оперній поезії другої половини XIX століття. **Методологічна основа** дослідження базується на історико-стильовому, аналітико-музикознавчому та герменевтичному методах, а також на компаративному аналізі вокально-драматургічних моделей оперної музики другої половини XIX століття. У процесі дослідження застосовано міждисциплінарний підхід із залученням музично-теоретичних, культурологічних і семантичних інтерпретацій. Теоретичним підґрунтям слугували праці Маркової О. М. Муравської О. В. Манґі Д., Олійник С., Бренера М. Е. Клемента К., Осборна К. та інших авторів, присвячені проблемам оперної драматургії, типології жіночих голосів і ваґнерівській лейтмотивній системі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше образ Ортруди в опері Ріхарда Ваґнера «Лоенґрін» розглядається крізь призму формування мецо-сопранового типу як носія семантики драматургічної інаковості в опері другої половини XIX століття. Здійснено комплексний аналіз взаємодії вокальної партії мецо-сопрано з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як цілісного механізму музичної характеристики персонажа. Запропоновано інтерпретацію мецо-сопрано як концептуального інструмента оперної драматургії, що репрезентує ідеї влади. **Висновки.** У другій половині XIX століття мецо-сопрано набуває принципово нової драматургічної функції в оперному мистецтві. В опері Р. Ваґнера «Лоенґрін» образ Ортруди постає одним із перших типологічно значущих мецо-сопранових персонажів, у якому вокальна специфіка безпосередньо пов'язана з ідейною та психологічною характеристикою. Її музична мова формується через хроматизм, зменшені акорди, тритонові співвідношення, нестійкі тональні плани та темброво затемнену оркестровку. Вокальна партія вирізняється інтервальними стрибками, напруженою тесситурою й динамічною контрастністю, що підсилює експресивно-конфліктний характер образу. Контраст із діатонічно-ліричною сферою Ельзи актуалізує драматургічну опозицію віри й сумніву. Образ Ортруди закріплює мецо-сопрано як важливу естетичну категорію формування оперної драматургії другої половини XIX століття.

Ключові слова: опера, оперна драматургія, мецо-сопрано, творчість Р. Ваґнера, інаковість, вокальна типологія, семантика тембру, тональна драматургія, стиль в музиці, музичний жанр.

Wang Yuqi, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The Dramaturgical Function of the Mezzo-Soprano in the Opera of the Second Half of the 19th Century: Image of Ortruda in Richard Wagner's "Lohengrin"

The purpose of this article is to elucidate the dramatic function of the mezzo-soprano voice in opera of the second half of the 19th century, using the example of Ortrud in Richard Wagner's Lohengrin. It also analyses the musical expressive means by which the mezzo-soprano creates a semantic field of otherness and powerful intentions. Particular attention is paid to the interaction of the vocal part with the orchestral texture, leitmotif system, and tonal organisation as factors in the development of a new mezzo-soprano type in operatic poetry of the second half of the

19th century. **The methodological basis of the study** is based on historical-stylistic, analytical-musicological, and hermeneutic methods, as well as a comparative analysis of vocal-dramatic models of operatic music of the second half of the 19th century. The study utilises an interdisciplinary approach, drawing on music-theoretical, cultural, and semantic interpretations. The theoretical basis for this study is provided by the works O. Markova, O. Muravska, D. Mangi, S. Oliinyk, M.E. Brener, C. Clement, C. Osborne and other authors devoted to the problems of operatic dramaturgy, the typology of female voices, and Wagner's leitmotif system. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time, the character of Ortrud in Richard Wagner's opera Lohengrin is examined through the prism of the development of the mezzo-soprano type as a bearer of the semantics of dramatic otherness in opera in the second half of the 19th century. A comprehensive analysis of the interaction of the mezzo-soprano vocal part with the orchestral texture, leitmotif system, and tonal organization is conducted as a holistic mechanism for the musical characterisation of the character. An interpretation of the mezzo-soprano as a conceptual instrument of operatic dramaturgy, representing ideas of power, is proposed. **Conclusions.** In the second half of the 19th century, the mezzo-soprano acquired a fundamentally new dramatic function in opera. In Richard Wagner's opera Lohengrin, the character of Ortrud emerges as one of the first typologically significant mezzo-soprano characters, in which vocal specificity is directly linked to ideological and psychological characterisation. Her musical language is shaped by chromaticism, diminished chords, three-tone relationships, unstable tonal planes, and a darkened orchestration. The vocal part is characterised by intervallic leaps, a tense tessitura, and dynamic contrasts, which enhance the expressive and conflicting nature of the character. The contrast with the diatonically lyrical sphere of Elsa actualises the dramatic opposition of faith and doubt. The character of Ortrud cements the mezzo-soprano as an important aesthetic category in the development of operatic dramaturgy in the second half of the 19th century.

Key words: opera, opera dramaturgy, mezzo-soprano, works of R. Wagner, otherness, vocal typology, semantics of timbre, tonal dramaturgy, style in music, musical genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі мецо-сопранового голосу в оперній драматургії другої половини XIX століття, періоду, коли відбувається суттєва трансформація традиційних вокально-типологічних ієрархій. Якщо в оперній практиці попередніх епох провідні жіночі образи здебільшого асоціювалися з сопрановою сферою, то в музиці романтизму мецо-сопрано набуває нових семантичних функцій, стаючи носієм драматичного конфлікту, внутрішньої напруги та ідейної опозиції.

У цьому контексті опера Р. Вагнера «Лохенгрін» посідає особливе місце, оскільки образ Ортруди репрезентує один із перших концептуально сформованих мецо-сопранових типів нового часу. Її вокальна партія виходить за межі традиційної характерності, перетворюючись на структурний центр драматургічної напруги опери. Саме через специфіку тесситури, інтервального мислення, ритмічної фрагментації та тембрової оркестровки Р. Вагнер закріплює за мецо-сопраном семантику «інакшості», протиставлену лірично-сопрановому ідеалу.

Попри значну кількість досліджень, присвячених лейтмотивній системі Вагнера, питання вокально-типологічної специфіки мецо-сопранових партій у його операх залишається фрагментарно висвітленим. Особливо недостатньо розробленою є проблема взаємодії голосової природи мецо-сопрано з оркестровою тканиною та її ролі у формуванні негативної або опозиційної драматургічної функції персонажа. Аналіз

музичної інаковості Ортруди дозволяє розглядати мецо-сопран не лише як темброву категорію, а як повноцінний драматургічний інструмент.

Друга половина XIX століття позначена становленням нових жіночих оперних архетипів, владних, демонічних, пророчих, ідейно радикальних, для яких мецо-сопран стає оптимальним вокальним втіленням. Отже, актуальність дослідження визначається потребою комплексного музикознавчого аналізу мецо-сопранового голосу як носія нової драматургічної парадигми в опері другої половини XIX століття. Розгляд образу Ортруди в «Лохенгріні» дозволяє виявити механізми формування цього типу, простежити його еволюцію та уточнити роль мецо-сопрано в становленні модерної оперної характерології.

У другій половині XIX століття оперне мистецтво зазнає глибинних змін, пов'язаних із переосмисленням традиційної вокально-драматургічної ієрархії. Якщо в класичній та ранньоромантичній опері жіночий ідеал переважно втілювався через сопранову сферу, то романтична естетика поступово висуває на передній план інші темброві типи, здатні репрезентувати складніші психологічні та ідейні конфлікти. У цьому процесі мецо-сопрано набуває нової художньої значущості, перетворюючись із «другорядного» або характерного голосу на повноцінний драматургічний центр [2].

Мецо-сопранові партії другої половини XIX століття дедалі частіше пов'язані з образами влади, демонічної сили,

внутрішнього розламу або ідеологічного протистояння. Композитори використовують природні властивості цього голосу – затемнений тембр, напружену середню тесситуру, здатність до різких інтервальних контрастів – як інструмент музичної семантики. Саме в цій парадигмі формується образ Ортруди в «Лоенґріні» Ріхарда Вагнера, де мецо-сопрано стає не просто вокальним регістром, а засобом концептуального розмежування сил добра і зла, віри і сумніву, світла і темряви.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення наукових публікацій останніх десятиліть засвідчує стійкий інтерес дослідників до проблем оперної драматургії другої половини XIX століття, зокрема до трансформації вокально-типологічних моделей у межах романтичної та постромантичної традиції. У сучасному музикознавстві дедалі активніше розглядаються питання взаємодії вокального голосу з драматургічною структурою опери, семантики тембру та ролі вокальних партій у формуванні ідейного конфлікту музично-сценічного твору.

У працях українських дослідників (О. Маркової, О. Муравської та ін.) зазначена проблематика, як правило, висвітлюється в ширшому історико-стильовому та культурологічному контексті. Їхні узагальнювальні дослідження, присвячені історії зарубіжної музичної культури, еволюції оперного жанру та естетиці романтизму, створюють важливе теоретичне підґрунтя для осмислення вокально-драматургічних процесів у музиці XIX століття. Хоча безпосередній аналіз мецо-сопранових партій у вагнерівських операх не є центральним об'єктом цих праць, запропоновані в них підходи до інтерпретації стилю, жанру та художнього мислення композитора мають принципове методологічне значення.

Зарубіжні музикознавчі дослідження (М. Е. Бренер, К. Клемент, К. Осборн та ін.) більш детально зосереджуються на специфіці вагнерівської музичної драматургії, зокрема на функціонуванні лейтмотивної системи, ролі оркестру та семантичному навантаженні гармонічної й тембрової організації. У цих працях вокальні партії розглядаються як складові цілісного музично-драматичного процесу, що дозволяє простежити механізми формування персонажних образів у взаємодії з оркестровою тканиною.

Водночас аналіз спеціалізованої літератури свідчить, що питання драматургічної функції мецо-сопрано як

окремого вокального типу у контексті опери другої половини XIX століття залишається недостатньо систематизованим. Образ Ортруди в «Лоенґріні» Р. Вагнера найчастіше розглядається в загальних інтерпретаціях конфлікту, міфологічної символіки або етичної опозиції персонажів, тоді як специфіка її вокальної партії – ритмічна, темброва, регістрова та семантична – потребує окремого комплексного аналізу.

Таким чином, наявний стан наукових досліджень окреслює методологічне поле для подальшого вивчення мецо-сопранового голосу як активного чинника оперної драматургії та зумовлює актуальність даної статті, спрямованої на інтеграцію історико-стильового, аналітико-музикознавчого та герменевтичного підходів у дослідженні образу Ортруди.

Метою статті є з'ясування драматургічної функції мецо-сопранового голосу в опері другої половини XIX століття на прикладі образу Ортруди в опері Р. Вагнера «Лоенґрін», а також аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких мецо-сопрано формує семантичне поле інаковості, владних інтенцій та ідейної опозиційності.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XIX століття оперне мистецтво зазнає глибинних змін, пов'язаних із переосмисленням традиційної вокально-драматургічної ієрархії. Якщо в класичній та ранньоромантичній опері жіночий ідеал переважно втілювався через сопранову сферу, то романтична естетика поступово висуває на передній план інші темброві типи, здатні репрезентувати складніші психологічні та ідейні конфлікти. У цьому процесі мецо-сопрано набуває нової художньої значущості, перетворюючись із «другорядного» або характерного голосу на повноцінний драматургічний центр [3, 210–236].

Мецо-сопранові партії другої половини XIX століття дедалі частіше пов'язані з образами влади, демонічної сили, внутрішнього розламу або ідеологічного протистояння. Композитори використовують природні властивості цього голосу, затемнений тембр, напружену середню тесситуру, здатність до різких інтервальних контрастів, як інструмент музичної семантики. Саме в цій парадигмі формується образ Ортруди в «Лоенґріні» Ріхарда Вагнера, де мецо-сопрано стає не просто вокальним регістром, а засобом концептуального розмежування сил добра і зла, віри і сумніву, світла і темряви [2, 122–127].

Задум опери «Лоенгрін» Р. Вагнера формувався в період інтенсивних художніх і світоглядних пошуків композитора, коли він перебував на перетині літературних впливів, історико-міфологічних джерел і власних естетичних устремлінь. Вже на початок 1840-х років, паралельно з роботою над «Тангейзером», Вагнер звертається до середньовічної германської традиції, передусім до матеріалів, пов'язаних із Вартбурзьким циклом. Ознайомлення з монографією Крістіана Теодора Людвіга Лукаса 1838 року «Про війну у Вартбурзі» стало відправною точкою не лише для драматургії «Тангейзера», а й для ширшого зацікавлення артурівським і граалівським міфологічним колом, у межах якого згодом кристалізується образ Лоенгріна [4].

Вирішальну роль у формуванні задуму відіграв період перебування Вагнера влітку 1845 року на відомому чеському лікувальному курорті в Богемії – Марієнбаді, знаному своїми цілющими мінеральними джерелами та багатою культурною історією. Саме тут увага композитора зосереджується на легенді про лицаря-лебедя, а також на середньовічних епічних поемах Вольфрама фон Ешенбаха – «Парцифалі» й «Титурелі». Ці тексти надали Вагнерові не лише сюжетну канву, а й філософсько-символічний горизонт, пов'язаний із темами таємниці походження, сакрального знання та трагічної неминучості втрати [8, 96–111].

Натхнення, яке прийшло до композитора в Марієнбаді, мало характер раптового й всеохопного імпульсу. Вагнер майже одразу розпочинає роботу над текстом лібрето, а згодом, не завершивши відпочинку, залишає курорт і повертається до Дрездена, щоб продовжити роботу в звичнішому для себе середовищі. Після прем'єри «Тангейзера» 19 жовтня 1845 року текст «Лоенгріна» було завершено й прочитано у вузькому колі друзів і колег. Реакція сучасників виявилася неоднозначною: з одного боку, відзначали поетичну цілісність і драматургічну силу тексту, з іншого – висловлювали сумніви щодо можливості адекватного музичного втілення настільки піднесеного літературного задуму. Відоме зауваження німецького піаніста й композитора Фердинанда Гіллера про неспівмірність поетичного тексту й музичних можливостей автора відбиває характерне для того часу скептичне ставлення до вагнерівської естетики.

Робота над музичною партитурою розпочалася влітку 1846 року й відбувалася в

незвичній для композитора послідовності. Вагнер спершу створив загальний музичний ескіз усієї опери, після чого приступив до написання третього акту, згодом – першого, і лише в серпні 1847 року завершив другий акт. Такий нехронологічний порядок композиції є винятком у його творчості й свідчить про специфіку драматургічного задуму «Лоенгріна», в якому кульмінаційні та розв'язкові моменти визначали логіку музичного цілого [11, 44–78].

Первісно прем'єру опери планували здійснити в Дрезденській придворній опері в сезоні 1849–1850 років. Однак політична й соціальна ситуація, а також особисті обставини композитора суттєво ускладнили реалізацію цих намірів. Вагнер перебував у скрутному фінансовому становищі, а його прагнення до реформування німецького театру не знаходили підтримки у влади. Відмова прусського короля у фінансуванні та подальша відмова в постановці «Лоенгріна» загострили внутрішній конфлікт композитора з суспільно-політичним порядком.

У цей період Вагнер дедалі активніше залучається до революційного руху, публікує полемічні статті й вірші, у яких проголошує радикальний розрив з «ілюзіями» старого світу. Його участь у виданні революційної газети Августа Рекеля, а також сприяння підготовці збройного повстання в Дрездені свідчать про нерозривний зв'язок естетичної утопії Вагнера з його політичним радикалізмом. Після придушення повстання композитор був змушений тікати до Швейцарії, використовуючи підроблений паспорт, що остаточно унеможливило його особисту участь у сценічній долі «Лоенгріна» в Німеччині на найближчі роки [11].

Перебуваючи в еміграції, Вагнер знову повертається до ідеї постановки опери й бачить єдиного можливого посередника в особі Франца Ліста. Лист від 21 квітня 1851 року, в якому композитор буквально благає Ліста здійснити прем'єру «Лоенгріна», розкриває ступінь його довіри до диригента й усвідомлення власної ізольованості від театральної практики Німеччини. У подальшому листуванні Вагнер докладно викладає свої вимоги до сценічного оформлення, оркестрового складу та принципів постановки, наголошуючи на нерозривному зв'язку між музикою, поетичним текстом і сценічною дією [13, 620–625].

Відповідь Ліста, який пообіцяв зберегти партитuru в її «абсолютній красі», засвідчує

рідкісне для того часу розуміння авторського задуму та готовність підпорядкувати театральну практику художній концепції композитора. Водночас реальні умови постановки у Веймарі не дали змоги повністю виконати всі вимоги Вагнера: оркестровий склад було значно скорочено, що, однак, не завадило опері здобути значний успіх [4, 270–315].

Прем'єра «Лоенгріна» відбулася 28 серпня 1850 року в Гофтеатрі у Веймарі й стала однією з найважливіших подій в історії німецького музичного театру середини XIX століття. Примітно, що сам Вагнер не був присутній на цій виставі й зміг побачити власний твір на сцені лише через роки – 11 травня 1861 року у віденському театрі Кернтнертор. Цей розрив між створенням, сценічним утіленням і авторським сприйняттям опери стає суттєвим чинником подальшої еволюції вагнерівського музично-драматичного мислення та потребує окремого розгляду в контексті естетики зрілого Вагнера.

Образ Ортруди у вагнерівському «Лоенгріні», одной из главной героини и жене антагонист в опере Рихарда Вагнера «Лоэнгрин», жена Фридриха фон Тельрамунда. є одним із найскладніших і концептуально навантажених жіночих персонажів у всій оперній спадщині композитора. Її драматургічна функція не обмежується роллю антагоністки головних героїв; навпаки, Ортруд постає представником альтернативної онтологічної та етичної системи, що протистоїть християнсько-лицарському світопорядку, втіленому в образі Лоенгріна. Саме через неї Вагнер моделює конфлікт між різними історичними, релігійними й культурними пластами, що визначає глибинну структуру драми.

У першому акті Ортруда присутня радше як «мовчазна тінь» при постаті Фрідріха фон Тельрамунда. Її мінімальна вербальна активність і майже непомітна музична лінія не є ознакою другорядності, а, навпаки, формують образ прихованої сили, що діє опосередковано. Така драматургічна стратегія створює ефект відкладеного розкриття характеру: глядач ще не має достатніх підстав сприймати Ортруду як центральне джерело конфлікту, проте її мовчання вже несе в собі потенціал майбутнього вибуху. У музичному плані це підкреслюється її включеністю в ансамблевій структури без яскраво індивідуалізованої інтонаційної мови [6, 101–163].

Радикальний злам у поданні характеру Ортруди відбувається у другому акті, який відкривається сценою вигнання та падіння. Простір дії, нічна вулиця перед замком, набуває символічного значення. Тут Ортруда і Фрідріх перебувають поза межами легітимного порядку, однак їхнє ставлення до цього стану принципово різниться. Якщо Фрідріх переживає втрату честі й статусу як особисту катастрофу, то для Ортруди ця ситуація стає точкою виявлення її справжньої природи.

Саме в діалозі другого акту розкривається ініціативна роль Ортруди у змові проти Ельзи. Вона постає як співучасниця, головний ідеолог і рушій подій. Її амбіції мають не приватний, а історико-політичний характер: Ортруда апелює до давнього родового права, до язичницького минулого Брабанта, у якому влада ґрунтується не на божественній благодаті, а на силі, знанні та магічному контролі. Таким чином, конфлікт «Лоенгріна» набуває виміру зіткнення двох моделей легітимації влади – християнської та архаїчно-язичницької.

Ключовим моментом у формуванні образу Ортруди є її ставлення до християнського Бога. Її глузування з «Божої сили» не є емоційним вибухом, а виявляє цілісну світоглядну позицію. Ортруда заперечує саму ідею морального порядку, замінюючи її логікою магічної ефективності. У цьому контексті її колдовство слід розуміти не буквально, а як символ альтернативної раціональності, що протистоїть християнській концепції віри. Вона мислить світ як простір маніпуляції, де знання і таємниця є формами влади [10, 47–58].

Особливого значення набуває сформульована Ортруд ідея «забороненого питання». Вона усвідомлює, що сила Лоенгріна ґрунтується на сакральній умові – нерозкритті імені та походження. Намір зруйнувати цю умову означає не просто викриття героя, а знищення самого принципу чуда. Ортруда переводить сакральне у площину примусу й насильства, демонструючи глибоку несумісність її світогляду з логікою благодаті.

У другій сцені другого акту драматургія набуває нового виміру через зіставлення двох жіночих образів. Поява Ельзи з її світлою, співучою мелодикою різко контрастує з темною, напруженою музичною атмосферою, пов'язаною з Ортрудою. Вихід Ортруди із темряви супроводжується різкою зміною гармонічного й тембрового середовища, що музично кодує її як загрозу. Її мова апелює до

провини, пам'яті та втрати, поступово підточуючи внутрішню рівновагу Ельзи.

Сцена удаваного каяття Ортруди є одним із найтонших моментів опери з точки зору музичної драматургії. Жест падіння до ніг Ельзи зовні відтворює християнську модель смирення, однак музична тканина викриває його фальшивість. Оркестр зберігає напружені гармонії, а інтонаційні формули, пов'язані з Ортрудою, не зазнають жодної трансформації у бік «очищення». Виникає принципове розходження між сценічною дією та музичною семантикою, яке стає маркером її моральної інаковості. Ритмічна організація в описуваній сцені відіграє не менш значущу роль, ніж мелодико-інтервальний та тембровий рівні. Синкоповані фігурації в струнних, часто підкріплені акцентованими вступами мідних духових, створюють відчуття внутрішньої нестабільності та напруженого очікування. Цей ритмічний малюнок руйнує метричну регулярність і формує відчуття «зсунутого» часу, що можна інтерпретувати як музичний еквівалент екзистенційної інакшості Ортруди. Ритм тут не слугує опорою, навпаки - дестабілізує слухове сприйняття, підкреслюючи розлад між персонажем і навколишнім світом [5, 36–71].

Особливої уваги заслуговує момент постлюдії, де відбувається різка модуляція з фа-дієз мінору в соль мажор. Цей гармонічний поворот знаменує появу Ельзи й виконує важливу символічну функцію. Соль мажор, асоційований із прозорістю, світлом і стабільністю, вступає у різкий контраст із напруженою, хроматизованою сферою фа-дієз мінору, традиційно пов'язаною з Ортрудою. Поява флейти з м'якою, кантіленній мелодією остаточно трансформує акустичний простір сцени, створюючи ілюзію морального й емоційного очищення.

У цьому контексті сцена удаваного каяття Ортруди набуває особливої багатшаровості. Музично вона відмовляється від усіх раніше закріплених за нею ознак інакшості: зникають широкі стрибки, розірвані фрази, екстремальна тесситура. Вокальна лінія вирівнюється, набуваючи плавності та протяжності, а ритмічна організація стає регулярною. Більше того, відбувається майже повне збігання вокальних ліній Ортруди та Ельзи, створюючи ефект тимчасового стирання меж між «своїм» і «чужим». Проте саме ця музична мімікрія посилює драматургічний ефект обману: Ортруда не трансформується, а лише запозичує чужу музичну мову [9, 317–380].

Можна стверджувати, що тут Вагнер застосовує принцип негативної семантики: відсутність ознак інакшості не свідчить про примирення, а навпаки, виявляє неправдивість подій. Музична «нормалізація» вокальної лінії Ортруди вступає в протиріччя з її драматургічною функцією, підкреслюючи штучність ситуації. Музика, позбавлена характерних для персонажа маркерів, стає інструментом маскування, а не вираження справжнього стану.

Вступ фаготів, за яким слідує мотив «Таємниці імені», знаменує повернення глибинного конфлікту. Ці мотиви безпосередньо не належать Ортруді, проте саме вона активує їх драматургічну дію. Таким чином, її роль зміщується від носія власного тематичного матеріалу до каталізатора чужих лейтмотивів. Особливо показово, що під час дуету з Ельзою оркестр підтримує ліричну, майже ідилічну вокальну тканину, тоді як текст Ортруди наповнений іронією та прихованою агресією. Виникає ефект подвійного кодування: на поверхневому рівні сцена звучить як вираження співчуття, а на глибинному - як підготовка до руйнування [12, 55–67].

У четвертій сцені другого акту повертаються всі ключові елементи музичної інакшості Ортруди. Синкоповані ритми, акцентовані акорди духових та тремоло струнних знову формують напружене, агресивне звукове поле. Вокальна лінія знову набуває екстремальних характеристик: широкі стрибки, висока тесситура, фрагментованість фраз. Тут інакшість вже не приховується, а демонстративно утверджується, набуваючи характеру відкритого виклику.

Особливий інтерес становить короткий епізод із новим мотивом Ортруди, де тимчасово зникають характерні ознаки її музичної мови. Довгі фрази в регулярному ритмі, підтримані триольними фігураціями восьмих нот у струнних, створюють відчуття дивної стабілізації. Проте ця стабілізація носить парадоксальний характер: вона виникає не в момент примирення, а у фазі наростаючого конфлікту. Відсутність різких інтервалів і фрагментації можна інтерпретувати як концентрацію волі - момент внутрішньої зібраності перед вирішальною дією. Саме після цього епізоду Вагнер тимчасово відмовляється від лейтмотивів Ортруди, ніби «заморожуючи» її музичну ідентичність до кульмінаційного повернення. У наступній сцені Ортруда розчиняється в

ансамблі, і її індивідуальна музична характеристика майже повністю зникає.

Кульмінаційне повернення музичної інаковості Ортруди відбувається у третьому акті, в сцені з вигуком *Fahr heim!*, де концентруються всі раніше окреслені риси її образу: різка зміна тонального плану на фа-дієз мінор, раптовість появи, екстремально висока тесситура, часті великі інтервальні стрибки та напружена оркестровка. Вокальна партія досягає верхніх меж діапазону (ля п'ятої октави, ля-дієз), створюючи майже крикливий, гранично експресивний ефект. Оркестрова тканина, насичена триольними фігураціями струнних і висхідними мотивами гобоя, посилює відчуття невідворотного тиску. Навіть втручання хору не здатне нейтралізувати цю енергію: мецо-сопранова лінія Ортруди домінує над колективним звучанням, утворюючи її як дестабілізуючий чинник усієї драматургічної системи [7].

Саме в цій кульмінаційній сцені остаточно кристалізується функція Ортруди як руйнівної сили. Вона володіє знанням істини, однак це знання позбавлене спасительного потенціалу й лише фіксує незворотність трагедії: Ортруда здатна викривати й знищувати, але не здатна творити. Подальше розв'язання в ля мажорі та тріумфальне проведення лейтмотиву Грааля всім оркестром символізують відновлення сакрального порядку, у межах якого для цієї інаковості більше не залишається простору.

Музично образ Ортруди формується через складну систему лейтмотивів, тональних протиставлень і специфічної оркестровки. Її музична мова ґрунтується на використанні зменшеного септакорду, хроматичних ходів, тритонів і фа-дієз мінору як тонального центру, що протиставляється ля-мажору Лоенґріна. Низькі струнні, бас-кларнет, фаготи та приглушені мідні духові створюють темброве поле темряви й напруги. Вокальна лінія Ортруди характеризується великими інтервальними стрибками, фрагментованістю ритму та різкими регістровими зсувами, що різко контрастує з кантіленною, легатною мовою Ельзи [6, 27–28].

Отже, музична і драматургічна інаковість Ортруди формується як цілісна система знаків, у якій кожен елемент, від гармонії до сценічного жесту, працює на створення образу радикального «Іншого». Її постать виходить за межі традиційної оперної антагоністки, перетворюючись на символ руйнівної альтернативи християнському світопорядку,

що робить образ одним із найглибших і найтривожніших у оперній традиції.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше образ Ортруди в опері Ріхарда Вагнера «Лоенґрін» розглядається крізь призму формування мецо-сопранового типу як носія семантики драматургічної інаковості в опері другої половини XIX століття. Здійснено комплексний аналіз взаємодії вокальної партії мецо-сопрано з оркестровою тканиною, лейтмотивною системою та тональною організацією як цілісного механізму музичної характеристики персонажа. Запропоновано інтерпретацію мецо-сопрано як концептуального інструмента оперної драматургії, що репрезентує ідеї влади.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що образ Ортруди в опері «Лоенґрін» є одним із ключових етапів у формуванні мецо-сопранового типу в оперній драматургії другої половини XIX століття, а вокальна партія Ортруди виходить за межі традиційної характерної ролі. Музична інаковість Ортруди формується через комплекс взаємопов'язаних засобів: використання зниженої тональності фа-дієз мінор, систематичне застосування хроматизму, зменшеного септакорду, тритону, а також оркестровки, в якій домінують низькі струнні та темброво насичені духові інструменти. Вокальна лінія мецо-сопрано характеризується великими інтервальними стрибками, фрагментованим ритмом і високою тесситурою, що створює ефект напруженого, майже крикового звучання. Усе це формує образ, який принципово протиставляється лірично-діатонічній, мажорно зорієнтованій вокальній сфері Ельзи.

Важливою є й драматургічна функція мецо-сопрано як голосу маскування та трансформації. В сценах удаваного смирення музична мова Ортруди тимчасово наближається до вокального стилю Ельзи, що демонструє свідому маніпуляцію звуковою семантикою. Таким чином, мецо-сопрано втілює не лише інакшість, але й здатність до імітації, що посилює психологічну складність персонажа.

Образ Ортруди можна розглядати як типологічного попередника пізніших мецо-сопранових героїнь другої половини XIX століття, зокрема Амнеріс (Дж. Верді «Аїда»), принцеси Еболи (Дж. Верді «Дон Карлос»), Даліли («Самсон і Даліла», К. Сен-Санса) Кундрі («Парсифаль» Р. Вагнера). У цих образах мецо-сопрано остаточно

закріплюється як голос влади, сумніву, внутрішньої боротьби та руйнівної пристрасті. Отже, у «Лоенгріні» Вагнера мецо-сопран постає як повноцінна драматургічна категорія, що відіграє ключову роль у формуванні нової оперної естетики другої половини XIX століття.

Література

1. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 122–177. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289837>.
2. Медведук П. Віночок Соломії Крушельницької: поезії і музичні твори, висловлювання визначних діячів культури, репертуар співачки. Київ : Музична Україна, 1979. 97 с.
3. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
4. Олійник С. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мист-ва / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018.
5. Brener M. E., Cosenza A. G. *Opera Offstage: Passion and Politics Behind the Great Operas*. London: Walker & Co, 1996. 240 p.
6. Clement C. *Opera, or, The Undoing of Women*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1988. 201p.
7. De Van Gilles. *Verdi's Theater: Creating Drama Through Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 434 p.
8. Donington, R. *Opera and its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. New Haven : Yale University Press, 1990. 248 p.
9. Lavignac, A. *The Music Dramas of Richard Wagner and his Festival Theatre in Bayreuth*. London : Kessinger Publishing, 2007. 544 p.
10. Mitchells K. Operatic Characters and Voice Type. *Journal of the Royal Musical Association*. Cambridge University Press, 1970. P. 47-58.
11. Osborne C. *The Complete Operas of Richard Wagner*. New York: Da Capo Press, 1993. 288 p.
12. Rieger E., Walton C. *Richard Wagner's Women*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2011. 239 p.
13. Wagner R. *My Life*. London: Cambridge University Press, 1911. 936 p.

14. Wagner R., Liszt F. *Correspondence of Wagner and Liszt*. New York: Vienna House, 1973. Vol.1. 752 p.

References

1. Markova, O. M. (2023). The concept of timbre-range and voice philosophy in the dynamics of musicological research in recent decades. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 122–177. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289837> [in Ukrainian].
2. Medveduk, P. (1979). Bouquet for Solomiia Krushelnyska: poems and musical works, statements by prominent cultural figures, the singer's repertoire. *Musical Ukraine* [in Ukrainian].
3. Muravska, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the 18th–20th centuries. *Astroprint* [in Ukrainian].
4. Oliinik, S. (2018). Regional reception of musical creativity (based on the example of the works of F. Chopin, R. Wagner, and F. Liszt in the musical culture of Lviv). *Candidate of Arts' Thesis*. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy [in Ukrainian].
5. Brener, M.E., & Cosenza, A. G. (1996). *Opera Offstage: Passion and Politics behind the Great Operas*. Walker & Co [in English].
6. Clement, C. (1988). *Opera or the Undoing of Women*. University of Minnesota Press [in English].
7. De Van, Gilles. (1998). *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*. University of Chicago Press [in English].
8. Donington, R. (1990). *Opera and its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*. Yale University Press [in English].
9. Lavignac, A. (2007). *The Music Dramas of Richard Wagner and his Festival Theatre in Bayreuth*. Kessinger Publishing [in English].
10. Mitchells, K. (1970). Operatic Characters and Voice Type. *Journal of the Royal Musical Association*. Cambridge University Press, 47–58 [in English].
11. Osborne, C. (1993). *The Complete Operas of Richard Wagner*. Da Capo Press [in English].
12. Rieger, E., & Walton, C. (2011). *Richard Wagner's Women*. Boydell Press [in English].
13. Wagner, R. (1911). *My Life*. Cambridge University Press [in English].
14. Wagner, R., & Liszt F. (1973). *Correspondence of Wagner and Liszt*. Vienna House, Vol.1 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 11.02.2026
Прийнято до друку 18.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 785:398](477.8)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356316

Цитування:

Катинський І. Б., Місько Г. С. Гетероритмія в щедрівках Західного Поділля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 361–368.

Katynskiy I., Misko H. (2026). Heterorhythm in Shchedrivky of Western Podillia. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 361–368 [in Ukrainian].

Катинський Іван Борисович,

аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0001-6338-4203>
Zonavecir123@gmail.com

Місько Галина Степанівна,

асистент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0000-0002-3652-6552>
galinamisko283@gmail.com

ГЕТЕРОРИТМІЯ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Мета роботи. Публікація присвячена аналізу гетероритмії у щедрівок Західного Поділля, яка відбулася під впливом християнізації пісень зимового-календарного обрядового циклу. **Методологія роботи** базується на історичному підході до становлення та розвитку гетероритмічних форм щедрівок Західного Поділля, що формувалися під впливом дії на них новітніх соціокультурних процесів (християнізованих форм на пісні цього жанру). У дослідженні використанні такі методи: метод аналізу – дає можливість виокремити з рівноскладових ритмічних форм щедрівок нерівноскладові їхні строфи й з'ясувати причини й способи їхнього становлення та розвитку; хронологічний метод – дає можливість розглянути історію становлення гетероритмічних форм щедрівок Західного Поділля та дію на них новітніх принципів структурування пісень цього жанру; компаративний метод – синтезує ізоритмічні та гетероритмічні форми щедрівок Західного Поділля в єдину структуротворчу систему. **Наукова новизна.** У роботі вперше звернено увагу й проаналізовано гетероритмічні елементи у щедрівках Західного Поділля, які сформувалися під дією на них барокової християнської середньовічної поезії. Виявлено у щедрівках досліджуваної місцевості способи переходу в народно-музичній формі від складносурядного речення до складнопірядного. Саме таким способом відбувся перехід у піснях зимово-календарного циклу від ізоритмічних структурних побудов до гетероритмічних. Саме останні й трансформували музичну форму щедрівок на рівні музичного синтєксису. **Висновки.** Виявлено, що гетероритмічні форми щедрівок Західного Поділля розширили спектр пісень зимового-календарного циклу й наблизили їх до структурних побудов пізнішого фольклорного походження. З'ясовано, що традиційні народні щедріткові сюжети набули християнського змісту, завдяки заміщення народних традиційних персонажів християнськими. Саме це дало змогу побачити у цих сюжетах адаптацію стародавніх форм у новітні гетероритмічні.

Ключові слова: щедрівки Західного Поділля, гетероритмічні форми, традиції і новаторство, народно-музична форма, силабомелодичний ритм, складочислова будова.

Katynskiy Ivan, Postgraduate Student, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; **Misko Halyna**, Assistant of the Department of Musicology and Methods of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Heterorhythm in Shchedrivky of Western Podillia

Purpose of the study. The publication is devoted to the analysis of heterorhythm in *shchedrivky* (New Year's carols) of Western Podillia, which emerged under the influence of the Christianisation of songs belonging to the winter calendar ritual cycle. The **methodology** is based on a historical approach to the formation and development of heterorhythmic forms of *shchedrivky* in Western Podillia, which were shaped under the influence of modern sociocultural processes (Christianised forms within the songs of this genre). The study employs the following methods: the method of analysis – enables the identification of unevenly structured stanzas within evenly structured rhythmic forms of *shchedrivky* and clarifies the causes and mechanisms of their formation and development; the chronological method – allows for examining the history of the formation of heterorhythmic forms of *shchedrivky* in Western Podillia and the influence of modern principles of structuring songs of this genre; the comparative method – synthesises isorhythmic and heterorhythmic forms of *shchedrivky* in Western Podillia into a unified structural system. **Scientific novelty.** For the first time, the study draws attention to and analyses heterorhythmic elements in the *shchedrivky* of Western Podillia, which were shaped under the influence of Baroque Christian medieval poetry. The research reveals

ways in which, within folk-musical forms, the transition occurred from compound sentences to complex ones. This process reflects the transformation in winter calendar ritual songs from isorhythmic structural patterns to heterorhythmic ones. The latter, in turn, transformed the musical form of the *shchedrivky* at the level of musical syntax. **Conclusions.** It has been established that the heterorhythmic forms of *shchedrivky* from Western Podillia expanded the spectrum of winter calendar ritual songs and brought them closer to the structural patterns of later folklore forms. It was found that traditional folk *shchedrivka* plots acquired Christian content through the substitution of traditional folk characters with Christian ones. This process demonstrates the adaptation of ancient forms into new heterorhythmic structures.

Keywords: *shchedrivky* of Western Podillia, heterorhythmic forms, tradition and innovation, folk-musical form, syllabic-melodic rhythm, syllabic structure.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом українські вчені-етномузикознавці все частіше порушують питання, пов'язані з дослідженням календарно-обрядового фольклору. Їх найбільше приваблюють ті його аспекти, які в часи панування радянської влади в Україні були небажаними для дослідження, а то й повністю табуізованими в науці. До таких, насамперед, належать й щедрівки. Адже саме їх виконували під час свята Богоявлення Господнього і саме тому в них домінували християнські мотиви, що й були більшою на оці охоронців комуністичних ідей. Через те цей календарно-обрядовий жанр є недостатньо вивченим, зате затребуваним в українському етномузикознавстві на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Збиранням і дослідженням щедрівок на регіональному рівні займалися українські вчені-етномузикознавці Ф. Колесса [4], С. Грица [1], А. Іваницький [2], О. Смоляк [6; 7], Л. Іваночко-удярска [3], Н. Найчук [5]. Вони, переважно, звертали увагу на типові характеристики щедрівок, записаних на теренах Західного Поділля та на присутність розмаїття тематики в них. Вони також звертали увагу на типові ритмічні форми вірша і строфи, пов'язані з ізоритмічними побудовами. Гетероритмічні форми віршів і строф, через незначну їхню кількість були поза увагою вчених. Тому дослідження нерівноскладових ритмічних форм щедрівок є конче необхідним для сучасної науки і поглиблює розуміння пісень цього календарно-обрядового циклу.

Мета статті – публікація присвячена аналізу гетероритмії у щедрівок Західного Поділля, яка відбулася під впливом християнізації пісень зимового-календарного обрядового циклу.

Виклад основного матеріалу. У щедрівках Західного Поділля, крім значної кількості їхніх ізоритмічних побудов, присутні й гетероритмічні складочислові зіставлення. Вони спостерігаються як на рівні поєднання строфи з приспівом (макрорівень), так і у побудовах віршів (мікрорівень). Перший

рівень гетероритмії більш поширений у щедрівках досліджуваного етнографічного району ніж другий. Щедрівки такого способу гетероритмічного зіставлення, на нашу думку, сформувалися на другому етапі історичного розвитку пісень цього жанру. У той час, коли в модальному способі мислення їхніх творців панувало складносурядне зіставлення двох простих речень. Першу його складову, зазвичай, відтворював провідник щедрувального гурту, а другу – інші його учасники. Такий спосіб артикулювання строфи і приспіву сакралізувався у виконанні щедрівок й у такому зіставленні зберігається до сьогодні.

Гетероритмія між строфою і приспівом найчастіше присутня в щедрівках Західного Поділля, адресованих хлопцеві та дівчині. Адже такого роду нерівноскладовий спосіб поєднання строфи і приспіву вказує на давність його походження й на стабільність його збереження. Прикладом для аналізу гетероритмічного поєднання строфи з приспівом можуть послужити щедрівки «Ой пішов Івась сіно косити» (адресована хлопцеві, №122) і «Пасла Маруся чотири воли» (співана для дівчини) (приклади 1а, 1б).

Номографічне зіставлення двох щедрівок вказує на те, що в їхню основу покладено одну і ту ж ритмоінтонаційну матрицю. І саме вона є калькою значної кількості щедрівок, адресованих як хлопцеві, так і дівчині. Такого роду зіставлення строфи з приспівом є типовим у щедрівках Західного Поділля (і не тільки). Саме ця ритмоінтонаційна матриця сакралізує жанр щедрівок й не дає їм можливості вийти за межі профанності.

Гетероритмія в цих щедрівках чітко проглядається між силаботонікою строфи і приспіву. Адже в основу строфи покладено цезурований десятискладник (5+5), а приспів побудований на цезурованому шістнадцятискладнику (3+5+5+3). Саме такого роду нерівноскладове зіставлення ритмоінтонаційного творення в щедрівках вказує на синтаксичну автономію двох структурних складових пісні: строфи й

приспіву. Адже їхню основу творить складносурядне речення. Першу його частину відтворює провідник (провідниця) гурту, а другу – його учасники. У Західному Поділлі, як стверджує інформаторка з с. Синьків Заліщицького (тепер Чортківського) району Тернопільської області Панчишин Марії Іванівни, 1924 р. н., «ще на початку ХХ століття строфу заспівував один виконавець, а приспів – решта учасників». (Записав О. С. Смоляк від Панчишин Марії Іванівни, 1924 р.

н., з с. Синькова Заліщицького району Тернопільської області. Запис зроблено 20.05.1995 р.) Тому ритміка строфи завжди була чітко організованою, а приспів виглядав речитативно-мелодизованим (див. приклади 1а, 1б). На нерівноскладове зіставлення строфи і приспіву звернула увагу й Любомира Іваночко-Кудярьська. З цього приводу вона зазначила: «У багатьох щедрівках Західного Поділля приспів завжди більший за складочисленням від строфи» [3, с. 154].



Приклад 1а



Приклад 1б

Найбільш показовою гетероритмія виступає у варіантах щедрівки «Щедрий вечір всім вам, щаслива година», варіанти якої записані у селах: Чернелівка, Старий Скалат колишнього Підволочиського, Кривчики колишнього Бучацького, Дарахів, Тютків

колишнього Тербовлянського, Біла Тернопільського районів Тернопільської області. Вони представляють дворядкову дванадцятискладову строфу із зовнішнім однорядковим дев'ятнадцятискладовим приспівом: С6+6//6+6//П6+6+7. (іл. 2).



Приклад 2

Зауважимо, що у приспіві варіантів цієї щедрівки присутня лексична група «Ладо, ладо, ладо, всім на світі радо, Щедрий вечір на землі». Саме в цьому ряді присутня стародавня назва богині Світотворення і Любові – Лади. Власне вона й зберігає сакральне навантаження в тексті цієї щедрівки, хоча строфа укладена в традиційній ритмічній формі вірша щедрівок 6+6.

Силабомелодична модель варіантів щедрівки «Щедрый вечір всім вам, щаслива година» дає привід віднести її до напливових пісень. Адже тут фігурують ритмічні поєднання, віддалені від типових колядково-щедрівок пісень. Так як строфа варіантів цієї щедрівки складається з одного мелодійного речення, яке автоматично повторюється двічі. І саме воно укладене в два сегменти з різною силаботонікою (іл. 2).

Якщо типова силабомелодична модель у традиційних давніх щедрівках поєднує в собі піріхій і анапест (чотири восьмі й четвертна), то ритмічна форма першого і другого сегменту

у варіантах цієї щедрівки відмінна. Якщо силабомелодичною формулою першого сегменту є поєднання двох вісімок, двох четвертних, половинної і четвертної, то для другого властива відмінна модель: дві восьмі, три четвертні і половинна. Саме такого роду ритмічна фігура віршів у строфі вказує на вплив християнських щедрівок на традиційне. Зауважимо, що християнські щедрівки формувалися під впливом середньовічної писемної силабомелодичної ритміки.

У Західному Поділлі побутують щедрівки, в яких гетероритмія присутня одночасно як у строфі, так і між строфою і приспівом. Такого роду зіставлення присутнє в щедрівці «Ой сивая тая зозуленька», записаній від Пуцентело Марії Іванівни, 1922 р. н., з с. Босирів Чортківського району Тернопільської області. У цьому зразку строфа представлена ритмічною формою вірша 4+6, а приспів чотирисегментним шістнадцятискладником 4+4+4+4 (приклад 3).



Приклад 3

Таке гетероритмічне поєднання строфи і приспіву – рідкісне явище в щедрівках Західного Поділля. Воно, ймовірно, належить до винятків. Адже, починаючи з четвертої строфи, ритміка віршів набирає ізоритмічної форми і укладається у формулу 4+4. Такого роду поєднання гетероритмії з ізоритмією в одній строфі вказує на її варіабельність у піснях календарно-обрядового циклу. І щедрівки у даному разі не є винятком.

Гетероритмія проявляється в щедрівках Західного Поділля й на мікрорівні, тобто у співвідношенні віршів і сегментів між собою. Найчастіше вона показова на рівні сегментів. Таке зіставлення присутнє у щедрівках пізнішої фольклорної верстви. Це спричинено тим, що в період поширення православ'я в Україні щедрівки поступово християнізуються. Це особливо відчутно як на

рівні словесних текстів, так і в їхній ритмоінтонаційній будові. Зокрема, в текстах щедрівок народні персонажі замінюються християнськими святими. Замість персоніфікованих людських імен з'являються ймення святих: Ісус Христос, Пречиста Діва Марія, святі Павло, Петро. Вони, як і народні персонажі, виконують зазвичай сільськогосподарські роботи: орють нивку, косять пшеницю, поганяють коней тощо. У давніший період у щедріткових сюжетах були лише вкраплення святих імен, а згодом вони повністю замінили народних персонажів й таким чином адаптувалися в народному співочому середовищі. Прикладом такої християнізації текстів може послужити щедрівка «Господароньку, чи ти є вдома?», записана від Коник Надії Антонівни, 1963 р. н., з с. Добриводів Збаразького (тепер

Тернопільського) району Тернопільської області (див. приклад 4).

$\text{♩} = 120$

Гос - по - да - рень - ку, чи ти є до - ма? Ми вте - бе.

При - слав нас Гос - подь на по - ра - донь - ку до те - бе.

Приклад 4

Саме в цій щедрівці текст повністю побудований на побажанні Господа господареві «сто кіп пшениці, жита, ячменю вродити», а його родині «в щасті й здоров'ї прожити». До речі, в цій щедрівці словесна матриця зберігає традиційні побажання господареві достатку, але не з уст щедрівників, а від самого Господа.

Якщо в словесному тексті цієї щедрівки відчутна християнізація головного персонажа, то її ритмомелодика зберігає усталені традиційні форми. Змінюється лише її синтаксична будова, в основу якої покладено складнопідрядне речення. Завдяки цьому

типова строфа 5+5 з приспівом 3+5+5+3 стала дворядковою побудовою зі складочисловою формулою 5+5+3//5+5+3. Такого роду ритмоформула щедрівки сформувалася під впливом середньовічного барокового віршотворення. Адже творцями християнських колядок і щедрівок у цей час були викладачі й спудеї навчальних закладів й навик складати вірші випливали з академічних канонів. Тому гетероритмія в цій щедрівці сформувалася завдяки трансформації традиційної строфи зі приспівом у дворядкову строфу гетероритмічної будови без нього.

$\text{♩} = 88$

Ой пі - шов І - вась сі - но ко - си - ти. Бри - ні - ла,

бри - ні - ла ко - са ко - ло по - ко - са, бри - ні - ла.

Приклад 5а

$\text{♩} = 120$

Гос - по - да - рень - ку, чи ти є до - ма? Ми вте - бе.

При - слав нас Гос - подь на по - ра - донь - ку до те - бе.

Приклад 5б

Трансформація однорядкової строфи зі складочисловою будовою 5+5 та приспіву зі сумуванням складів у сегментах 3+5+5+3 у дворядкову тринадцятискладову формулу – поширене явище у щедрівках Західного Поділля. Така гетероритмічна складочислова будова присутня у 13 щедрівок парадигмах, записаних майже у всіх колишніх районах досліджуваної місцевості. А саме: в селах Мужилів, Завалів Підгаєцького, Острівець, Довге Тербовлянського, Городниця, Лисичинці Підволочиського, Великий Глибочок Тернопільського, Вибудів Козівського, Сухостав Гусятинського районів Тернопільської області. Це вказує на широке поширення таких гетероритмічних формувань у строфах у досліджуваній місцевості. Філарет Колесса зараховує такого роду ритмічну форму строфи «до пізнішої фольклорної верстви, що подибувані у веснянках, весільних та інших стародавніх піснях». [4, с. 140].

Отож, ці щедрівки трансформувалися із двох простих, незалежних у семантичному відношенні одне від одного речень, у два прості, з яких друге розвиває смисл першого. Точніше кажучи, складносурудна синтаксична побудова стала складнопідрядною (приклади 5а і 5б).

Якщо спостерігати за мелоінтонаційними та синтаксичними лініями обох щедрівок, то

можна чітко побачити виразне перетікання складносурудного синтаксису в складнопідрядний. Саме новоутворена мелоінтонаційна й семантична конструкція вказує на її середньовічне походження. Адже саме в цей час в українській пісенності гіпотаксис почав домінувати над паратаксисом.

У щедрівках пізнішої фольклорної верстви гетероритмія присутня й у побудові віршів. Це особливо відчутно у складочисловій будові сегментів. Такого роду спосіб поєднання найменших частин у віршах, імовірно, сформувався під впливом віршування, що властиве звичайним пісням. Прикладом таких гетероритмічних поєднань у віршах може послужити щедрівка «Щедрий вечір, Божий вечір і щасливий час», записана Олегом Смоляком від Павлік Антоніни Антонівни, 1954 р. н., з с. Могилиниці Тербовлянського (тепер Тернопільського) району Тернопільської області. Строфа цієї щедрівки складається з двох віршів із нерівноскладовим поєднанням сегментів. Їхня ритмічна формула така: 4+4+5//4+4+5 (приклад 6). На різну кількість складів у віршах народних пісень звернув увагу й етномузикознавець Олег Смоляк. З цього приводу він зазначав: «У деяких піснях їхні вірші мають нерівноскладову будову» [6, с.5].

$\text{♩} = 110$

Щед - рий ве - чір. Бо - жий ве - чір і ве - се лий час.

Бо прий-шли ми щад - ру - ва - ти під вік - но до вас.

Приклад 6

Як показав аналіз, ця щедрівка напливового походження (вона представляє сучасний аматорський різдвяний репертуар і складена, мабуть, працівником клубу, який має музичну освіту). На це вказують сучасний характер словесного тексту та стилістика музичної мови, віддаленої від традиційної типової лексики.

У цій щедрівці спостерігається повна відмінність ритмомелодики від традиційної. Якщо щедрівкам давнішої фольклорної верстви властивий типовий тридольний і чотиридольний метр, то в даній присутнє поєднання шестидольника (у перших двох сегментах вірша) та дванадцятидольника (в

третьому сегменті). Саме така метрика вказує на пізні походження цієї щедрівки. І вона, без сумніву, сформувалася під впливом зразків писемного походження. Адже в ній простежуються мелоінтонаційні вальсові мотиви, а також секвенційне поєднання четвертої і п'ятої мелоінтонацій. Саме останній виражальний засіб і вказує на пізні походження цієї щедрівки.

У с. Мужилів Підгаєцького (тепер Тернопільського) району Тернопільської області побутує щедрівка «Вставай, милий брате, пускай нас до хати», від Михайла Богдановича Бугая, 1953 р. н. У її основу покладена дворядкова строфа гетероритмічної

будови зі складочисленням 6+6//4+4+6. Ця ритмічна форма, без сумніву, сформувалася на подобу широко відомої в Західному Поділлі

апокрифічної колядки «Нова радість стала» (приклад 7).

$\text{♩} = 84$

Вста-вай, ми-лий бра - те, пус-кай нас до ха - ти.

Бо ми бу- дем зНо-вим Ро- ком те - бе за - сі - ва - ти.

Приклад 7

Щедрівки «Вітер віє, сніг біліє, стелиться низенько» та «Вийшов місяць серед неба, мов та жовта диня» (перша записана в с. Іванківцях колишнього Зборівського району, а друга – в с. Чернилівці колишнього Підволочиського району Тернопільської області) представляють ритмічну форму вірша 4+4+6. Зазначимо, що ці щедрівки, як і вище, аналізована, писемного

походження. Адже своїми стильовими ознаками (як словесними, так і музичними) пов'язані з аматорською композиторською творчістю (у них присутня сучасна мовна лексика та відсутні традиційні щедрівкові типові ознаки). Й саме це вказує на її сучасне походження (приклад 8).

$\text{♩} = 80$

Ві-тер ві-є, сніг бі-лі-є, сте-лить-ся ни-зень-ко. Щед-рий ве-чір, доб-рий ве-чір,

мі-сяць-мі-ся-чень-ко. Щед-рий ве- чір, доб-рий ве-чір, мі-сяць-мі-ся- чень ко.

Приклад 8

Наукова новизна. У дослідженні вперше звернено увагу на гетероритмічні елементи у щедрівках Західного Поділля, які сформувалися під дією на них барокової християнської середньовічної поезії. Виявлено, що у щедрівках досліджуваної місцевості присутні елементи переходу від складносурядного речення до складнопідрядного. Саме таким способом відбувся перехід у щедрівках пізнішої фольклорної верстви від ізоритмічних структурних побудов до гетероритмічних. Останні й виявляють народно-музичну форму щедрівок, що представлена складнопідрядним способом зіставлення музичних речень.

Висновки. Отже, в щедрівках Західного Поділля (та й в Україні загалом) гетероритмія сформувалася на пізнішому етапі становлення пісень цього жанру. Найважливішим

чинником у цих процесах виявилися впливи ритмічних форм звичайних пісень та середньовічного барокового віршування на них. Адже нерівноскладове поєднання сегментів у віршах – явище, пов'язане, ймовірно, з аматорською чи навіть із професійною композиторською творчістю. Оскільки християнізація текстів щедрівок відбувалася на пізньому етапі їхнього розвитку й тому вимагала нових музичних форм як у віршах, так і у строфах. Усе це й стало приводом для виходу щедрівок із ізоритмії і появи в них нерівноскладових поєднань. Дослідження гетероритмії в піснях щедрівкового жанру лише на початковому етапі. Тому потребує більшого наукового осмислення.

Література

References

1. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. Київ–Тернопіль : Астон, 2007. 160 с.
2. Гуменюк А. Український народний хор. Київ : Мистецтво, 1965. 115 с.
3. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Посібник для вищ. і серед. учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
4. Іваночко-Кудярска Л. Приспівні форми у щедрівках Західного Поділля. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка і Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: мистецтвознавство. №1 (20), 2009. С. 152–158.
5. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці Підготувала до друку С. Й. Грица. Київ : Наукова думка, 1970. С. 21–233.
6. Найчук Н. Щедрівкова традиція у західноподільському молодіжному середовищі на сучасному етапі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка і Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: мистецтвознавство. №2 (13), 2004. С. 92–85.
7. Смоляк О. Основи теорії народнопісенних творів. Підручник. Видання друге, доповнене. Тернопіль : Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. 140 с.
8. Смоляк О. Щедрівки Західного Поділля. Тернопіль : Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. 280 с.
9. Смоляк О. Народне багатоголосся Тернопільщини: історія та типологія. Навчальний посібник. Тернопіль : Астон, 2008. 172 с.

1. Hrytsa, S. (2007). Ukrainian folklore studies of the 19th – early 20th century and musical folklore. Essay. Aston [in Ukrainian].
2. Humeniuk, A. (1965). Ukrainian folk choir. Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Ivanytskyi, A.I. (1990). Ukrainian folk musical creativity: A textbook for higher and secondary educational institutions. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Ivanochko-Kudiarska, L. (2009). Refrain forms in the carols of Western Podillia. Bulletin of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Series: Art Studies, 1(20), 152–158 [in Ukrainian].
5. Kolessa, F. (1970). Rhythmics of Ukrainian folk songs. In S.Y. Hrytsa (Ed.), Musicological works (pp. 21–233). Naukova Dumka [in Ukrainian].
6. Naichuk, N. (2004). The carol tradition in the Western Podillian youth environment at the present stage. Bulletin of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Series: Art Studies, 2(13), 92–85 [in Ukrainian].
7. Smoliak, O. (2019). Fundamentals of the theory of folk-song works. (2nd ed., rev. and add.). Vydavnytstvo TNPU im. V. Hnatiuka [in Ukrainian].
8. Smoliak, O. (2015). Carols of Western Podillia. Vydavnytstvo TNPU im. V. Hnatiuka [in Ukrainian].
9. Smoliak, O. (2008). Folk polyphony of Ternopil region: History and typology. Aston [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
 Отримано після доопрацювання 12.02.2026
 Прийнято до друку 19.02.2026
 Опубліковано 31.03.2026

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

Цитування:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблиця 1

Ключові жанрово-стилістичні параметри версій твору «Гуцулка Ксеня»

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

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

Фольклор у «Гуцулці Ксені» не функціонує як пряма етнографічна

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Література

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2:316.776.33:342.7-049.65
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356319

Цитування:

Левіт Д. А. Режисура музичних заходів у створенні емоційного впливу в правових кампаніях із захисту прав людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 378–384.

Левіт Дмитро Анатолійович,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного
та естрадного вокалу
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0003-3237-6427>
d.lievit@kubg.edu.ua

Levit D. (2026). Music Event Directing in Creating Emotional Impact in Legal Campaigns for the Protection of Human Rights. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 378–384 [in Ukrainian].

РЕЖИСУРА МУЗИЧНИХ ЗАХОДІВ У СТВОРЕННІ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ В ПРАВОВИХ КАМПАНІЯХ ІЗ ЗАХИСТУ ПРАВ ЛЮДИНИ

Мета роботи – теоретично осмислити специфіку режисури музичних заходів у контексті правових кампаній із захисту прав людини та визначити механізми формування емоційного впливу на аудиторію засобами музично-сценічної драматургії. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного підходу, що поєднує положення мистецтвознавства, соціальної комунікації, психології емоцій та теорії масових комунікацій. У дослідженні використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення та систематизації, а також елементи структурно-функціонального та культурологічного аналізу, що дозволило комплексно розглянути роль музики як інструменту емоційної та смислової модифікації правових повідомлень. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненому в українському мистецтвознавчому та міждисциплінарному дискурсі комплексному аналізі режисури музичних заходів як складової комунікаційної стратегії правозахисних кампаній, а також у визначенні принципів інтеграції музично-сценічних засобів у структуру юридичних заходів з метою посилення їх емоційного та переконливого потенціалу. Запропоновано авторське бачення функціональних ролей музики у правових кампаніях, зокрема у формуванні первинного враження, підсиленні ключових меседжів, створенні емоційної драматургії події та стимулюванні громадянської залученості. **Висновки.** Доведено, що цілеспрямоване використання режисерських і музично-драматургічних засобів у правових кампаніях сприяє підвищенню ефективності комунікації, глибокому емоційному залученню аудиторії та посиленню соціального резонансу правозахисних ініціатив. Музика постає як важливий емоційно-смісловий інструмент, що дозволяє трансформувати абстрактні юридичні положення у доступні для сприйняття художні образи, формуючи активну громадянську позицію та підтримку правозахисних процесів.

Ключові слова: музична режисура, правові кампанії, емоційний вплив, режисура масових заходів, правозахисна комунікація, соціальна драматургія.

Levit Dmytro, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Academic and Pop Vocals, Faculty of Musical Art and Choreography, Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko

Music Event Directing in Creating Emotional Impact in Legal Campaigns for the Protection of Human Rights

The purpose of this study is to theoretically conceptualise the specificity of music event directing within legal campaigns aimed at protecting human rights and to identify the mechanisms of shaping emotional impact on audiences through musical and stage dramaturgy. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach integrating concepts of art studies, social communication, emotional psychology, and mass communication theory. General scientific methods, including analysis, synthesis, comparison, generalisation, and systematisation, as well as elements of structural-functional and cultural analysis, were applied to comprehensively examine the role of music as a tool for emotional and semantic modulation of legal messages. **The scientific novelty** of the study lies in conducting, for the first time in Ukrainian art studies and interdisciplinary discourse, a comprehensive analysis of music event

directing as an integral component of communication strategies in human rights campaigns. The research substantiates the principles of integrating musical and stage expressive means into the structure of legal events in order to enhance their emotional and persuasive potential. An original conceptual framework is proposed for understanding the functional roles of music in legal campaigns, particularly in forming primary impressions, intensifying key messages, constructing emotional dramaturgy, and stimulating civic engagement. **Conclusions.** The study demonstrates that purposeful application of directing and musical-dramaturgical tools in legal campaigns significantly increases the effectiveness of communication, deepens emotional involvement of the audience, and strengthens the social resonance of human rights initiatives. Music is conceptualised as a crucial emotional and semantic instrument capable of transforming abstract legal concepts into accessible artistic images, thereby fostering public awareness and active civic participation in human rights protection processes.

Keywords: music directing, legal campaigns, emotional impact, mass event directing, human rights communication, social dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. Музика є потужним інструментом в арсеналі успішного корпоративного заходу. Вона може трансформувати атмосферу, встановити правильний тон і підсилити ідентичність організації або заходу. Однак вибір музики має базуватися на глибокому розумінні аудиторії та цілей заходу. Коли музика обирається та використовується обдуманно, вона може перетворити діловий захід на незабутній досвід, що залишає тривале враження на учасників.

Режисура музичних заходів відіграє ключову роль у створенні емоційного впливу в рамках правових кампаній з захисту прав людини. Цей емоційний вплив є особливо значущим, адже музика може викликати сильні емоції та стимулювати громадську активність і залученість. Вона виступає не тільки як форма розваги, але і як потужний інструмент мобілізації, виховання симпатії і розуміння проблем, які лежать в основі кампаній. Крім того, музика допомагає у візуалізації абстрактних ідей і є ефективним способом передачі складних повідомлень в доступній формі. Відповідальне ставлення до вибору репертуару та артистів, здатність адаптувати музичний контент до контексту кампанії, є ключовими аспектами ефективної режисури.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання ролі режисури музичних заходів у створенні емоційного впливу в правових кампаніях із захисту прав людини не є достатньо висвітленим у науковій літературі. У представленому переліку джерел є окремі дослідження, що стосуються впливу музики на емоційний стан людини та суспільство загалом, проте цілісного аналізу саме в контексті правозахисних кампаній не представлено.

Значний внесок у вивчення емоційного впливу музики здійснив Ю. Дудник [1], який аналізує роль музичного мистецтва у формуванні емоційного світу людини та його

соціального значення. D.J. Levitin [2] у своїй праці досліджує нейронаукові аспекти впливу музики, зосереджуючись на когнітивних і психологічних аспектах. К. Jones [3] розглядає використання музики як інструменту управління в контексті виробничої діяльності, що може бути дотичним до теми організації масових заходів. Важливе значення має дослідження J.I. Alpert і M.I. Alpert [4], які аналізують вплив музики на настрій і споживчі наміри, що може бути корисним у розумінні маніпулятивного потенціалу музики в суспільних кампаніях.

P.N. Juslin та P. Laukka [5] присвятили своє дослідження вивченню емоційної експресії в музиці, а також її сприйняття і впливу на слухачів у повсякденному житті. Робота М. Cloonan і В. Johnson [6] розглядає використання популярної музики як засобу тиску й маніпуляції, що може стати основою для подальших досліджень ролі музики в правозахисних кампаніях.

У сучасних інтернет-виданнях, зокрема в публікації М. Holladay [7], висвітлюється питання маніпулятивного впливу музики на маси. Також практичні аспекти використання музики в корпоративних заходах аналізуються в статтях на платформах Litus Music [9] і Sound Toro [10], проте їхній зміст не охоплює правозахисний аспект.

Попри наявні дослідження щодо впливу музики на емоційний стан людини, не вистачає систематизованих праць, які б аналізували саме режисуру музичних заходів у контексті правозахисних кампаній. Тому необхідне подальше дослідження цієї теми із використанням різних наукових методів для систематизації й узагальнення наявних знань.

Мета дослідження – визначити способи використання музики у правових кампаніях для посилення емоційного впливу на аудиторію та оцінити роль режисера у процесі інтеграції музичних елементів у юридичні заходи.

Виклад основного матеріалу. Юридичні кампанії з прав захисту людини є частими подіями, які організовуються в рамках діяльності регуляторів та організацій, що займаються різними цільовими заходами з захисту прав людини. У Європейському Союзі не існує єдиної системи захисту прав людини, проте національні системи захисту прав людини держав-членів підсилюються системою захисту на рівні Європейського Союзу. Крім того, збереження прав та свобод людини здійснюється Радою Європи, до складу якої входять усі держави-члени Європейського Союзу. Політичні права та свободи тісно пов'язані з функціонуванням держави та європейських інтеграційних об'єднань. Їх чітка прив'язка до європейського громадянства включає право голосу, свободу

зборів і асоціацій, право на добре управління, доступ до офіційної документації та право подавати петиції. Основні обов'язки, визначені в Хартії, включають обов'язок поважати та захищати людську гідність, враховувати думку дитини, забезпечувати обов'язкову безплатну освіту та захищати довкілля. Крім того, Хартія визначає положення, що стосується зловживання правами [8].

До найбільш впливових організацій з захисту прав людини відноситься Human Rights Watch (HRW), Amnesty International, International Federation for Human Rights (FIDH), European Court of Human Rights (ECHR), Center for Constitutional Rights (CCR) та інші організації. Формат комунікативних кампаній даних організацій наведено у табл. 1.

Таблиця 1

Найбільш активні організації з захисту прав людини та види їх правових кампаній

Назва організації	Ключові завдання	Формат кампаній та комунікацій
Human Rights Watch (HRW)	Моніторинг та адвокація порушень прав людини	Публікація звітів, прес-конференції, онлайн кампанії
Amnesty International	Захист прав людини, боротьба з дискримінацією	Міжнародні кампанії, листи та петиції, публічні акції
International Federation for Human Rights (FIDH)	Моніторинг, адвокація, підтримка правових ініціатив	Конференції, робочі зустрічі, семінари, звіти
European Court of Human Rights (ECHR)	Розгляд справ про порушення прав людини в Європі	Судові засідання, офіційні слухання
Center for Constitutional Rights (CCR)	Правова допомога, зосередження на громадянських правах	Юридичні судові процеси, вебінари, стратегічні судові звернення

Джерело: розробка автора на основі [8]

Комунікаційні формати в рамках захисту прав людини включають різноманітні заходи, такі як форуми, юридичні процеси, конференції, та робочі зустрічі. Кожен з цих форматів має свої унікальні особливості та цілі, розглянемо їх.

- Форуми – зазвичай відкриті заходи, які збирають представників різних організацій, урядові посадовці, активісти та громадськість для обговорення актуальних питань прав людини. Ці події спрямовані на обмін досвідом, розробку стратегій та підвищення обізнаності з питань, що стосуються прав людини.

- Юридичні процеси – формальні процедури, що включають судові засідання, слухання та апеляції. Вони є ключовим елементом у захисті прав людини, оскільки через судові процеси можна домогтися виправдання, компенсацій, та законодавчих змін. Юридичні процеси можуть бути довготривалими і потребують ретельної підготовки.

- Конференції – це організовані заходи, що зосереджують на науковому або тематичному обговоренні, зазвичай з участю експертів та вчених. Конференції можуть включати пленарні засідання, секційні зустрічі та майстер-класи. Вони сприяють розширенню знань, встановленню професійних контактів та розробці політичних рекомендацій.

- Робочі зустрічі – менш формальні та більш зосереджені заходи, що часто проводяться для обговорення конкретних проєктів або проблем. Робочі зустрічі можуть включати вузький круг учасників та займатися практичним плануванням чи розв'язанням задач.

У контексті правових кампаній, де основна увага зосереджена на обговоренні серйозних тем і юридичних питань, комунікативна частина, як показує досвід, не має музичного супроводу. Виступи або діалоги відбуваються в повній тиші для того, щоб інформація не мала емоційного навантаження, сприймалася по її суті, та без зайвих шумових забруднень потрапляла до слухачів.

Однак, в рамках юридичних кампаній досить часто використовуються презентації або демонстрація відеоматеріалів, які слугують, для прикладу, предметом обговорення. В таких випадках окрім створення презентації організатори звертаються до режисерів, які працюють над емоційним наповненням інформації з використанням музики. Використання музики є багатоцільовим. Розглянемо основні її завдання.

1. Створення позитивного первинного враження: музика відіграє ключову роль у формуванні перших вражень, які можуть позитивно вплинути на настрій учасників юридичних переговорів. Адекватно підібрані музичні твори можуть створити відчуття професійності та довіри, що є критичним у контексті делікатних переговорних процесів [9].

2. Заповнення тиші: музика може ефективно заповнювати паузи або тишу в залі під час перегляду відеоматеріалів, створюючи більш залучену та менш напружену атмосферу [1].

3. Емоційний вплив: використання музики може підсилювати емоційний вплив відеоматеріалів, підкреслюючи важливість повідомлень та збільшуючи їх вплив на аудиторію [1].

4. Покращення сприйняття: музичний супровід може допомогти краще засвоїти інформацію, зробивши презентації більш динамічними та цікавими [1].

5. Створення контексту: підібрана музика може також служити для створення адекватного контексту або настрою, що відповідає темі відео або презентації, наприклад, підкреслюючи солідарність у боротьбі за права людини або серйозність порушень прав людини [1].

6. Поліпшення іміджу бренду: вибір якісної живої музики для ділових заходів може значно покращити сприйняття бренду адвокатської фірми або юридичної організації, демонструючи увагу до деталей і догляд про кожного клієнта або партнера [9].

Підбираючи музику, кожен режисер бере до уваги факт, що музика має вагомий вплив на емоційний стан людини, а також може бути використана як засіб маніпуляції. Для прикладу, у своєму дослідженні Levitin, Daniel J. аналізує, як ритмічні порушення та несподівані паузи в піснях створюють певний емоційний відгук, демонструючи знання

композиторів про те, як вплинути на слухача. Паузи тиші, або інформаційні паузи заповнені музикою дозволяють так само вплинути на подальше сприйняття інформації [2]. Juslin Patrik N. та Petri Laukka розкривають залежність емоцій від музики, зазначаючи, що вплив музики на емоції більше пов'язаний зі сприйняттям музичного акомпанементу, ніж із самим текстом пісень, тому основне завдання режисера все-таки знайти не відповідний текстовий зміст, а саме музику, яка відповідає настрою, який слід передати глядачеві [5].

У своєму дослідженні Jones Keith вказує на можливість не тільки емоційного контролю, але й контролю над фізіологічними параметрами через музику, зокрема, зміну частоти дихання, пульсу та м'язової енергії, що сприяє формуванню емоційних станів. Ці фізіологічні зміни впливають на сприйняття та поведінку осіб. Такі експерименти свого часу активно проводилися в робочому середовищі, де повторюваність музики може знижувати усвідомлення монотонності роботи [3].

За допомогою музики можна не тільки підвищувати продуктивність робітників через прогресію що стимулює, як це робила компанія Muzak, але й впливати на велику аудиторію через несвідоме сприйняття музичних шаблонів, що забезпечує маніпуляцію на рівні значних мас [7].

Особливо чітко простежується вплив музики на емоційний стан глядачів через рекламу. Alpert Judy та Alpert Mark у своєму дослідженні зазначають, що повільна інструментальна музика в магазинах та ресторанах сповільнює рух клієнтів і споживання, спонукаючи їх до більших покупок. Також музика в рекламних роликах здатна формувати емоції, навіть якщо споживачі сприймають її несвідомо під час перегляду програм [4].

Слід зазначити, що крім позитивного впливу на емоційний стан, музика може здійснювати і негативний вплив. У дослідження Cloonan Martin та Bruce Johnson показано як музика використовується в армії для залякування ворога, яким був її вплив в концтаборах нацистів, як музика слугувала інструментом тортур і знущань [6].

Тож можна підсумувати, що різні аспекти по різному впливають на емоційний стан, а на базі дослідження Дудник Ю. можна підсумувати як різні аспекти музики можуть змінити настрій аудиторії, що знаходиться на діловому заході [1].

Таблиця 2

Вплив музики в правових кампаніях з захисту прав людини

Аспект музики	Приклади використання в ділових заходах
Темп	Швидкі темпи для стимулювання енергії на тимбилдингах або корпоративних заходах; спокійна музика для фону під час ділових обідів
Ритмічна структура	Латиноамериканська музика для активізації мережових зустрічей; ритмічна музика для покращення настрою на корпоративних святкуваннях.
Гармонічні структури	Мажорні акорди для створення позитивного настрою на презентаціях; мінорні для серйозних зустрічей або переговорів.
Звукова інтенсивність та динаміка	Гучна музика для стимулювання активності на заходах з великою аудиторією; тиха музика для створення комфортного середовища на зустрічах.

Для забезпечення успіху музичних заходів у правових кампаніях, режисери повинні враховувати декілька важливих аспектів. По-перше, необхідно чітко розуміти цілі кампанії та емоційні відгуки, які кампанія прагне викликати. Це дозволяє вибирати відповідний музичний контент, який відгукується на соціальні та культурні особливості аудиторії. По-друге, режисера повинна передбачати роботу зі звуковими та візуальними аспектами заходу, щоб створити згуртовану та могутню атмосферу. Важливо також залучити до співпраці артистів, які поділяють цінності правової кампанії і готові виступити не просто як виконавці, а як посланники ідеї. Інтеграція цих елементів в режисуру дозволяє створити захід, який не лише розважає, але й освітньо впливає на громадськість, сприяючи довгостроковим змінам у суспільній свідомості та поведінці [10].

Режисура масових заходів у сфері правозахисту є потужним інструментом формування суспільної свідомості. Саме через режисерські засоби – образи, символи, композиційні рішення – можна не лише донести факт порушення прав людини, а й викликати емоційний відгук, що стимулює до дії.

Один із ключових способів – створення метафоричного візуального ряду. Наприклад, під час акції "Зникаючі люди" (Amnesty International) використовували проєкції силуетів зниклих безвісти, що поступово розчинялися. Інший приклад – концерти "Voices for Justice", де музика супроводжувалася відеоісторіями жертв репресій.

Важливою є й ритмічна драматургія події. Так, у концерті "We Are The World for Haiti" кульмінація посилювалася колективним виконанням, що створювало відчуття єдності. У таких заходах режисура не лише організовує матеріал, а й стає голосом протесту, засобом комунікації, що змінює світогляд.

"Stonewall 50 – WorldPride NYC 2019" – концерт, присвячений 50-річчю Стоунволлських бунтів, у якому використовували історичні архівні кадри, а також виступи артистів і громадських діячів у формі динамічної режисованої хроніки боротьби за права ЛГБТ+.

Один із найпотужніших прикладів режисури масових заходів у сфері правозахисту в Україні – концерт-реквієм «Пливе кача» на Майдані Незалежності у 2014 році, присвячений пам'яті загиблих під час Революції Гідності.

Режисерські рішення, що підсилювали емоційний вплив:

- Символічний музичний ряд – основною композицією стала лемківська народна пісня «Пливе кача», що супроводжувала церемонію прощання із загиблими. Вона стала неофіційним гімном пам'яті «Небесної сотні» через трагічну простоту й глибину змісту.

- Візуальна драматургія – під час прощання на Майдані уздовж вулиці Інститутської утворився живий коридор людей із запаленими свічками. Це створювало потужний образ народної скорботи та національної єдності.

- Режисура простору – труни із загиблими несли у відкритих процесіях, дозволяючи людям прощатися. Камери транслювали цей момент у загальному плані, підкреслюючи масштаб трагедії.

- Темпоритм заходу – використання пауз, мовчання, відсутність зайвих слів посилювали емоційний ефект, даючи людям можливість осмислити події та пережити спільну трагедію.

Цей захід показав, що режисура правозахисних подій може бути мінімалістичною, але надзвичайно впливовою завдяки точному використанню символів, музики, тиші та просторових рішень.

Кожен із цих заходів демонструє, що режисура в правозахисних подіях – це не

просто організація сцени, а продумана система символів і емоційних тригерів, що змінюють суспільне сприйняття проблеми та формують активну громадську позицію.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному міждисциплінарному аналізі режисури музичних заходів як інструменту формування емоційного та комунікативного впливу в правових кампаніях із захисту прав людини. Уперше в українському мистецтвознавчому та соціокомунікативному дискурсі режисура музичних заходів розглядається не лише як елемент сценічної організації події, а як цілісна комунікаційна стратегія, інтегрована у структуру юридичних та правозахисних практик.

У роботі запропоновано авторську типологію функцій музики в правових кампаніях, що включає формування первинного емоційного налаштування аудиторії, підсилення ключових смислових акцентів, створення емоційної драматургії заходу та стимулювання громадянської активності. Обґрунтовано принципи добору музичного матеріалу відповідно до соціокультурного контексту, жанрово-стильових характеристик події та психологічних механізмів емоційного впливу.

Подальшого розвитку набули уявлення про режисуру масових заходів у правозахисній сфері як про інструмент формування соціального резонансу та громадянської мобілізації, що дозволяє трансформувати абстрактні юридичні концепти у доступні художньо-комунікативні образи.

Висновки. Режисура масових заходів у сфері правозахисту є потужним інструментом формування суспільної свідомості та громадянської активності. Музика відіграє надзвичайно важливу роль у створенні емоційного впливу під час правових кампаній із захисту прав людини. Вона сприяє формуванню первинних вражень, заповнює паузи під час презентацій, підсилює емоційну значущість відеоматеріалів, а також покращує загальне сприйняття та динаміку заходів. Використання музики дозволяє досягти глибших емоційних реакцій у аудиторії, що сприяє кращому засвоєнню інформації та збільшенню впливу на громадську думку.

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що юридичні заходи, як правило, включають різноманітні формати, такі як форуми, конференції, юридичні процеси, та робочі зустрічі, кожен з яких має свої особливості та цілі. У контексті правових заходів музика зазвичай використовується

обмежено, але точно і з метою підсилення певних моментів, наприклад, на відкриттях або закриттях зустрічей, під час перерв або в якості фону для відеопрезентацій. Таке дозоване використання дозволяє підтримувати професійний тон заходу, не відволікаючи від юридичної серйозності обговорень.

Варто підсумувати, що використання режисерських засобів, таких як символи, візуальні метафори, просторові рішення та ритмічна драматургія, сприяє глибшому емоційному впливу на аудиторію. Музика відіграє значну роль у цьому процесі як емоційний підсилювач подій. Адже музика формує настрій заходу, підсилює його ключові моменти. Наприклад, у концерт-реквіємі «Пливе кача» музичний ряд став центральним символом скорботи та єдності, а у правозахисних акціях, таких як «Voices for Justice», музика працює як засіб привернення уваги та емоційного залучення аудиторії. Таким чином, режисура правозахисних заходів є не просто технічним процесом організації події, а мистецьким та комунікативним інструментом, котрий формує суспільне сприйняття правозахисних проблем та впливає на соціальну поведінку.

Режисери музичних заходів у юридичних кампаніях відіграють ключову роль у виборі, організації та інтеграції музичних елементів, які відповідають цілям кампанії. Вони мають глибоко розуміти емоційний контекст та культурні особливості аудиторії, щоб адекватно підібрати музичний супровід. Важливо, щоб режисер співпрацював із композиторами й виконавцями, які можуть створити музику, що посилить зміст і вплив кампанії. Інтеграція таких елементів потребує від режисера не лише художніх навичок, але й знань у сфері прав людини та юридичної стратегії, аби гарантувати, що музика діє як ефективний інструмент впливу та освіти. На основі дослідження можна виділити рекомендації для режисерів музичних заходів у юридичних кампаніях, зокрема: 1) ретельне дослідження контексту заходу. Режисерам правозахисних заходів слід враховувати історичний та соціокультурний контекст проблематики, яку вони висвітлюють. Це дозволить створити більш автентичний і переконливий художній образ; 2) використання символічних елементів. Символи, візуальні метафори та музичний супровід повинні бути ретельно підібрані для підсилення емоційного впливу та формування потрібного наративу; 3) ритмічна драматургія події. Чітке продумування темпу, пауз,

кульмінаційних моментів допоможе підсилити ефект заходу та забезпечити його виразність; 4) співпраця з митцями. Композитори, художники, відеографи та інші творчі фахівці можуть значно підсилити вплив правозахисних заходів, забезпечуючи естетичну та емоційну глибину виступів; 5) технологічна інтеграція. Використання сучасних технологій (проекцій, інтерактивних елементів, VR/AR) може допомогти залучити аудиторію та зробити заходи більш ефективними у донесенні основної інформації аудиторії. Впровадження цих рекомендацій дозволить зробити режисуру правозахисних заходів ще більш впливовою, підвищуючи рівень суспільної обізнаності та мобілізуючи громадян до активних дій у сфері прав людини.

Література

1. Дудник Ю. Вплив музичного мистецтва на емоційний світ людини та суспільство // *Витоки педагогічної майстерності*. 2023. № 32. С. 88–94. DOI: <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2023.32.292639>
2. Levitin D. J. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York : Dutton, 2006. 322 p.
3. Jones K. Music in Factories: A Twentieth-Century Technique for Control of the Productive Self // *Social & Cultural Geography*. 2005. Vol. 6, No. 5. P. 723–744. DOI: <https://doi.org/10.1080/14649360500258229>
4. Alpert J. I., Alpert M. I. Music Influences on Mood and Purchase Intentions // *Psychology & Marketing*. 1990. Vol. 7, No. 2. P. 109–133. DOI: <https://doi.org/10.1002/mar.4220070204>
5. Juslin P. N., Laukka P. Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening // *Journal of New Music Research*. 2004. Vol. 33, No. 3. P. 217–238. DOI: <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813>
6. Cloonan M., Johnson B. Killing Me Softly with His Song: An Initial Investigation into the Use of Popular Music as a Tool of Oppression // *Popular Music*. 2002. Vol. 21, No. 1. P. 27–39. URL: <https://www.jstor.org/stable/853585> (дата звернення 29.01.2026)
7. Holladay M. How Music Can Manipulate the Masses. *Bahaiteachings*. 2016. URL: <https://bahaiteachings.org/music-manipulate-masses/> (дата звернення 29.01.2026)
8. Shchypanova O., Liutikov P., Branowicki W., Yehorov S., Ulyanov O. Human Rights and Freedoms Under the Conditions of Martial State: Legal Regulation, Directions of Improvement // *Jurnal IUS Kajian Hukum dan Keadilan*. 2023. Vol. 11, No. 3. P. 624–633. URL: <https://www.jurnalius.ac.id/ojs/index.php/jurnalIUS/article/view/501/637> (дата звернення 29.01.2026)

9. Unique Ways to Incorporate Music into Corporate Events. *Litus Music*. 2024. URL: <https://www.litusmusic.com/10-unique-ways-to-incorporate-music-into-corporate-events/> (дата звернення 29.01.2026)

10. The Importance of Music in Corporate Event Experiences. *Sound Toro*. 2024. URL: <https://www.soundtoro.com/blog/music-and-corporate-events-creating-a-memorable-atmosphere/> (дата звернення 29.01.2026)

References

1. Dudnyk, Yu. (2023). The influence of musical art on the emotional world of a person and society. *Origins of Pedagogical Mastery*, 32, 88–94. <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2023.32.292639> [in Ukrainian].
2. Levitin, D. J. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. Dutton [in English].
3. Jones, K. (2005). Music in factories: A twentieth-century technique for control of the productive self. *Social & Cultural Geography*, 6(5), 723–744. <https://doi.org/10.1080/14649360500258229> [in English].
4. Alpert, J. I., & Alpert, M. I. (1990). Music influences on mood and purchase intentions. *Psychology & Marketing*, 7(2), 109–133. <https://doi.org/10.1002/mar.4220070204> [in English].
5. Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of New Music Research*, 33(3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813> [in English].
6. Cloonan, M., & Johnson, B. (2002). Killing me softly with his song: An initial investigation into the use of popular music as a tool of oppression. *Popular Music*, 21(1), 27–39. <https://www.jstor.org/stable/853585> [in English].
7. Holladay, M. (2016). How music can manipulate the masses. *Bahaiteachings*. <https://bahaiteachings.org/music-manipulate-masses/> [in English].
8. Shchypanova, O., Liutikov, P., Branowicki, W., Yehorov, S., & Ulyanov, O. (2023). Human rights and freedoms under the conditions of martial state: Legal regulation, directions of improvement. *Jurnal IUS Kajian Hukum dan Keadilan*, 11(3), 624–633. <https://www.jurnalius.ac.id/ojs/index.php/jurnalIUS/article/view/501/637> [in English].
9. Litus Music. (2024). Unique ways to incorporate music into corporate events. <https://www.litusmusic.com/10-unique-ways-to-incorporate-music-into-corporate-events/> [in English].
10. Sound Toro. (2024). The importance of music in corporate event experiences. <https://www.soundtoro.com/blog/music-and-corporate-events-creating-a-memorable-atmosphere/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

Цитування:

Майборода Н. В. Персонажі інфернального світу в західній кіноіндустрії та особливості їх втілення засобами каскадерського мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 385–390.

Майборода Назар Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії
та сценічної пластики
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0000-0001-6962-7424>
nazar.maiboroda@gmail.com

Mayboroda N. (2026). Characters of Infernal World in Western Film Industry and Features of their Embodiment by Means of Stunt Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 385–390 [in Ukrainian].

ПЕРСОНАЖІ ІНФЕРНАЛЬНОГО СВІТУ В ЗАХІДНІЙ КІНОІНДУСТРІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ВТІЛЕННЯ ЗАСОБАМИ КАСКАДЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – виявити особливості каскадерського мистецтва у створенні персонажів інфернального світу в сучасній кінопродукції. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, метод аналізу та синтезу, метод історико-культурологічного аналізу, метод компаративного аналізу, типологічний метод, системний метод тощо. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику звернення до персонажів інфернального світу в західній кіноіндустрії; проаналізовано особливості каскадерського мистецтва у трюкових сценах з інфернальними персонажами на прикладі вампірів та мумій у фільмах жанру хорор та екшн-хорор; на основі компаративного аналізу виявлено трансформацію підходів до постановок трюкових сцен у малобюджетних хорорах категорії В та легендарних екшн-франшизах, а також основні тенденції каскадерського мистецтва у фільмах з інфернальними персонажами в історичній ретроспективі і на сучасному етапі. **Висновки.** Дослідження виявило, що серед основних каскадерських технік у фільмах жанрів хорор та екшн-хорор з персонажами інфернального світу використовується: робота на тросах, яку зазвичай поєднують з практичною акробатикою; бойові мистецтва, зокрема поєднання володіння вогнепальною зброєю та китайськими бойовими мистецтвами ушу (відоме як гун-фу), складний синтез акробатики та бойової хореографії; класична боротьба та фехтування (ця техніка надає можливість зробити акцент на віці інфернального персонажу, який зазвичай перевищує кілька століть); заміщення комп'ютерної графіки трюками у виконанні професійних конторсіоністів; використання монтажу та практичних ефектів для створення ефекту надшвидкості; піротехнічні трюки із використанням тендітних декорацій, що надає можливість продемонструвати силу удару інфернального персонажу. Основні тенденції розвитку каскадерського мистецтва досліджуваних жанрів тяжіють до: максимальної фізичної автентичності та екстремального реалізму, звернення до аніматроніки, що посилює комунікацію акторів з цифровими моделями; посилення емпатичного впливу на глядача засобами акторської майстерності (через фізичну напругу); використання інноваційних систем страхування (забезпечує необхідні умови для постановки карколомних трюків і виконання трюків актором без дублера) тощо.

Ключові слова: каскадерське мистецтво, кіномистецтво, інфернальні персонажі, хорор, екшн-хорор, трюки.

Mayboroda Nazar, Senior Lecturer, Chair of Choreography and Stage Plastic, I. Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television

Characters of Infernal World in Western Film Industry and Features of their Embodiment by Means of Stunt Art

The purpose of the article is to identify the features of stunt art in the creation of characters of the infernal world in modern film production. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, the method of analysis and synthesis, the method of historical and cultural analysis, the method of comparative analysis, the typological method, the system method were applied. **Scientific novelty.** The problem of addressing characters of the infernal world in the Western film industry was studied. The features of stunt art in stunt scenes with infernal characters on the example of vampires and mummies in horror and action-horror films were analysed. Based on comparative analysis, the transformation of approaches to staging stunt scenes in low-budget B-rated horror films and legendary action franchises was revealed, as well as the main trends in stunt art in films with infernal characters in historical retrospective and at the present stage. **Conclusions.** The study revealed that among the main stunt techniques used in horror and action-horror films with characters from the infernal world, the following are used: tightrope walking, which is usually combined

with practical acrobatics; martial arts, in particular, a combination of firearms and Chinese martial arts wushu (known as gong fu), a complex synthesis of acrobatics and combat choreography; classical wrestling and fencing (this technique makes it possible to emphasise the age of the infernal character, which usually exceeds several centuries); replacement of computer graphics with tricks performed by professional contortionists; the use of montage and practical effects to create the effect of super speed; pyrotechnic tricks using fragile decorations, which makes it possible to demonstrate the force of the blow of the infernal character. The main trends in the development of stunt art of the studied genres tend to: maximum physical authenticity and extreme realism, the use of animatronics, which enhances the communication of actors with digital models; increasing the empathic impact on the viewer by means of acting skills (through physical tension); the use of innovative insurance systems (provides the necessary conditions for staging stunning stunts and performing stunts by an actor without a double).

Keywords: stunt art, cinema, infernal characters, horror, action-horror, stunts.

Актуальність дослідження. Сучасні тенденції американської кіноіндустрії засвідчують нові підходи до фільмів жахів – протягом майже століття розвитку жанру було створено класичні канони, що лишаються надзвичайно популярними і для глядачів ХХІ ст., проте відповідно до актуальних запитів стилізовані версії традиційних сюжетів передбачають посилення видовищності в створенні персонажів інфернального світу. Особливе значення в цьому контексті відведено спецефектам та трюковим сценам, що актуалізує проблематику дослідження особливостей каскадерського мистецтва в процесі створення персонажів, що належать до потойбічного світу.

Аналіз досліджень та публікацій. Незважаючи на розгалужену практику каскадерського мистецтва в сучасній кіноіндустрії теоретичне осмислення даного аспекту лишається одним із маловивчених. Історіографічний аналіз праць українських науковців дозволяє говорити про окремі публікації, в яких зроблено спробу висвітлити ті чи інші питання, пов'язані з постановкою трюкових сцен. Так, наприклад, О. Масловим-Лисичкіним розглянуто витoki й становлення каскадерського мистецтва» та розвиток каскадерських шкіл в радянському кінематографі [4]; спробу обґрунтувати особливості становлення та формування каскадерської процесії як видовищно-трюкового дійства здійснює О. Жуковін [2]. Компаративний аналіз особливостей використання бойових мистецтв на театральній сцені та в кінематографі здійснюють М. Юдов, Ф. Альмувайл, О. Білецька та І. Мандзій [5]. Окремі аспекти використання трюків у кіно розглядає І. Зубавіна в статті «Дігітограф як обшир креативності у сучасній екранній культурі» [3] та ін. Ґрунтовних праць, присвячених каскадерському мистецтву в сучасній кіноіндустрії загалом, та особливостям постановки трюків у фільмах з інфернальними персонажами в українському академічному

вимірі не представлено, що посилює актуальність статті.

Мета статті – виявити особливості каскадерського мистецтва в створенні персонажів інфернального світу в сучасній кінопродукції.

Виклад основного матеріалу. Протягом століття розвитку кіноіндустрії особливе місце в ній відведено інфернальним персонажам – суб'єктам надприродного походження, які є уособленням сил зла і деструктивного початку. О. Голобородько зазначає, що для сучасного теоретико-практичного дискурсу характерним є розгляд «інфернального (від латин. *Infernalis* – підземний, те, що відбувається в пеклі) як демонічного, пекельного, диявольського» [1, 295]. За свідченням закордонних вчених, вперше слово «інферно» в трактуванні «пекло» було вжито середньовічним італійським поетом Данте Аліґ'єрі [10, 1].

Жанр жахів на сучасному етапі розвитку кіноіндустрії переживає раптові трансформації: він не лише оновлює свою класику, але й перетворює її на надмірні, і водночас рефлексивні фільми. Значно посилюється гіперреалістична естетика, ідея, запропонована ще в 1980-ті рр. Відтоді зображення у фільмі складається з «припущення візуальної моделі, де надлишок доказів, типовий для механічних засобів відтворення, є тим, що зрештою визначає саму ідею реальності» [6, 167]. У ремейку криється ключ до модифікації та розширення способів створення та розповсюдження фільмів жахів, орієнтованих на гіперспоживача. Керуючись логікою гіперкіно, жахи стають жанром, який розмірковує над власною наративною та естетичною природою, переосмислюючи класичні роботи – від «Дракули» (режисер Т. Браунінг, 1931) до «Зловісних мерців» (режисер С. Реймі, 1982), щоб проаналізувати наратив, створення зображень та промислові механізми (з точки зору голлівудської виробничої системи), які зробили їх успішними. На думку Г. Ліповецького, «гіпер, бо все зростає, все стає екстремальним і

запаморочливим, безмежним. Друга сучасність [після постмодернізму] є, отже, надмірною модернізацією» [9, 49]. Отже, ми живемо в гіпермодерністську епоху, коли по всьому світу розподілено безліч екранів, одним з яких є кінотеатр. Дослідник пропонує три логіки, за якими функціонує сучасне кіно: надлишок образу (насичення візуальним насильством, цифрові зображення, прискорення наративу), мультиплексність образу (створення мультиплексних наративів та гібридизація історій) і, нарешті, дистанція образу (повторення, серія, підморгування, цитата) [9, 50].

Переформулювання інфернальних персонажів фільмів жаху є важливим аспектом. Зомбі, привид, серійний вбивця, перевертень, відьми та інші монстри, що представляють жанр, зазнали цієї трансформації. У випадку з вампіром колись жахлива зовнішність поступилася місцем фізичній досконалості: жахливість відображається в моралі (за винятком випадків, коли відбуваються тілесні мутації, як-от у зомбі). Одним із багатьох показових прикладів репрезентації власного бачення класичних героїв інфернального світу є фільм жахів «Ніч страху» (режисер К. Гіллеспі, 2011) – оновлення фільму 1985 р. Т. Голланда. Лишивши сюжетну основу без змін (картина розповідає історію підлітка, який дізнається, що його новий сусід – вампір), К. Гіллеспі максималізує сцени насилля та візуальні ефекти, а також пропонує оновлений образ вампіра (досить привабливий, м'язистий та спокусливий) – у втіленні К. Фаррела відображено естетичний зсув у концепції вампіра.

Значної трансформації у фільмах жахів про вампірів зазнало і каскадерське мистецтво, еволюціонувавши від звичайних театральних прийомів до складних багатокомпонентних постановок, в яких синтезовано акробатичні елементи, східні бойові мистецтва та інноваційні цифрові технології. Власне сама специфіка такого інфернального персонажу як вампір і зумовлює характерні особливості трюків, що мають бути спрямовані на репрезентацію надлюдської, потойбічної сили, швидкості і водночас характерної грації. Серед іншого мова йде про: неприродно високі стрибки, здатність бігати вертикальними поверхнями (стінами), вишукана граційність при приземленні з великої висоти, неприродні вигини кінцівок, вміння пролазити у вузькі щілини, тваринна лютість під час бою та ін. Серед найбільш показових прикладів трюкові

сцени у фільмі «Інтерв'ю з вампіром» (режисер Н. Джордан, 1994) – за допомогою спеціально розробленої системи підвісів було досягнуто ефект левітації вампірів та відтворення їх специфічної м'якої пластики рухів.

Окрім значної кількості спецефектів важливу роль у втіленні інфернальних персонажів (зокрема вампірів) у фільмах жахів відіграють каскадери-конторсіоністи. Конторсіоністи – це акробати, які спеціалізуються на ефектних вигинах та скручуваннях. Так, наприклад, у зйомках фільму «Денна зміна» (режисер Дж. Перрі, 2022) працювала команда висококваліфікованих каскадерів-конторсіоністів (координатор трюків Дж. Ю), що було зумовлено прагненням відтворити дику енергію на екрані. Варто зазначити, що режисер фільму Дж. Перрі, який багато років працював каскадером, використав широкі знання в галузі трюків та екшн-сцен, наповнивши бойові сцени надзвичайно високою щільністю трюків (в одній сцені використовувалося до 65 установок). Для створення видовищних трюків конторсіоністів, які приймали надприродні пози, уносило на тросах, а знімальна трупа монтувала відзнятий матеріал в зворотному порядку. Аудіальне оформлення трюків набуло нового рівня впливу завдяки експериментальній діяльності зі звуками трощення курячих кісток та хрустких овочів [7].

Мумія стала шаблоною фігурою у фільмах жахів поруч із іншими голлівудськими монстрами – вампір/Дракула, перевертень/Людина-вовк, синтетична людина Франкенштейна, зомбі. Ці інфернальні персонажі являють собою дуальність людина – нелюд, імунні до смерті і походять з потойбіччя. У багатьох випадках ці персонажі є героями міфів та легенд. Міфи завжди були джерелами натхнення для літературної і художньої творчості завдяки своїм сюрреалістичним образам та ідеалізованому баченню. У жанрі жахів зазвичай використовуються міфи для формування персонажів, сюжетів та піднесення теми. Міфи – це «анонімні історії та легенди, засновані на примітивному розумінні світу людьми різних давніх рас і національностей. Вони використовують надприродні події як засіб пояснення природних явищ та прагнуть сформулювати специфічне і особливе розуміння людини і Всесвіту [8, 292]. Завдяки ряду переосмислень, таких як викривлення, адаптація або розширення персонажів і

сюжетів давніх міфів, фільми жахів реалізували безмежні можливості творчості в моделюванні інфернальних персонажів та наративів, репрезентуючи глядачу вражаючі та шокуючі образи.

Мумія стала шаблонною фігурою у фільмах жахів і часто згадується разом з іншими голлівудськими монстрами (вампір/Дракула, перевертень/Людина-вовк, синтетична людина Франкенштейна, зомбі): усі вони знаходяться між людьми та нелюдьми, всі вони імунні до смерті, і всі походять зі світу, який розташований, так би мовити, як таємний світ всередині або під людським світом [12].

Мумія остаточно утверджується як фігура у всесвіті кінематографічного оповідання на початку 30-х рр. XX ст. завдяки майстерному втіленню цього персонажа інфернального світу Б. Карлоффом у фільмі «Мумія» (режисер К. Фройнд, 1932, США). Ім-Хо-Тепа - проклята мумія давньоєгипетського жерця, випадково воскреслий археологами, хоче володіти дівчиною, яку він вважає реінкарнацією доньки фараона. У стрічці створено новий образ пробудженої мумії (очевидним є вплив німецького експресіонізму), утвердження якої як фігури кінематографічного жанру жахів було закріплено завдяки серії «Мумія» від Universal Studios у 1940-ті рр. В історичному дослідженні фільмів про мумій можна спостерігати зсув у семантично-наративній сфері фігури мумії, що дедалі більше перетворює романтичні та мелодраматичні горизонти раннього періоду на поле небезпеки та загрози, жаху та страху. Мотив помсти все більше відходить на другий план. Коли в кінці «класичних фільмів про мумій» мумії потрапляють під контроль або перемагаються, вони часто розпадаються на порошок (іноді залишається лише скелет), повертаючись таким чином до людей та земного світу. Ефекти задоволення також змінюються в послідовності фільмів про мумій. У той час як фільми Universal 1940-х рр. явно зосереджувалися на мелодраматичних елементах, жанрова класифікація у постановках Hammer Film Studios 1960-х років змістилася в бік жахів як основного ефекту на сприйняття глядача (спираючись на літературні традиції готичного роману). З популяризацією фільмів про зомбі у 1970-х рр. та фільмів-сплаттерів у 1980-ті рр. елемент огиди став ключовим; драматичні структури також були адаптовані до нових домінуючих жанрів [12]. Наприклад, у фільмі «Повстання

Ісиди: Прокляття мумії» (режисер Л. Паленіка, 2013 р., студія TomCat Films, США) компанія студентів у підвалі Етнологічного музею за допомогою недбало вимовлених заклинань пробуджує давньоєгипетську богиню Ісиду (П. Рай), яка після тисячоліть смерті прагне знайти та воскресити свого давно відчуженого чоловіка Осіріса, жертвуючи якомога більшою кількістю людей, щоб відновити своє правління на Землі з ним та його армією мертвих. Варто зазначити, що оскільки фільм належить малобюджетних хорорів категорії В, в ньому практично відсутні професійні каскадерські трюки, а окремі сцени з фізичною протидією героїв інфернальному персонажу (здебільшого це сцени «розчленіння») виконані на рівні базової сценічної підготовки з використанням бутафорської зброї без складних технічних рішень і без участі відомих координаторів трюків. Замість складних фізичних трюків у фільмі використано комп'ютерну графіку та грим, що негативно відобразилося на якості кінотвору.

Протилежний підхід до використання каскадерського мистецтва репрезентовано у франшизі «Мумія» та «Мумія повертається» (режисер С. Соммерс, 1999, 2001 відповідно). Ключовими особливостями каскадерського мистецтва у цих фільмах є:

- використання інноваційних технологій CGI (комп'ютерної графіки) в процесі постановки трюкових сцен за участю акторів та каскадерів з їх подальшою синхронізацією з цифровими моделями на етапі постпродакшн (в окремих сценах, з метою надання можливості фізичної взаємодії актора з інфернальними персонажами, було запрошено каскадерів у синіх костюмах);

- максимальна координація каскадерської команди з піротехнічними засобами та фізичними моделями з метою створенні вісцерального ефекту присутності;

- складні кліматичні та локаційні умови виконання трюків (зйомки відбувалися в пустелі Сахара);

- виконання більшості трюків Б. Фрейзером (персонаж Р. О'Коннел) без дублера, включно з трюками на тросах та складними сценами рукопашного бою;

- планування та постановка окремих трюкових сцен з урахуванням рівня бойової підготовки акторів (наприклад, сцена бою на кинжалах головної героїні (Р. Вайс) та інфернального персонажа Анк-су-намун (П. Веласкес) та ін.

Вихід в прокат у 2017 р. фільму «Мумія» (режисер А. Куртцман, виробництво Universal

Monsters Cinematic Universe) з Т. Крузом (Нік Мортон) та С. Бутеллою (мумія) в головних ролях дає підстави констатувати певні трансформації, що стосуються тенденцій розвитку каскадерського мистецтва у фільмах з інфернальними персонажами. В першу чергу вони стосуються зміщення акцентів з графічних спецефектів на реалістичні, виконані актором без дублерів. Використання трюкових сцен надзвичайно широкого спектру – від сцени авіакатастрофи в невагомості (сцену падіння літака було знято без використання тросів та графіки на борту Airbus A310 під час виконання параболічних польотів) [11] та підводних боїв з мумією (зйомки відбувалися в спеціальних студійних резервуарах), до різноманітних трюків на тросах (у сценах, в яких інфернальний персонаж «відкидає» головного персонажа за кілька десятків метрів всі удари та обертання виконані актором самостійно на складній системі підвісів), акробатичних трюків (сцена бігу будівлею, що руйнується), рукопашною бою (використано елементи боротьби, регбі та боксу) та автомобільних трюків (сцени переслідування на автомобілі швидкої допомоги по бездоріжжю).

Наукова новизна. Досліджено проблематику звернення до персонажів інфернального світу в західній кіноіндустрії; проаналізовано особливості каскадерського мистецтва у трюкових сценах з інфернальними персонажами на прикладі вампірів та мумій у фільмах жанру хорор та екшн-хорор; на основі компаративного аналізу виявлено трансформацію підходів до постановок трюкових сцен у малобюджетних хорорах категорії В та легендарних екшн-франшизах, а також основні тенденції каскадерського мистецтва у фільмах з інфернальними персонажами в історичній ретроспективі і на сучасному етапі.

Висновки. Дослідження виявило, що серед основних каскадерських технік в фільмах жанрів хорор та екшн-хорор з персонажами інфернального світу використовується: робота на тросах, яку зазвичай поєднують з практичною акробатикою; бойові мистецтва, зокрема поєднання володіння вогнепальною зброєю та китайськими бойовими мистецтвами ушу (відоме як ган-фу), складний синтез акробатики та бойової хореографії; класична боротьба та фехтування (ця техніка надає можливість зробити акцент на візі інфернального персонажу, який зазвичай перевищує кілька століть); заміщення комп'ютерної графіки трюками у виконанні

професійних конторсіоністів; використання монтажу та практичних ефектів для створення ефекту надшвидкості; піротехнічні трюки із використанням тендітних декорацій, що надає можливість продемонструвати силу удару інфернального персонажу. Основні тенденції розвитку каскадерського мистецтва досліджуваних жанрів тягнуть до: максимальної фізичної автентичності та екстремального реалізму, звернення до аніматроніки, що посилює комунікацію акторів з цифровими моделями; посилення емпатичного впливу на глядача засобами акторської майстерності (через фізичну напругу); використання інноваційних систем страхування (забезпечує необхідні умови для постановки карколомних трюків і виконання трюків актором без дублера) та ін.

Література

1. Голобородько О. О. Героїзація інфернального як тенденція сучасної медіакультури. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 1(9). С. 293-297.
2. Жуковін О. В. Каскадер як невід'ємна складова видовищно-трюкового дійства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 308-319.
3. Зубавіна І. Дігітограф як обшир креативності у сучасній екранній культурі. *Культурологічні думки*. 2013. Вип. 6. С. 90-101.
4. Маслов-Лисичкін А. О. Каскадерські школи в радянському кінематографі. Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: 36. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ : НАКККиМ, 2015. С. 288-291.
5. Юдов М., Альмувайл Ф., Білецька О., Мандзій І. Особливості сценічного бою в театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. Вип. 4. С. 163-182. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243266>.
6. Costa A. Saber ver el cine. Grupo Planeta (GBS), 2008. 267 p.
7. DiLillo J. Interview with the Vampire... Stunt Coordinator of 'Day Shift'. Netflix. 2026. URL : <https://www.netflix.com/tudum/articles/day-shift-stunts-contortionists> (дата звернення : 17.12.2025).
8. Lin X. H. Dictionary of terminology of Western literary criticism. Shanghai Academy of Social Sciences, 1989. 432 p.
9. Lipovetsky G., Serroy J. La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Barcelona, Anagrama, 2009. 355 p.
10. Pelletier A. W. A Century in Dante Research: Morals, Politics, and Philosophy in Dante Alighieri's Inferno. Thesis. 2020. 56 p. URL : <https://annamaria>.

edu/wp-content/uploads/2021/06/Audhinn-Pelletier-Fall-2020.pdf (дата звернення : 19.12.2025).

11. Ross M. The Mummy director on Tom Cruise, zero-gravity stunts and Universal's Dark Universe. ABC. 2017. URL : <https://www.abc.net.au/news/2017-06-06/the-mummy-tom-cruise-universal-dark-universe/8544972> (дата звернення : 12.12.2025).

12. Wulff H. J. Von lebenden Toten, der Verfluchung der Lebenden und später Rache: Die Mumien der Filmgeschichte. Westerkappeln: DerWulff.de 2016. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12803>.

References

1. Holoborodko, O. O. (2024). Heroisation of the infernal as a trend of modern media culture. *Culturological Almanac*, 1(9), 293–297 [in Ukrainian].
2. Zhukovin, O. V. (2019). Stuntman as an integral part of spectacular and stunt performance. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 308–319 [in Ukrainian].
3. Zubavina, I. (2013). Digitograph as an area of creativity in modern screen culture. *Culturological Thoughts*, 6, 90–101 [in Ukrainian].
4. Maslov-Lysichkin, A. O. (2015). Stunt schools in Soviet cinema. Art education in the cultural space of Ukraine in the 21st century: Collection of materials of the International Scientific and Creative conference (Kyiv, Odesa, April 28–30, 2015), 288–291 [in Ukrainian].
5. Yudov, M., Almuvaïl, F., Biletska, O., & Mandzii, I. (2021). Peculiarities of stage combat in theatre and cinema. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 4,

163–182. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243266> [in Ukrainian].

6. Costa, A. (2008). Saber ver el cine. Grupo Planeta (GBS) [in Spanish].

7. DiLillo, J. (2026). Interview with the Vampire... Stunt Coordinator of 'Day Shift'. Netflix. <https://www.netflix.com/tudum/articles/day-shift-stunts-contortionists> [in English].

8. Lin, X. H. (1989). Dictionary of terminology of Western literary criticism. Shanghai Academy of Social Sciences [in English].

9. Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Anagrama [in Spanish].

10. Pelletier, A. W. (2020). A Century in Dante Research: Morals, Politics, and Philosophy in Dante Alighieri's Inferno. Thesis. <https://annamaria.edu/wp-content/uploads/2021/06/Audhinn-Pelletier-Fall-2020.pdf> [in English].

11. Ross, M. (2017). The Mummy director on Tom Cruise, zero-gravity stunts and Universal's Dark Universe. ABC. <https://www.abc.net.au/news/2017-06-06/the-mummy-tom-cruise-universal-dark-universe/8544972> [in English].

12. Wulff, H. J. (2016). Von lebenden Toten, der Verfluchung der Lebenden und später Rache: Die Mumien der Filmgeschichte. Westerkappeln: DerWulff.de DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12803> [in German].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2026
Отримано після доопрацювання 03.02.2026
Прийнято до друку 10.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356321

Цитування:

Позняк А. В., Татаренко М. Г. Концепція сучасної театральної режисури: переосмислення традиційних підходів в епоху цифрових медіа. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 391–395.

Poznyak A., Tatarenko M. (2026). The Concept of Modern Theatre Directing: Reconsidering Traditional Approaches in the Era of Digital Media. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 391–395 [in Ukrainian].

Позняк Артем Вікторович,
доктор філософії з культурології,
викладач кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-3510-8402>
licum@ukr.net

Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри музично-сценічного
та перформативного мистецтва
Національної музичної академії України
<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>
marina-lada-2012@ukr.net

КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ПІДХОДІВ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ МЕДІА

Мета статті – виявити особливості театральної режисури першої чверті ХХІ ст. крізь призму проблематики використання цифрових медіа в сценічних постановках. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний метод, метод аналізу та синтезу, що посприяли опрацюванню та узагальненню матеріалів, що аналізуються в статті; метод системно-структурного аналізу, метод когнітивного аналізу та метод порівняльного аналізу, завдяки яким виявлено варіативність підходів до використання цифрових технологій у сценічних постановках; метод мистецтвознавчого аналізу, використання якого дозволило проаналізувати особливості режисерської методології М. Рау, Г. Кассье, Р. Кастеллуччі, Дж. Джезуруна, М. Вімс, І. ван Гове, П. Дельбоно, Г. Геббельса та інших режисерів європейського театру ХХІ ст. **Наукова новизна.** Розглянуто особливості використання цифрових технологій у сучасній театральній режисурі крізь призму трансформації концептуальних підходів до сценічної постановки; проаналізовано характерні підходи (ілюстративний, перформативний та генеративний), що використовуються провідними європейськими театральними режисерами першої чверті ХХІ ст. у процесі інтегрування інноваційних технологій у візуальний ряд театального твору. **Висновки.** Постмедійний технологічний контекст, що характеризує першу чверть ХХІ ст., широке використання інтернету та комп'ютеризовані процеси виробництва вплинули на формування нових естетичних парадигм у галузі театральної режисури. Концептуальні підходи театральної режисури ХХІ ст. базуються на осмисленні сценічної постановки як складного процесу створення для глядача нового іммерсивного досвіду «тут і зараз», у якому цифрові технології є не тільки засобами посилення видовищності постановки, скільки потужним інструментарієм конструювання та втілення її задуму. Протягом першої чверті ХХІ ст. в театральній режисурі відбувається складний процес формування новаторської екосистеми взаємодії між актором, п'єсою та глядачем, ключовими векторами якого є: перехід від режисерської інтерпретації драматургічного першоджерела до створення авторського візуально-сенсорного сценічного тексту; осмислення цифрових технологій як нової органіки (використання відеомапінгу, медіаарту, технологій віртуальної та доповненої реальності, генеративного штучного інтелекту та ін.); активізація гібридизації театального та аудіовізуального; акцент на акторській медіааудієвності.

Ключові слова: театральна режисура, цифрові медіа, режисерська концепція, іммерсивність, відеопроєкції, онлайн-трансляції, гіперреальність.

Poznyak Artem, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Teacher of the Department of Directing and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts; Tatarenko Maryna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Musical, Stage and Performative Arts, Ukrainian National Academy of Music

The Concept of Modern Theatre Directing: Reconsidering Traditional Approaches in the Era of Digital Media

The purpose of the article is to identify the features of theatrical directing of the first quarter of the 21st century through the prism of the problems of using digital media in stage productions. **Research methodology.** The theoretical method, the method of analysis and synthesis were applied, which contributed to the processing and generalisation of

the materials analysed in the article. The method of system-structural analysis, the method of cognitive analysis and the method of comparative analysis, thanks to which the variability of approaches to the use of digital technologies in stage productions was revealed. The method of art historical analysis, the use of which allowed us to analyse the features of the directorial methodology of M. Rau, G. Cassier, R. Castellucci, J. Jezurun, M. Wims, I. van Hove, P. Delbono, H. Goebbels and other directors of the European theatre of the 21st century. **Scientific novelty.** The features of the use of digital technologies in modern theatre directing were considered through the prism of the transformation of conceptual approaches to stage production; analysed the characteristic approaches (illustrative, performative and generative) used by leading European theatre directors of the first quarter of the 21st century in the process of integrating innovative technologies into the visual series of a theatrical work. **Conclusions.** The post-media technological context that characterises the first quarter of the 21st century, the widespread use of the Internet and computerised production processes, influenced the formation of new aesthetic paradigms in the field of theatre direction. Conceptual approaches to theatre direction of the 21st century are based on the understanding of stage production as a complex process of creating a new immersive experience for the viewer here and now, in which digital technologies are not so much a means of enhancing the spectacle of the production, but a powerful tool for constructing and implementing its idea. During the first quarter of the 21st century. In theatre directing, a complex process of forming an innovative ecosystem of interaction between the actor, the play, and the viewer takes place, the key vectors of which are: the transition from the director's interpretation of the dramaturgical primary source to the creation of an author's visual-sensory stage text; the understanding of digital technologies as a new organic matter (the use of video mapping, media art, virtual and augmented reality technologies, generative artificial intelligence); the activation of the hybridisation of the theatrical and audiovisual; an emphasis on the actor's media sensitivity.

Keywords: theatre directing, digital media, director's concept, immersiveness, video projections, online broadcasts, hyperreality.

Актуальність теми дослідження. У ХХ ст. режисура розглядалася як практика, засобами якої авторське самовираження реалізується в театральних творах. Від створення динамічного простору всередині темпоральності сцени (у виставах) до практики, здатної матеріалізувати і робити іманентною трансцендентність драматичного тексту, театральна режисура являє собою сукупність операцій, кінцевою метою яких є конструювання сенсу візуального твору. Перша чверть ХХІ ст. ознаменувалася радикальним перевизначенням ролі режисера у виконавському мистецтві. Основним фактором трансформаційних процесів режисерської практики стали інформаційно-комунікаційні технології, що в умовах ремедіації та конвергенції посприяли активізації використання традиційних і цифрових медіа в сценічному творі. У зв'язку з цим у теоретико-практичному дискурсі театральної режисури актуалізуються питання, пов'язані зі збереженням синтаксичної, об'єднувальної, продуктивної та рецептивної функцій режисури в сценічних постановках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику звернення до цифрових технологій представниками сучасного театру в українській гуманітаристиці можна назвати однією з актуальних. Багатоаспектність питання засвідчує тематика представлених у науковому вимірі публікацій. Так, наприклад, О. Тонкошкура досліджує особливості функціонування сучасного театру, пов'язані з використанням цифрових технологій, зокрема появу нових сценічних форм [5]. Особливості використання цифрових технологій у процесі створення художнього образу та організації

творчого процесу в театрі ляльок виявляє Д. Задорожня [2] – основний акцент авторка робить на синтезі театральних технологій з новітніми мультимедійними. Т. Хвостова здійснює спробу простежити трансформації ролі глядача крізь призму просторової специфіки цифрової вистави [6]. Розгляду театального мистецтва як засобу соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій присвячена публікація Л. Дерман та М. Кобилинської [1]. Окремі аспекти трансформації традиційної театральної форми в добу високих технологій висвітлює О. Камишнікова [3]. Спробу оцінити роль інформаційно-комунікаційних технологій у процесі формування художньої мови творів сучасного сценічного мистецтва здійснюють Д. Колот [4] та ін. Проте аспект концептуального осмислення сучасної театральної режисури в умовах активного інтегрування інноваційних технологій у візуальний ряд театального твору лишається недостатньо висвітленим і вимагає подальших наукових розробок.

Мета статті – виявити особливості театральної режисури першої чверті ХХІ ст. крізь призму проблематики використання цифрових медіа в сценічних постановках.

Виклад основного матеріалу. У ХХІ ст. цифрові технології міцно увійшли в усі галузі життєдіяльності завдяки пристроям, що отримали широке поширення з появою персонального комп'ютера. Інтернет речей передбачає не лише використання численних електронних пристроїв, таких як мобільні телефони, телевізори, планшети та ін., але і те, що вони постійно підключені до всесвітньої мережі і, відповідно, взаємопов'язані один з

одним. Водночас аудіовізуальна мова живиться не лише фільмами, але і музичними відеокліпами, рекламою, телевізійними серіалами, відеоіграми та соціальними мережами. Відповідно театр невіддільний від цього технологічно розвинутого всесвіту, багатого розмаїттям наративних дискурсів у численних медіа. У свою чергу це посприяло розгляду театрального мистецтва як гіпермедіа, тобто медіа, яке здатне вмістити всі інші медіа. Сучасна театральна режисура активно використовує цифрові технології, інтегрує екран, віртуальність, доповнену реальність та онлайн-театральність у сценічний простір [7, 5].

На думку дослідників, інтеграція цифрових технологій у сучасний театр, яка розвивається з кінця ХХ ст., є просто логічним кроком у впровадженні нових виразних засобів, що є поширеною практикою в історії виконавських мистецтв [10, 243]. Засвоєння певних технологічних ресурсів у концепцію театральної вистави призводить до появи нової поетики, яка часто перетинає межі, де вона може кинути виклик усталеним естетичним межам. Водночас демократизація цифрових технологій стимулює художні дослідження театральних творців, множаючи їхню присутність у виставах і навіть у драматичних текстах, одночасно покращуючи їх технічний та естетичний розвиток. Одним із ресурсів, що виникає в результаті оцифрування театру, є гібридизація мов, створених у трансмедіа та інтермедіа. Хоча відеомистецтво (у контексті інтеграції відео у сценічний твір) закріплюється як елемент театального візуального мистецтва, в деяких випадках воно намагається знайти місце, що виходить за межі випадкового зіставлення. Деякі режисери інтегрують відео до такої міри, що виникають нові театральні форми, де пропозиція видовищного значення полягає в інтерсеmiotичних відносинах, встановлених між обома медіа. Тобто, інкорпороване середовище стає конститутивним [11, 397]. Медіатеатр, таким чином, являє собою еволюцію мультимедійних практик, які пронизували театр ХХ ст. із зародження кінематографа, і сприяє таким ефектам, як фрагментація, множинність, деперсоналізація, деієрархізація, нелінійність та багато інших, характерних для постмодерністського та постдраматичного театру.

Нові практики підкреслюють, як цифрові технології в театрі мутували, стаючи інструментами, що відображають сучасний світ: реальність складається з єдиної гібридної субстанції, в основі якої цифрові та нецифрові

елементи. Поява нової професії – відеохудожника – у театральному мистецтві також свідчить про це явище натуралізації технологій у театрі. Їх діяльність присвячена практиці відео в процесі театального творення, розробці новаторських виконавських підходів до цифрового зображення в сценічному контексті. Серед найвідоміших відеохудожників європейського театру: Т. Ярден (завичай співпрацює з режисером І. ван Гове), Л. Ворнер (співробітник театальної кампанії К. Мітчелл), Б. Кріг (учасник колективу She She Pop), К. Грюнберг (співпрацює з режисером Г. Геббельсом) та М. Чалкрафт (відеохудожник Gob Squad).

Можна спостерігати зміну у ставленні глядача до традиційного театру тією мірою, якою сама театральна сцена розриває фокус та ієрархію знаків, перетворюючи сценічний простір на місце фрагментованого та переривчастого сузір'я мов та нелінійної дії. Глядачі залучені через дизайн сценічного апарату, порушуючи їхні очікування, що тягне за собою інший процес сприйняття публікою. Так, вистава Р. Гарсії «Кидніть мій прах на Міккі» (театр Вальє-Інклан, 2015) є прикладом фрагментарної структурованості – постановник показує різні дії одночасно та паралельно; тобто композиція паратактично накопичує сцени, не обов'язково пов'язані одна з одною. Увага аудиторії хаотично коливається: як і в пластичній композиції, вона переходить від одного стимулу до іншого, так що, з постдраматичної точки зору, як зазначає І. Зоріта, «глядач запрошений у кожен момент конструювати власний наратив, постійно вибираючи між подібними діями» [13, 115]. Ще одне особливе використання медіа в сучасному театрі стосується його саморефлексивного та метафікційного виміру: завичай здійснюється «постановка медіа-погляду» [8, с. 607], в якій глядач бачить себе одночасно через численні медіа та екрани. Показовим прикладом цієї рекурсивності є постановка М. Херес у виставі «Справа глядача» (театр Праділльо, 2004) сценографія якої включала побутову відеокамеру, підключену до телевізійного монітора, мікрофон та два CD-програвачі. Сцена зображує вітальню, в якій акторка виконує повсякденні справи, такі як перегляд телевізора, читання книги або приготування коктейлю. Вражає те, що дія, представлена глядачу на телевізійному моніторі, пропонує своєрідне альтернативне наративне визначення, а не міметичне відтворення обстановки, як можна було б очікувати. Сучасна концепція театальної режисури

включає широку варіативність підходів до використання цифрових технологій і водночас є свідченням певної тривіалізації їх поглинання театральною культурою [9, 14]. Так, наприклад, Ж. Делькювеллірі приділяє особливу увагу процесу опосередкування реальності, що «зменшує живе», те, що художник називає «дереалізацією реальності телебаченням». Вистави Дж. Джесуруна перериваються шаленим виробництвом зображень, що межують з хаосом, створюють відчуття повсюдності та гіпермедійного насичення. Натомість помірним спектром використання цифрових технологій характеризуються постановки М. Рауля, Р. Кастеллуччі та ін.; більш перформативний акцент робить І. ван Гове, Ж.-Ф. Пейре, С. Тесте та М. Вімс, а більш критичні, навіть політичні підходи використовують такі режисери, як Б. Баєле, А. Зайдес або колектив *She She Pop*. У постановках Х. Геббельса цифрові технології діють як активна сила, що породжує напругу як проти, так і з якою взаємодіють виконавці [10, 248]. Широкий спектр використання цифрових технологій в театральній режисурі дає основи для наступної типологізації: – ілюстративний підхід (документальний чи поетичний): цифрові технології переважно виконують евокативну функцію: підтримують сценічну дію, ілюструючи, обрамляючи, коментуючи, метафоризуючи або поетизуючи основну дію; характерно для постановок режисерів М. Рау (використовує камеру прямим, простим, пуристським способом, практично уникає монтажу чи редагування, подібно до відеохудожників 1970-х рр.), Г. Кассьє (використовує цифрові технології для ілюстрації ментального простору головних героїв: відео створює близькість між сценою та глядачами, між актором, персонажем та їхньою психікою), Ф. Мурджія, Р. Кастеллуччі (включає відео на сцені заради його іконоборчого та спектрального виміру: його образи виступають на сцені, але переслідують спогади глядачів) та ін.; – перформативний підхід: полягає в зніманні сценічної дії та її трансляції в прямому ефірі, іноді дублюючи її на екранах за допомогою різних пристроїв: він часто інтегрує виконавців у запис цих зображень, а іноді навіть робить їх відповідальними за живу трансформацію зображення (цей підхід застосовано у постановках режисерів С. Тесте, Дж. Джесуруна, М. Вімс, І. ван Гове, Ш. Сміт та ін.); – генеративний підхід: акцент зроблено на генеративному аспекті цифрових медіа, що передбачає включення алгоритмів, штучного

інтелекту або інтернету у виставу, в рамках експериментів із впливом технологій на створення сценічного твору (наприклад, постановки Дж. Джесуруна) [9, 14]. Варто зазначити, що на сучасному етапі зазвичай ці три різні способи використання цифрових технологій є одночасними, навіть переплетеними, в рамках одного твору. Такі режисери, як Г. Кассьє, Р. Кастеллуччі, П. Дельбоно, Г. Геббельс, Дж. Джезурун, У. Кентрідж, М. Ріні та ін. настільки включили відеоперформанс у своє художнє бачення, що драматургія їхніх вистав спирається на цей засіб у плануванні створення інтермедіальних перформансів, тобто вистав, які можна поставити лише через діалог між медіа [10, 240]. Логіка цифрової мови визначає творчість багатьох сучасних європейських театральних режисерів, постановки яких відповідають поняттю сценоцентричного експерименталізму і репрезентують ідеальний синтез сценічної постановки, відеопроєкції та створення аудіовізуальних відчуттів у глядача під час живої вистави. Використання цифрових технологій та експериментування з технологічними ресурсами розглядаються як творчий інструмент для демонстрації мінливої і парадоксальної людської сутності. Серед поширених прийомів є деконструкція – завдяки використанню цифрових технологій створюється відчуття дуальності сценічної дії (наприклад, власне дія актора на сцені та її онлайн-трансляція з різних ракурсів і різними планами; поєднання з дією на сцені відеотрансляції подій, що відбувалися в минулому чи є одним із можливих варіантів майбутніх подій та ін.). Інтермедіальна взаємодія театру і нових медіа сприяє участі глядача або зануренню в дематеріалізовану кібернетичну гіперреальність з різних точок зору.

Висновки. Постмедійний технологічний контекст, що характеризує першу чверть ХХІ ст., широке використання інтернету та комп'ютеризовані процеси виробництва, вплинули на формування нових естетичних парадигм у галузі театральної режисури. Концептуальні підходи театральної режисури ХХІ ст. базуються на осмисленні сценічної постановки як складного процесу створенні для глядача нового імерсивного досвіду тут і зараз, в якому цифрові технології є не стільки засобами посилення видовищності постановки, скільки потужним інструментарієм конструювання та втілення її задуму. Протягом першої чверті ХХІ ст. в театральній режисурі відбувається складний процес формування новаторської екосистеми

взаємодії між актором, п'єсою та глядачем, ключовими векторами якого є: перехід від режисерської інтерпретації драматургічного першоджерела до створення авторського візуально-сенсорного сценічного тексту; осмислення цифрових технологій як нової органіки (використання відеомапінгу, медіа-арту, технологій віртуальної та доповненої реальності, генеративного штучного інтелекту та ін.); активізація гібридизації театрального та аудіовізуального; акцент на акторській медіа-чутливості.

Література

1. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33–36.
2. Задорожня Д. Цифрові технології у мистецтві сучасного театру ляльок України. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 251–257. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.780>
3. Камишнікова О. Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 172–178.
4. Колот Д. Інтеграція мультимедійних технологій у простір театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38. С. 10–15.
5. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Науковий журнал Художня культура. актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2). С. 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)
6. Хвостова Т. В. Трансформація ролі глядача крізь призму особливостей цифрової репрезентації сучасного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 128–133.
7. Bandirali L., Castaldo D., Ceraolo F. Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI. Università del Salento, 2020. 263 p.
8. Cornago O. El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor*. 2004. Vol. 177. pp. 595–610.
9. Féral J., Morin J.-M. Introduction l'acteur et ses technologies. Dans J. Féral et J. Morin La vidéo en scène : L'acteur et ses technologies. Presses universitaires de Vincennes, 2023. <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/puv.feral.2023.01.0009>. pp. 9–32.
10. Gandolfi R. Gli studi sulla regia teatrale. Sezione Di Lettere. 2006. Vol. 1. pp. 239–253. DOI: <https://doi.org/10.15160/1826-803X/86>
11. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / K. Juers-Munby, Trans.; 1st ed. Routledge, 2006. 224 p.
12. Rosales M. El espectador digital y el teatrodiseñado, Bulletin of Spanish Studies. 2020. Vol. 97. Issue 1. pp. 27–49. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1734754>
13. Zorita Aguirre I. La experiencia perceptiva en la performance intermedial. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2016. 304 p. URL : <https://www.tdx.cat/handle/10803/385840#page=7> (дата звернення : 17.09.2025).

References

1. Derman, L. M., & Kobylinska, M. Yu. (2021). Theatrical art as a means of socio-cultural communication in the era of digital technologies. *Humanitarian corpus*, 37 (1), 33–36 [in Ukrainian].
2. Zadorozhnia, D. (2024). Digital technologies in the art of modern puppet theater of Ukraine. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, 48, 251–257. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.780> [in Ukrainian].
3. Kamyshnykova, O. (2013). Theatre in the age of high technologies: transformation of traditional form. *Modern literary studies*, 10, 172–178 [in Ukrainian].
4. Kolot, D. (2021). Integration of multimedia technologies into the space of the theater. *Current Issues in the Humanities*, 38, 10–15 [in Ukrainian].
5. Tonkoshkura, O. (2022). Theatre in the Age of Digital Technologies. *Scientific Journal of Artistic Culture. Current Issues*, 18(2), 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774) [in Ukrainian].
6. Khvostova, T. V. (2024). Transformation of the Role of the Spectator through the Prism of the Peculiarities of Digital Representation of Modern Theatre. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 128–133 [in Ukrainian].
7. Bandirali, L., Castaldo, D., Ceraolo, F. (2020). Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI. Università del Salento [in Italian].
8. Cornago, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor*, 177, 595–610 [in Spanish].
9. Féral, J., & Morin, J.-M. (2023). Introduction l'acteur et ses technologies. Dans J. Féral et J. Morin La vidéo en scène: L'acteur et ses technologies. Presses universitaires de Vincennes. <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/puv.feral.2023.01.0009> [in French].
10. Gandolfi, R. (2006). Gli studi sulla regia teatrale. *Sezione Di Lettere*, 1, 239–253. DOI: <https://doi.org/10.15160/1826-803X/86> [in Italian].
11. Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic Theatre. 1st ed. Routledge [in English].
12. Rosales, M. (2020). El espectador digital y el teatrodiseñado. *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (1), 27–49. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1734754> [in Spanish].
13. Zorita Aguirre, I. (2016). La experiencia perceptiva en la performance intermedial. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/385840#page=7> [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 19.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.8 (091)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356322

Цитування:

Цисельська О. В. Документальний театр в Україні: травматичний досвід війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 396–404.

Tsyselska O. (2026). Documentary Theatre in Ukraine: Traumatic Experience of War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 396–404 [in Ukrainian].

Цисельська Оксана Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
та акторської майстерності
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2869-2454>
2013pk@ukr.net

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ: ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ВІЙНИ

Мета статті – дослідити терапевтичну функцію документального театру в Україні в умовах російсько-української війни. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні сукупності методів: ретроспективного аналізу, структурно-функційного, порівняльно-історичного та ін. Важливим для дослідження є мистецтвознавчий підхід до аналізу театральних вистав. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у здійсненні комплексного аналізу терапевтичної функції документального театру України в умовах війни. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що в умовах російсько-української війни документальний театр став одним із найефективніших та найактуальніших, що швидко реагує на зміни в суспільстві. До різних функцій документального театру під час війни додалася терапевтична функція. З 2014 року документальні вистави почали ставити Театр «Переселення», PostPlay Театр, «Дикий театр», Театр «Лютий» та ін. Звернено увагу, що з початку повномасштабної війни документальні вистави набули особливого значення, зокрема, це вистави «Попіл мрій», «Озимі», «Зелені коридори», «Лишатися (не) можна», «Всупереч», «Обличчя кольору війни», «Я норм», «Скалічені і Сильні» та багато інших. Підсумовано, що наведені приклади вистав свідчать, що сучасний документальний театр транслює наратив травми, виступаючи як колективна терапія. Документальні вистави відіграють роль психологічної підтримки, нового способу взаємодії з глядачем, переосмислення колективної пам'яті, стаючи простором для виживання, допомагаючи краще усвідомити і прожити травматичне минуле, водночас слугуючи платформою міжнародної культурної дипломатії, доносячи правду про війну в Україні до світової спільноти.

Ключові слова: документальний театр, документальна вистава, війна, травма, терапевтична функція.

Tsyselska Oksana, Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts

Documentary Theatre in Ukraine: Traumatic Experience of War

The purpose of the article is to explore the therapeutic function of documentary theatre in Ukraine in the context of the Russian-Ukrainian war. **The research methodology** is based on the application of a set of methods: retrospective analysis, structural-functional, and comparative-historical. Important for the research is the art historical approach to the analysis of theatrical performances. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the implementation of a comprehensive analysis of the therapeutic function of documentary theatre in Ukraine in wartime conditions. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was found that in the conditions of the Russian-Ukrainian war, documentary theatre became one of the most effective and relevant, quickly responding to changes in society. To the various functions of documentary theatre during the war, a therapeutic function was added. Since 2014, documentary performances have been staged by the Theatre of Displaced People, PostPlay Theatre, Wild Theatre, Furious Theatre, and others. It was noted that since the outbreak of the full-scale war, documentary performances have acquired special importance, in particular, these are the performances 'Ashes of Dreams', 'Winter', 'Green Corridors', 'You Can't (Not) Stay', 'Contrary', 'Faces of the Colour of War', 'I Am Normal', 'Crippled and Strong' and many others. It is concluded that the examples of performances given show that modern documentary theatre transmits the narrative of trauma, acting as collective therapy. Documentary performances play the role of psychological support, a new way of interacting with the viewer, rethinking collective memory, becoming a space for survival, helping to better understand and live the traumatic past, while serving as a platform for international cultural diplomacy, bringing the truth about the war in Ukraine to the world community.

Keywords: documentary theatre, documentary performance, war, trauma, therapeutic function.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво в умовах російсько-української війни відчуває необхідність реагувати на колективну травму та втілювати її у творчості. Одним із таких жанрів мистецтва є документальний театр, який відіграє значну роль у переосмисленні національної ідентичності та підтримці культурної стійкості. Документальний театр займає унікальне місце в культурному житті України, особливо в умовах війни. На відміну від традиційних вигаданих наративів, документальні вистави базуються на реальних свідченнях, інтерв'ю, документах та аудіовізуальних матеріалах, створюючи мистецьке середовище, що зберігає життєвий досвід. У контексті війни документальний театр розширився як за масштабом, так і за призначенням, залишається одним із найпотужніших засобів, через який пережитий досвід стає культурною пам'яттю.

Аналіз досліджень і публікацій. Різні аспекти діяльності документального театру в Україні досліджують у своїх працях вітчизняні науковці: мистецтвознавці, культурологи, філософи, історики. Зокрема, О. Апчел у дисертаційному дослідженні «Документальний театр у контексті сучасної культури» [1] зосереджує увагу на теоретичному обґрунтуванні існування документального театру як новітнього морфологічного утворення в умовах культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., виокремлює соціокультурні умови актуалізації документальних драматургічних наративів. Авторка констатує, що «документальний театр з усіма його методами і формами сценічної репрезентації, найважливіший серед яких є метод вербатім, є складовою посткласичної культури» [1, 124]. Утім, ця та інші праці О. Апчел присвячені діяльності документального театру до 2014 року, тому не відображають зміни, що відбулися у театрі після Революції Гідності і в умовах війни.

О. Демідко у статті «Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України», аналізуючи історію документального театру за кордоном і в Україні до 2021 року, підсумовує, що «документальний театр набув популярності на рубежі ХХ–ХХІ століть. Сьогодні він знаходиться на межі мистецтва та соціальних проєктів» [11, 49]. Серед документальних театрів в умовах початку війни на Сході України «з найбільш яскравих» автор визначає «Театр Переселенця» і «Дикий театр». Діяльність «Театру Переселенця» розглядають також і Г. Сухомлин, Ю. Цивата та

А. Чорнойван у статті «Реалії російсько-української війни в документальному театрі України» [18, 91]. Авторки проаналізували й узагальнили творчі напрацювання документального театру в Україні на початку 2010-х років, а також після 2014 року, з початком російської агресії на Сході України. У статті наведено приклади окремих документальних вистав 2022 року – першого року повномасштабної війни. Документальний театр як новітню сценічну практику розглядає М. Крипчук [13].

Питання документального театру також фрагментарно висвітлюються і в інших наукових працях, присвячених проблематиці театрального мистецтва, зокрема, у працях С. Гордєєва [10], Ю. Бенті і П. Шопіна [4] та ін.

Отже, документальний театр в умовах повномасштабної російсько-української війни потребує детального дослідження.

Мета статті – дослідити терапевтичну функцію документального театру в Україні в умовах російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. Дослідники визначають різні види документального театру. Зокрема, С. Гордєєв звертає увагу на такі види, як форм-театр, вербатім-театр, проєктний театр або театр для діалогу [10, 442]. М. Крипчук, спираючись на дослідження О. Апчел, виділяє театр документу, вербатім-театр і театр свідків [13, 532]. Варто зазначити, що існує, з одного боку, документальний театр як аматорський незалежний театр, з іншого боку, документальні вистави ставляться на сцені професійних театрів. Документальні вистави базуються на документах, документальних текстах, інтерв'ю свідків подій тощо.

В Україні документальний театр набув значного поширення з початку 2010-х років. Одним із проєктів був документальний театр «Експертиза» групи TanzLaboratorium, заснований 2013 року (tanzlaboratorium.org/expertyza). Утім, саме в умовах російсько-української війни документальний театр став одним із найефективніших та найактуальніших, що швидко реагує на зміни в суспільстві. Крім різних функцій документального театру під час війни додалася ще й терапевтична функція. З жанром документального театру почали працювати українські режисери, наприклад Андрій Май, драматурги, зокрема, Наталя Ворожбит та ін. Прикладами документального театру з початку війни на Сході України і анексії Криму з 2014 року, які почали виконувати терапевтичну функцію, можна вважати Театр

«Переселенця», PostPlay Театр, «Дикий театр», Театр «Лютий» та ін.

Особливої актуальності документальні вистави набули після повномасштабного російського вторгнення. Так, аматорський документальний театр «Лютий», що продовжив свою діяльність в Одесі під керівництвом режисерки з Криму Галини Джикаєвої, ставить вистави, присвячені війні та її осмисленню. Його головна мета – підняти дискурс у суспільстві, поговорити на болючі теми сьогодення [6]. Одна з відомих вистав театру – «Попіл мрій» (2024) про митців (фотографів, кінематографістів, драматургів), які зараз перебувають у лавах ЗСУ. Прем'єра вистави відбулася 23 березня 2024 року в Одеському музеї західного і східного мистецтва [6]. «Герої та героїні – митці різних професій. Фотографія, кіно, драматургія, театральна педагогіка, акторство, режисура –

поле їхніх мистецьких пошуків до 23 лютого 2022 року. Сьогодні на світ вони дивляться через приціл снайперської гвинтівки, міномета чи будь-якої іншої зброї, рятують життя і годують наших захисників», – розповіли у театрі про виставу в інтерв'ю *Укрінформ* [6]. Варто зауважити, що за даними Українського ПЕН, від початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну станом на березень 2024 року загинувшими вважалися 99 українських митців [6]. Також у репертуарі театру «Лютий» такі вистави, як «Стіни», бо як говорять прототипи її героїв: «У нас немає дому, у нас тільки стіни», – їх дім лишився на окупованих або знищених територіях [2]; вистава про дітей війни під назвою «43/23», де проводяться історичні паралелі: діти Другої світової війни і сучасні діти російсько-української війни; та інші вистави (рис. 1).



Рис. 1. Вистава документального театру «Лютий» [2]

Режисерка театру Г. Джикаєва зазначала: «Після наших вистав завжди дуже цікава полеміка, бо документальний театр це – громадянська активність, яка спонукає людей говорити на складні теми, важливі для суспільства. Але перед цим спілкуванням часто бувають не бурхливі оплески, а пауза, тому що це шок, для багатьох це – ретравматизація. Водночас це і терапія, тому що спільне, колективне проживання травми – дуже терапевтично. Люди можуть поплакати, розказати свою історію після вистави. Цей театр не для задоволень, цей театр для іншого» [2].

У 2024 році Музей воєнного дитинства створив «Озимі» – майстерню документального театру для підлітків, «які через взаємодію один з одним змогли прожити

на сцені та передати глядачеві різноманіття досвіду проживання російсько-української війни» [7]. Вистава «Озимі» (реж. А. Май, куратор проекту А. Боруля) – це приклад, як документальний театр працює з дитячим досвідом війни. Хоча значна частина матеріалу не увійшла у фінальну виставу, утім сам процес збору був важливим як для творення, так і для терапевтичного проживання власного складного досвіду. Від розмов про спільне учасники переходили до розповідей про власний досвід – про втрату батьків, досвід переміщення через війну, життя у новому місці та ін. У виставі також були використані візуальні матеріали, зокрема, малюнки інших учасників, створені під час занять у майстерні, фото з домашнього архіву (рис. 2).



Рис. 2. Вистава «Озимі» [7]

Окрім безпосередньо аматорських незалежних документальних театрів, з початком повномасштабного вторгнення у репертуарі професійних українських театрів все більше використовувався новий жанр вистав – документальні вистави, які фіксували та переосмислювали досвід війни. За чотири роки повномасштабної війни з'явилися сотні таких документальних вистав-свідчень, що часто поєднували реальні свідчення, чорний гумор, роздуми про ідентичність та пошук безпеки в умовах війни.

Серед документальних вистав першого року повномасштабної війни варто відзначити виставу «Зелені коридори» (2022) за однойменною п'єсою драматургині Н. Ворожбит [19], в якій досліджується тема біженців. Вистава побудована за принципом коротких історій, кожна з яких починається зі слова «черга». Перша черга – це порядок пропуску на кордоні з Європою, яка 24 лютого 2022 року відкрила ці самі «зелені коридори». Сюжет вистави побудований на досвіді чотирьох жінок-переселенок з різних міст України, кожна з яких має свою долю, які, рятуючись від війни, перетинають кордон до Європи «зеленим коридором», але дуже скоро усвідомлюють свою потребу вдома і перетинають кордон у зворотному напрямку. Як зазначила шеф-редакторка *Суспільного Культура* К. Яковленко після відвідування вистави, «цей спільний досвід – і про спільну травму, і про спільність тих, хто вижили, і тих, хто бачили смерті близьких. Спільність у багатьох речах, попри те, що всі ми дуже по-різному переживаємо цю війну» [20]. Як прокоментувала сама драматургиня Н. Ворожбит, «це спроба проаналізувати стосунки України з ЄС, відрефлексувати травматичний досвід біженства, втрати і

стосунки з домом» [3]. П'єса «Зелені коридори» була написана на замовлення театру «Камершпиле» в Мюнхені, в Україні вистава була поставлена у 2023 році у Театрі Драматургів (реж. О. Гладушевський) та у Театрі на Подолі (реж. М. Голенко) [3] (рис. 3).



Рис. 3. Вистава «Зелені коридори». Театр на Подолі [19]

Інша документальна вистава першого року повномасштабної війни – «Лишатися (не) можна» (2022, реж. Є. Резніченко), яка розповідає про досвід життя під окупацією співробітників Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша. Як зазначив генеральний директор театру О. Книга в інтерв'ю *Радіо Культура*, «сила цієї вистави саме в її безпосередності, в її документальності» [12]. Було записано 36 годин тексту – інтерв'ю з акторами-херсонцями, зроблено літературну обробку.

Згодом до вистави було додано відеокomпоненту – прізвище та ім'я кожної людини із зазначенням кількості днів, проведених в окупації. До вистави включено документальні свідчення про шалений опір росіянам під час окупації у місті Херсоні, про протестні мітинги та про людей з їхніми долями в окупації. Більшість акторів у виставі грає себе та розповідає історію власного

порятунку [5, 12]. О. Книга звернув увагу, що «терапевтичний ефект мистецтва існує, й іноді на нашій виставі люди, які пережили окупацію, починають вперше за кілька місяців плакати. А потім нарешті починають говорити після тривалого мовчання» [12]. Виставу показали у Києві, Одесі та інших містах України (рис. 4).



Рис. 4. Вистава «Лишатися (не) можна» [12]

Документальна вистава «Всупереч» (2022, реж. А. Меженін) Дніпровського академічного театру драми та комедії «Драміком» розповідає про багатовікову боротьбу українського народу за свободу, охоплюючи події Революції Гідності та російсько-української війни, і показує незламність нації, де життя триває попри все, зокрема, історію людини, яка садить яблуню, що символізує надію і продовження життя всупереч усім випробуванням. Звідси і назва вистави – «Всупереч» (рис. 5).



Рис. 5. Вистава «Всупереч». Театр «Драміком» [9]

На сайті Музею Революції Гідності разом з оголошенням про показ вистави у Києві у річницю початку повномасштабної війни 24 лютого 2023 року на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки зазначається: «Вистава не лише оголює національні травми, повертає нас до найзнаковіших подій та епізодів цієї війни з її героями й символами, а й, усупереч ворожим планам, спонукає жити, боротися та перемагати» [17]. Режисер А. Меженін зазначив: «Вистава справді унікальна. Сміливо про це говорю. Такий стиль театру доволі рідко зустрічається в нашій країні. Пост-документальний театр – це влучне, але складне визначення. Скажімо краще – сучасна вистава, яка поєднує всі елементи театру. Крім громадянської позиції, це ще й цікавий мистецький крок» [8]. Це підтверджується і на сайті театру «Драміком» [9].

Документальна вистава «Обличчя кольору війни» (2022, реж. О. Гнатюк) театру авторської п'єси Conception, який був заснований у Маріуполі, але з початку повномасштабної війни переїхав до Києва, заснована на історіях акторів театру, які провели майже 1,5 місяці під окупацією в Маріуполі – про життя під обстрілами і в підвалах, втрату близьких тощо. Прем'єра вистави відбулася у липні 2022 року у Театрі на Поділлі [15] (рис. 6). Пізніше Музей «Голоси Мирних», який зібрав сповіді учасників

вистави в окрему колекцію, презентував виставу у Дніпрі, Вінниці, Черкасах та інших

містах України [14].



Рис. 6. Вистава «Обличчя кольору війни». Театр на Подолі [15]

«Я норм» (2022, реж. О. Дмитрієва) – документальна вистава Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва за однойменною п'єсою драматургині Ніни Захоженко, пізніше

ввійшла до репертуару театрів Кисва, Кам'янського, Дніпра. Зокрема, виставу було поставлено у київському «Театрі на СОЛОМ'янці» (реж. А. Боровенський) [3] (рис. 7).



Рис. 7. Вистава «Я норм». Театр на СОЛОМ'янці [3]

Події у виставі «Я норм» розгортаються в Бучі напередодні та в перші дні війни, коли жахлива реальність жорстко ввирвалася в життя чотирьох сімнадцятирічних підлітків. Ще вчора вони «зависали» в соціальних мережах, готувалися до державного вступного іспиту, будували плани на майбутнє і закохувалися, але початок повномасштабного вторгнення розділив їхнє життя на «до» і «після». Це сповідь сучасних підлітків, їхнє бачення війни, «кожен з яких по-різному

проживає травматичний досвід і робить свій вибір» [3].

Документальна вистава «Скалічені і Сильні» (реж. С. Ємець) зіграна Запорізьким дитячим театром «СВІЯ» – діти від 13 до 18 років говорять про війну – лише прожите і побачене на власні дитячі очі (рис. 8). «Війна розірвала їхнє життя на шматки, як папір, який утилізують, бо він більше не потрібний. А вони малювали на цьому папері своє життя. Війна намагається скалічити їхні душі, але вони від цього стають лише світлішими, бо

навчилися лікувати свої душевні рани. Кожен з них звик жити зі своєю втратою, хоча біль від втрати відчуває щохвилини. Біль робить їх

тільки сильнішими», – зазначається у анотації на виставу [3].



Рис. 8. Вистава «Скалічені і Сильні». Театр «СВІЯ» [3]

Протягом 2022–2025 років різні театри й театральні групи в Україні ставили й інші документальні вистави на матеріалі російсько-української війни: «Місто Марії: щоденники облоги» (реж. Є. Відіщева), «На*l*t» (реж. Т. Трунова), «Тренди твіттера» (реж. С. Юшков), «Маріупольська драма» (реж. Є. Тишук), «Київська перепічка» (реж. І. Вітовська), «Військова мама» (реж. О. Ткачук), «Вона Війна» (реж. К. Васюков), «Тиловий Що?Денник» (реж. Р. Худяшов), «Я повернуся» (реж. О. Гриценко), «Величне століття. Веселе» (реж. О. Гладушевський) та багато інших. Умови війни змушували проводити вистави не лише у театрах, бібліотеках, музеях, а й навіть у сховищах, на станціях метро, у внутрішніх дворах та онлайн-просторах. Ці середовища перетворювалися на сцени для відтворених моментів виживання та солідарності.

Отже, наведені приклади свідчать, що сучасний документальний театр транслює наратив травми. Більшість вистав спрямовані на відображення подій, що відбуваються в Україні під час війни, а також на передачу емоцій і переживань, які відчувають люди. Г. Сухомлин та ін. зазначають, що «позбавлений театральності документальний театр активно утверджувався як особлива форма соціально важливого інтерактивного спілкування, а також став територією психологічної допомоги людям – жертвам війни, які безпосередньо на собі відчули жак і тиск російської агресії» [18, 92]. Соціолог

Д. Заєць акцентував, що «митці зосередились на травматичному досвіді <...>. Вистава формується під впливом важких почуттів болю, гніву, люті та дезорієнтації» [16]. Він звертає також увагу, що «актуалізація театру як практичного знаряддя є реакцією на колективні й індивідуальні травми, що сильно впливають на політику та суспільство сьогодні» [16]. Документальний театр у часи війни фактично виконує роль колективної терапії, стає місцем, де люди можуть разом плакати і сміятися, відчувати, що вони не самотні у ці важкі часи.

Варто визначити основні особливості документального театру в умовах війни: головна мета театру – говорити про болючі теми, піднімати дискусії в суспільстві; театр використовує для створення вистав реальні історії та тексти, інтерв'ю з очевидцями подій тощо; актори здебільшого не мають академічної акторської освіти; документальний театр має практичний вплив на людей, близьку позицію до глядача; вистави ставляться не тільки на професійній сцені, а й у різних локаціях: у культурних центрах, бібліотеках, музеях тощо.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у здійсненні комплексного аналізу терапевтичної функції документального театру України в умовах війни.

Висновки. В умовах російсько-української війни документальний театр – це більше, ніж мистецтво. Документальні вистави відіграють роль психологічної підтримки, нового способу

взаємодії з глядачем, переосмислення колективної пам'яті, стаючи простором для виживання, емпатії та колективного переживання емоцій, допомагаючи краще усвідомити і прожити травматичне минуле, водночас слугуючи платформою для терапевтичного вираження; розуміння та осмислення реальності, допомагаючи знайти відповіді на складні злободенні питання; документування досвіду, перетворюючись на хроніку війни; міжнародної культурної дипломатії, доносячи правду про війну в Україні до світової спільноти. Сила документального театру полягає в тому, що він допомагає людям не втратити себе, навіть коли світ навколо них руйнується. Документальні вистави слугують груповою терапією, де люди можуть висловити свій травматичний досвід, про який ще не можна або зарано говорити у повсякденних розмовах.

Подальшого дослідження потребують й інші театральні жанри, які відіграють значну роль у переосмисленні національної ідентичності у часи російсько-української війни.

Література

1. Апчел О. А. Документальний театр у контексті сучасної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2014. 196 с.
2. Базів Л. Театр приїхав у село? Таке буває. Не часто, на жаль. *Українформ*. 2024, 27 лют. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3832872-teatr-priihav-u-selo-take-buvae-ne-casto-na-zal.html> (дата звернення: 15.04.2025).
3. Базів Л. Топ-12 українських вистав, народжених війною. *Українформ*. 2025, 20 лют. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodenih-vijnou.html> (дата звернення: 04.08.2025).
4. Бентя Ю., Шопін П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 61–74.
5. Бондарева О. Є. Херсонщина, Херсон, херсонці у сучасній українській драматургії війни. *Південний архів (філологічні науки)*. 2024. № 99. С. 6–24.
6. В Одесі створили документальну виставу про митців, які служать у ЗСУ. *Українформ*. 2024, 20 берез. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3842375-v-odesi-stvorili-dokumentalnu-vistavu-pro-mitciv-aki-sluzat-u-zsu.html> (дата звернення: 20.07.2025).
7. Вистава «Озимі»: як документальний театр працює з дитячим досвідом війни. *Музей воєнного дитинства*. 2024. 24 лип. URL: <https://warchildhood.org/ua/2024/07/24/вистава-озимі-як-документальний-те/> (дата звернення: 15.05.2025).
8. Всупереч – те слово, яке нас згуртувало. *Театр Драмком*. URL: <https://dramicom.dp.ua/teatr-zhyve-v-svoyemu-chasi-tvorchu-komanda-pro-vystavu-vsuperech/> (дата звернення: 05.10.2025).
9. Всупереч. Живі емоції за документальними текстами. *Театр Драмком. Афіша*. URL: <https://dramicom.dp.ua/afisha/vsuperech/> (дата звернення: 05.10.2025).
10. Гордєєв С. І. Концептуальні засади режисури сучасної української драматургії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 440–445.
11. Демідко О. О. Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2021. Вип. 22. С. 45–51.
12. «Журналісти вражені, коли бачать у Херсоні, як ми у підвалі готуємо прем'єру» – Олександр Книга. *Радіо Культура*. 2023, 09 серп. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=102030> (дата звернення: 17.04.2025).
13. Крипчук М. Документальний театр як новітня сценічна практика. *Період трансформаційних процесів в світовій науці: задачі та виклики*: матер. II Міжнар. конф., м. Кривий Ріг, 19 січ. 2024 р. Кривий Ріг: МЦНД, 2024. С. 531–532.
14. «Обличчя кольору війни». *Музей Голоси мирних*. URL: <https://civilvoicesmuseum.org/collages/oblichya-koloru-vijna> (дата звернення: 12.10.2025).
15. Панченко О. Ворожбит, Брехт і Довженко. 14 вистав київських театрів про війну. *Віледж*. 2022, 20 серп. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-guide/329539-vistavi-pro-vyynu> (дата звернення: 19.09.2025).
16. Політична теорія театру: Дмитро Заєць про документальний театр та роботу зі свідками травми. *Суспільне Культура*. 2023, 10 серп. URL: <https://suspihne.media/culture/547921-politichna-teoria-teatru-dmitro-zaec-pro-dokumentalnij-teatr-ta-robotu-zi-svidkami-travmi/> (дата звернення: 30.08.2025).
17. Прем'єра вистави «Всупереч» відбудеться 24 лютого у Києві. *Музей Революції Гідності*. 2023, 03 лют. URL: [https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2369#:~:text=\(дата звернення: 14.04.2025\).](https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2369#:~:text=(дата звернення: 14.04.2025).)
18. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7. № 1. С. 87–98.
19. Щокань Г. Вистава «Зелені коридори»: як українці стали нацією, яка вже не бідкається. *Українська правда*. 2023, 12 трав. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/> (дата звернення: 10.07.2025).
20. Яковленко К. Чотири жінки: про виставу «Зелені коридори» за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит. *Суспільне Культура*. 2023,

06 лип. URL: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> (дата звернення: 10.07.2025).

References

1. Apchel, O. A. (2014). Documentary Theatre in the Context of Contemporary Culture: PhD thesis in Art History. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
2. Baziv, L. (2024, 27 February). Has the theatre come to the village? It does happen. Not often, unfortunately. *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3832872-teatr-priihav-u-selo-take-buvae-ne-casto-na-zal.html> [in Ukrainian].
3. Baziv, L. (2025, 20 February). Top-12 Ukrainian plays born of war. *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html> [in Ukrainian].
4. Bentia, Yu., & Shopin, P. (2023). Ukrainian theatre following the full-scale Russian invasion: a new interpretation of classic texts. *Art Studies in Ukraine*, 23, 61–74 [in Ukrainian].
5. Bondareva, O. Ye. (2024). Kherson Region, Kherson, and the People of Kherson in Contemporary Ukrainian War Drama. *Southern Archive (Philological Sciences)*, 99, 6–24 [in Ukrainian].
6. A documentary play about artists serving in the Armed Forces of Ukraine has been staged in Odesa (2024, 20 March). *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3842375-v-odesi-stvorili-dokumentalnu-vistavu-pro-mitciv-aki-sluzat-u-zsu.html> [in Ukrainian].
7. The play 'Ozymi': how documentary theatre works with children's experiences of war (2024, 24 July). Museum of War Childhood. <https://warchildhood.org/ua/2024/07/24/vystava-ozymi-yak-dokumentalniyi-te/> [in Ukrainian].
8. 'In Spite Of' – the word that brought us together (n.d.). Dramikom Theatre. <https://dramikom.dp.ua/teatr-zhyve-v-svoyemu-chasi-tvorcha-komanda-pro-vystavu-vsuperech/> [in Ukrainian].
9. In Spite. Real emotions based on documentary texts (n.d.). Dramikom Theatre. Programme. <https://dramikom.dp.ua/afisha/vsuperech/> [in Ukrainian].
10. Hordieiev, S. I. (2024). Conceptual foundations of directing in contemporary Ukrainian drama. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 440–445 [in Ukrainian].
11. Demidko, O. O. (2021). The phenomenon of documentary theatre and its influence on the theatrical culture of Ukraine. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 22, 45–51 [in Ukrainian].
12. 'Journalists are amazed when they see us preparing for the premiere in a basement in Kherson' – Oleksandr Knyha (2023, 09 September). Radio Kultura. <https://ukr.radio/news.html?newsID=102030> [in Ukrainian].
13. Krypchuk, M. (2024, 19 January). Documentary theatre as a contemporary stage practice. A period of transformational processes in global science: tasks and challenges: proceedings of the 2nd International Conference (Kryvyi Rih, 19 Jan. 2024), 531–532 [in Ukrainian].
14. The Face of the Colour of War (n.d.). Museum of the Voices of Peace. <https://civilvoicesmuseum.org/collages/oblichchya-koloru-vijna> [in Ukrainian].
15. Panchenko, O. (2022, 20 September). Brecht and Dovzhenko. 14 Kyiv theatre productions about the war. *Village*. <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-guide/329539-vistavi-pro-viynu> [in Ukrainian].
16. Political theory of theatre: Dmytro Zayets on documentary theatre and working with trauma survivors (2023, 10 September). Suspilne Kultura. <https://suspilne.media/culture/547921-politichna-teoria-teatru-dmitro-zaec-pro-dokumentalni-teatr-ta-robotu-zi-svidkami-travmi/> [in Ukrainian].
17. The premiere of the play 'In Spite of' will take place on 24 February in Kyiv (2023, 03 February). Museum of the Revolution of Dignity. <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2369#:~:text=> [in Ukrainian].
18. Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., & Chornoivan, A. (2024). The realities of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian documentary theatre. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, 7(1), 87–98 [in Ukrainian].
19. Shchokan, H. (2023, 12 May). The play 'Green Corridors': how Ukrainians became a nation that no longer complains. *Ukrainska pravda*. <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/> [in Ukrainian].
20. Yakovlenko, K. (2023, 06 July). Four Women: on the play 'Green Corridors' based on the play of the same name by Natalka Vorozhbyt. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 792.25.028(100)(045)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356323

Цитування:

Шевченко Ю. В., Одокієнко Ю. І., Шевченко Ю. В. Театр імпрровізації як явище світового сучасного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 405–410.

Shevchenko Yu., Odokiienko Yu., Kosmin L. (2026). Improvisational Theatre as a Phenomenon of Contemporary World Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 405–410 [in Ukrainian].

Шевченко Юлія Валентинівна,

викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0004-7859-9495>
sopmobi431@gmail.com

Одокієнко Юлія Ігорівна,

викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0004-9287-588X>
yuliia_odokiienko@xdak.ukr.education

Космін Леонід Георгійович,

старший викладач кафедри
майстерності актора
Харківської державної академії культури,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0001-6783-1886>
kosminlg@gmail.com

ТЕАТР ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК ЯВИЩЕ СВІТОВОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи полягає в комплексному теоретичному осмисленні феномену театру імпрровізації як одного з провідних напрямів світового сучасного мистецтва, що визначає нові моделі сценічної взаємодії, педагогічні підходи та принципи акторської творчості. Робота спрямована на виявлення ролі імпрровізації у формуванні сценічної правди, органічності акторської дії, розвитку ансамблевої взаємодії та творчої свободи виконавця. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні культурологічного, історико-генетичного, порівняльного та системного підходів, які дозволяють простежити становлення різних національних шкіл імпрровізації, а також на методах театрознавчого аналізу, що дають змогу співставити специфіку американської, канадської, італійської, французької та британської традицій. У роботі використано структурно-функціональний аналіз для визначення імпрровізації як педагогічного інструменту, що сприяє розвитку уяви, спонтанності, партнерської взаємодії та здатності актора діяти в реальному часі без опори на фіксований драматургічний текст. **Наукова новизна статті** полягає в обґрунтуванні театру імпрровізації як самостійного художнього явища, що не лише спирається на історичні практики комедії дель арте, але й формує нові сучасні моделі сценічної комунікації, зокрема long-form, short-form, Theatresports, імпрровізаційні батли, інтегровані форми перформансу. Уперше узагальнено теоретичні засади, за якими імпрровізація розглядається як універсальний метод розвитку акторської майстерності, що виходить за межі сценічного мистецтва і застосовується у галузях освіти, арт-терапії, менеджменту та комунікації. **Висновок.** Театр імпрровізації у світовому мистецькому контексті виступає інструментом розширення творчих можливостей актора, каталізатором для народження нових форм сценічного існування та середовищем для формування психологічної гнучкості, адаптивності та інноваційного мислення. Його вплив на розвиток сценічного мистецтва ХХІ століття засвідчує зростаючу потребу в живій, непередбачуваній та автентичній сценічній дії, що базується на довірі, партнерстві й відкритій комунікації між актором і глядачем.

Ключові слова: театр імпрровізації, акторська майстерність, спонтанність, сценічна дія, театральна педагогіка, світовий театр.

Shevchenko Yuliia, Lecturer at the Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture; Odokiienko Yuliia, Lecturer at the Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture; Kosmin Leonid, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture

Improvisational Theatre as a Phenomenon of Contemporary World Art

The purpose of the article is to provide a comprehensive theoretical exploration of improvisational theatre as one of the leading forms of contemporary world art, which shapes new models of stage interaction, pedagogical strategies, and principles of acting creativity. The study aims to examine the role of improvisation in developing stage authenticity,

organic action, ensemble collaboration, and the performer's creative freedom. **The research methodology** combines cultural, historical-genetic, comparative, and systemic approaches, allowing the evolution of various national improvisation schools to be traced, along with methods of theatre analysis that make it possible to compare the traditions of the USA, Canada, Italy, France, and the United Kingdom. Structural-functional analysis is used to define improvisation as a pedagogical tool that enhances imagination, spontaneity, partner interaction, and the actor's ability to act in real time without reliance on a fixed script. **The scientific novelty** of the article lies in substantiating improvisational theatre as an independent artistic phenomenon that not only draws on historical practices such as commedia dell'arte but also generates modern models of scenic communication, including long-form, short-form, Theatresports, improvisational battles, and integrated performance-based forms. For the first time, the article summarises theoretical foundations that position improvisation as a universal method for developing acting skills, extending beyond theatrical art into fields such as education, art therapy, management, and communication. **Conclusions.** The globally, improvisational theatre functions as a catalyst for expanding the actor's creative capacities, generating new modes of stage existence, and cultivating psychological flexibility, adaptability, and innovative thinking. Its influence on 21st century stage art demonstrates the growing need for live, unpredictable, and authentic performance built on trust, partnership, and open communication between actor and audience.

Keywords: improvisational theatre, acting technique, spontaneity, stage action, theatre pedagogy, world theatre, stage performance, creative process, improvisational method.

Актуальність теми дослідження. Театр імпровізації у ХХІ столітті посідає унікальне місце серед сучасних мистецьких практик, оскільки поєднує елементи класичної сценічної дії, психологічної техніки актора та принципи спонтанної творчості. Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом світової театральної спільноти до імпровізаційних методів через їх здатність створювати живий, динамічний та непередбачуваний сценічний процес, який відповідає запитам сучасної культури. У глобалізованому мистецькому просторі, де цінується автентичність, миттєва реакція, емпатія та природність комунікації, імпровізація стає одним із ключових інструментів художнього висловлювання. Сучасний глядач прагне не лише спостерігати готовий драматургічний продукт, а й бути свідком народження сценічної дії «тут і тепер», що підсилює інтерес до імпровізаційних практик. Водночас імпровізація має особливе педагогічне значення: вона дозволяє акторам позбутися шаблонності, розвиває емоційну гнучкість, партнерську взаємодію, навички адаптації та здатність працювати з невизначеністю. Розвиток імпровізаційних театрів у США, Канаді, Італії, Франції та інших країнах свідчить про стабільний попит на цей різновид мистецтва. Таким чином, дослідження театру імпровізації є важливим не лише з мистецтвознавчої, а й з педагогічної та культурологічної точок зору.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому дискурсі феномен імпровізаційного театру вивчений нерівномірно, а публікації охоплюють широкий діапазон підходів від сценічної теорії до психології творчості. Перші систематизовані дослідження з'явилися у працях Віоли Сполін, яка в середині ХХ століття створила власну систему театральних

ігор та вправ, що стали основою американської школи імпровізації. Її книга «Improvisation for the Theater» стала фундаментальним підручником для декількох поколінь акторів та режисерів. Інший визначний дослідник Кіт Джонстоун запропонував концептуально новий підхід, спрямований на подолання акторських бар'єрів, розвиток спонтанності та свободи творчої дії. Його методи Theatresports та Impro стали основою численних імпровізаційних театрів по всьому світу. Європейські дослідження розглядають імпровізацію не лише як сценічну техніку, а й як інструмент комунікації та психофізичного тренінгу актора. У вітчизняному науковому середовищі тема імпровізації також представлена, однак здебільшого фрагментарно у контексті педагогіки, аналізу акторської майстерності та режисерських методів. Попри наявність праць окремих дослідників, комплексних міждисциплінарних досліджень імпровізаційного театру в українській науці практично немає, що підсилює необхідність системного узагальнення світових підходів та визначення можливостей їх інтеграції у сучасну акторську підготовку.

Мета дослідження. Мета цієї роботи полягає в системному теоретичному аналізі театру імпровізації як явища світового сучасного мистецтва, визначенні його структурних особливостей, методологічних засад та педагогічного потенціалу, а також окресленні перспектив розвитку імпровізаційних практик у сучасному театральному просторі.

Виклад основного матеріалу. Театр імпровізації вирізняється передусім тим, що сценічна дія виникає без попереднього драматургічного тексту. Актори створюють образи, конфлікти та події безпосередньо на

сцені, реагуючи на пропозиції партнерів або глядачів. Це робить кожну виставу унікальною, а творчий процес відкритим і непередбачуваним. Імпровізація як форма театру поєднує елементи гри, перформативності, спонтанності та комунікативного акту, що дозволяє акторам працювати в умовах максимальної свободи і водночас високої відповідальності перед партнером.

Перші системні форми імпровізаційного театру простежуються у комедії дель арте італійському народному театрі XVI–XVIII століть. Актори будували виставу на основі канови короткого сценарного плану і вільно імпровізували текст, мізансцени та характерні жарти [3, 33]. Саме комедія дель арте заклала принципи, що нині є фундаментальними в імпровізації: типізовані персонажі, швидкі реакції, тілесна свобода, пластичність та взаємодія з глядачем. У XX столітті ці принципи переосмислили Ж. Копо, Ж. Гротовський [9, 57] та А. Арто, кожен із яких підкреслював роль спонтанності у творчості актора.

Розвиток імпровізації у США пов'язаний із діяльністю Віолі Сполін, яка створила систему ігор для розвитку акторської уяви та реактивності [11, 48]. Її методика лягла в основу роботи Chicago Second City одного з найвідоміших театрів імпровізації у світі. Основними характеристиками американської школи є ансамблевість, принцип «Yes, and...» прийняття та розвиток пропозиції партнера, робота з емоційною правдою та акцент на процесі, а не результаті [11, 124].

Канадська модель імпровізації сформувалася завдяки Кіту Джонстоуну, який розробив театральні змагання Theatresports. Цей формат поєднує театральну дію зі спортивним азартом, змаганням команд і суддівським оцінюванням, що забезпечує активну участь глядачів [8, 89].

Французькі, бельгійські та швейцарські імпровізаційні ліги розвинули комедійно-спортивні форми, тоді як британська школа зосереджена на психологічній глибині та драматичній структурі імпровізації [6, 44]. Італійські театри поєднують традицію комедії дель арте з сучасними практиками фізичного театру [3, 61].

У театральній освіті імпровізація застосовується для розвитку акторської майстерності, зокрема навичок партнерства, творчої гнучкості, реактивності, концентрації та емоційної свободи. Імпровізаційні вправи сприяють також формуванню впевненості, адаптивності, вмінню діяти в умовах

невизначеності якостей, важливих не тільки для театру, а й для соціальної взаємодії [5, 37].

Щоб виявити елементи театру імпровізації у традиції комедії дель арте, звернемося до робіт таких авторів, як О. Клековкін [2, 14], П. Рихло [4, 21], Н. Лихоманова [3, 55], які підкреслюють, що акторська гра цього жанру базувалася на спонтанних діях, свободі темпоритму та структурі канови, що дозволяла виконавцям «дописувати» сцену у момент її створення. У їхніх дослідженнях наголошується, що імпровізація була не лише способом акторської виразності, а й інструментом соціального коментаря, оскільки актори реагували на актуальні події прямо зі сцени.

А. Білле у своїй праці «Театральна імпровізація» розглядає сучасний театр імпровізації як самостійний театральний напрям, який функціонує на перетині драматичного та перформативного мистецтва [1, 77]. Він акцентує на тому, що імпровізація виконує роль фундаменту сучасних шоу-форматів, таких як long-form та short-form, де драматургія створюється спільними зусиллями актора й глядача, утворюючи унікальний простір взаємодії.

Думка про те, що імпровізація є одночасно ресурсом і обмеженням, простежується в праці Д. Лаборда «Пам'ять та момент», де автор описує феномен співіснування двох полюсів акторської творчості збереження навичок, набутих у процесі навчання, та подолання автоматизму заради народження нової дії. Лаборд вказує, що імпровізація вимагає від актора постійної присутності «тут і тепер», що забезпечує органічну сценічну поведінку, але одночасно позбавляє його звичної опори на текст.

І. Савченко визначає імпровізацію як «сценічну гру, яка не обумовлена обов'язковим драматургічним текстом і не підготовлена на репетиціях», наголошуючи, що вона є вищою формою творчої свободи актора, здатного створювати образи, конфлікти і взаємодію з партнером, виходячи з внутрішньої логіки ролі та обставин [5, 41]. У своїх роботах Савченко звертає увагу на парадокс акторської імпровізації з одного боку, вона потребує від виконавця високого рівня технічної підготовки, а з іншого вимагає вміння миттєво відмовитися від будь-яких наперед створених схем.

Щодо педагогічних аспектів імпровізації, показовою є позиція Е. Фроста та Р. Ярроу, які у праці «Improvisation in Drama» наголошують на важливості імпровізації у формуванні

акторського ансамблю [7, 73]. Дослідники підкреслюють, що імпровізаційні вправи сприяють розвитку взаємної довіри між акторами, вмінню слухати й підтримувати партнера, що є основою природної сценічної взаємодії. Вони також зазначають, що імпровізація відкриває для актора можливість віднайти індивідуальну пластику, голосову свободу та емоційну реактивність, що неможливо сформувати лише за допомогою класичного текстового театру.

У контексті аналізу сценічної дії важливими є напрацювання Ж. Гротовського, який, хоча й не створював імпровізаційний театр у прямому розумінні, застосовував принципи імпровізації у своїй «бідній» театральній системі. Гротовський наголошував на тому, що актор повинен працювати на межі фізичного та емоційного виснаження, що відкриває доступ до глибинної природи сценічної дії, де імпровізація стає проявом внутрішньої свободи [9, 133].

Щоб глибше окреслити специфіку театру імпровізації як світового культурного явища,

звернімося до робіт М. Голдмана та Л. Бреннер, які детально порівнюють американську, європейську та канадську школи. Дослідники наголошують, що попри спільні методологічні засади спонтанність, партнерську взаємодію та відсутність драматургічного тексту кожна школа виробила власну філософію творчості [11, 152; 8, 18].

М. Голдман зазначає, що американська модель, сформована під впливом В. Сполін та К. Джонстоуна, тяжіє до комедійного жанру й соціально орієнтованої імпровізації, яка спирається на швидкість реакції та принцип «Yes, and...». Натомість європейська модель наголошує на естетичному пошуку, експерименті з тілом, голосом і простором [8, 23]. Італійська традиція, за спостереженнями Н. Лихоманової, зберігає зв'язок із комедією дель арте прототипом сучасної імпровізації [3, 56].

Систематизація цих підходів подана у таблиці 1:

Таблиця 1

Порівняння світових шкіл театру імпровізації

Країна / школа	Основні теоретики	Ключові принципи	Типові форми	Особливості підготовки актора
США	В. Сполін, К. Джонстоун	«Yes, and...», швидкість реакції, ансамблевисть	Short-form, long-form, sketch-improv	Ігрова техніка, тренінги на сприйняття партнера, психофізична свобода
Канада	К. Джонстоун	Змагальність, інтерактивність, динаміка	Theatresports, Maestro	Підготовка через командну імпровізацію, тренування на ризик та помилку
Франція / Бельгія	Ж. Копо, Ф. Троньє	Поєднання драматизму і комічного, акцент на тілесності	Ліги імпровізації (LNI)	Розвиток пластики, робота з архетипами, імпровізаційні батли
Велика Британія	К. Лансдейл, М. Лі	Психологічна імпровізація, драматичні структури	Dramatic improv, narrative improv	Робота над внутрішньою мотивацією персонажа, імпровізована драматургія
Італія	Н. Лихоманова, А. Беллотті	Зв'язок із комедією дель арте, маски, архетипи	Маскова імпровізація, фізичний театр	Розвиток характерності, імпровізація через типаж, робота з маскою

Сучасні акторські школи активно інтегрують імпровізаційні методи у свою систему підготовки. Дослідження Е. Фроста та Р. Ярроу демонструють, що імпровізація розвиває ключові професійні компетентності актора:

- емоційну відкритість;
- здатність до сприйняття партнера;
- пластичну свободу;
- голосову реактивність;
- роботу з паузою та тишею;
- уміння діяти у невизначеності.

Фрост і Ярроу наголошують, що імпровізація є необхідною не лише для створення сценічної свободи, але й для формування творчої сміливості здатності діяти без гарантії результату, керуючись внутрішнім імпульсом і логікою моменту.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у системному узагальненні світових моделей театру імпровізації та виявленні спільних принципів, які визначають його функціонування у сучасному мистецькому просторі. На відміну

від попередніх праць, де імпровізація розглядається фрагментарно або в межах окремих національних традицій В. Сполін, К. Джонстоун, А. Білле, Н. Лихоманова, у цій роботі запропоновано міжкультурний аналіз, що дозволив структурувати ключові підходи та виявити універсальні закономірності імпровізаційної творчості.

Новизна полягає також у трактуванні імпровізації як багатофункціонального інструменту не лише сценічного, але й педагогічного й психофізичного. Спираючись на праці І. Савченка, Е. Фроста, Р. Ярроу та Ж. Готовського, у роботі доведено, що імпровізаційна техніка сприяє розвитку акторської свободи, емоційної гнучкості, природності дії та навичок партнерської взаємодії.

Важливим доповненням є аналіз ролі глядача, яка у театрах імпровізації трансформується від пасивного спостереження до активного співтворення, що відповідає постдраматичним тенденціям сучасного театру Г. Леман. Уперше систематизовано відмінності між американською, канадською, європейською та італійською школами імпровізації у вигляді порівняльної таблиці, що дозволяє окреслити їхні специфічні художні акценти.

Отже, наукова новизна роботи полягає у:

- міжкультурному порівнянні моделей імпровізації;
- систематизації її педагогічних та психофізичних функцій;
- характеристиці нових форм акторської та глядацької взаємодії;
- узагальненні сучасних імпровізаційних форматів як складових світового театрального процесу.

Висновки. Театр імпровізації у світовому мистецькому процесі виступає унікальним феноменом, що поєднує історичну традицію, психологічні техніки та сучасні перформативні форми. Аналіз досліджень В. Сполін, К. Джонстоуна, А. Білле, Ж. Готовського, М. Сен-Дені, І. Савченка, Н. Лихоманової та інших науковців дозволяє стверджувати, що імпровізація є не лише художнім методом, але й універсальним інструментом розвитку акторської майстерності. Її принципи спонтанність, взаємодія, прийняття, свобода дії, робота в «моменті теперішнього» формують нову модель сценічного існування, що відповідає потребам театру ХХІ століття.

Порівняльний аналіз світових шкіл імпровізації (американської, канадської, французької, британської, італійської)

засвідчив, що попри відмінності у художніх підходах, усі вони ґрунтуються на творчій співпраці, відкритості та партнерстві. Американська школа фокусується на техніці ігрової взаємодії та комедійності, канадська на інтерактивності та змагальному форматі, європейські школи на естетичному експерименті та тілесній виразності. Ці моделі демонструють багатовимірність розвитку імпровізації як мистецтва, соціального інструмента та педагогічної практики.

Історичний аналіз доводить, що імпровізація має глибоке коріння від комедії дель арте до сучасних театрів перформативного спрямування. Праці О. Клековкіна, П. Рихла та Н. Лихоманової підтверджують, що ключові елементи імпровізації свобода структури, характерність акторської гри, інтеракція з глядачем були притаманні ще традиційним формам народного театру. Розвиток цих принципів у ХХ–ХХІ століттях привів до появи нових форматів long-form, short-form, Theatresports, імпровізаційні батли, інтегровані мультимедійні імпровізації, що свідчить про динамічність і відкритість жанру.

Важливим висновком є те, що імпровізація значно трансформувала роль глядача, перетворивши його з пасивного спостерігача на співтворця сценічного процесу. Цей феномен, описаний А. Белле та Г. Леманом, відповідає тенденціям постдраматичного театру та сприяє створенню унікального простору комунікації.

Педагогічні аспекти імпровізації наочно доводять її ефективність у підготовці актора: імпровізаційні техніки формують психофізичну гнучкість, креативність, емоційну свободу, здатність діяти у невизначених умовах та працювати в ансамблі. Методики, описані Е. Фростом, Р. Ярроу та К. Джонстоуном, підтверджують, що імпровізація є базовим елементом сучасної театральної освіти.

Таким чином, театр імпровізації це не просто жанр чи форма сценічної дії, а цілісна система творчого мислення, інструмент інноваційного розвитку та важливий компонент культурної комунікації. Його міждисциплінарність, мобільність та відкрита природа роблять імпровізацію одним із найперспективніших напрямів театру ХХІ століття. Він не лише зберігає історичні традиції, але й створює нові моделі взаємодії між актором, простором і глядачем, забезпечуючи подальший розвиток світового сценічного мистецтва.

Література

1. Білле А. Театральна імпровізація: практика та методи. Київ : Літера, 2019. 224 с.
2. Клековкін О. Сценічна творчість і імпровізація в театральній практиці XX–XXI століття. Львів : Астролябія, 2017. 198 с.
3. Лихоманова Н. Комедія дель арте: традиція, ігрова культура, імпровізація. Харків : Видавництво ХДАК, 2016. 240 с.
4. Рихло П. Імпровізаційна природа комедійних жанрів. Чернівці : Книги-XXI, 2013. 176 с.
5. Савченко І. Основи акторської імпровізації: навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 164 с.
6. Belle A. *L'improvisation théâtrale contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2015. 270 p.
7. Frost A., Yarrow R. *Improvisation in Drama*. London : Palgrave Macmillan, 2007. 320 p.
8. Goldman M. *Improv Comedy: Scene and Structure*. New York : The Dramatic Publishing Company, 2004. 189 p.
9. Grotowski J. *Towards a Poor Theatre*. London : Methuen Drama, 2002. 248 p.
10. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London : Routledge, 2006. 214 p.
11. Spolin V. *Improvisation for the Theater*. Evanston : Northwestern University Press, 1999. 412 p.

References

1. Belle, A. (2015). *L'improvisation théâtrale contemporaine*. L'Harmattan [in French].
2. Bille, A. (2019). *Theatrical improvisation: practice and methods*. Litera [in Ukrainian].
3. Frost, A., & Yarrow, R. (2007). *Improvisation in Drama*. Palgrave Macmillan [in English].
4. Goldman, M. (2004). *Improv Comedy: Scene and Structure*. The Dramatic Publishing Company [in English].
5. Grotowski, J. (2002). *Towards a Poor Theatre*. Methuen Drama [in English].
6. Klekovkin, O. (2017). Stage creativity and improvisation in theatre practice of the 20th–21st centuries. Astrolabiia [in Ukrainian].
7. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge [in English].
8. Lykhomanova, N. (2016). *Commedia dell'arte: tradition, play culture, improvisation*. KhDAK Publishing House [in Ukrainian].
9. Rykhlo, P. (2013). Improvisational nature of comic genres. Knyhy-XXI [in Ukrainian].
10. Savchenko, I. (2020). Fundamentals of acting improvisation. NAKKКиМ [in Ukrainian].
11. Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theater*. Northwestern University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

УДК 351.77:574:614.1/.7(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356324

Цитування:

Сучков Д. Г. Особливості звукового оформлення сценічного твору в контексті проблематики гібридизації театрального та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 411–416.

Сучков Денис Геннадійович,

доцент кафедри кіно, телемистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»,
доцент кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2716-3873>
denele@ukr.net

Suchkov D. (2026). Features of Sound Design of a Stage Work in the Context of the Problems of Hybridisation of Theatre and Audiovisual Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 411–416 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОГО ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ТВОРУ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ГІБРИДИЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – виявити особливості сучасного підходу до звукового оформлення вистави крізь призму проблематики гібридизації театрального та аудіовізуального мистецтва. **Методологія дослідження.** Застосовано комплексний, системний та типологічний методи (для вивчення особливостей розвитку звукорежисури на сучасному етапі розвитку суспільства), культурологічний, структурно-функціональний метод, порівняльно-типологічний метод, що посприяли узагальненню теоретико-методологічних основ дослідження гібридизації театрального та аудіовізуального в контексті проблематики звукового оформлення сценічної постановки та виявленню особливостей звукорежисерського інструментарію в процесі створення мультимедійних вистав. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику звукового оформлення театральної вистави в контексті посилення інтегрування в сценічні твори елементів аудіовізуального мистецтва; проаналізовано особливості створення імерсивного середовища мультимедійних вистав засобами звукорежисури; виявлено ефективний інструментарій та поширені підходи до звукового оформлення вистав сучасного театру, що відповідають запитам інформаційно-комунікаційної культури першої чверті ХХІ ст. **Висновки.** Під впливом інтеграційних процесів, що поєднують (технологічно та інформаційно) різноманітні засоби інформації і комунікації, сучасний театр продовжує пошук нових постановочних форм, в яких звук відіграє важливу роль. Це безпосередньо пов'язано з розвитком специфічної культури створення і репрезентації вистави глядачу, який долучений до високої якості подачі звуку в інформаційно-комунікаційному просторі першої чверті ХХІ ст. Серед найбільш показових прикладів сучасного підходу до звуку в гібридному сценічному просторі: первинне походження наративу з музики; створення унікального звукового стилю та звукового світу постановки, який не просто присутній на сцені, а радше формує багатовимірний простір навколо сценічної дії; дослідження взаємозв'язку між звуком і зображенням, а також меж і можливостей самого класичного кінематографічного звуку в умовах сценічного майданчика. Створення звукового оформлення мультимедійних вистав є складним процесом конструювання, читання, інтерпретації та реконструкції. З цієї точки зору, корисним вбачається звернення до семіотичного погляду на ці типи процесів, що відкриває перспективи подальших наукових досліджень.

Ключові слова: звукорежисура, звукове оформлення, сучасний театр, мультимедійна вистава, аудіовізуальне мистецтво.

Suchkov Denys, Associate Professor of the Department of Cinema and Television Arts, PVNZ 'Kyiv University of Culture', Associate Professor of the Department of Sound Engineering, Kyiv National University of Culture and Arts

Features of Sound Design of a Stage Work in the Context of the Problems of Hybridisation of Theatre and Audiovisual Art

Purpose of the article is to identify the features of the modern approach to the sound design of a performance through the prism of the problems of hybridization of theatre and audiovisual art. **Research methodology.** The complex, systemic and typological methods (to study the features of the development of sound design at the current stage of society's development), the culturological, structural-functional method, the comparative-typological method were applied, which contributed to the generalisation of the theoretical and methodological foundations of the study of the hybridisation of theatrical and audiovisual in the context of the issues of sound design of stage production and the identification of the features of sound design tools in the process of creating multimedia performances. **Scientific**

novelty. The issues of sound design of theatrical performances were considered in the context of strengthening the integration of elements of audiovisual art into stage works. The features of creating an immersive environment of multimedia performances by means of sound design were analysed; effective tools and common approaches to sound design of modern theatre performances were identified, which meet the needs of information and communication culture of the first quarter of the 21st century. **Conclusions.** Under the influence of integration processes that combine (technologically and informationally) various means of information and communication, modern theatre continues to search for new staging forms in which sound plays an important role. This is directly related to the development of a specific culture of creating and representing a performance to the viewer, who is attached to the high quality of sound delivery in the information and communication space of the first quarter of the 21st century. Among the most illustrative examples of the modern approach to sound in a hybrid stage space: the primary origin of the narrative from music; the creation of a unique sound style and sound world of the production, which is not simply present on the stage, but rather forms a multidimensional space around the stage action; the study of the relationship between sound and image, as well as the limits and possibilities of the most classic cinematic sound in the conditions of the stage. Creating a sound design for multimedia performances is a complex process of construction, reading, interpretation and reconstruction. From this point of view, it seems useful to turn to a semiotic view of these types of processes, which opens up prospects for further scientific research.

Keywords: sound design, modern theatre, multimedia performance, audiovisual art.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства цифровізаційні процеси в соціокультурному просторі активно відбуваються навіть в тих сферах художньої творчості, які традиційно вважалися такими, що зосереджені виключно на матеріальній, фізичній складовій об'єкта, зокрема театрі. Цифрові технології та аудіовізуальна естетика здійснили вплив на нову форму побутування театру. Незважаючи на те, що взаємодія театрального та аудіовізуального мистецтва простежується з моменту зародження кінематографу, саме перша чверть ХХІ ст., завдяки широкому поширенню цифрових технологій позначилося безпрецедентним рівнем гібридизації сценічного простору. Звернення театральних режисерів до використання різноманітних проєкційних поверхонь, екранів, відеозаписів, онлайн-трансляцій та ін. в єдиному сценічному творі та їх взаємодія з традиційним для театрального мистецтва сценічними суб'єктами іа об'єктами (акторами, дизайном сценічного простору та ін.) серед інших актуалізують проблематику звукового оформлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє говорити про те, що в сучасному академічному полі зростає інтерес до широкого спектру питань, присвячених звукоорежисурі та різноманітним аспектам звукового оформлення сценічних творів. Так, наприклад, процес естетизації екранного звуку, особливості акустики і комунікації в мистецтві театру, кіно, естради та мультимедіа в контексті специфіки роботи звукоорежисера досліджує О. Лішафай [3]. Проблематику розвитку звукоорежисури в умовах сучасного соціокультурного простору досліджує В. Волкомор [2]. Виявленню основних принципів та критеріїв розвитку саунд-дизайну в Україні присвячено статтю Д. Хренова [5]. Окремі

аспекти мистецьких технологій та звукоорежисури у драматичному театрі розглянуто М. Ужинським [4]. Спробу розглянути, систематизувати та проаналізувати функціональні характеристики засобів звукового забезпечення сценічних постановок здійснює К. Юдова-Романова [6]. Виявленню особливостей звукового оформлення вистав Роберта Вілсона в контексті специфіки використання режисером засобів художньої виразності присвячена публікація Л. Белименко [1]. Проте ще багато питань, пов'язаних із звуковим оформленням в сучасному театрі лишаються недостатньо висвітленими, зокрема одним із найменш розглянутих є звукоорежисерська діяльність в умовах посилення гібридності сценічних творів.

Мета статті – виявити особливості сучасного підходу до звукового оформлення вистави крізь призму проблематики гібридизації театрального та аудіовізуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Творча практика звукового дизайну – виробництво звуку та музики для створення атмосферних звуків для об'єктів, дій та подій, що допомагають у розповіді, зображують настрій та встановлюють місце чи обстановку – базується на тих самих принципах виробництва, що й у деяких практиках звукового мистецтва, таких як створення звукових пейзажів та акустична екологія – взаємозв'язок звуку між живими істотами та населеним середовищем. Просторовість, дифузія звуку та методи імерсивного аудіо, які зазвичай використовуються в художніх звукових дисциплінах, пропонують складні багатоканальні рішення для покращення середовища прослуховування для аудиторії, але вони використовуються з різними цілями та завданнями. Звук є лише одним

компонентом у театрі, наприклад, тоді як у звуковому мистецтві він зазвичай є єдиним компонентом (за очевидним винятком аудіовізуальних робіт) [11]. Звукове оформлення вистави – це мистецтво та практика створення, захоплення і маніпулювання звуком для якісної театральної постановки. Функція звукового оформлення полягає в створенні відповідної атмосфери, покращенні наративу та інтерпретації сценічної дії, посиленні емоційного враження та загального досвіду від сценічної постановки у глядача. Для створення захопливого досвіду важливо не мати безлічі стимулів для різних сенсорів, а мати їхню узгодженість, або, іншими словами, мультисенсорну інтеграцію. Ця узгодженість стає необхідною основою для занурення в історію, гру, фільм чи будь-який інший досвід. Звук відіграє ключову роль у створенні такого досвіду, як супроводжуючи дію та підкреслюючи хід оповіді, так і як незалежний актор, який відіграє центральну роль та спрямовує увагу [15].

Звукове оформлення вистави включає обрання та включення музичної композиції або звукових ефектів, захоплення фонових та оригінальних звуків, редагування та маніпулювання цифровими звуками, урівноваження та поєднання різноманітних елементів аудіо та розширення звукових каналів. У випадку мультимедійних вистав – тобто театральної постановки, що «використовує фільм, відео або комп'ютерне зображення разом із живим виконанням» [10, с. 8] і відповідно являють собою своєрідний гібрид театральної та аудіовізуальної естетики, підходи до звукового оформлення зазнають певних трансформацій.

Сучасний соціокультурний простір є аудіовізуально орієнтованим – це простір візуальних можливостей та інформаційних технологій. Відповідно в сучасному театрі аудіовізуальні засоби набувають особливого значення.

Під впливом інтеграційних процесів, що поєднують (технологічно та інформаційно) різноманітні засоби інформації і комунікації, сучасний театр продовжує пошук нових постановочних форм, в яких звук відіграє важливу роль. Це безпосередньо пов'язано з розвитком специфічної культури створення і репрезентації вистави глядачу, який долучений до високої якості подачі звуку в інформаційно-комунікаційному просторі першої чверті ХХІ ст.

Сценічне видовище в сучасному цифровому суспільстві позиціонується як складний аудіовізуальний режисерський текст,

декодування якого відбувається внаслідок символічної інтерпретації сенсів. Використання цифрових технологій дозволяє модернізувати аудіовізуальну мову, зокрема звуко-шумове оформлення сценічної постановки. Аудіовізуальні тексти завдячують своєю ефективністю здатності створювати ефекти реальності на основі процесів технічного відтворення, і тому зазвичай пов'язані з формами представлення та реконструкції самої реальності. Частково ця ефективність зумовлена саме їхньою «аудіовізуальною» природою, тобто мовою, яка поєднує звуки з рухомими зображеннями за допомогою звичайних процедур: це стосується кіно, але також телебачення та медіаформатів, таких як музичні відео та реклама. Зокрема, це синкретична мова, тобто мова, яка за допомогою різних способів вираження (зображення та звуки) здатна призвести до однорідної конфігурації контенту [16, с. 37]. У контексті теми статті «аудіовізуальне» розглядається зокрема як концепція, як теоретичний конструкт у широкому сенсі та як абстракція, а не лише як її матеріалізація в різних медіа. У цьому сенсі теоретична основа спирається на роботи М. Чіон [8] та А. Родрігеса [12], які вивчають інваріанти «аудіовізуального» як функціональні константи, що потім втілюються в медіа (кіно, телебачення тощо) та жанрах як наслідок. Родрігес стверджує, що не існує єдиної аудіовізуальної мови для кожного медіа, а радше аудіовізуальний дискурс має функціональні якості, що виходять за межі медіа, в якому він матеріалізується [12, с. 56]. Ще одне питання, яке майже неминуче виникає як проблема, – це межа між категоріями музики, звукового мистецтва та звукового дизайну. Хоча це тема постійного обговорення та дуже актуальна антиномія в сучасних дебатах, ця робота представляє позицію з цього питання, що ґрунтується на теоретичних рамках, забезпечуючи контекст для розвитку рефлексій. Як окреме поняття, аналіз звуку також вивчається в його подвійному вимірі: його онтології (об'єкт) та сприйнятті-слуханні (суб'єкт). Метою є встановлення зв'язків між функцією звуків відповідно до контексту позначення та механізмами слухання (причинне, семантичне, редуковане слухання), на які також впливає функціональність та контекстуальне визначення, в цьому випадку, суб'єкта. У цьому сенсі М. Чіон говорить про звук як про те, що забезпечує «додаткову цінність», хоча уважне вивчення його праць показує, що він насправді вважає звук

основним конститутивним елементом [8, с. 35]. А. Родрігес справедливо зазначає, що аудіо не додає щось цінне до зображення, а змінює його; воно не діє для зображення, а діє як зображення [12, с. 81].

Відповідно до провідних тенденцій сучасного соціокультурного простору, театральна вистава, що традиційно є візуалізацією реальності та відображення дійсності в символіко-метафоричних композиціях, великою мірою розроблена з урахуванням вибору глядачем певної точки для медійної інтерпретації авторського задуму. Так, надзвичайно популярним в сучасних сценічних постановках є звернення до онлайн-проекції сценічної дії в певних ракурсах – цей прийом, в якому задіяно нові технології показу надреального видовища – власне сценічної дії та художнього мультитексту – дозволяє зробити режисерську ідею основою видовища. У свою чергу це зумовлює опанування звукорежисером нової сценічної мови з використанням музично-шумового оформлення, що відповідно до режисерського задуму передбачає використання необхідних звукових ефектів для створення звукової картини вистави, які народжують в підсвідомості глядача асоціативний зв'язок, формують візуальне втілення почутого та стимулюють творчу уяву. У сучасному театрі звук стає інструментом для збагачення аудіовізуальної мови більш виразними виразними можливостями: з одного боку, реалізм підкреслюється завдяки більш повній сенсорній здатності та звуковій тілесності, що призводить до безпрецедентних ефектів присутності; з іншого боку, досягаються нові творчі межі завдяки створенню звуків на основі синтезу звуку та цифрового керування. Навіть роль, яку відіграє музика, більше не може бути визначена в рамках так званого традиційного звукового оформлення вистави [16, с. 38].

Використання напівпрозорих екранів в сценічних постановках сучасного театру дозволяє створити своєрідний тривимірний ефект між проєктованими зображеннями та акторами і є ефективним режисерським інструментом створення асоціації з кінематографічним проєкційним екраном. У випадку залучення багатьох зображень, анімованих персонажів, середовищ та об'єктів потрібно зробити їх присутніми для глядача, і звук доповнює це відчуття. Для того, щоб глядач сприймав об'єкти як «реальні» у віртуальному середовищі (у даному випадку віртуальному середовищі, створеному в сценічному просторі), вони повинні виглядати

деталізованими за текстурою та світлом, прагнучи фотореалізму [13, с. 92].

Поширеним підходом в сучасній театральній звукорежисурі є маніпулювання п'ятьма основними елементами звукового оформлення – ритмом (маніпулювання ритмом сприяє створенню відчуття руху засобами «звукових фігур» або патернів), масою (підкреслює ключові моменти наративу), забарвленням (пов'язана з тембром, що визначається частотами і гармоніками, які генеруються природними або штучними джерелами), лінією (наслідування музиці або звукам, що підтримують сценічну дію, викликають сильні короткочасні емоції і передують певним настроєм) та простором (відіграє фундаментальну роль у створенні у глядача необхідного відчуття локації – камерного або масштабного простору, відстані між персонажами та ін. за рахунок ефектів ревербації і луни) [17, с. 98].

Об'єкти, сприйняті як «реальні» у світі драматичного твору, стають «присутніми», завдяки наданню їм форми за допомогою звуку. У випадку мультимедійної вистави актори можуть створювати цю присутність для глядачів, оскільки об'єкти чи персонажі реагують на них за допомогою звукового програмування. Це призводить до ефекту імерсії – психічного стану глибокого поглинання та відчуття повної залученості, що часто характеризується відчуттям присутності, спотворенням часу та посиленням сенсорним сприйняттям, що робить людину більш налаштованою на навколишнє середовище [15]. Занурення може проявлятися в різних контекстах та ситуаціях, таких як споживання медіа, художня творчість, ігри, фільми, спорт, навчання, соціальна взаємодія тощо. Спільним для цих контекстів є глибока залученість до моменту.

На думку В. Волкомора, «серед інновацій, що зумовлюють подальший розвиток звукорежисури, домінують живий виступ, аудіо високого розширення, віртуальна та доповнена реальність» [2, с. 149]. Цілком погоджуючись з дослідником, варто зазначити, що в сучасних мультимедійних виставах активно використовуються інструменти звукового дизайну для створення захопливих вражень та імерсивних середовищ. Створення захопливих вражень значною мірою залежить від вмілого використання інструментів звукового дизайну для перенесення людей у захопливі штучні середовища. Ці інструменти пропонують низку можливостей, від маніпулювання аудіоелементами до створення просторових аудіоефектів. Інструменти

звукового дизайну дозволяють творцям формувати звуковий ландшафт, який включає аудіоеlementи, такі як музика, звукові ефекти та просторове аудіо. Ці інструменти, у свою чергу, використовуються для збагачення наративних вимірів, викликання емоційних реакцій та посилення відчутності віртуальної присутності [14, с. 735].

Ключовими інструментами звукорежисури для побудови захопливого досвіду в сучасному театрі є: бінауральне аудіо (створює відчуття просторовості та глибини в захопливих враженнях завдяки імітації того, як людське вухо сприймає звук у трьох вимірах; використання спеціальних мікрофонів та навушників, можуть підвищити реалістичність звукового враження); польовий запис (захоплення аудіо, як природного так і штучного характеру, поза студійним середовищем; створюють ефект присутності та автентичності, переносячи слухача в певне місце та час); фолі (відтворення звукових ефектів з реального світу - кроків, звук руху одягу, відчинення дверей, розбиття скла та ін., що додає автентичності та відчуття присутності); просторовість звуку (створення реалістичного слухового середовища, в якому звуки можна сприймати як такі, що надходять з певних напрямків та відстаней) [7, с. 895]; звукова реверберація (сприяє більш реалістичному акустичному досвіду та привласненню віртуального простору) [7, с. 896]; спрямованість (сприяє покращенню «реальності» звукового ландшафту; фонові звуки (сприймаються на примітивному когнітивному рівні, і є вирішальними для сприйняття акустичного простору; інтерактивний звуковий дизайн (динамічна зміна або адаптація звуку людиною) та ін. [15].

Можливість використання багатоканального звуку 5.1 в театрі дозволяє створити захопливий досвід, який розміщує глядача у центр дії, сприяючи глибшому зануренню в оповідь, посиленню яскравості емоційних відчуттів завдяки звуковому оформленню та реалістичній подачі діалогів завдяки підсиленню мікрофоном [9].

В звукорежисурі відповідальність виходить за рамки простого передбачення емоцій, які відчує аудиторія; вона поширюється на фундаментальну потребу встановити з нею зв'язок, перш ніж вони вирушать у свою емоційну подорож. У середовищі, де аудиторія зазвичай переживає виставу лише один раз, звукове оформлення має бути точним у підтримці емоцій та настроїв, які має передати сценічна дія. Важливо розуміти, що хоча використання

звуку як «рушійної сили» емоцій є поширеним у фільмах та деяких реалістичних або мелодраматичних стилях, воно не обов'язково добре поєднується з іншими театральними стилістичними підходами. Незалежно від стилю роботи чи техніки, у звукорежисурі кожен звук, кожна музична нота та кожен звуковий ефект повинні бути ретельно продумані, щоб стати невід'ємною частиною оповіді чи враження. Звукове оформлення у сучасному театрі – це не лише питання технічних навичок, а й синтез мистецтва та техніки. Поєднання продуманих методів композиції та дизайну, формальної звукової підготовки та ефективного використання технологічних інструментів є основоположними для створення захопливих та емоційних театральних вражень, які резонують з глядачами.

Висновки. Під впливом інтеграційних процесів, що поєднують (технологічно та інформаційно) різноманітні засоби інформації і комунікації, сучасний театр продовжує пошук нових постановочних форм, в яких звук відіграє важливу роль. Це безпосередньо пов'язано з розвитком специфічної культури створення і репрезентації вистави глядача, який долучений до високої якості подачі звуку в інформаційно-комунікаційному просторі першої чверті ХХІ ст. Серед найбільш показових прикладів сучасного підходу до звуку в гібридному сценічному просторі: первинне походження наративу з музики; створення унікального звукового стилю та звукового світу постановки, який не просто присутній на сцені, а радше формує багатовимірний простір навколо сценічної дії; дослідження взаємозв'язку між звуком і зображенням, а також меж і можливостей самого класичного кінематографічного звуку в умовах сценічного майданчика. Створення звукового оформлення мультимедійних вистав є складним процесом конструювання, читання, інтерпретації та реконструкції. З цієї точки зору, корисним вбачається звернення до семіотичного погляду на ці типи процесів, що відкриває перспективи подальших наукових досліджень.

Література

1. Белименко Л. Феномен постановок Роберта Вілсона: звуковий аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 76. С. 45-49.
2. Волкомор. В. В. Тенденції та перспективи розвитку української звукорежисури. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 149-157.

3. Лішафай О. О. Естетика екранного звуку, акустика і комунікація в мистецтві театру, кіно, естради. *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 149-156.
4. Ужинський М. Ю. Мистецькі технології та звукоорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. 2019. № 3(1). С. 81-84.
5. Хренов Д. О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 18-26.
6. Юдова-Романова К. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2020. № 3(2). С. 193-209.
7. Begault D. R. Perceptual effects of synthetic reverberation on Three-Dimensional audio Systems. *Journal of the Audio Engineering Society*. 1992. Vol. 40(11). pp. 895–904. <https://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=7027>.
8. Chion M. La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós, 1993. 168 p.
9. Conejo J. M. Paso: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 2024. Vol. 15. núm. 26. URL : <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2775/4954> (дата звернення : 7.01.2026).
10. Gieseckam G. Staging the Screen: the Use of Film and Video in theatre, Palgrave MacMillan, New York 2007. 280 p.
11. Lauke K. The placement of sound in artistic contexts. *Body, Space & Technology*. 2010. Vol. 9. URL : https://www.researchgate.net/publication/330283511_The_placement_of_sound_in_artistic_contexts (дата звернення : 6.01.2026).
12. Rodríguez Bravo A. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona: Paidós, 1998. 226 p.
13. Ryan M.-L. La realidad virtual como sueño y como tecnología. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos Paidós, 2004. 480 p.
14. Salselas I., Penha R., Bernardes G. Sound design inducing attention in the context of audiovisual immersive environments. *Pers Ubiquit Comput*. 2021. Vol. 25. pp. 737–748 <https://doi.org/10.1007/s00779-020-01386-3>
15. Saroka V. The Role of Sound in the Immersive Experience. *Avant*. 2024. Vol. 14. <https://doi.org/10.26913/ava3202406>
16. Spaziente L. Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà. *Studi culturali*. 2013. Vol. 1. pp. 37-52.
17. Thomas R. Music as a Chariot: The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound and Music. Routledge, 2018. 354 p.

References

1. Belymenko, L. (2024). The Phenomenon of Robert Wilson's Productions: Sound Aspect. *Current Issues in the Humanities*, 76, 45–49 [in Ukrainian].
2. Volkomor, V. V. (2020). Trends and Prospects for the Development of Ukrainian Sound Engineering. *Culture of Ukraine*, 70, 149–157 [in Ukrainian].
3. Lishafai, O. O. (2015). Aesthetics of Screen Sound, Acoustics and Communication in the Art of Theatre, Cinema, and Variety. *Issues of Culturology*, 31, 149–56 [in Ukrainian].
4. Uzhynskyi, M. Yu. (2019). Artistic Technologies and Sound Engineering in Drama Theater. *Young Scientist*, 3(1), 81–84 [in Ukrainian].
5. Khrenov, D. O. (2019). Prospects for the development of sound design in Ukraine. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*, 40, 18–26 [in Ukrainian].
6. Yudova-Romanova, K. (2020). Modern systems of stage sound support. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 3(2), 193–209 [in Ukrainian].
7. Begault, D. R. (1992). Perceptual effects of synthetic reverberation on Three-Dimensional audio Systems. *Journal of the Audio Engineering Society*, 40(11), 895–904 [in English].
8. Chion, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Paidós [in Spanish].
9. Conejo, J. M. (2024). Paso: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 15 (26). <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2775/4954> [in Spanish].
10. Gieseckam, G. (2007). Staging the Screen: the Use of Film and Video in theatre. Palgrave MacMillan [in English].
11. Lauke, K. (2010). The placement of sound in artistic contexts. *Body, Space & Technology*, 9 [in English].
12. Rodríguez Bravo, A. (1998). La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Paidós [in Spanish].
13. Ryan, M.-L. (2004). La narración como realidad virtual. Paidós [in Spanish].
14. Salselas, I., Penha, R., & Bernardes, G. (2021). Sound design inducing attention in the context of audiovisual immersive environments. *Pers Ubiquit Comput*, 25, 737–748 [in English].
15. Saroka, V. (2024). The Role of Sound in the Immersive Experience. *Avant*, 14 [in English].
16. Spaziente, L. (2013). Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà. *Studi culturali*, 1, 37–52 [in Italian].
17. Thomas, R. (2018). Music as a Chariot: The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound and Music. Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2025

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

1'2026

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

Publication requirements on the website:

Здано до набору 25.03.2026. Підп. до друку 31.03.2026. Формат 60x84 1/8.

Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 48,47.

Облік.-вид. арк. 45,32. Наклад 100 прим.