

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

2'2026

Київ – 2026

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2026. № 2. 447 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 Квецько**, 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 Кушнієж-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: В4 Образотворче мистецтво та реставрація (023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація); В6 Перформативні мистецтва (024 Хореографія, 026 Сценічне мистецтво); В5 Музичне мистецтво (025 Музичне мистецтво); В12 Культурологія та музеєзнавство (034 Культурологія) відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4)

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

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 27.04.2026 № 9)*

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.
№ 2. 447 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 Löss**, 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 April 27, 2026, No. 9)*

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 ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

<i>Овчарук О. В.</i>	Культурні детермінанти формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни	10
<i>Сіверс В. А.</i>	Національно-культурна ідентичність у горизонті цінностей: інститути громадянського суспільства як простір її смислового оформлення	18
<i>Станіславська К. І.</i>	Перформативність як принцип сучасної видовищної культури: трансформації сценічних мистецтв	27
<i>Степаненко Л. М.</i>	Культурна пам'ять і цінності як чинники консолідації громадянського суспільства	34
<i>Сторожук С. В., Дудніков С. П.</i>	Масова культура як інструмент соціальної регуляції	41
<i>Берест П. М.</i>	Розвиток бальної культури в комунікативному просторі України XV – початку XX століть: культурологічний та мистецтвознавчий вимір	48
<i>Горбань Ю. І., Дрозд Л. В.</i>	Цифрова пам'ять і регенеративна трансформація культурної спадщини: екранна комеморація в українському контексті	54
<i>Горбул Т. О.</i>	Інституційна роль бієнале у формуванні статусу сучасного мистецтва	63
<i>Жаворонков М. М.</i>	Мистецтво ілюзійності як феномен видовищної культури в межах психоемоційної підтримки суспільства в кризових соціальних умовах	71
<i>Рева Т. С., Корисько Н. М.</i>	Аксіологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності	79
<i>Русаков С. С.</i>	Мистецька періодика як форма дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва	85
<i>Сидоровська Є. А.</i>	Концепція часу в контексті проблематики міжкультурної комунікації: пунктуальність як тренд ділового спілкування	92
<i>Соболевська С. О.</i>	Роль візуальної комунікації у впровадженні принципів безбар'єрності та інклюзивності в українських музеях	97
<i>Timofieieva K., Hvozdetzka M.</i>	Panteleimon Kulish's Epistolary Discourse as a Reflection of the Cultural Mission and Nation-Building Potential of Bible Translation [Епістолярний дискурс Пантелеймона Куліша як відображення культурної місії та націєтворчого потенціалу перекладу Біблії]	104
<i>Fedorenko S., Butko L.</i>	Features of the Functioning of Creative Industries in the Context Of Inter-Institutional Interaction [Особливості функціонування креативних індустрій у контексті міжінституційної взаємодії]	112
<i>Щур Н. О.</i>	Роль мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій	118
<i>Хлібосолов І. О.</i>	Трансформація ідентичності в українському культурному просторі: від радянської моделі до етносимволічного націєтворення	125
<i>Баланович А. М., Виткалов С. В.</i>	Практика використання елементів української культури в сучасних рекламних кампаніях	132
<i>Жолудь О. С.</i>	Організація спеціальних сценічних подій: культуротворчий контекст	139
<i>Конєйкіна А. В.</i>	Культурно-аксіологічні проєкції жанру колискової в сучасних культурно-мистецьких проєктах	145
<i>Маціюк В. В.</i>	Тенденції розвитку інклюзивних культурних практик у країнах Європейського Союзу та Україні	152
<i>Samoilenko S.</i>	Choreography as an Axiological and Embodied Cultural Practice: Theoretical Foundations for Understanding Dance Beyond Aesthetic Representation [Хореографія як аксіологічна та тілесно втілена культурна практика: теоретичні основи розуміння танцю поза межами естетичної репрезентації]	158

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Методологія наукового дослідження гендерної та демографічної сфери маркетингу образотворчого мистецтва: економічний експертний аналіз	165
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Орнамент модерну як інструмент національної репрезентації в декоративному мистецтві України початку ХХ ст.	171
<i>Лампека М. Г., Нагірняк К. І., Нагірняк Л. І.</i>	Українська зооморфна кераміка ХХ століття як художній феномен декоративного мистецтва	177
<i>Несен І. І.</i>	Виставка «Український портрет XVII–XX століть» (1925) у розвитку національного музейництва	184
<i>Святненко А. В.</i>	Символіка і форма орнаменту в художній культурі українського модерну	191
<i>Цугорка О. П.</i>	Музейно-екскурсійна діяльність Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури як невід’ємна складова інноваційної художньої освіти	199
<i>Щербаков С. О., Ревенок Н. М.</i>	Академічний рисунок як основа формування об’ємно-пластичного мислення в мистецькій освіті	206
<i>Карпенко О. В.</i>	Методологічні аспекти композиційного аналізу авангардного живопису	213
<i>Лян Кеянь</i>	Школа Юзефа Панькевича як джерело інспірації постімпресіонізму у творчості художників Західної України	218

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Марченко В. В.</i>	Цифрове мистецтво і трансформація творчих індустрій: від концепції до інституційної практики	224
<i>Батовська О. М.</i>	Образи природи в хоровій мініатюрі західноєвропейських композиторів епохи романтизму: семантичний аспект	232
<i>Бермес І. Л.</i>	Станіслав Людкевич про особливості музичного шкільництва	238
<i>Садовенко С. М.</i>	Саунд-дизайн у музичному продюсуванні в цифрову добу	243
<i>Бекіров У. Р.</i>	Стилістичні стратегії та музична драматургія опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України»	250
<i>Вежневцев І. Л.</i>	Йоганн Адольф Хассе: традиція епохи Бароко arias di baule	255
<i>Жаркіх Т. В., Міланіна А. О.</i>	Темпоральність і феномен очікування в опусі 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона: виконавський аспект	262
<i>Зуєв С. П.</i>	Оперний код і концепт «смерті автора» у фільмі Френсіса Форда Копполи «Тетро»	269
<i>Магаліс О. В.</i>	Музичний вимір і природа світла: аналогія архітектонік (фізичний і філософський погляд)	275
<i>Рижова О. О.</i>	Етюд Ф. Шопена в композиторському переосмисленні циклу Л. Годовського «Studies on Chopin’s Etudes»	281
<i>Сачок В. І.</i>	Вокальна парадигма Олександра Дяченка у вимірі української тенорової традиції	288
<i>Степурко В. І.</i>	Постмодерністська трансформація наративних концептів творчості сучасних українських композиторів	293
<i>Туріна О. А.</i>	Формування національного стилю камерно-інструментальної виконавської культури: сучасний науковий дискурс	298
<i>Швець Н. О.</i>	Особливості музичного мінімалізму Філіпа Гласса: принципи адитивної структури	306
<i>Шевченко Н. С., Вишневецька С. В., Федорняк Н. Б.</i>	Пісенна творчість Володимира Івасюка в контексті академічного та естрадного вокального виконавства	311

<i>Савицька О. В., Мельник Н. В.</i>	Сценічна репрезентація української інструментальної традиції: стилістичні та художньо-комунікативні аспекти діяльності народних ансамблів 317
<i>Сіончук О. В., Стеценко С. В.</i>	Еволюція суспільної місії диригента духового оркестру в умовах воєнного стану: порівняльний аналіз досвіду 1939–1945 та 2022–2026 років 323
<i>Удрас О. Р.</i>	Симфонія-пасіон Поля де Маленгро в річищі взаємодії поетики органної симфонії та мистецьких традицій Північного Відродження 329
<i>Верещака А. О., Осадча В. М.</i>	Фестивалі як простір культурної комунікації та генерації нових музичних стилів 336
<i>Кулініч О. В.</i>	Вокальна інтерпретація як модель музичної комунікації: порівняльний аналіз української та арабської пісенних традицій 340
<i>Купрієнко Є. І.</i>	Музичне оформлення фільму в умовах технологічної трансформації кінозвучу: український та зарубіжний досвід 347
<i>Сірік Д. Р.</i>	Музична творчість Івана Небесного в контексті балетного театру 352
<i>Фик Ю. В.</i>	Семантика тембру труби в оркестрових творах Є. Станковича як рефлексія національної трагедії 359

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА

<i>Погребняк Г. П., Матушенко В. Б., Грановська В. О.</i>	Інтерпретація образу художника в сучасних екранно-сценічних практиках 365
<i>Павлюк Т. С.</i>	Розвиток побутового бального танцю в Україні, кінець XX - початку XXI століття 373
<i>Даць І. В., Гамкало М. І.</i>	Режисура музичного театру в контексті еволюції аматорського та професійного театрального мистецтва 379
<i>Косінова О. М., Сорока М. В.</i>	Музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької в контексті Театру корифеїв 384
<i>Мельник М. М.</i>	Пародія як інструмент комунікації та саморефлексії у структурі корпоративного свята 390
<i>Сорока І. І.</i>	Підтекст як елемент художнього дискурсу в праці Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови» 398
<i>Вадясова Н. В.</i>	Специфіка імпровізації концертмейстера у хореографічних колективах: функціональні завдання та професійні умови реалізації 404
<i>Гринчак Г. С., Островська Л. О., Овчаров В. Ю.</i>	Сучасна риса кліпового мислення як фактор впливу під час постановки та експлуатації вистав 410
<i>Майбенко О. О.</i>	Танець у цирковому мистецтві як об'єкт наукової рефлексії 416
<i>Сандульський С. М.</i>	Сучасний танцювальний перформанс у музейному просторі: особливості хореографії К. Ле Руа та Т. Сегала 421
<i>Самохвалова А. В.</i>	Танцювальна культура Полісся як джерело розвитку фольк-модерн танцю 427
<i>Унанян Л. С.</i>	Сучасне українське сценічне мистецтво: постколоніальні ракурси 432
<i>Васютяк Ю. В.</i>	Постдраматичний танець: концептуалізація поняття 437
<i>Юрків І. А.</i>	Танець крізь призму категорій «культурні індустрії» та «креативні індустрії» 442

CONTENTS

CULTURAL STUDIES AND MUSEUM STUDIES

Ovcharuk O.	Cultural Determinants of the Formation of the Artistic and Educational Space of Ukraine in the Conditions of War.	10
Sivers V.	National-Cultural Identity in the Horizon of Values: Civil Society Institutions as a Site of the Meaning-Making of Belonging	18
Stanislavska K.	Performativity as a Principle of Contemporary Spectacular Culture: Transformations of the Performative Arts	27
Stepanenko L.	Cultural Memory and Values as Factors of Civil Society Consolidation	34
Storozhuk S., Dudnikov S.	Mass Culture as an Instrument of Social Regulation	41
Berest P.	The Development of the Ball Tradition in Communicative Space of Ukraine from the 15th to the Early 20th Centuries: Culturological and Art-Historical Dimensions ...	48
Horban Yu., Drozd L.	Digital Memory and Regenerative Transformation of Cultural Heritage: Screen-Based Commemoration in the Ukrainian Context	54
Gorbul T.	Institutional Role of the Biennial in Shaping the Status of Contemporary Art	63
Zhavoronkov M.	The Art of Illusionism (Magic Arts) as a Phenomenon of Spectacle Culture within the Framework of Psycho-Emotional Support for Society in Times of Social Crisis	71
Reva T., Korysko N.	The Axiological Potential of Choreographic Art in the Affirmation of National and Cultural Identity	79
Rusakov S.	Art Periodicals as a Form of the Discursive Dimension of the Market Circulation of Art	85
Sydorovska Ye.	The Concept of Time in the Context of Intercultural Communication Issues: Punctuality as a Trend in Business Communication	92
Sobolievskaya S.	The Role of Visual Communication in Implementing the Principles of Barrier-Free and Inclusivity in Ukrainian Museums	97
Timofieieva K., Hvozdetzka M.	Panteleimon Kulish's Epistolary Discourse as a Reflection of the Cultural Mission and Nation-Building Potential of Bible Translation	104
Fedorenko S., Butko L.	Features of the Functioning of Creative Industries in the Context Of Inter-Institutional Interaction	112
Shchur N.	The Role of Art Institutions in Shaping the Cultural Agenda under Conditions of Digital Transformations	118
Khlibosolov I.	Transformation of Identity in Ukrainian Cultural Space: From the Soviet Model to Ethno-Symbolic Nation-Building	125
Balanovych A., Vitkalov S.	Practice of Using Ukrainian Culture in Modern Advertising Campaigns	132
Zholud O.	Organisation of Special Stage Events: Cultural and Creative Context	139
Kopieikina A.	Cultural and Axiological Projections of the Lullaby Genre in Contemporary Cultural and Artistic Projects	145
Matsiiuk V.	Tendencies of Development of Inclusive Cultural Practices in the Countries of the European Union and Ukraine	152
Samoilenko S.	Choreography as an Axiological and Embodied Cultural Practice: Theoretical Foundations for Understanding Dance Beyond Aesthetic Representation	158

VISUAL ARTS AND RESTORATION

<i>Akimov D.</i>	Methodology of Scientific Research into the Gender and Demographic Sphere of Fine Arts Marketing: Economic Expert Analysis	165
<i>Denysiuk Zh.</i>	Art Nouveau Ornament as a Tool of National Representation in the Decorative Art of Ukraine of the Early 20th Century	171
<i>Lampeka M., Nagirniak K., Nagirniak L.</i>	Ukrainian Zoomorphic Ceramics of the 20th Century as an Artistic Phenomenon of Decorative Art	177
<i>Nesen I.</i>	Exhibition "Ukrainian Portraits of the XVII–XX Centuries" (1925) in the Development of National Museum Culture	184
<i>Sviatnenko A.</i>	Symbolism and Formal Characteristics of Ornament in the Artistic Culture of Ukrainian Modernism	191
<i>Tsuhorka O.</i>	NAOM'S Museum and Excursion Activities as an Integral Component of Innovative Art Education	199
<i>Shcherbakov S., Revenok N.</i>	Academic drawing as the basis for the formation of volumetric and plastic thinking in art education	206
<i>Karpenko O.</i>	Methodological Aspects of Compositional Analysis of Avant-Garde Artworks	213
<i>Liang Keyan</i>	Reception and Transformation of Post-Impressionism in the Practices of Artists of the Lviv Art Centre of the Interwar Period	218

MUSICAL ART

<i>Marchenko V.</i>	Digital Art and the Transformation of Creative Industries: From Concept to Institutional Practice	224
<i>Batovska O.</i>	Images of Nature in the Choral Miniature of Western European Romantic Composers: Semantic Aspect	232
<i>Bermes I.</i>	Stanislav Lyudkevych on the Peculiarities of Musical Education	238
<i>Sadovenko S.</i>	Sound Design in Music Production in the Digital Age	243
<i>Bekirov U.</i>	Stylistic Strategies and Musical Dramaturgy in Alla Zahaikevych's Opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine"	250
<i>Vezhnevets I.</i>	Johann Adolf Hasse: the Tradition of the Baroque Era "Arias di Bole"	255
<i>Zharkikh T., Milanina A.</i>	Temporality and the Phenomenon of Expectation in Ernest Chausson's Op. 27 "Trois Lieder": A Performer's Perspective	262
<i>Zuiev S.</i>	Operatic Code and the Concept of «Death of the Author» in Francis Ford Coppola's Film «Tetro»	269
<i>Mahalis O.</i>	Musical Dimension and the Nature of Light: Architectural Analogy (Physical and Philosophical View)	275
<i>Ryzhova O.</i>	F. Chopin's Études in the Compositional Reinterpretation of L. Godowsky's Cycle Studies on Chopin's Études	281
<i>Sachok V.</i>	Vocal Paradigm of Oleksandr Diachenko in the Context of the Ukrainian Tenor Tradition	288
<i>Stepurko V.</i>	Postmodernist Transformation of Narrative Concepts in the Works of Contemporary Ukrainian Composers	293
<i>Turina O.</i>	Formation of the National Style of Chamber Instrumental Performance Culture: Contemporary Scientific Discourse	298
<i>Shvets N.</i>	Features of Philip Glass' Musical Minimalism: Principles of Additive Structure	306
<i>Shevchenko N., Vyshnevskaya S., Fedorniak N.</i>	Songwriting of Volodymyr Ivasiuk in the Context of Academic and Pop Vocal Performance	311

<i>Savytska O., Melnyk N.</i>	Stage Representation of the Ukrainian Instrumental Tradition: Stylistic and Artistic-Communicative Aspects of the Activities of Folk Ensembles 317
<i>Sionchuk O., Stetsenko S.</i>	The Evolution of Social Mission of a Brass Band Conductor under Martial Law: Comparative Analysis of the Experience of 1939–1945 and 2022–2026 323
<i>Udras O.</i>	Paul de Maleingreau’s Passion Symphony in the Context of the Interaction of Poetics of the Organ Symphony and the Artistic Traditions of the Northern Renaissance 329
<i>Vereshchaka A., Osadcha V.</i>	Festivals as a Space for Cultural Communication and Generation of New Musical Styles 336
<i>Kulinich O.</i>	Vocal Interpretation as a Model of Musical Communication: Comparative Analysis of Ukrainian and Arabic Song Traditions 340
<i>Kupriienko Ye.</i>	Musical Design of Film under Conditions of Technological Transformation of Cinematic Sound: Ukrainian and Foreign Experience 347
<i>Sirik D.</i>	Musical Works of Ivan Nebesnyi in the Context of Ballet Theatre 352
<i>Fyk Yu.</i>	Semantics of Trumpet Timbre in Orchestral Opus of Ye. Stankovych as a Reflection of National Tragedy 359

PERFORMING ARTS

<i>Pogrebniak G., Matushenko V., Granovska V.</i>	Interpretation of the Painter’s Image in Modern Screen and Stage Practices 365
<i>Pavliuk T.</i>	Development of Social Ballroom Dancing in Ukraine, Late 20th–Early 21st Century..... 373
<i>Dats I., Hamkalo M.</i>	Directing in Musical Theatre in the Context of the Evolution of Amateur and Professional Theatrical Art 479
<i>Kosinova O., Soroka M.</i>	Musical and Dramatic Syncretism in the Work of Mariia Zankovetska in the Context of the Theatre of the Coryphaei 484
<i>Melnyk M.</i>	Parody As An Instrument Of Communication And Self-Reflection In The Structure Of A Corporate Celebration..... 490
<i>Soroka I.</i>	Subtext as an Element of Artistic Discourse in the Work of Roman Cherkashyn “Artistic Reading. Technique and Logic of Language” 498
<i>Vadiasova N.</i>	Specifics of the Concertmaster’s Improvisation in Choreographic Ensembles: Functional Tasks and Professional Conditions for its Implementation 404
<i>Hrynychak H., Ostrovska L., Ovcharov V.</i>	The Modern Feature of Clip Thinking as a Factor of Influence During the Production and Operation of Performances 410
<i>Maibenko O.</i>	Dance in Circus Art as an Object of Scientific Reflection 416
<i>Sandulsky S.</i>	Contemporary Dance Performance in Museum Space: Features of Choreography of K. Le Roi and T. Segal 421
<i>Samokhvalova A.</i>	Dance Culture of Polissia as a Source of Folk-Modern Dance Development 427
<i>Unanian L</i>	Contemporary Ukrainian Performing Art: Postcolonial Aspects 432
<i>Vasyutyak Yu.</i>	Postdramatic Dance: Conceptualisation of the Concept 437
<i>Yurkiv I.</i>	Dance through the Prism of the Categories "Cultural Industries" and "Creative Industries" 442

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

УДК 78.071.2

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362179

Цитування:

Овчарук О. В. Культурні детермінанти формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 10–17.

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5540-3286>
oovcharuk@dakkim.edu.ua

Ovcharuk O. (2026). Cultural Determinants of the Formation of the Artistic and Educational Space of Ukraine in the Conditions of War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 10–17 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ФОРМУВАННЯ
МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Мета роботи полягає у виявленні та обґрунтуванні сутності культурних детермінант як визначальних чинників формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні *поліпарадигмального підходу* для визначення культурних детермінант з позицій різних наукових парадигм та парадигмальних зрушень в сучасному соціокультурному просторі. *Компаративний* метод застосовано для зіставлення наукових підходів, стратегій, концепцій, теорій щодо становлення системи мистецької освіти та формування мистецько-освітнього простору; *типологічний метод* – для виявлення особливостей та типологізації культурних детермінант; метод *семіотичного аналізу* – для інтерпретації сутності культурних детермінант як символічних систем у мистецько-освітньому просторі; метод *теоретичного узагальнення* – для узагальнення результатів дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в концептуалізації феномену мистецько-освітнього простору, чинниками формування якого виступають культурні детермінанти. Доведено, що провідними серед них є: гуманітарна, культур-інтеграційна, інформаційно-комунікаційна та діяльнісно-творча. Кожна з них відображає сутність сучасних глобальних гуманітарних, соціокультурних, комунікаційних трансформацій та сприяє оновленню застарілих соціокультурних систем, у тому числі, освітніх. **Висновки.** Формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни відбувається під впливом складних соціокультурних, суспільно-політичних та соціально-економічних викликів, спричинених російською агресією. Під їх впливом з'являються нові культурні феномени, зокрема мистецько-освітній простір України. Виразними ознаками якого є відкритість, інтегративність, комунікативність, динамічність, адаптивність до соціокультурних реалій, здатність до самоорганізації та саморозвитку.

Ключові слова: мистецько-освітній простір, освітній простір, мистецька освіта України, феномен культури, культурний простір, культурна детермінанта.

Ovcharuk Olha, D. Sc. in Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Humanities National Academy of Culture and Arts Management

Cultural Determinants of the Formation of the Artistic and Educational Space of Ukraine in the Conditions of War

The purpose of this study is to identify and substantiate the essence of cultural determinants as key factors in the formation of Ukraine's arts and education space in the context of war. **The research methodology** is based on the application of a polyparadigmatic approach to identifying cultural determinants from the perspective of various scientific paradigms and paradigmatic shifts within the contemporary sociocultural sphere. The comparative method is used to compare scientific approaches, strategies, concepts and theories regarding the development of the arts education system and the formation of the arts education space; the typological method – to identify the characteristics and typologise cultural determinants; the method of semiotic analysis – to interpret the essence of cultural determinants as symbolic systems within the arts education space; the method of theoretical generalisation – to generalise the research findings. **The scientific novelty of this article** consists in conceptualising the phenomenon of the artistic and educational space, the formation of which is shaped by cultural determinants. It has been demonstrated that the leading factors among these are the humanitarian, cultural-integration, information-communication and activity-creative dimensions. Each of these reflects the essence of contemporary global humanitarian, socio-cultural and communicative

transformations and contributes to the renewal of outdated socio-cultural systems, including educational ones. **Conclusions.** The development of Ukraine's arts and education space during the war is influenced by complex socio-cultural, socio-political and socio-economic challenges caused by Russian aggression. Under their influence, new cultural phenomena are emerging, in particular Ukraine's artistic and educational sphere. Its defining features are openness, inclusivity, communicativeness, dynamism, adaptability to socio-cultural realities, and the capacity for self-organisation and self-development.

Keywords: arts and education space, educational space, arts education in Ukraine, cultural phenomenon, cultural space, cultural determinant.

Актуальність теми дослідження. Повномасштабна російська збройна агресія спричинила кардинальні зміни в усіх сферах буття українського суспільства. Осмислення наслідків війни українською гуманітарною думкою посилює увагу тих сфер життєдіяльності суспільства, які зазвичай знаходилися на периферії його інтересів. Це дозволило розкрити сутнісні аспекти таких складних феноменів як національний гуманітарний та культурний простір, національна культурна пам'ять, сформувати нове розуміння ролі мистецької освіти як середовища збереження національної ідентичності, національної свідомості, національних ідеалів та цінностей. «Російська військова агресія дала поштовх до того, щоби проблеми культури і мистецтва, якими до війни переймалася здебільшого академічна і мистецька спільнота, виявилися у центрі уваги суспільства» – зазначив у передмові до колективної монографії «Мистецтво в обороні» президент Національної академії мистецтв України Віктор Сидоренко [14, 10].

Серед сфер, що сьогодні виконують важливу соціальну функцію в українському культурному просторі, особливе місце займає мистецька освіта. Це цілісна система, в освітньому середовищі якої відбувається передача акумульованих суспільством культурних норм, здійснюється підготовка професійних мистецьких кадрів, виховується нова генерація творчих особистостей, майбутніх фахівців управління сферою культури, діяльність яких буде визначати майбутній розвиток усієї культурної сфери, а також гуманітарної та культурної політики держави. В контексті сучасних соціокультурних викликів функції вітчизняної мистецької освіти суттєво змінюються – з'являються новітні освітні моделі та типи культурних практик, розширюються міжнародні комунікації тощо, в результаті чого відбувається формування нового феномену – відкритого, безбар'єрного мистецько-освітнього простору, який набуває виразних ознак та характеристик. Відтак, постає необхідність його теоретичного осмислення з позицій обґрунтування тих

важливих культурних детермінант, що визначають базові принципи та засади функціонування сучасного мистецько-освітнього простору України.

Аналіз досліджень і публікацій. Взаємозв'язок освіти, у її ціннісному розумінні, та культури обґрунтований в наукових працях багатьох сучасних науковців. В них культура постає як аксіологічна матриця формування цінностей, змісту та мети освіти, що суттєво впливає на процес виховання та формування особистості. Культура також визначена ключовим чинником переходу до людиноцентрованої парадигми освіти, де цінності, знання та моральність є провідними орієнтирами (В. Андрущенко) [1, 2]. На необхідність розробки новітніх філософсько-освітніх парадигм як шляхів виходу з освітньої кризи вказує відома мистецтвознавиця О. Берегова. Дослідниця підкреслює необхідність створення якісно нової системи підготовки високоосвічених спеціалістів постмодерної ери, світоглядні орієнтації яких філософське осмислення світу мають відповідати вимогам і викликам глобалізованого часу [5]. У свою чергу, автори колективної монографії «Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії» – представники вітчизняної філософсько-культурологічної, мистецтвознавчої думки (Т. Андрущенко, О. Антонюк, Л. Бабушка, В. Беспалий, М. Бровко, В. Бондарчук, Т. Кривошея, М. Тимошенко, М. Федоренко та ін.) відзначають, що саме філософія виступає методологічним інструментарієм осмислення метафізичної суті культури та системи музичної освіти [17].

Серед широкого спектру питань, пов'язаних із висвітленням процесів розвитку, інституалізації, модернізації мистецької освіти, проблема формування мистецько-освітнього простору імпліцитно присутня у працях сучасних дослідників (О. Безгін [4], С. Волков [6], Ж. Денисюк [8], І. Кузнецова [4], О. Успенська [4], Р. Шмагало [18] та ін.), де постає як метасистема культури. Також мистецько-освітній простір розглядається у наукових розвідках вчених – мистецтвознавців, культурологів, педагогів як

складний культурний та культуротворчий феномен (О. Афоніна [3], О. Копієвська [11], Н. Костюк [12], Л. Шумейко [19] та ін.). Проте, цей феномен ще не набув осмислення з позицій визначальних детермінант його формування, обумовлених викликами сьогодення.

Мета статті – виявити та обґрунтувати сутність культурних детермінант як ключових чинників формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни.

Виклад основного матеріалу. Цивілізаційні виклики сьогодення, що постали перед усіма соціокультурними системами та загострилися в умовах війни, вимагають не просто формальних рішень, а концептуально нових підходів щодо їх подолання. Продуктивність цього процесу залежить від переосмислення ролі та функцій як вже усталених систем, так і нових культурних феноменів. Серед таких активно привертають увагу наукової громадськості мистецька освіта та мистецько-освітній простір України.

За роки становлення мистецької освіти України відбулося створення цілісної системи професійних мистецьких навчальних закладів, діяльність яких спрямована на підготовку професійних мистецьких кадрів, формування творчої еліти нації, а й відтак, на збереження, передаючи мистецьких освітніх традицій, примноження культурних надбань країни. Як зауважує відомий вчений-культуролог С. Волков, пройшовши процеси інституалізації протягом певного історичного періоду, мистецька освіта має всі ознаки системності в освоєнні знань і навичок, забезпечує передання примноженого і в певний спосіб відібраного людського досвіду, який зберігається в культурі нації, народу, цивілізації [6, 14].

На сучасному етапі розвитку мистецька освіта є невід'ємною складовою соціокультурних процесів, відіграє важливу роль у розв'язанні нагальних завдань культуротворення. Як соціальний інститут система мистецької освіти забезпечує набуття ціннісних орієнтацій, естетичного досвіду, комплексу професійних компетентностей у процесі мистецької діяльності. Функціонування системи мистецької освіти в колі загальної освітньої системи обумовлює спільність їх світоглядно-філософських засад, виховних завдань, пріоритетів щодо розвитку та формування творчої особистості. Культурно-історична динаміка становлення інституту освіти в контексті трьох основних освітніх парадигм – класичної, некласичної та

постнекласичної свідчить на користь загальноісторичної тенденції руху послідовних змін в освіті, яка проявляється у переході від поняття «система освіти» до поняття «освітній простір» як ключового аспекту сучасної філософії освіти [15, 29].

Така динаміка розвитку інституту освіти цілком відповідає логіці трансформації системи сучасної мистецької освіти, що здійснюється на різних рівнях – світоглядно-ціннісному, законодавчому, інституційному, освітньо-організаційному, практично-творчому. Разом з тим, непередбачуваність, невизначеність, нестабільність як виклики сьогодення пришвидшують процеси деформації усіх застарілих як соціокультурних, так і освітніх систем, тим самим сприяючи подоланню їх надлишкової заорганізованості, структурованості, обмеженості у прийнятті рішень. Для освітніх систем подолання цих явищ уможливорює їх перехід на новий рівень функціонування в умовах відкритого до новацій освітнього простору.

Для сучасної системи мистецької освіти України таким простором стає мистецько-освітній простір, виразними ознаками якого є відкритість, інтегративність, комунікативність, динамічність, адаптивність до соціокультурних реалій, здатність до самоорганізації та саморозвитку. Для системи мистецької освіти як складової мистецько-освітнього простору відкриваються нові можливості для подолання викликів, які сьогодні стоять перед усією гуманітарною сферою та українською культурою.

Процес формування сучасного мистецько-освітнього простору України в умовах війни актуалізується багатьма чинниками – культурними детермінантами, кожна з яких спричиняє різні типи змін. У процесі гуманітаризації культури особливого значення набуває *гуманітарна культурна детермінанта*, що забезпечує формування людиноцентричної системи цінностей для розвитку усіх сучасних соціокультурних систем, зокрема освітніх. Система мистецької освіти України завжди стверджувала гуманістичну етику в освітньому середовищі, у просторі якого творча особистість є найвищою цінністю в гуманітарному, духовному, інтелектуальному розвитку суспільства. Крім того, саме в мистецькому освітньому середовищі реалізується творчий потенціал людини як головної рушійної сили формування та збереження значущих для суспільства цінностей – національної

культурної ідентичності, національної свідомості, національної пам'яті, національних ідеалів тощо.

В умовах багатополярної гібридної війни, яка масштабується в сучасному світі, критично важливим стає процес гуманітаризації мистецької освіти як інноваційного середовища формування та розвитку інтелектуального потенціалу творчої особистості. При цьому саме творча учнівська та студентська молодь стає активною соціальною групою, відкритою для новацій та соціальних перетворень. Відтак з ефективністю мистецької та культурологічної освіти пов'язаний процес перетворення інтелектуального потенціалу в якісний людський капітал країни, що є основою для успішного відновлення усієї сфери української культури [16].

В нинішніх умовах боротьби проти російського агресора роль мистецької освіти кардинально змінюється через потребу розв'язання складних соціокультурних проблем. З огляду на це, гуманістична культурна детермінанта забезпечує людиноцентричний характер мистецької освіти на основі вільного розвитку творчої особистості, залучення її до соціальної активності, особливо в умовах війни. Результатом цього стає формування мистецько-освітнього простору на основі духовного єднання українського суспільства, посилення його соціальної згуртованості, через усвідомлення людини як головного національного ресурсу. При цьому гуманітарний чинник не тільки визначає основну стратегію розвитку сучасного мистецько-освітнього простору України, а й сприяє гуманітаризації усієї системи мистецької освіти, тим самим підтверджуючи реформування її статусу в суспільстві, що забезпечує нерозривну єдність гуманітарного, суспільного, освітнього та культурно-мистецького факторів.

Культур-інтеграційна культурна детермінанта виступає чинником формування сучасного мистецько-освітнього простору через активізацію процесів міжкультурної взаємодії. Її суттєвий вплив обумовлений принципово новими умовами розвитку міжкультурної комунікації між сучасними українськими митцями, освітянами, науковцями та представниками європейських культурних інституцій та, у цілому, європейським мистецьким середовищем, що стало виявом гуманітарної підтримки України, її культури та мистецтва під час війни.

Мистецтво завжди виступало тим унікальним феноменом, що об'єднує людей різних культур, традицій, віросповідання. Багатогранний комунікативний потенціал мистецтва сприяє створенню культурних зв'язків між різними культурами, обміну ідеями, цінностями, розбудові та зміцненню дружніх та ефективних відносин між країнами.

В контексті сучасних цивілізаційних викликів, що постали перед усією українською державою, процеси культурного взаємообміну значно активізувалися. Під їх впливом мистецька освіта виступила потужним сегментом розвитку міжкультурної комунікації, міжкультурного діалогу та культурної дипломатії [10]. На думку С. Волкова, міграційні процеси, спричинені війною, активізували україно-європейський культурний обмін, зокрема контакти української творчої молоді з професійним мистецьким середовищем європейських країн. У цих процесах молодь відіграє особливу роль, оскільки вона є найбільш сприйнятливою до змін, хоче цих змін, прагне пошуку нового не тільки в побуті, але й в духовній сфері людської діяльності. Молодь мистецьких навчальних закладів – студенти, учні як носії творчих професій (зокрема музичних) – активно взяли участь у культурному обміні [7, 264].

Через розширення різних форм міжкультурної комунікації, учасниками яких стають українська учнівська та студентська молодь, вітчизняні митці – представники різних видів сучасного мистецтва, відбувається процес набуття нових компетенцій та знань, які допомагають демонструвати компоненти власної культури. Крім того, під впливом міжкультурної взаємодії змінюється функціональне призначення освітнього мистецького середовища, у якому формується новий тип професіонала – продюсера, культуртрегера, арт-менеджера, куратора у сфері міжнародних відносин, здатного співпрацювати із фахівцями та представниками різних культур, розбудовувати творчі зв'язки, реалізовувати культурно-мистецькі проекти. Все це сприяє формуванню відкритого міжкультурного мистецько-освітнього простору.

Інформаційно-комунікаційна культурна детермінанта визначає перспективи появи новітнього інтерактивного мистецько-освітнього простору, адже швидкий розвиток цифрових технологій стає впливовим чинником трансформацій в усіх сферах життя сучасного соціуму. Під їх впливом

здійснюються інноваційні розробки в сфері культури та креативних індустрій, формується новий тип креативної економіки. Особливу роль процеси цифровізації відіграють в сучасній освітній та мистецько-освітній сфері. Залучення та впровадження новітніх інформаційно-комунікаційних технологій відкриває значні можливості для вдосконалення освітнього процесу, його модернізацію шляхом розробки сучасних освітніх напрямів та формування актуальних фахових компетенцій.

Завдяки цифровим інструментам відбувається інтеграція дисциплін мистецького спрямування із технічними та гуманітарними дисциплінами, що дозволяє генерувати новітні міждисциплінарні освітні моделі та поєднувати вже усталені напрями підготовки із нещодавно створеними галузями, такими як цифрові гуманітарні науки, візуальні мистецтва, медіа, креативні індустрії, культурний менеджмент, культурна дипломатія, економіка культури тощо. Сучасні цифрові технології – графічні редактори, програми 3D-моделювання, платформи для візуальної комунікації, мультимедійні ресурси – стають невід’ємною частиною сучасного мистецько-освітнього процесу [22]. Їх впровадження забезпечує формування у здобувача освіти візуального мислення, художнього бачення, технологічної грамотності, завдяки чому стає можливим створення та розробка новітніх методик викладання, осучаснення змісту освіти шляхом впровадження передових наукових знань. Результатами цих процесів мають стати сформовані компетенції, якими мають володіти майбутні митці – випускники мистецьких освітніх навчальних закладів, а саме – уміння працювати в цифровому середовищі, створювати цифрові виставки, проекти, оцифровувати важливі артефакти, володіти навичками критичного та візуального мислення, методиками візуальної аналітики.

Таким чином, під впливом інформаційно-комунікаційної культурної детермінанти формування сучасного мистецько-освітнього простору здійснюється на основі підходів, адаптованих до реалій цифрової культури. Це визначає технологічні перспективи розвитку мистецької освіти та сприяє її інтеграції як у вітчизняний, так і європейський мистецько-освітній простір.

Культурною детермінантою, що визначає провідну тенденцію розвитку сучасної мистецької освіти та сприяє формуванню мистецько-освітнього простору як культурного

феномену, є *діяльнісно-творча детермінанта*. Її поява обумовлена активізацією ролі мистецької молоді – учнів та студентів мистецьких навчальних закладів України в сучасних соціокультурних процесах. Це виявляється через впровадження різних шляхів комунікації закладів мистецької освіти із громадськістю, надання арт-терапевтичної допомоги, участь у суспільно значущих культурно-мистецьких проєктах, що сприяє формуванню різних моделей культурної стійкості/резильєнтності та згуртованості українського суспільства.

В контексті складних викликів, з якими стикається українське суспільство, уся система мистецької освіти перетворюється на особливий мистецько-освітній простір емоційної та ментальної підтримки як самих учасників освітнього процесу – викладачів, учнів, студентів, а також і представників різних соціальних груп українського суспільства. Сьогодні мистецькі навчальні заклади ініціюють широкий спектр заходів, які допомагають залучати військових, волонтерів, представників громадськості. Використовуючи можливості засобів художньо виразності різних видів мистецтв – слова, звуку, кольору, хореографії, драми творча молодь ініціює проведення різних арт-терапевтичних практик, які допомагають у боротьбі із стресовими ситуаціями, депресією, зневірою тощо. З одного боку, це створює позитивний вплив на соціокультурний розвиток усього українського суспільства, з іншого – вибудовує різні моделі його стійкості та згуртованості. Як зауважують сучасні дослідники, стійкість – це не просто про ресурси, які надає соціальна екологія. Це також те, що люди активно роблять самі задля збереження соціальних екосистем або для створення нових ресурсів [9; 13; 21].

В системі сучасної мистецької освіти України важливим ресурсом, який виступає як форма вираження стійкості, стає музика, музичне виконавство, залучення звуку у різні арт-терапевтичні практики. Як зауважує британська дослідниця Дж. Кларк (Janine Clark), саме музичний звук є недостатньо оціненим аспектом соціальної та фізичної екології людини, що стає важливим ресурсом стійкості. В контексті розв’язаної росією війни в Україні авторка доводить існування взаємозв’язку між музикою та стійкістю, адже саме музика може бути формою та вираженням стійкості у воєнних ситуаціях, що безпосередньо впливає на акустичну екологію та трансформує її. При цьому, соціально-екологічні підходи до стійкості у

взаємозв'язках та взаємодії між людьми, навколишнім середовищем, з яким переплітається їхнє життя, стають все більш багатограними та дедалі більш мультисистемними [21].

Враховуючи терапевтичні властивості музичного звуку та музики як форми вираження стійкості українські виконавці, творча учнівська молодь, артисти, гастролуючи за кордоном зі своїми музичними проектами демонструють свою громадянську позицію, представляють здобутки національної культури через активну музичну діяльність, музично-творчі та арт-терапевтичні практики. Завдяки цьому, українська популярна музика перетворилася в унікальний фундаментальний засіб підвищення транснаціональної обізнаності про українську боротьбу, стала дієвим інструментом впливу на широку міжнародну аудиторію. Відтак, музика стала використовуватися для того, щоб допомогти вижити країні та з новою силою артикулювати національну ідентичність і державний суверенітет, а також перетворилася на джерело стійкості та незламності українського народу.

Як зазначають вчені Манчестерського університету Великобританії М. Біасіолі (Marco Biasioli) та Т. Дрю (Thomas Drew) у своєму дослідженні «Українська популярна музика у часи війни», українськими музикантами було застосовано різні методи, щоб розповісти міжнародній аудиторії про націю, сказати слово для України та про Україну – фольклорні мотиви, політичні меседжі в англійських текстах, перформанс, відеопроєкції, промови між піснями, прапори тощо. Робилося все можливе для того, щоб довести самобутність української культури, її відмінність від російського впливу. Все це здійснювалося заради того, щоб нанести Україну на карту світу як самодостатню культурну та політичну одиницю [20].

Отже, широкий спектр різноманітних діяльно-творчих практик, ініційованих українськими митцями, представниками закладів мистецької освіти в умовах війни, свідчить про значне розширення функцій усієї системи мистецької освіти, трансформацію її ролі та впливу на сучасні соціокультурні процеси. Усі ці явища засвідчують виразну динаміку перетворення мистецької освіти України від складно структурованої, регламентованої системи до культуротворчого феномену у складі мистецько-освітнього простору України, в межах якого формуються мистецька еліта нації, зберігається та

примножується національний інтелектуально-творчий потенціал країни.

Наукова новизна статті полягає в концептуалізації феномену мистецько-освітнього простору, чинниками формування якого виступають культурні детермінанти. Доведено, що провідними серед них є: гуманітарна, культур-інтеграційна, інформаційно-комунікаційна та діяльно-творча. Кожна з них відображає сутність сучасних глобальних гуманітарних, соціокультурних, комунікаційних трансформацій та сприяє оновленню застарілих соціокультурних систем, зокрема освітніх.

Висновки. Формування мистецько-освітнього простору України в умовах війни відбувається під впливом складних соціокультурних, суспільно-політичних та соціально-економічних викликів, спричинених російською агресією. Під їх впливом здійснюються суттєві зрушення в усіх сферах функціонування українського суспільства, відбувається деформація усіх застарілих соціокультурних систем, у тому числі освітніх. Про це свідчать перетворення в системі мистецької освіти, що відбуваються на світоглядно-ціннісному, законодавчому, інституційному, освітньо-організаційному та практично-творчому рівнях. Результатом цих процесів стає поява нових культурних феноменів, зокрема мистецько-освітнього простору України. Провідними культурними детермінантами його формування є гуманітарна, культур-інтеграційна, інформаційно-комунікаційна та діяльно-творча. Кожна з них відображає сутність сучасних глобальних гуманітарних, соціокультурних, комунікаційних трансформацій в системі мистецької освіти та сприяє подоланню її надлишкової заорганізованості, структурованості. Результатом цього стає транспозиція мистецької освіти на новий рівень функціонування, а саме в умовах відкритого до інновацій освітнього простору. Виразними ознаками якого є відкритість, інтегративність, комунікативність, динамічність, адаптивність до соціокультурних реалій, здатність до самоорганізації та саморозвитку.

Література

1. Андрущенко В. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : МП Леся, 2017. 228 с.
2. Андрущенко В. Культура як аксіологічна матриця освіти. Київ : МП Леся, 2017. 303 с.
3. Афоніна О. С. Феномени інтеграції та інтегративності в контексті мистецько-освітнього

простору. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 4. С. 293–300. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.4.33>.

4. Безгін О. І., Кузнєцова І. В., Успенська О. Ю. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 208 с.

5. Берегова Г. Д. Пошуки нових філософсько-освітніх парадигм у контексті освітньої кризи. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 3–9.

6. Волков С. М. Інституціалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

7. Волков С. М. Творча молодь і війна в Україні. *Культура під час війни: творення смислів* : монографія. Київ, 2024. С. 263–268.

8. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 1. С. 23–28. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277628>.

9. 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>.

10. Значення мистецької освіти в сучасному світі: особливості навчання, вплив на здобувачів та зв'язок із культурною дипломатією. *Міністерство культури України* : офіційний вебсайт. URL: <https://mincult.gov.ua/news/znachennya-mysteczkoyi-osvity-v-suchasnomu-sviti-osoblyvosti-navchannya-vplyv-na-zdobuvachiv-ta-yiyi-zvyazok-z-kulturnoyu-dyplomatiyeu> (дата звернення: 05.03.2026).

11. Копієвська О. Р. Культурний інтелект в мистецько-освітньому просторі: культурологічна рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 17–23. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351828>.

12. Костюк Н. О. Аксіологічність мистецько-освітнього простору: детермінанти і дискурси. *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі*. 2023. № 8. С. 9–16. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2023.82>.

13. Культура як основа національної стійкості: стратегія збереження та розвитку. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій України* : офіційний вебсайт. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/kultura-yak-osnova-nacizionalnoyi-stijkosti-strategiya-zberezheniya-ta-rozvytku/> (дата звернення: 05.03.2026).

14. Мистецтво в обороні : колективна монографія / Нац. акад. мистец. України ; НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України ; редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін. ; упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : Фенікс, 2024. 1024 с.

15. Підготовка докторів мистецтва: атестаційні новації мистецької освіти в Україні : монографія / О. І. Безгін, І. В. Кузнєцова, О. Ю. Успенська, Є. М. Нишук, Д. С. Коник. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2024. 225 с.

16. Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> (дата звернення: 05.03.2026).

17. Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін. ; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. Київ : Букрек, 2020. 601 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/filosofiya-kulturi-.pdf> (дата звернення: 05.03.2026).

18. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : ЛНАМ, 2022. 548 с.

19. Шумейко Л. М. Обдарованість – Талант – Геніальність як чинники культуротворення в мистецько-освітньому просторі. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 1. С. 273–282.

20. Biasioly M., Drew T. Ukrainian Popular Music in Times of War: National Identity, Transnational Projections and the Musician as Grassroots Ambassador. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 2024. Vol. 14, no. 2 URL: https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/1447 (дата звернення: 05.03.2026).

21. Clark J. N. Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine, *Cultural Sociology*. 2024. №18 (1). С. 50–70. URL: <https://pure-oai.bham.ac.uk/ws/portalfiles/portal/187103022/17499755231151216.pdf> (дата звернення: 05.03.2026).

22. Humeniuk T., Panona N. Innovative Trends in the Organization of Contemporary Art Education. *Київське музикознавство*. 2025. № 3. С. 368–382. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.43>.

References

- Andrushchenko, V. (2017). *The Culture of Personal Life-Creation and Education*. MP Lesia [in Ukrainian].
- Andrushchenko, V. (2017). *Culture as an Axiological Matrix of Education*. MP Lesia [in Ukrainian].
- Afonina, O. S. (2025). Phenomena of Integration and Integrativeness in the Context of the Art and Education Space. *Cultural Studies Almanac*, 4, 293–300 [in Ukrainian].
- Bezgin, O., Kuznietsova, I., & Uspenska, O. (2019). *Artistic Culture and Art Education in Ukraine: Contemporary Manifestations and Meanings*. Institute

of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

5. Berehova, H. (2013). The Search for New Philosophical and Educational Paradigms in the Context of the Educational Crisis. *Culture and Modernity*, 2, 3–9 [in Ukrainian].

6. Volkov, S. (2010). *Institutionalised Sociocultural Systems: Regional Specifics and Dynamics*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

7. Volkov, S. (2024). Creative Youth and the War in Ukraine. In *Culture During War: The Creation of Meanings*. Kyiv, 263–268 [in Ukrainian].

8. Denysiuk, Zh. (2023). Art Education in the Context of Globalization and Contemporary Cultural Transformations. *Herald of the National Academy of Management Personnel in Culture and Arts*, 1, 23–28 [in Ukrainian].

9. Denysiuk, Zh. (2025) Ukrainian Cultural Identity as the Foundation of National Resilience and Cultural Policy. *Cultural Studies Almanac*, 1 (13), 309–315 [in Ukrainian].

10. The Significance of Arts Education in the Modern World: Features of Instruction, Impact on Students, and Connection to Cultural Diplomacy. (n.d.). Ministry of Culture of Ukraine: Official Website. <https://mincult.gov.ua/news/znachennya-mysteczkoiv-osvity-v-suchasnomu-sviti-osoblyvosti-navchannya-vplyv-na-zdobuvachiv-ta-yiyi-zvyazok-z-kulturnoyu-diplomatiyeu> [in Ukrainian].

11. Kopievska, O. (2025). Cultural Intelligence in the Arts and Education Sector: A Cultural Studies Reflection. *Herald of the National Academy of Cultural and Art Management*, 4, 17–23 [in Ukrainian].

12. Kostiuk, N. (2023). The Axiological Nature of the Art and Education Space: Determinants and Discourses. *Musical Art in Educational Discourse*, 8, 9–16 [in Ukrainian].

13. Culture as the Foundation of National Resilience: A Strategy for Preservation and Development. (n.d.). Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine: Official Website. <https://mcsc.gov.ua/news/kultura-yak-osnova-naczionalnoyi-stijkosti-strategiya-zberezheniya-ta-rozvytku/> [in Ukrainian].

14. Klekovkin, O., Kuznetsova, I., & Cherkashyna-Hubarenko, M. (Comp.) (2024). *Art in Defence*. Feniks [in Ukrainian].

15. Bezgin, O.I., Kuznetsova, I.V., Uspenska, O.Yu., Nyshechuk, Ye.M., Konyk, D.S. (2024). *Training of Doctors of Arts: Innovations in the Certification of Art Education in Ukraine*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

16. Strategy for the Development of Culture in Ukraine for the Period until 2030: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 293-r of March 28, 2025. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

17. Andrushchenko, T. I., Antoniuk, O. V., Bespalyi, V. A., Brovko, M. M., Fedorenko, M. O., et al (2020). *Philosophy of Culture: Basic Concepts, Trends, and Figures*. Vydavnytstvo: Bukrek [in Ukrainian].

18. Shmahalo, R. (2022). *Art Education and Art History in Ukraine from the Mid-19th to the Mid-20th Century: Structuring, Methodology, Artistic Positions*. LNAM [in Ukrainian].

19. Shumeiko, L. (2024). Giftedness – Talent – Genius as Factors in Culture Formation in the Art and Education Sphere. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 273–282 [in Ukrainian].

20. Biasioly, M., & Drew, Th. (2024). Ukrainian Popular Music in Times of War: National Identity, Transnational Projections and the Musician as Grassroots Ambassador. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 14 (2). https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/1447 [in English].

21. Clark, J. N. (2024). Music, Resilience and ‘Soundscaping: Some Reflections on the War in Ukraine, *Cultural Sociology*, 18 (1), 150–170. <https://pure-oai.bham.ac.uk/ws/portalfiles/portal/187103022/17499755231151216.pdf> [in English].

22. Humeniuk, T., & Panona, N. (2025). Innovative Trends in the Organization of Contemporary Art Education. *Kyivske muzykoznavstvo*, 3, 368–382 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 22.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Сіверс В. А. Національно-культурна ідентичність у горизонті цінностей: інститути громадянського суспільства як простір її смислового оформлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 18–26.

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

Sivers V. (2026). National-Cultural Identity in the Horizon of Values: Civil Society Institutions as a Site of the Meaning-Making of Belonging. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 18–26 [in Ukrainian].

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ГОРИЗОНТІ ЦІННОСТЕЙ: ІНСТИТУТИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА ЯК ПРОСТІР ЇЇ СМислового оформлення

Метою статті є теоретичне обґрунтування національно-культурної ідентичності як процесу смислового оформлення належності в умовах аксіологічної нестабільності та визначення ролі інститутів громадянського суспільства як середовища відновлення символічної зв'язності суспільства в ситуації руйнування традиційних механізмів культурної інтеграції. **Методологічною основою** дослідження є поєднання феноменологічного, герменевтичного та соціально-конструктивістського підходів, що дозволяє розглядати ідентичність як процес смислотворення, а не як статичну сукупність ознак; аналізувати цінності як пережиті структури досвіду, що визначають горизонти можливого та допустимого; розкрити механізми інтерпретації та переінтерпретації цінностей у межах інституційних практик. Соціально-конструктивістська рамка забезпечила розуміння інститутів як процесуальних утворень, що виникають і відтворюються через повторювані практики та взаємне підтвердження значень. У роботі використовувався аксіологічний аналіз, що дозволив розглядати цінності не як абстрактні нормативні декларації, а як регулятивні структури, які набувають сили через їх переживання, соціальне підтвердження та інституційну легітимацію. Додатково було застосовано елементи критичної теорії для аналізу напруг між різними рівнями ціннісної організації, що проявляються в інституційних практиках. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні процесуального розуміння національно-культурної ідентичності як результату смислового оформлення належності в умовах аксіологічної напруги. Інститути громадянського суспільства концептуалізовано не як механізми трансляції цінностей, а як простори їх інтерсуб'єктивного узгодження, де відбувається їхня конкуренція, ієрархізація та символічна стабілізація. Уточнено поняття цінностей як регулятивних структур, що набувають сили через переживання та практики, а не лише через декларації. Розширено уявлення про роль інститутів як структур, що не усувають аксіологічні напруги, а організовують їх, роблячи можливим функціонування ідентичності в умовах нестабільності. **Висновки.** Національно-культурна ідентичність не може бути адекватно описана як стабільна система цінностей. Вона формується в полі аксіологічної напруги, де різні ціннісні орієнтації взаємодіють, конфліктують і переозначаються. Інститути громадянського суспільства відіграють у цьому процесі ключову роль, але не як прямі конструктори ідентичності, а як умови її формування. Ідентичність виникає через механізми видимості, повторюваності та соціального підтвердження цінностей, які забезпечуються інституційними структурами. Аксіологічна напруга не є перешкодою для формування ідентичності, а становить її внутрішній ресурс, що забезпечує динамічність і відкритість до трансформацій. Інститути громадянського суспільства виконують символічну, нормативно-регулятивну та медіативну функції, які дозволяють структурувати цю напругу. Вони створюють простір, у якому можливе узгодження суперечностей і формування спільних смислів без їх остаточного закриття. Отже, національно-культурна ідентичність не конструється інституціями безпосередньо, а формується в полі аксіологічної напруги, яку інститути громадянського суспільства роблять видимою, структурованою та соціально легітимною.

Ключові слова: національно-культурна ідентичність, цінності, інститути громадянського суспільства, аксіологічна напруга, інтерсуб'єктивність, символічна стабілізація, смислове оформлення, нормативна регуляція.

Sivers Valerii, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor at the Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management

National-Cultural Identity in the Horizon of Values: Civil Society Institutions as a Site of the Meaning-Making of Belonging

The purpose of the article is to provide a theoretical substantiation of national-cultural identity as a process of the meaning-making of belonging under conditions of axiological instability and to determine the role of civil society institutions as an environment for restoring the symbolic coherence of society in situations involving the destruction of traditional mechanisms of cultural integration. **The research methodology** integrates phenomenological, hermeneutic, and social constructivist approaches, enabling the conceptualisation of identity as a process of meaning production rather than a fixed set of attributes. Within this perspective, values are analysed as lived structures of experience that define the horizons of the possible and the permissible, while mechanisms of interpretation and reinterpretation of values are examined in the context of institutional practices. The social constructivist approach provides an understanding of institutions as processual formations that emerge and are reproduced through recurrent practices and the intersubjective confirmation of meanings. The study employs axiological analysis, which allows values to be treated not as abstract normative declarations but as regulative structures that acquire force through experience, social validation, and institutional legitimation. Elements of critical theory are further applied to reveal tensions between different levels of value organisation as manifested in institutional practices. **The scientific novelty** of the study consists in substantiating a processual understanding of national-cultural identity as the outcome of meaning-making of belonging under conditions of axiological tension. Institutions of civil society are conceptualised not as mechanisms of value transmission but as spaces of intersubjective coordination in which values compete, are hierarchised, and undergo symbolic stabilisation. The concept of values is refined through their interpretation as regulative structures that derive their force from experience and practice rather than from declarative articulation. The role of institutions is further elaborated as structures that do not eliminate axiological tensions but organise them, thereby enabling the functioning of identity under conditions of instability. **Conclusions.** National-cultural identity cannot be reduced to a stable system of values. It emerges within a field of axiological tension, where heterogeneous value orientations interact, conflict, and are continuously redefined. Institutions of civil society play a constitutive role in this process not as direct constructors of identity but as conditions of its formation. Identity takes shape through mechanisms of visibility, repetition, and social validation of values ensured by institutional structures. Axiological tension functions not as an obstacle but as an internal resource of identity formation, providing its dynamism and openness to transformation. Institutions of civil society perform symbolic, normative-regulative, and mediative functions that structure this tension, creating a space in which contradictions can be coordinated and shared meanings can emerge without their final closure. Thus, national-cultural identity is not directly constructed by institutions but is formed within a field of axiological tension that institutions render visible, structured, and socially legitimate.

Keywords: national-cultural identity, axiological tension, values, civil society institutions, intersubjectivity, symbolic stabilisation, meaning-making, normative regulation.

Актуальність теми дослідження. Сучасні процеси формування національно-культурної ідентичності дедалі менше піддаються опису в термінах стабільних ціннісних структур або лінійної інституційної детермінації. Ідентичність постає не як завершена конфігурація ознак, а як відкритий процес смислового оформлення належності, що розгортається в умовах множинності ціннісних орієнтацій, їхньої конкуренції та перманентного переозначення. У цьому контексті інститути громадянського суспільства набувають специфічного статусу, вони виступають не лише носіями та трансляторами нормативних смислів, але й просторами, у яких ці смисли піддаються артикуляції, інтерпретації та конфліктному узгодженню.

Традиційні підходи до аналізу ролі громадянського суспільства у формуванні ідентичності тяжіють до інституційного редукціонізму, розглядаючи інститути як відносно стабільні механізми репрезентації та закріплення певних цінностей. Водночас поза

увагою часто залишається те, що самі цінності не є ані однорідними, ані внутрішньо узгодженими. Вони функціонують як динамічні регулятивні структури, що набувають значення лише в процесі соціальної взаємодії та символічної легітимації. Відтак постає необхідність переосмислення інституцій не як «каналів передачі» цінностей, а як середовищ, у яких відбувається їхня селекція, ієрархізація та трансформація. З огляду на це актуалізується проблема співвідношення інституційного оформлення ідентичності та її внутрішньої аксіологічної нестабільності. Йдеться про виявлення тих механізмів, через які інститути громадянського суспільства не лише стабілізують певні ціннісні конфігурації, але й, водночас, підтримують поле їхньої напруги, в якому і відбувається формування ідентичності як процесу.

Для українського суспільства ця проблема має не лише абстрактно-теоретичний, а й конкретний культурно-історичний зміст і актуальність. В умовах війни національно-

культурна ідентичність перестає бути лише сферою символічного самовизначення і набуває характеру механізму колективного самозбереження. Вона пов'язана не тільки з питанням «хто ми?», а й з питанням «що в нашому спільному досвіді має залишитися значущим попри руйнування, втрати, насильство й дезорієнтацію?». Війна не просто посилює національну ідентичність, як це часто спрощено формулюється в публіцистичних або політико-соціологічних інтерпретаціях. Вона змінює сам режим її функціонування, ідентичність переходить із площини репрезентації у площину ціннісного випробування.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні культурологічні дослідження національно-культурної ідентичності розгортаються в ситуації, коли сама категорія ідентичності втратила очевидність. Її вже неможливо переконливо описувати як сталу культурну належність, що передається традицією, підтримується пам'яттю й відтворюється через символічні форми. Водночас її не можна без втрат звести й до мінливої конструкції, ситуативної самоідентифікації або ефекту публічного дискурсу. Саме ця напруга визначає сучасний стан проблеми – дослідження дедалі точніше описують окремі механізми культурного самовизначення, але часто втрачають цілісне питання про те, як у нестабільному суспільстві взагалі формується переживання спільної належності.

Одна з найпомітніших ліній сучасних досліджень пов'язана з критикою уявлення про ідентичність як про готову колективну сутність. Rogers Brubaker послідовно показує, що ідентичність не можна використовувати як універсальне пояснення етнічних, національних, релігійних або культурних процесів, оскільки вона сама потребує аналізу як спосіб класифікації, розмежування й мобілізації [5]. Цей підхід важливий тим, що виводить дослідника за межі наївного твердження про «наявність» ідентичності. Проте його підхід має певні обмеження. Критика есенціалізму не пояснює, чому певні форми належності переживаються не як довільні класифікації, а як внутрішньо необхідні, морально значущі й пов'язані з досвідом гідності, втрати або історичної відповідальності. Інакше кажучи, аналіз категоризації не замінює аналізу ціннісної сили культури.

Друга потужна лінія пов'язана з дослідженнями культурної пам'яті. Aleida Assmann переконливо доводить, що сучасні

суспільства втратили стабільний режим зв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім. Пам'ять уже не є пасивним збереженням минулого, а стає способом культурної організації часу [3]. У цьому підході важливо те, що національно-культурна ідентичність постає не як просте наслідування традиції, а як вибір того, що спільнота визнає вартим запам'ятовування, жалоби, захисту або переосмислення. Однак і тут є суттєва межа. Дослідження пам'яті нерідко підмінюють культуру її меморіальними формами. Вони добре аналізують комеморацію, травматичні наративи, символічні місця й архівні практики, але слабше пояснюють, як пам'ять переходить у живу практику належності, у повсякденне відчуття спільної відповідальності й у здатність суспільства діяти разом.

Третя лінія сучасних досліджень стосується медіального перетворення культури. Nick Couldry і Andreas Hepp обґрунтовують, що медіа сьогодні не просто передають повідомлення, а беруть участь у конструюванні повсякденної реальності [6]. Для нашого аналізу це принципово, оскільки національно-культурні смисли більше не існують лише в освітніх, родинних, музейних або літературних формах. Вони проходять через режими публічної видимості, повторення, цифрової циркуляції та емоційного посилення. Проте медіальний підхід має небезпеку редукції: культурна значущість починає непомітно ототожнюватися з комунікативною присутністю. Те, що активно циркулює, здається важливим, а те, що не потрапляє в публічний обіг, ніби втрачає реальність. Але для ідентичності вирішальним є не лише те, що стає видимим, а те, що здатне утримувати тривалий смисловий зв'язок між людьми.

Цю проблему загострюють дослідження платформного суспільства. José van Dijck з колегами показують, що цифрові платформи проникли в ядро суспільних процесів, змінюючи не лише комунікацію, а й організацію публічних цінностей, громадянських практик і демократичної взаємодії [12]. Для теми цієї статті це має безпосереднє значення, оскільки інститути громадянського суспільства сьогодні діють не в класичному просторі публічної дискусії, а в середовищі, де алгоритмічна видимість, швидкість реакції та емоційна інтенсивність можуть підмінити культурну тривалість. Водночас платформна оптика не дає достатньої відповіді на питання про глибину належності. Вона пояснює, як смисли

поширюються, посилюються або витісняються, але не пояснює, чому деякі з них стають для спільноти ціннісно незамінними.

Ще один важливий напрям становлять дослідження пізньомодерної культури як простору унікальності, автентичності й символічної відмінності. Так Andreas Reckwitz показує, що сучасне суспільство дедалі більше організовується навколо логіки особливого: цінним стає не загальне, а те, що подається як неповторне, автентичне, відмінне [9]. У цій перспективі національно-культурна ідентичність потрапляє в суперечливу ситуацію. З одного боку, вона отримує можливість активного самоствердження, особливо в постколоніальних або травмованих суспільствах. З іншого боку, вона ризикує перетворитися на конкурентний образ, на культурний знак, який мусить постійно доводити свою видимість і винятковість. Тут сучасні дослідження добре схоплюють логіку культурної диференціації, але недостатньо пояснюють механізми культурної зв'язності.

Окремої уваги потребує афективний поворот у культурології. Sara Ahmed показує, що емоції не є лише індивідуальними станами, вони формують межі близького й чужого, прийнятного й загрозового, свого й неприйнятного [1]. Це дає змогу побачити, що цінності не існують як «сухі» нормативні декларації. Вони набувають сили через переживання сорому, гніву, жалоби, любові, солідарності, образи або вдячності. Для аналізу національно-культурної ідентичності це надзвичайно важливо, особливо в умовах війни. Проте й афективний підхід має межу. Якщо культура описується переважно через інтенсивність переживань, то втрачається питання про тривалі структури смислу. Емоція може мобілізувати, але сама по собі не гарантує культурної тяглості. Саме тому сучасні дослідження, попри їхню теоретичну вагу, залишають відкритою ключову проблему: як у суспільстві, де традиція вже не є безумовною, пам'ять травматизована, публічність медіатизована, а цінності афективно загострені, формується не тимчасова мобілізація, а стійке переживання спільної належності? У цьому місці постає значення інститутів громадянського суспільства. Їх не можна розглядати тільки як інфраструктуру участі, волонтерства або демократичного посередництва. У культурологічному сенсі вони є просторами, де абстрактні цінності переходять у практику, пам'ять — у спільну дію, травматичний досвід

— у символічне впорядкування, а належність — у форму прожитої культурної реальності.

Запропонований короткий аналіз дозволяє зробити висновок, що сучасні дослідження не дають завершеної моделі національно-культурної ідентичності, але окреслюють поле її суперечностей. Критика есенціалізму руйнує уявлення про ідентичність як готову сутність, але не пояснює її ціннісної сили. Дослідження пам'яті показують механізми культурного зв'язку з минулим, але не завжди розкривають перехід пам'яті в живу практику належності. Медіальні й платформні теорії пояснюють режими видимості, але не вичерпують проблеми смислової тривалості. Афективні дослідження відкривають емоційну енергію культури, але потребують доповнення аналізом інституційного закріплення цінностей. Саме на цьому перетині й постає дослідницька перспектива цієї статті: *національно-культурну ідентичність доцільно розглядати як процес смислового формлення належності, що відбувається в горизонті цінностей, а інститути громадянського суспільства — як простір, у якому ця належність набуває не декларативного, а пережитого, практично підтвердженого й культурно тривалого характеру.*

Метою дослідження є концептуалізація національно-культурної ідентичності як процесу смислового оформлення належності в полі аксіологічної напруги та обґрунтування ролі інститутів громадянського суспільства як простору її структурованого відтворення, у якому забезпечуються умови видимості, конкуренції, ієрархізації та символічної стабілізації цінностей.

Виклад основного матеріалу. Національно-культурна ідентичність у сучасному суспільстві дедалі менше може бути пояснена через уявлення про існування стабільної системи спільних цінностей, яка забезпечує внутрішню єдність суспільства завдяки їх автоматичному відтворенню. Подібна модель виходить із припущення, що культурна інтеграція ґрунтується на відносно сталому нормативному порядку, а проблема ідентичності зводиться до рівня засвоєння вже наявних смислів. У такій перспективі суспільство розглядається як простір потенційної аксіологічної узгодженості, де суперечності мають тимчасовий характер і підлягають подоланню через механізми соціалізації, інституційного контролю або символічної інтеграції. Проте сучасний соціокультурний досвід демонструє принципово іншу логіку формування

належності. Національно-культурна ідентичність не виникає як наслідок завершеної ціннісної єдності. Навпаки, вона формується в умовах постійної аксіологічної нестабільності, де різні уявлення про спільне, належне та значуще не зникають, а співіснують у стані напруги. У цьому контексті аксіологічна нестабільність не є ознакою дезорганізації культурного простору. Її не можна пояснити ані кризою цінностей, ані послабленням нормативного контролю. Йдеться про глибшу трансформацію самої структури соціального смислотворення. Суспільство більше не функціонує як система з єдиним центром символічної легітимзації. Різні ціннісні орієнтації існують одночасно, претендуючи на статус суспільно значущих, але жодна з них не здатна остаточно усунути інші або закріпитися як безальтернативна основа колективної ідентичності. Цінність починає виконувати функцію спільного не тоді, коли вона визнається правильною, а тоді, коли вона стає механізмом взаємного символічного впізнавання між різними соціальними суб'єктами. У цьому сенсі принципово важливо розрізняти нормативне прийняття цінності та її соціальну дієвість. Суспільство може погоджуватися щодо значущості певних принципів — свободи, гідності, солідарності, справедливості, але це ще не означає існування спільного символічного простору. Якщо різні групи переживають ці цінності в межах несумісних структур досвіду, вони перестають функціонувати як інтегративні механізми. Тоді сама цінність формально зберігається, але втрачає здатність створювати переживання належності.

Сучасна криза ідентичності пов'язана не стільки з руйнуванням цінностей, скільки з руйнуванням механізмів їх спільного переживання. Саме тому національно-культурна ідентичність набуває процесуального характеру, вона формується не через усунення суперечностей, а через постійне співвіднесення різних режимів інтерпретації соціальної реальності. Це означає, що суперечність не є зовнішньою загрозою для ідентичності. Вона становить внутрішню умову її існування. Ідентичність не формується там, де досягнуто остаточної нормативної однорідності, оскільки повна аксіологічна завершеність фактично унеможливорює подальше переозначення належності. Будь-яка спроба остаточного закриття символічного простору неминуче перетворює ідентичність на жорстку форму

нормативної лояльності, нездатну адаптуватися до історичних змін. Саме тому аксіологічна напруга виконує продуктивну функцію. Вона підтримує відкритість культурного простору та створює можливість постійного перегляду меж спільного без руйнування самої здатності суспільства до інтеграції. Внаслідок цього змінюється і розуміння механізмів формування ідентичності. Вона більше не може бути пояснена як результат простого засвоєння культурних символів або нормативних моделей. Значення набувають інтегративної сили не через сам факт свого існування, а через процеси соціального підтвердження. Цінність починає функціонувати як елемент спільного символічного порядку лише тоді, коли стає частиною повторюваного колективного досвіду. Йдеться не тільки про рівень офіційного дискурсу чи інституційної декларації. Значення закріплюються через їх включення у повсякденні практики взаємодії, ритуали солідарності, механізми суспільного визнання та форми символічної участі. За цих умов ключового значення набуває проблема видимості цінностей. У сучасному суспільстві цінність не може підтримувати свою інтегративну функцію лише завдяки традиції або нормативному авторитету. Вона потребує постійного соціального відтворення. Але те, що не набуває публічної видимості, поступово втрачає здатність функціонувати як елемент спільного символічного простору. Водночас сама видимість не є нейтральною. Вона завжди пов'язана з механізмами селекції значень, визначенням того, які форми досвіду отримують суспільне підтвердження, а які залишаються маргіналізованими або витісненими за межі колективної значущості. У цьому контексті інститути громадянського суспільства виконують принципово важливу функцію. Проте їхня роль не зводиться до прямого конструювання національно-культурної ідентичності. Інститути не створюють готових моделей належності та не продукують завершеної системи спільних цінностей. Їхня функція полягає в іншому — у формуванні соціальних умов, за яких певні значення стають видимими, повторюваними та суспільно легітимними. Саме через інституційно підтримувану повторюваність окремі цінності починають переживатися як спільні навіть за умов відсутності повної аксіологічної узгодженості. Тому інститути громадянського суспільства не можна розглядати виключно як сферу суспільної самоорганізації або механізм захисту

демократичних процедур. Їх значення полягає насамперед у здатності підтримувати циркуляцію значень між різними соціальними групами. Інститути громадянського суспільства створюють простір, у межах якого суперечливі ціннісні позиції отримують можливість публічного співіснування без необхідності їх остаточного нормативного узгодження. Саме ця здатність забезпечує мінімальний рівень символічної зв'язності суспільства в умовах аксіологічної нестабільності.

Особливо виразно така функція проявляється в ситуаціях суспільної кризи. У кризових умовах традиційні механізми культурної інтеграції втрачають здатність підтримувати відчуття передбачуваності та символічної єдності. Формальні інститути можуть зберігати організаційну стійкість, однак цього виявляється недостатньо для підтримання спільного символічного простору. У таких ситуаціях суспільство дедалі більше залежить від горизонтальних форм взаємодії, через які відбувається колективне переозначення значущого, допустимого та спільного. Інститути громадянського суспільства починають виконувати медіативну функцію між різними режимами інтерпретації соціального досвіду. Медіативність у цьому випадку не означає досягнення остаточного консенсусу. Йдеться про підтримання можливості співвіднесення різних ціннісних позицій без переходу суспільства у стан повної символічної фрагментації. Вони створюють механізми взаємного символічного визнання, які дозволяють зберігати переживання належності навіть у ситуації незавершеного аксіологічного конфлікту. Завдяки цьому аксіологічна напруга не руйнує ідентичність, а стає умовою її динамічного відтворення.

Національно-культурна ідентичність не може бути описана як завершений нормативний проект. Вона формується як процес постійного символічного узгодження, у межах якого суспільство не усуває суперечності, а виробляє механізми їх співіснування. Інститути громадянського суспільства відіграють у цьому процесі визначальну роль не тому, що вони нав'язують спільні цінності, а тому, що забезпечують соціальну видимість, повторюваність та легітимність тих значень, через які стає можливим переживання колективної належності. Функція інститутів громадянського суспільства полягає не у виробництві ціннісного консенсусу. Більше того, у складних сучасних суспільствах такий

консенсус радше є неможливим. Вони підтримує інфраструктуру символічної взаємодії між різними формами колективного досвіду. Ця обставина з очевидністю вказує на те, що інститути громадянського суспільства не слід розглядати як механізми прямого конструювання ідентичності. Вони не створюють готового змісту колективного «Ми». Їхня функція значно складніша — вони створюють умови, за яких різні способи переживання спільного не втрачають взаємної видимості. Інакше кажучи, інститути *громадянського суспільства підтримують не саму ідентичність, а можливість її постійного суспільного відтворення.*

Сучасна національно-культурна ідентичність дедалі більше залежить від інтенсивності горизонтальних форм взаємодії. Якщо модерне суспільство підтримувало спільність через вертикальні механізми нормативної легітимації, то сучасне суспільство значною мірою підтримує її через повторювані практики взаємного підтвердження належності. Волонтерські ініціативи, локальні спільноти, громадські платформи, культурні практики, горизонтальні мережі солідарності виконують інтегративну функцію не тому, що продукують єдину систему переконань, а тому, що створюють ситуації спільного переживання соціальної пов'язаності. Саме тут стає зрозумілим, чому аксіологічна напруга не руйнує ідентичність автоматично. Вона руйнує її лише тоді, коли суспільство втрачає механізми символічної медіації між суперечливими формами досвіду. Якщо ж такі механізми зберігаються, суперечність починає виконувати продуктивну функцію. Вона підтримує відкритість спільного простору до переозначення та не дозволяє колективній ідентичності перетворитися на закриту систему нормативної інерції. Тому *сучасна національно-культурна ідентичність є не стабільною структурою, а процесом постійного суспільного відновлення можливості спільності в умовах незавершеного аксіологічного порядку* [1; 9].

У сучасному суспільстві належність дедалі рідше переживається як даність і дедалі частіше як проблема. Людина вже не входить у культурний простір через стабільну систему спадкових смислів. Вона змушена щоразу співвідносити власний досвід із множиною конкуруючих інтерпретацій, символічних кодів і режимів ціннісного самовизначення. Особливо виразно це проявляється в суспільствах, які переживають радикальні

соціальні трансформації або тривалу історичну нестабільність. У таких умовах культура перестає виконувати лише функцію відтворення традиції. Вона стає механізмом боротьби за саму можливість спільного світу.

Для українського суспільства ця проблема має принциповий характер. Війна не лише посилює значущість національно-культурної ідентичності, а й змінює сам спосіб її функціонування. Те, що в умовах відносної стабільності могло існувати як символічний фон повсякденності, у ситуації екзистенційної загрози набуває характеру ціннісного ядра спільності. Мова, пам'ять, культурні практики, історичні символи, форми жалоби, ритуали солідарності та способи публічного переживання втрати перестають бути периферійними елементами культурного життя. Вони починають виконувати функцію утримання суспільства від символічного розпаду. Однак саме в цій точці виявляється принципова суперечність сучасної культури. Чим інтенсивніше суспільство апелює до пам'яті, традиції та символічної спадковості, тим очевиднішою стає нестабільність самих механізмів культурного передавання. Символічні форми більше не мають автоматичної легітимності лише тому, що вони історично існували. Їхня значущість потребує постійного підтвердження через практику, емоційне переживання, публічне визнання та включення в актуальний досвід спільноти. Саме тому сучасна національно-культурна ідентичність не може бути описана як сукупність усталених ознак. Вона формується як процес безперервного переозначення меж значущого. А це означає, що культура сьогодні функціонує не лише як простір пам'яті, а як простір селекції смислів. Не все, що належить до минулого, отримує статус культурно значущого. Суспільство постійно здійснює відбір того, що має бути збережене як морально важливе, що повинно бути оплакане, що набуває статусу символічної втрати, а що, навпаки, витісняється або переінтерпретується. Унаслідок цього національно-культурна ідентичність виявляється пов'язаною не стільки з фактом спільного минулого, скільки зі здатністю суспільства підтримувати узгоджений горизонт ціннісного переживання цього минулого

Якщо ідентичність формується не як відтворення заданого змісту, а як упорядкування множинних орієнтацій у публічному культурному просторі, то напруга між цими орієнтаціями не є побічним ефектом,

який потребує зняття. Вона є внутрішньою умовою цього упорядкування. Можна виділити декілька типів напруги. *Перший тип* напруги виникає між універсалізацією і партикуляризацією значущого. Універсальні цінності функціонують як претензія на безумовну валідність, але їхнє фактичне існування завжди пов'язане з конкретними культурними і соціальними контекстами, які обмежують сферу їхнього застосування. Ця напруга не може бути знята шляхом «узгодження», оскільки універсальне втрачає свою силу, якщо редукується до локального, а локальне втрачає специфіку, якщо підпорядковується універсальному. У сучасних дослідженнях визнання показано, що саме ця незвідність і створює умови для постійного перегляду меж спільного: універсальне не задає остаточного стандарту, а функціонує як горизонт, який щоразу перевіряється в конкретних ситуаціях взаємодії [8]. *Другий тип* напруги проходить між декларативним і практичним рівнями цінностей. Цінності, які проголошуються як нормативні орієнтири, не збігаються з тими, що реально організовують соціальні практики. Це не є простою «невідповідністю», яку можна усунути шляхом інституційного контролю або моральної корекції. Розрив має структурний характер, оскільки декларативний рівень виконує функцію легітимації, тоді як практичний рівень — функцію орієнтації в конкретних ситуаціях, де діють інші критерії доцільності, ефективності або солідарності. Саме ця різниця створює простір, у якому ідентичність не відтворюється механічно, а постійно перевизначається через співвіднесення того, що проголошується, і того, що здійснюється [4]. *Третій тип* напруги виникає між ідентифікацією і дистанціюванням. Належність до спільноти передбачає визнання певних цінностей як «своїх», але водночас не може бути зведена до їх безумовного прийняття. У сучасних культурних контекстах ідентичність дедалі більше включає в себе здатність до критичної рефлексії щодо власних підстав. Це означає, що вона формується не лише через інтеграцію, а й через відмежування, де суб'єкт одночасно включений у спільний смисловий простір і здатний ставити під сумнів його елементи. Така подвійність не руйнує ідентичність, а є умовою її життєздатності, оскільки дозволяє їй адаптуватися до змін, не втрачаючи здатності до самореференції [10]. *Четвертий тип напруги* пов'язаний зі співвідношенням стабілізації і трансформації. Інститути

громадянського суспільства виконують функцію впорядкування смислів, але це впорядкування не є статичним. Воно передбачає постійне включення нових значень і переоцінку вже наявних. У цьому сенсі інститути не лише забезпечують сталість, а й відкривають можливість змін, оскільки будь-яка стабілізація досягається через процедури, які можуть бути переглянуті. Сучасні теорії соціальних змін підкреслюють, що саме ця здатність поєднувати відтворення і трансформацію робить інститути ключовими елементами культурної динаміки [9]. Усі ці напруги не існують ізольовано. Вони перетинаються і взаємно підсилюють одна одну, створюючи складну структуру, в якій ідентичність не може бути зафіксована як завершена форма. Вона постає як процес, у якому різні принципи оцінювання, різні режими пам'яті і різні форми інституційної організації вступають у взаємодію, не утворюючи остаточної єдності. Саме ця незавершеність і є умовою її функціонування. У цьому контексті інститути громадянського суспільства не усувають аксіологічні напруги, а виконують іншу, принципово важливу функцію: вони роблять їх видимими і соціально організованими. Через процедури публічної артикуляції, визнання і оскарження напруги набувають форми, в якій можуть бути включені в колективний досвід. Це означає, що інститути не забезпечують гармонії, а створюють умови, за яких конфлікт значень не руйнує спільний простір, а стає його структурним елементом. Таким чином, аксіологічна напруга не є відхиленням від норми, а є способом існування національно-культурної ідентичності в сучасних умовах. Вона визначає її як відкриту, динамічну форму, що не може бути редукована до стабільної системи цінностей, але водночас не розпадається на несумісні фрагменти завдяки інституційній організації публічного смислового простору.

Наукова новизна. Запропонована перспектива переорієнтовує аналіз національно-культурної ідентичності з моделі ціннісної інтеграції на модель аксіологічної напруги як продуктивного принципу її формування. Цінності інтерпретовано як процесуальні структури, що існують у різних модусах — декларативному, практичному та пережитому і набувають значущості лише в динаміці їхнього розриву та взаємного перекладу. Це дозволяє розглядати аксіологічний вимір ідентичності як поле, у якому смисли не передаються, а виробляються

через інтерсуб'єктивну взаємодію та символічну боротьбу за легітимність. Інститути громадянського суспільства концептуалізовано як середовища селекції та видимості цінностей, у яких відбувається їхня артикуляція, ієрархізація та публічне співвіднесення. Введено аналітичну оптику подвійності інституційної дії: інститути функціонують як механізми стабілізації ідентичності та як умови її трансформації, забезпечуючи не стільки сталість, скільки відтворюваність процесу ідентифікації.

Висновки. 1. Національно-культурну ідентичність доцільно розглядати як процес, що розгортається у полі аксіологічної напруги, де цінності не утворюють цілісної системи, а співіснують у режимі конкуренції, співвіднесення та переозначення. 2. Аксіологічна напруга виступає не дестабілізуючим фактором, а внутрішнім механізмом формування ідентичності, забезпечуючи можливість інтерпретації, вибору та смислового самовизначення. 3. Цінності функціонують у різних модусах — декларативному, практичному та пережитому — і саме розрив між ними визначає динаміку ідентифікаційних процесів. 4. Інститути громадянського суспільства виконують роль середовищ, у яких цінності набувають видимості, соціального підтвердження та символічної форми, водночас зберігаючи їхню внутрішню суперечливість. 5. Інституційна дія має амбівалентний характер: вона одночасно стабілізує ідентичність і відкриває можливості для її трансформації, забезпечуючи відтворення ідентичності як процесу, а не як стану. 6. Формування національно-культурної ідентичності відбувається через впорядковану циркуляцію ціннісних позицій, у межах якої інститути громадянського суспільства виступають механізмами їхнього публічного співвіднесення та легітимації.

Література

1. Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. 2nd ed. Edinburgh University Press, 2014.
2. Alexander J. C. The Civil Sphere. Oxford University Press, 2006.
3. Assmann A. Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime. Cornell University Press, 2020. DOI: 10.7591/cornell/9781501742439.001.0001.
4. Boltanski L. On Critique: A Sociology of Emancipation. Polity Press, 2011.
5. Brubaker R. Grounds for Difference. Harvard University Press, 2015.
6. Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Polity Press, 2017.

7. Honneth A. The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts. Polity Press, 1995.
8. Lamont M. Seeing Others: How Recognition Works – and How It Can Heal a Divided World. Simon & Schuster, 2023.
9. Reckwitz A. The Society of Singularities. Polity Press, 2020.
10. Rosa H. Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World. Polity Press, 2019.
11. Taylor C. Modern Social Imaginaries. Duke University Press, 2004.
12. van Dijck J., Poell T., de Waal M. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford University Press, 2018.

References

13. Ahmed, S. (2014). The Cultural Politics of Emotion. 2nd ed. Edinburgh University Press [in English].
14. Alexander, J. C. (2006). The Civil Sphere. Oxford University Press [in English].
15. Assmann, A. (2020). Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime. Cornell University Press. DOI: 10.7591/cornell/9781501742439.001.0001 [in English].
16. Boltanski, L. (2011). On Critique: A Sociology of Emancipation. Polity Press [in English].
17. Brubaker, R. (2015). Grounds for Difference. Harvard University Press [in English].
18. Couldry, N., & Hepp, A. (2017). The Mediated Construction of Reality. Polity Press [in English].
19. Honneth, A. (1995). The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts. Polity Press [in English].
20. Lamont, M. (2023). Seeing Others: How Recognition Works – and How It Can Heal a Divided World. Simon & Schuster [in English].
21. Reckwitz, A. (2020). The Society of Singularities. Polity Press [in English].
22. Rosa, H. (2019). Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World. Polity Press [in English].
23. Taylor, C. (2004). Modern Social Imaginaries. Duke University Press [in English].
24. van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford University Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

УДК 7.01:008:79

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362187

Цитування:

Станіславська К. І. Перформативність як принцип сучасної видовищної культури: трансформації сценічних мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 27–33.

Станіславська Катерина Ігорівна,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного виховання*

*Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

<https://orcid.org/0000-0002-9026-6085>

k.stanislavska@knukt.edu.ua

Stanislavska K. (2026). Performativity as a Principle of Contemporary Spectacular Culture: Transformations of the Performative Arts. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 27–33 [in Ukrainian].

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП СУЧАСНОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ

Мета дослідження – з'ясувати роль перформативності як принципу організації сучасної видовищної культури та простежити її прояви у трансформаціях сценічних мистецтв. **Методологія дослідження:** застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, мистецтвознавчий і соціокультурний аналіз. Використано методи: теоретичний аналіз наукових джерел і літератури з проблематики перформативності; історико-типологічний метод для відстеження трансформацій форм і жанрів; порівняльний аналіз традиційних і сучасних сценічних практик; системний підхід для розгляду різних видів сценічного мистецтва як взаємопов'язаних складників перформативної культури. **Наукова новизна** полягає в інтерпретації перформативності як принципу, що структурує сучасну видовищну культуру та зумовлює трансформації різних форм сценічного мистецтва. Запропоновано узагальнений підхід до розгляду театру, танцю, естради, цирку і перформансу як взаємопов'язаних проявів перформативної культури. **Висновки.** Перформативність у сучасній видовищній культурі постає як визначальний принцип організації художньої дії, що зміщує акцент із репрезентації на подієвість, процесуальність і взаємодію. Сценічні мистецтва демонструють тенденцію до гібридизації, медіатизації та розширення комунікації з глядачем, що формує нові моделі художнього досвіду. Театр, танець, естрада, цирк і перформанс функціонують у спільному культурному полі, де перформативність забезпечує їхню динаміку, відкритість і здатність продукувати нові культурні смисли.

Ключові слова: перформативність, сучасна видовищна культура, сценічні мистецтва, перформативні мистецтва, театр, танець, естрада, цирк, перформанс.

Stanislavska Kateryna, Doctor of Study of Art, Professor, Professor of the Musical Education Department, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University

Performativity as a Principle of Contemporary Spectacular Culture: Transformations of the Performative Arts

The purpose of the study is to clarify the role of performativity as a principle of organising modern performing culture and to trace its manifestations in the transformations of performing arts. **The research methodology:** an interdisciplinary approach was applied, combining cultural, art history and socio-cultural analysis. The methods used were: theoretical analysis of scientific sources and literature on the issue of performativity; historical-typological method for tracking transformations of forms and genres; comparative analysis of traditional and modern stage practices; a systematic approach for considering different types of stage art as interconnected components of performative culture. **The scientific novelty** lies in the interpretation of performativity as a principle that structures modern spectacular culture and determines the transformations of various forms of stage art. A generalised approach to considering theatre, dance, variety, circus and performance as interconnected manifestations of performative culture is proposed. **Conclusion.** Performativity in modern spectacular culture appears as a defining principle of organising artistic action, which shifts the emphasis from representation to eventfulness, processivity and interaction. Stage arts demonstrate a tendency towards hybridisation, mediatization and expansion of communication with the viewer, which forms new models of artistic experience. Theatre, dance, pop, circus and performance function in a common cultural field, where performativity provides their dynamics, openness and ability to produce new cultural meanings.

Keywords: performativity, contemporary spectacular culture, stage arts, performative arts, theatre, dance, variety art, circus, performance.

Актуальність теми дослідження. Сучасна культурна ситуація дедалі частіше осмислюється як культура події, присутності та дії і характеризується стрімкою трансформацією традиційних видів мистецтва під впливом глобалізаційних процесів і цифрових технологій. У цьому контексті перформативні мистецтва — театр, танець, естрада, цирк, перформанс — зазнають істотних змін у своїй формі, змісті та взаємодії з глядачем, постаючи не лише як сукупність окремих художніх практик, а як симптом глибинних зрушень у способах художнього мислення, комунікації та сприйняття. Ці трансформації проявляються у гібридизації жанрів, медіатизації, інтерактивності та експериментальності, що потребує нових методологічних підходів для їхнього осмислення.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі перформативності в суспільному та медійному просторі, зміною статусу глядача від пасивного спостерігача до активного учасника події, а також інтеграцією сценічних практик у цифрове середовище.

Подібне дослідження є важливим не лише для мистецтвознавства та культурології — воно може стати в пригоді і в освітянській сфері, зважаючи на впровадження спеціальності В6 «Перформативні мистецтва», оскільки дозволяє сформувати цілісне розуміння явищ театру, танцю, естради, цирку та перформансу в сучасній культурі, окреслити їхню роль у формуванні культурних сенсів та соціальних практик.

Отже, проблема комплексного осмислення трансформацій перформативних мистецтв у контексті сучасної видовищної культури є актуальною, своєчасною та науково значущою, а її дослідження відкриває перспективи для розвитку теоретичних підходів, методології та практики мистецтвознавчих студій.

Аналіз досліджень і публікацій. Активний розвиток перформативних мистецтв у сучасній Україні та світі стимулює наукові розвідки в цій царині. Українські вчені досліджують окремі аспекти традиційних і новітніх художніх практик, перформансу й перформативності, проте комплексні міждисциплінарні дослідження, які б охоплювали всі види перформативних мистецтв як єдине явище у контексті видовищної культури, наразі перебувають у статусі «потенційно перспективних».

Утім варто відзначити окремі публікації останнього десятиліття і їхній внесок у

визначену тему як знаних вчених, так і молодих науковців.

У праці докторки мистецтвознавства Марини Гринишиної [7] досліджується сценічний перформанс як феномен сучасної культури в контексті трансформації гуманітарного знання. Авторка розглядає перформанс не лише як мистецьку практику, а як методологічну модель осмислення культурних процесів, що поєднує естетичний, антропологічний і комунікативний виміри. Аналізується становлення *performance studies* як міждисциплінарного напрямку, що інтегрує театрознавство, культурологію, філософію, соціологію та медіадослідження. Особливу увагу приділено зміщенню акцентів із текстоцентричної парадигми до подієвої, тілесної та процесуальної природи культурних практик. Сценічний перформанс інтерпретується як форма виробництва смислів, що актуалізує присутність, взаємодію та співучасть глядача.

У статті докторки мистецтвознавства Руслани Безуглої [1] здійснено теоретичний аналіз поняття «перформанс» у сучасному гуманітарному та мистецтвознавчому дискурсі. Авторка простежує еволюцію інтерпретацій перформансу — від вузького розуміння як художньої практики авангардного мистецтва ХХ століття до ширшого трактування як міждисциплінарного культурного феномена. Розглянуто підходи зарубіжних і українських дослідників до визначення перформансу. Особливу увагу приділено термінологічній невизначеності та полісемантичності поняття, а також розмежуванню перформансу як мистецької форми й перформативності як культурної властивості дії. Науковиця влучно зазначає: «Дослідження перформансу та перформативних практик дає змогу простежити, як у структурі художньої культури різноманітні види комунікації пов'язані між собою, а також як співвідносяться в сучасній культурі та мистецтві зрима, мислима та несвідоме» [1, 18].

Український дослідник сучасного мистецтва, кандидат мистецтвознавства Гліб Вишеславський [2] здійснює історико-мистецтвознавчий аналіз розвитку перформансу від 1950-х до 2010-х років у контексті світових і українських художніх процесів. Автор простежує еволюцію перформансу від експериментальних авангардних практик і акціонізму до гібридних форм, інтегрованих у сучасний арт-простір і медіакультуру. Особлива увага приділяється

плинності жанрових меж, взаємодії перформансу з театром, візуальним мистецтвом, інсталяцією, відеоартом та соціальними практиками. Перформанс розглядається як динамічний, відкритий феномен, що реагує на соціокультурні трансформації та змінює власні засоби вираження залежно від історичного контексту.

Цікавий аспект теми розкриває кандидатка мистецтвознавства Катерина Юдова-Романова [8], досліджуючи інклюзивні практики у сфері сценічного та перформативного мистецтва в контексті програмної діяльності Українського культурного фонду. Авторка аналізує механізми підтримки інклюзивних мистецьких проєктів, підкреслюючи роль інклюзивного перформативного мистецтва як засобу соціальної інтеграції, подолання стигматизації та трансформації уявлень про тілесність і норму в сучасній культурі.

У дослідженні Микити Стаценка [5] розглядаються трансформації перформативних практик у масових формах культури з огляду на цифровізацію, соціальні медіа та зміни глядацького досвіду. Автор підкреслює, що перформанс все частіше переходить із традиційних сценічних практик у формат гібридних подій (стріми, флешмоби, віртуальні події), які стають інструментом комунікації та ідентичності у сучасному культурному полі.

Ірина Яцик [6] аналізує розвиток перформативних практик у творчості українських митців кінця XX – початку XXI століття в контексті соціокультурних трансформацій пострадянського періоду. Авторка простежує становлення перформансу як форми художнього висловлювання, що поєднує елементи театру, візуального мистецтва, акціонізму та медіапрактик. Перформативні практики розглядаються як засіб рефлексії над історичною пам'яттю, політичними процесами та культурною самоідентифікацією.

Публікація Івана Рябчия [4] досліджує філософське осмислення перформативного потенціалу, розглядаючи не лише театральний акт, а й глибші культурні й онтологічні аспекти перформативної дії, зокрема відмінності західної і східної ментальності: «У західній традиції перформанс часто пов'язаний з ідеєю вистави й видовища, де акцент робиться на глядача, наратив та ілюзію. Перформанс часто постає як індивідуалістичний жест, що підкреслює авторську експресію, критику соціальних норм чи експеримент із формою. У східній традиції,

навпаки, перформативність і перформанс тісно пов'язані з ритуалом, колективністю й гармонією з природою чи космосом. <...> Таким чином, західний підхід підкреслює новаторство й автономію, а східний – сакральність, повторюваність і зв'язок з універсальним» [4, 306].

Тож, відзначаємо, що існує значний потенціал для досліджень, спрямованих на синтез знань про перформативні мистецтва як цілісну систему, що включає театр, танець, естраду, цирк та перформанс, та їхнє функціонування і трансформації у сучасній видовищній культурі. Цей підхід дозволяє не лише систематизувати існуючі знання, а й окреслити нові методологічні горизонти для міждисциплінарних студій перформативності.

Зважаючи на викладене, мета статті – з'ясувати роль перформативності як принципу організації сучасної видовищної культури та простежити її прояви у трансформаціях сценічних мистецтв. Завдання дослідження полягають у аналізі поняття перформативності, визначенні особливостей видовищної культури як середовища функціонування сценічних мистецтв, а також у виявленні трансформацій перформативних практик цифрової доби.

Виклад основного матеріалу. Поняття перформативності має міждисциплінарне походження і пов'язане з філософією мови, соціальною теорією та мистецтвознавством. У культурологічному контексті перформативність означає не репрезентацію дії, а саму дію як акт, що відбувається тут і тепер та створює смисл у момент здійснення. На відміну від репрезентативної логіки, зорієнтованої на відтворення вже наявного змісту, перформативність акцентує увагу на безпосередній присутності виконавця й глядача, подієвості та процесуальності. У видовищній культурі перформативність виходить за межі традиційних сценічних форм, охоплюючи як інституціоналізовані (театр, цирк, естрада), так і експериментальні практики (перформанс, гепенінг, міжжанрові дійства).

Як поняття перформативність у культурологічному вимірі означає здатність дії породжувати реальність — художню, соціальну або символічну — у процесі свого здійснення. У цьому смислі перформативність не зводиться до окремого жанру чи виду мистецтва, а постає універсальним принципом організації сучасної культури, зокрема її видовищних форм.

Як *властивість мистецької практики* перформативність проявляється у процесуальності, тілесній присутності виконавця та відкритості результату. Художній твір у перформативних мистецтвах не існує як завершений об'єкт, а реалізується як подія, що відбувається щоразу по-новому і залежить від конкретного контексту, простору та взаємодії з глядачем. Саме ця залежність від ситуації надає перформативному мистецтву характеру унікальності та неповторності.

У контексті сучасної видовищної культури перформативність набуває особливого значення, оскільки протиставляє медіатизованій відтворюваності принцип живої присутності. Навіть у взаємодії з екранними та цифровими технологіями перформативна дія зберігає акцент на тут-і-тепер, на тілесному досвіді та безпосередньому контакті між учасниками події. Перформативні мистецтва не зосереджені на стабільному художньому творі як завершеному об'єкті. Їхня сутність полягає у процесуальності, тілесній присутності виконавця та взаємодії з глядачем. Саме тому кордони між театром, танцем, перформансом і візуальним мистецтвом у перформативних практиках стають умовними й рухомими.

Відтак перформативні мистецтва доцільно розглядати як наджанрову категорію, що охоплює різноманітні практики — від традиційного театру до сучасного танцю, фізичного театру, гібридних сценічних форм, акціонізму.

Сучасна видовищна культура формується в умовах домінування медіа, екранних технологій та інформаційної надлишковості. Видовище перестає бути винятково театральною або святковою подією і набуває повсякденного характеру, проникаючи в різні сфери соціального життя. У цьому контексті перформативні мистецтва органічно вписуються у логіку видовищності, водночас проблематизуючи її. Оскільки однією з ключових ознак сучасної видовищної культури є гібридизація мистецьких форм, перформативні практики активно взаємодіють з відео, цифровими технологіями, музикою та візуальними образами, створюючи багаторівневі художні структури.

Перформативні мистецтва демонструють відхід від репрезентативної моделі театру, заснованої на ілюзії та наративі, до подієвості як основного принципу. Художній акт дедалі частіше відбувається поза традиційною сценою — у публічному просторі, індустріальних локаціях або цифровому

середовищі. Такі просторові трансформації зумовлюють зміну сприйняття мистецтва та способів взаємодії між виконавцем і глядачем. Так, тіло виконавця постає як центральний медіум, а присутність — як основна умова художнього досвіду. Глядач у перформативних практиках перестає бути пасивним спостерігачем. Йому відводиться роль співучасника події, що може передбачати фізичну присутність, емоційну залученість або навіть безпосередню участь у дії. Таким чином, перформативне мистецтво актуалізує досвід співприсутності та колективного переживання. Влучно пише Галина Меднікова: «Перформативне мистецтво передбачає активне залучення всієї суб'єктно-тілесної природи митця в художньому процесі та безпосереднє переживання глядачами самого процесу творчості як катарсичного акту, у якому переформовуються ціннісні настанови, долається колективний травматичний досвід» [3, 194].

У сучасній культурі перформативні мистецтва виконують функцію специфічного механізму комунікації, що виходить за межі вербального висловлювання. Через тілесні дії, жести, ритм і просторові взаємодії перформативні практики здатні актуалізувати соціальні, політичні та ідентифікаційні проблеми. Перформанс часто постає як форма критичного осмислення реальності та водночас як метакоментар до самої культури.

Завдяки відкритості інтерпретацій та смислів перформативні мистецтва створюють новий простір для діалогу між митцем і глядачем. Така комунікативна модель відповідає логіці сучасної видовищної культури, у якій значення не задається однозначно, а формується в процесі взаємодії. Розглянемо ці властивості на прикладі окремих перформативних мистецтв.

Театр у контексті сучасної видовищної культури зазнає суттєвих трансформацій, пов'язаних із переосмисленням його естетичних засад, функцій і способів комунікації з глядачем. Дедалі частіше театр відходить від літературоцентричної моделі, у якій драматичний текст визначав структуру вистави, на користь перформативних стратегій, заснованих на тілесності, візуальності, ритмі та просторовій організації дії. Це зумовлює зближення театру з танцем і хореографічними практиками, що особливо помітно у фізичному театрі, пластичній драмі. Внаслідок цього театральна подія постає не як репрезентація зафіксованого змісту, а як

процес, що розгортається у взаємодії між виконавцями та аудиторією.

Також театр активно інтегрує цифрові технології: онлайн-трансляції вистав, гібридні формати (офлайн + стрімінг), використання відеомепінгу, інтерактивних платформ. Після пандемічного періоду цифровий театр перестав бути вимушеним явищем і став повноцінним напрямом розвитку. З'являються мультимедійні постановки, де сценічна дія взаємодіє з екранною реальністю, а сценографія часто створюється за допомогою цифрових засобів. Тобто, перформативність театру посилюється через: інтерактивність (глядач впливає на перебіг дії онлайн); ефект присутності в мережі (подія відбувається одночасно в кількох просторах); розширення комунікації через чати, соціальні мережі, постдраматичні формати. Театральна дія стає подією не лише сцени, а й цифрової платформи, де глядач набуває статусу співучасника.

Танець у межах перформативних мистецтв функціонує як автономна та водночас інтегрована форма, здатна поєднувати абстрактну хореографію, наративні елементи та перформативний жест. У сучасній культурі танець виходить за межі традиційного хореографічного канону, активно інтегруючи елементи театральної драматургії, перформансу, голосу та мультимедійних засобів. Тілесний рух дедалі частіше функціонує не лише як естетична форма, а як спосіб мислення і висловлювання, здатний передавати складні культурні, соціальні та екзистенційні смисли. Важливим є розгляд танцю не лише як хореографічного мистецтва, а як універсального інструменту сценічної дії, спільного для театру, естради й цирку.

Сучасний танець активно освоює відеоформати, онлайн-проекти, соціальні мережі. Поширеним явищем стали хореографічні флешмоби (артмоби), де танець переходить від локальної сцени до глобальнішого простору, а танцювальний рух стає актом комунікації та ідентифікації.

Естрадне мистецтво посідає особливе місце у структурі перформативних мистецтв, поєднуючи художню умовність з медіатизацією, цифровізацією, орієнтацією на масову аудиторію. Естрадний виступ дедалі частіше постає як комплексна перформативна подія самопрезентації, що поєднує музику, хореографію, театралізовану дію, світлові та відеоефекти. Естрада перестає бути винятково жанром розважального мистецтва і набуває рис синтетичної сценічної практики.

Виконавець постає не лише як носій музичного / літературного / пластичного матеріалу, а як перформер, що працює з власною присутністю, харизмою та публічним образом. У цьому контексті естрадна практика зближується з перформансом і театром, використовуючи прийоми іронії, саморефлексії та гри з очікуваннями аудиторії.

Естрадне мистецтво набуло зокрема і формату цифрових шоу, онлайн-концертів, інтерактивних трансляцій. Відеокліп і live-stream часто стають важливішими, більш значущими за «живий» виступ: віртуальні артисти, голограми формують нову сценічну реальність. Перформативність естради посилюється через самопрезентацію артиста в соцмережах, безперервну подієвість (постійна онлайн-присутність) та взаємодію з фан-спільнотами. Естрада перетворюється на тривалий перформанс особистості, що відбувається поза межами сцени — у цифровому середовищі.

Сучасний *цирк* у контексті видовищної культури трансформується з традиційного видовищно-розважального мистецтва в складну перформативну форму, що поєднує технічну віртуозність із художньою концептуальністю. Відмова від жорсткої номерної структури та посилення драматургічної цілісності сприяють формуванню циркових вистав, у яких акробатика, жонглювання чи клоунада інтегруються в єдиний художній наратив. Тіло циркового артиста в сучасному контексті постає як межовий простір між ризиком, дисципліною та естетичним висловлюванням. Демонстрація фізичних можливостей поєднується з перформативним жестом, що актуалізує теми крихкості, напруження, довіри та взаємодії. У такий спосіб цирк виходить за межі атракціону й наближається до театру та танцю. Тож циркове мистецтво постає не лише як технічно складна виконавська практика, а як художньо-концептуальна форма, що активно взаємодіє з іншими видами сценічного мистецтва та сучасними культурними трендами.

Цирк сьогодні активно використовує проєкції, світлові технології, мультимедійні декорації. Онлайн-трансляції та промоційні відео стають частиною циркової драматургії. Цифрові ефекти, поєднання тілесної майстерності з ілюзією розширюють можливості циркової видовищності, в результаті циркова дія стає не лише фізичною, а й медіаподією, що розгортається одночасно на арені та на екрані.

Перформанс у сучасній видовищній культурі виконує роль лабораторії художніх експериментів, у межах якої випробовуються нові моделі взаємодії між тілом, простором, часом і глядачем. Його принципова відкритість, процесуальність і відмова від усталених жанрових рамок роблять перформанс важливим чинником оновлення інших видів сценічного мистецтва. «Специфіка перформансу — у персональному спонтанному авторському жесті, що має соціальне і комунікативне значення. Під його впливом змінилося розуміння та режим сприйняття мистецького твору» [2, 77].

Сьогодні перформанс активно інтегрується в театральні постановки, танцювальні проекти, естрадні шоу та циркові вистави, надаючи їм елементів імпровізації, концептуальної гри та критичного висловлювання. Межі між «чистим» перформансом і сценічними формами стають умовними, що відповідає загальній тенденції гібридизації видовищної культури. Перформанс є важливим компонентом формування універсального виконавця, здатного до імпровізації, концептуального мислення та роботи в нестандартних просторових і комунікативних умовах. Крім того, перформанс набуває форм онлайн-акцій, мережових мистецьких подій, цифрових інсталяцій, а окремі події можуть існувати лише в цифровому середовищі. Перформанс стає моделлю сучасної культури загалом, де будь-яка дія може бути публічною та подієвою.

У підсумку бачимо, що всі перформативні мистецтва демонструють спільні тенденції: гібридизацію сцени та екрана; інтерактивність і співучасть; розширення меж події у часі й просторі; перетворення глядача на активного учасника; посилення ролі самопрезентації та мережевої комунікації. Тобто перформативність у цьому контексті постає як ключовий механізм функціонування сучасної видовищної культури, де мистецька дія стає формою соціальної взаємодії та виробництва культурних смислів у цифровому середовищі.

Наукова новизна статті полягає в інтерпретації перформативності як принципу організації сучасної видовищної культури, що зумовлює трансформації сценічних мистецтв у контексті медіатизації, цифровізації та гібридизації художніх форм. У роботі здійснено комплексне осмислення театру, танцю, естради, цирку та перформансу як взаємопов'язаних проявів перформативної культури, що функціонують у спільному

комунікативному та подієвому просторі. Виявлено спільні тенденції їхнього розвитку, зокрема посилення процесуальності, інтерактивності, тілесної присутності та розширення меж художньої події у часі й просторі. Запропоновано узагальнений підхід до аналізу сценічних мистецтв через призму перформативності як механізму формування художнього досвіду та виробництва культурних смислів у сучасній видовищній культурі.

Висновки. Дослідження засвідчило, що перформативність виступає одним із визначальних принципів функціонування сучасної видовищної культури, зумовлюючи трансформації сценічних мистецтв та зміну моделей художньої комунікації. У сучасному культурному просторі театр, танець, естрада, цирк і перформанс формують спільне перформативне поле, в межах якого мистецька дія набуває виразно подієвого, процесуального характеру та ґрунтується на тілесній присутності виконавця і безпосередній взаємодії з глядачем.

Умови медіакультури та цифрової комунікації сприяють гібридизації сценічних практик, поєднанню різних жанрових і стилістичних стратегій, активному використанню мультимедійних технологій та інтерактивних форматів. У результаті трансформується сама структура мистецької події: глядач дедалі частіше виступає співучасником або співтворцем художнього процесу, тоді як митці адаптують свої творчі практики до нових комунікативних і медійних середовищ.

У такому контексті перформативність постає не лише як характеристика окремих видів мистецтва, а як загальний культурний принцип, що визначає подієвість, відкритість і комунікативну спрямованість сучасних сценічних форм. Саме вона забезпечує здатність перформативних мистецтв реагувати на соціокультурні зміни, продукувати нові смисли та формувати нові моделі глядацького досвіду.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом окремих видів сценічного мистецтва у світлі перформативного підходу, а також із вивченням взаємодії перформативних практик із цифровими, екранними та мережевими формами сучасної культури.

Література

1. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні*

проблеми. 2020. Вип. 16 (2). С. 18–26. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217736](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217736).

2. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років: Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. 15. С. 77–102. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>.

3. Меднікова Г. Соціально-культурологічні аспекти перформативного мистецтва. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 4. С. 194–200. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.25>.

4. Рябчий І. С. Філософське осмислення перформативного потенціалу театру. *Но. Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 2 (14). С. 300–307. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.36>.

5. Стаценко М. Трансформації перформативних практик у масових формах культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. Вип. 2. С. 188–193. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338926>.

6. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ — початок ХХІ століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17(2). С. 66–72. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966).

7. Grynyshyna M. Stage performance in the system of new humanitarian knowledge. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 167–173. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247389>.

8. Iudova-Romanova K. Inclusive performing arts within Ukrainian cultural foundation work. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 142–149. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235404>.

References

1. Bezuhla, R. (2020). Conceptualisation of performance in scientific discourse. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16 (2), 18–26 [in Ukrainian].

2. Vysheslavskyi, H. (2019). Performance in Culture and Art 1950–2010s: Fluidity of Forms and Contents. *Suchasne mystetstvo*, 15, 77–102 [in Ukrainian].

3. Miednikova, H. (2022). Socio-cultural aspects of performative art. *Kulturolohichniy almanakh*, 4, 194–200 [in Ukrainian].

4. Riabchyi, I. S. (2025). Philosophical Understanding of the Performative Potential of the Theatre No. *Kulturolohichniy almanakh*, 2 (14), 300–307 [in Ukrainian].

5. Statsenko, M. (2025). Transformations of performative practices in mass forms of culture. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 188–193 [in Ukrainian].

6. Yatsyk, I. (2021). Performative practices in the work of Ukrainian artists (late 20th – early 21st centuries). *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 17(2), 66–72 [in Ukrainian].

7. Grynyshyna, M. (2021). Stage performance in the system of new humanitarian knowledge. *Visnyk KNUKiM. Seriiia "Mystetstvoznnavstvo"*, 45, 167–173 [in English].

8. Iudova-Romanova, K. (2021). Inclusive performing arts within Ukrainian cultural foundation work. *Visnyk KNUKiM. Seriiia "Mystetstvoznnavstvo"*, 44, 142–149 [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 06.04.2026
Прийнято до друку 15.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Степаненко Л. М. Культурна пам'ять і цінності як чинники консолідації громадянського суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 34–40.

Stepanenko L. (2026). Cultural Memory and Values as Factors of Civil Society Consolidation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 34–40 [in Ukrainian].

*Степаненко Людмила Михайлівна,
доктор педагогічних наук, професор,
перший проректор з науково-педагогічної
роботи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0002-5508-2379>
stepanenkolm@gmail.com*

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ І ЦІННОСТІ ЯК ЧИННИКИ КОНСОЛІДАЦІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Мета дослідження полягає у виявленні ролі культурної пам'яті та цінностей як чинників консолідації громадянського суспільства, а також у визначенні їхнього впливу на формування колективної ідентичності й суспільної згуртованості. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного та системного підходів, а також сукупності методів: культурологічного, соціокультурного, аксіологічного та історичного, що дозволило цілісно розглянути функціонування культурної пам'яті й цінностей у процесах консолідації громадянського суспільства. **Наукова новизна** полягає у систематизації та узагальненні наукового знання щодо культурної пам'яті та ціннісних орієнтацій як ключових чинників розвитку громадянського суспільства, а також у визначенні їхньої ролі у формуванні суспільної єдності, національної ідентичності та культурної стійкості, особливо в умовах війни та воєнного стану українського суспільства. **Висновки.** Доведено, що культурна пам'ять і система суспільних цінностей є важливими чинниками консолідації громадянського суспільства, оскільки забезпечують збереження історичної спадкоємності, формування колективної ідентичності та зміцнення соціальної солідарності, особливо в кризові періоди, як-от воєнний стан і т.д. Встановлено, що спільні культурні наративи, історичні символи та ціннісні орієнтації сприяють інтеграції суспільства, розвитку громадянської активності та утвердженню демократичних принципів. Водночас актуалізація культурної пам'яті в умовах сучасних викликів, особливо війни, виступає важливим інструментом підтримки національної єдності та соціокультурної стійкості. Обґрунтовано, що в умовах глобалізації, інформаційних трансформацій та кризових процесів збереження культурної пам'яті набуває стратегічного значення для підтримки культурної безпеки й національної стійкості. Культурна пам'ять і цінності сприяють формуванню спільного символічного простору, який забезпечує консолідацію громадянського суспільства та утвердження культурної суб'єктності держави. Таким чином, вони постають важливими чинниками не лише соціальної інтеграції, а й розвитку демократичної культури та стабільності суспільства.

Ключові слова: культурна пам'ять, цінності, громадянське суспільство, національна ідентичність, суспільна консолідація, культурна спадщина, соціальна солідарність, аксіологія.

Stepanenko Lyudmila, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, First Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work, National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, Honored Worker of Culture of Ukraine

Cultural Memory and Values as Factors of Civil Society Consolidation

The purpose of the study is to identify the role of cultural memory and values as factors of civil society consolidation, as well as to determine their influence on the formation of collective identity and social cohesion. **The research methodology** is based on the use of culturological, socio-cultural, axiological, historical-analytical and systemic approaches, which allowed for a comprehensive consideration of the mechanisms of functioning of cultural memory and values in the processes of social consolidation. **The scientific novelty** lies in the comprehensive understanding of cultural memory and value orientations as key factors of civil society development, as well as in determining their role in the formation of social unity, national identity and cultural stability. **Conclusions.** It is proven that cultural memory and the system of social values are important factors in the consolidation of civil society, as they ensure the preservation of historical continuity, the formation of collective identity and the strengthening of social solidarity. It is established that common cultural narratives, historical symbols and value orientations contribute to the integration of society, the development of civic activity and the establishment of democratic principles. At the same time, the actualisation of cultural memory in the conditions of modern challenges, especially war, serves as an important tool for supporting national unity and socio-cultural stability. It is substantiated that in the conditions of

globalisation, information transformations and crisis processes, the preservation of cultural memory acquires strategic importance for supporting cultural security and national stability. Cultural memory and values contribute to the formation of a common symbolic space, which ensures the consolidation of civil society and the establishment of the cultural subjectivity of the state. Thus, they become important factors not only in social integration, but also in the development of democratic culture and the stability of society.

Keywords: cultural memory, values, civil society, national identity, social consolidation, cultural heritage, social solidarity, axiology.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням ролі культурної пам'яті та системи цінностей у процесах формування й консолідації громадянського суспільства в умовах сучасних соціокультурних і політичних трансформацій, особливо в умовах війни та воєнного стану українського суспільства. У ситуації глобалізаційних викликів, інформаційних впливів, криз і суспільних конфліктів особливого значення набувають механізми збереження історичної пам'яті, культурної спадщини та національної ідентичності як основних засад суспільної згуртованості. Саме культурна пам'ять забезпечує тяглість історичного досвіду, формує спільний символічний простір і сприяє утвердженню колективних уявлень будь-якого суспільства про цінності, традиції, суспільні ідеали тощо.

Також слід зазначити, що в сучасному суспільстві цінності дедалі більше виступають важливим чинником громадянської активності, соціальної інтеграції та демократичного розвитку. Формування системи спільних ціннісних орієнтацій, таких, як свободи, гідності, відповідальності, солідарності та взаємопідтримки є необхідною умовою функціонування громадянського суспільства та зміцнення соціальної довіри. У цьому контексті культурна пам'ять виступає не лише засобом збереження минулого, а й інструментом конструювання сучасної суспільної ідентичності та культурної стійкості, що вже підтверджувалося в сучасний період гібридних загроз та воєнного стану України. І це питання набуває особливої значущості в умовах сучасних суспільно-політичних викликів в Україні, коли питання національної єдності, культурної безпеки та збереження історичної пам'яті стають стратегічно важливими для розвитку держави й суспільства. Осмислення ж взаємозв'язку культурної пам'яті, цінностей і громадянської консолідації дозволяє глибше зрозуміти механізми суспільної самоорганізації, формування колективної відповідальності та підтримки демократичних принципів, сприяючи формуванню наукових уявлень про роль культури у процесах суспільної інтеграції

та формуванні стійкого громадянського суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика культурної пам'яті, цінностей та громадянського суспільства є одним із важливих напрямів сучасних культурологічних, соціологічних і філософських студій. Значна кількість праць присвячена осмисленню культурної пам'яті як механізму формування колективної ідентичності, збереження історичного досвіду та консолідації суспільства.

Теоретичні засади дослідження культурної пам'яті були сформульовані у працях німецького вченого Я. Ассмана, який розглядав культурну пам'ять як систему символічних практик і механізмів передачі колективного досвіду між поколіннями. У праці «Cultural Memory and Early Civilization» [11] дослідник визначає культурну пам'ять як основу формування ідентичності та соціальної стабільності суспільства. Значний внесок у розвиток теорії пам'яті зробив також П. Нора, який у концепції «місць пам'яті» («Les Lieux de Mémoire») [25] акцентував увагу на символічних формах збереження історичної пам'яті та їхньому впливі на суспільну свідомість. Проблеми взаємозв'язку культурної пам'яті та національної ідентичності досліджує А. Ассман. У праці «Cultural Memory and Western Civilization» [12] авторка аналізує роль пам'яті у формуванні колективних цінностей, суспільної солідарності та культурної спадкоємності. Важливими для осмислення аксіологічного аспекту громадянського суспільства є також дослідження Ю. Габермаса [22], який розглядав демократичні цінності, комунікативну взаємодію та громадянську участь як основу функціонування сучасного суспільства. Окрім цього плідними для означеного ракурсу проблематики є роботи, присвячені питанням ідентичності, культури та культурної пам'яті: З.Баумана [13], Д. Белла [14], Е. Гобсбаума [24], О. Еткінд [20], П. Коннертона [16; 17], Т. Рейнджера [24], П. Рікера [27], С. Тайлора [29], А. Турена [30] та ін.

Українські науковці також активно досліджують питання культурної пам'яті та

суспільної консолідації. Зокрема, Л. Нагорна аналізує роль історичної пам'яті у формуванні національної свідомості та суспільної інтеграції. Дослідниця підкреслює, що пам'ять є важливим чинником самоідентифікації суспільства та засобом підтримки культурної тяглості [6]. Питання культурної пам'яті як інструменту консолідації суспільства висвітлено у працях Г. Касьянова, який аналізує політику пам'яті, історичні наративи та їхній вплив на формування суспільної свідомості [4]. Проблематику цінностей і громадянського суспільства в українському контексті висвітлює М. Степико [8], розглядаючи процеси формування національної ідентичності, суспільної солідарності та ціннісних орієнтацій в умовах соціокультурних трансформацій. Крім цього, задля вивчення історичного контексту формування української ідентичності актуальними для нашого дослідження є праці Я. Грицака [1], В. Єрмоленка [2], О. Забужко [3], С. Кримського [5], М. Шульги [9] та ін.

Водночас, попри значну кількість досліджень, недостатньо комплексно висвітленим залишається питання взаємодії культурної пам'яті та системи цінностей саме у контексті консолідації громадянського суспільства в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета дослідження полягає у виявленні ролі культурної пам'яті та цінностей як чинників консолідації громадянського суспільства, а також у визначенні їхнього впливу на формування колективної ідентичності й суспільної згуртованості.

Виклад основного матеріалу. Культурна пам'ять і система цінностей є фундаментальними чинниками формування та консолідації громадянського суспільства, оскільки забезпечують збереження історичного досвіду, спадкоємність культурних традицій і формування колективної ідентичності. У сучасних гуманітарних дослідженнях культурна пам'ять розглядається не лише як форма збереження минулого, а як активний механізм конструювання суспільної свідомості, що впливає на систему цінностей, суспільну солідарність та громадянську активність.

Одним із ключових теоретиків культурної пам'яті є німецький вчений Я. Ассман, який визначає її як систему символічних практик, текстів, ритуалів і образів, через які суспільство передає колективний досвід між поколіннями [11]. На думку дослідника,

культурна пам'ять формує основу ідентичності спільноти, забезпечуючи усвідомлення спільного минулого та культурної спадкоємності. У цьому контексті пам'ять виступає не лише архівом історичних подій, а й важливим чинником суспільної інтеграції.

Розвиваючи концепцію культурної пам'яті, А. Ассман підкреслює, що пам'ять є одним із головних механізмів формування суспільних цінностей та культурної єдності [12]. Через меморіальні практики, символічні образи та історичні наративи суспільство формує систему колективних уявлень про справедливість, свободу, відповідальність та національну гідність. У результаті культурна пам'ять стає важливим інструментом підтримки соціальної солідарності та громадянської консолідації.

Суттєве значення для осмислення взаємозв'язку пам'яті та суспільства мають праці французького філософа та соціолога М. Альбукса, який одним із перших увів поняття «колективної пам'яті». Учений наголошував, що пам'ять формується в межах соціальних груп і залежить від суспільних цінностей та комунікативних практик [23]. Саме через механізми колективної пам'яті суспільство конструює уявлення про власну історію та культурну спадщину.

У процесах консолідації громадянського суспільства важливу роль відіграють спільні цінності. У цьому аспекті Ю. Габермас розглядає громадянське суспільство як простір комунікативної взаємодії, що базується на демократичних принципах, суспільному діалозі та взаємній відповідальності, наголошуючи при цьому, що демократичне суспільство не може функціонувати без спільної системи цінностей, яка забезпечує довіру між громадянами та підтримує соціальну інтеграцію [22, 48].

Подібну позицію висловлює американський вчений Р. Патнем, який у праці «Bowling Alone» досліджує поняття соціального капіталу та доводить, що рівень суспільної довіри й громадянської участі безпосередньо залежить від цінностей солідарності, співпраці та взаємної підтримки. У цьому контексті культурна пам'ять виступає важливим ресурсом накопичення соціального капіталу, оскільки формує спільний символічний простір і сприяє розвитку громадянської активності [26, 212].

У сучасних умовах особливої актуальності набуває проблема взаємозв'язку культурної пам'яті та національної ідентичності, на цьому зокрема наголошує Е. Сміт, визначаючи

національну ідентичність як систему історичних міфів, символів, традицій і цінностей, що формують відчуття належності до певної спільноти. На його думку, саме культурна пам'ять забезпечує збереження цих символічних структур та підтримує історичну тяглість нації [28].

Важливим аспектом функціонування культурної пам'яті є її здатність формувати спільний символічний простір суспільства. Французький дослідник П. Нора у концепції «місць пам'яті» зазначав, що суспільство зберігає свою історичну тяглість через символи, пам'ятники, меморіали, ритуали, тексти та культурні практики, які стають носіями колективної пам'яті. Такі символічні форми забезпечують не лише збереження історичного досвіду, а й конструювання спільної системи цінностей, що об'єднує громадян навколо уявлень про минуле, сучасне та майбутнє держави. У цьому контексті культурна пам'ять виступає важливим чинником підтримки суспільної єдності та соціальної стабільності [25].

Особливого значення культурна пам'ять набуває в умовах кризових і трансформаційних процесів. За спостереженнями американського соціолога Дж. Александера, колективна пам'ять про травматичні події може стати основою формування культурної травми, яка впливає на суспільну свідомість та процеси самоідентифікації. Водночас спільне переживання історичних випробувань сприяє консолідації суспільства, посиленню громадянської солідарності та формуванню спільної системи моральних орієнтирів. Саме тому пам'ять про історичні події, війни, революції чи національно-визвольні рухи часто стає важливим елементом громадянської культури та суспільної мобілізації [10, 142].

У сучасних умовах глобалізації та інформаційного суспільства особливої актуальності набуває проблема трансформації культурної пам'яті під впливом медіа та цифрових технологій. Німецька дослідниця А. Ерл зазначає, що сучасна культура пам'яті дедалі більше формується через інформаційні мережі, цифрові архіви та медіапростір, що змінює способи збереження й трансляції колективного досвіду. Цифровізація пам'яті натомість сприяє розширенню доступу до культурної спадщини, однак водночас створює ризики маніпуляцій історичними наративами та фрагментації суспільної свідомості. У цьому контексті особливого значення набуває роль культурних інституцій, освіти та

громадянського суспільства у формуванні критичного ставлення до історичної інформації та підтримці спільних ціннісних орієнтирів [18].

Культурна пам'ять також безпосередньо пов'язана з феноменом соціальної довіри. Ф. Фукуяма наголошує, що рівень довіри у суспільстві визначає ефективність громадянських інституцій та здатність суспільства до самоорганізації. Формування ж довіри значною мірою залежить від наявності спільних культурних кодів, моральних норм і цінностей, що підтримуються через систему колективної пам'яті. Таким чином, культурна пам'ять виступає важливим елементом соціального капіталу, який забезпечує ефективну взаємодію громадян і розвиток демократичних процесів [21, 98].

У дослідженнях М. Кастельса підкреслено, що в сучасному світі ідентичність формується в умовах постійної взаємодії локальних і глобальних культурних процесів. У зв'язку з цим культурна пам'ять стає механізмом захисту культурної самобутності та національної суб'єктності. Через історичні наративи, мову, традиції та систему цінностей суспільство формує власну модель культурної самоідентифікації, що дозволяє протистояти процесам культурної уніфікації [15].

В українському науковому дискурсі та суспільстві загалом питання культурної пам'яті особливо актуалізувалися після подій Революції Гідності та в умовах російсько-української війни. Саме в цей період значно посилилася роль національних символів, меморіальних практик і культурних наративів у формуванні громадянської солідарності. Як зазначає М. Рябчук, українська ідентичність у сучасних умовах формується через переосмислення історичного досвіду та утвердження спільних демократичних цінностей, а пам'ять про історичні події та героїв національного спротиву стає важливим чинником громадянської консолідації та підтримки національної єдності [7, 128].

Суттєву роль у цьому процесі відіграє й культурна спадщина, що виступає матеріальним і символічним носієм пам'яті, через який суспільство усвідомлює власну історичну тяглість. Пам'ятки культури, музеї, архіви, меморіальні комплекси та традиційні культурні практики сприяють формуванню спільного культурного простору та підтримці цінностей громадянського суспільства. У цьому контексті збереження культурної спадщини стає не лише питанням охорони

пам'яток, а й важливим чинником національної безпеки та культурної стійкості.

Відповідно культурна пам'ять і цінності є не лише складовими духовної культури суспільства, а й важливими механізмами соціальної інтеграції та громадянської консолідації, що забезпечують формування спільної системи символів, норм і моральних орієнтирів та сприяють розвитку демократичної культури, громадянської активності та суспільної солідарності. У сучасних умовах глобальних викликів та воєнного стану українського суспільства саме культурна пам'ять і цінності стають важливим ресурсом підтримки національної єдності, культурної ідентичності та стійкості громадянського суспільства.

Український контекст дослідження культурної пам'яті тісно пов'язаний із процесами національного самоусвідомлення та суспільної консолідації. Дослідниця Л. Нагорна підкреслює, що історична пам'ять в Україні є важливим чинником формування національної свідомості та культурної єдності, при цьому спільні історичні наративи сприяють зміцненню суспільної солідарності та підтримці громадянської ідентичності [6, 79].

М. Степико розглядає систему цінностей як основу формування української ідентичності в умовах соціокультурних трансформацій. На його думку, саме цінності свободи, гідності, демократії та відповідальності стали ключовими чинниками розвитку сучасного громадянського суспільства в Україні. У цьому аспекті культурна пам'ять виконує функцію трансляції цих цінностей між поколіннями та забезпечує їхню суспільну легітимацію [8, 67].

У цьому аспекті Г. Касьянов слушно наголошує, що пам'ять є не лише культурним феноменом, а й інструментом суспільної мобілізації та консолідації. Водночас суперечливі інтерпретації минулого можуть ставати джерелом соціальних конфліктів, що актуалізує потребу у формуванні спільного культурного простору та діалогу пам'ятей [4, 146].

У сучасному українському суспільстві культурна пам'ять відіграє особливу роль у процесах громадянської самоорганізації та підтримки національної єдності. Соціальні потрясіння, війна та глобальні інформаційні виклики посилюють значення історичної пам'яті як механізму культурної стійкості та суспільної консолідації і тому саме через меморіальні практики, національні символи, культурні традиції та суспільні ритуали

формується спільний простір колективної ідентичності, що забезпечує єдність суспільства.

Отже, культурна пам'ять і система цінностей виступають важливими чинниками консолідації громадянського суспільства. Вони забезпечують збереження історичного досвіду, формування колективної ідентичності, розвиток громадянської активності та підтримку демократичних принципів. У сучасних умовах культурна пам'ять стає не лише засобом осмислення минулого, а й стратегічним ресурсом суспільної стійкості та національної єдності.

Наукова новизна статті полягає в комплексному осмисленні культурної пам'яті та ціннісних орієнтацій як ключових чинників розвитку громадянського суспільства, а також у визначенні їхньої ролі у формуванні суспільної єдності, національної ідентичності та культурної стійкості.

Висновки. Резюмуючи за підсумками проведеного дослідження зазначимо, що культурна пам'ять і система суспільних цінностей є важливими чинниками консолідації громадянського суспільства, оскільки забезпечують збереження історичної тягlostі, формування колективної ідентичності та зміцнення соціальної солідарності. При цьому спільні культурні наративи, історичні символи та ціннісні орієнтації сприяють інтеграції суспільства, розвитку громадянської активності та утвердженню демократичних принципів. Водночас актуалізація культурної пам'яті в умовах сучасних викликів виступає важливим інструментом підтримки національної єдності та соціокультурної стійкості.

Культурна пам'ять виконує не лише функцію збереження історичного досвіду, а й виступає механізмом трансляції моральних, етичних і світоглядних цінностей між поколіннями. Саме через систему колективної пам'яті суспільство формує уявлення про спільне минуле, культурні традиції та національні пріоритети, що створює підґрунтя для суспільного діалогу й взаєморозуміння. У цьому зв'язку цінності свободи, відповідальності, гідності, взаємопідтримки та громадянської участі посилюють здатність суспільства до самоорганізації та ефективного реагування на соціальні й політичні виклики.

В умовах глобалізації, кризових процесів і викликів, як-от війна та воєнний стан українського суспільства, збереження культурної пам'яті набуває стратегічного значення для підтримки національної безпеки й стійкості.

Культурна пам'ять і цінності сприяють формуванню спільного символічного простору, який забезпечує консолідацію громадянського суспільства та утвердження культурної суб'єктності держави. Таким чином, вони постають важливими чинниками не лише соціальної інтеграції, а й розвитку демократичної культури та стабільності суспільства.

Література

1. Грицак Я. Нариси історії України: формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ : Генеза, 2000. 360 с.
2. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Ідеї та політика в Європі XIX–XX століть. Київ : Дух і Літера, 2018. 480 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
4. Касьянов Г. Past Continuous: історична політика 1980-х – 2000-х. Україна та сусіди. Київ : Laurus, 2018. 420 с.
5. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 240 с.
6. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 328 с.
7. Рябчук М. Дві України: реальні межі, віртуальні війни. Київ : Критика, 2003. 336 с.
8. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
9. Шульга М. Соціальні зміни та ціннісні орієнтації в Україні. Київ : Інститут соціології НАН України, 2008. 304 с.
10. Alexander J. C. Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley : University of California Press, 2004. 320 p.
11. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 328 p. URL: https://www.academia.edu/38303747/Assmann_Jan_Cultural_Memory_and_Early_Civilization (дата звернення: березень 2026).
12. Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 408 p. URL: <https://www.scribd.com/document/946072293/Cultural-Memory-and-Western-Civilization-Functions-Media-Assmann-Aleida-1st-English-Ed-Cambridge-New-York-England-2011-Cambridge> (березень 2026).
13. Bauman Z. Identity: Conversations with Benedetto Vecchi. Cambridge : Polity Press, 2004. 120 p.
14. Bell D. Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present. New York : Palgrave Macmillan, 2006. 280 p.
15. Castells M. The Power of Identity. Oxford : Blackwell Publishing, 2010. 584 p. URL: [https://cdn.oujdaLibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-\(www.tawcer.com\).pdf](https://cdn.oujdaLibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-(www.tawcer.com).pdf) (березень 2026).
16. Connerton P. How Societies Remember. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p. URL: <https://www.scribd.com/document/416462126/Paul-Connerton-How-Societies-Remember-Themes-in-the-Social-Sciences-Cambridge-University-Press-1989> (березень 2026).
17. Connerton P. Seven Types of Forgetting. Memory Studies. 2008. Vol. 1. № 1. P. 59–71. URL: https://www.academia.edu/22348613/Collective_Memory_Forgetting_in_Collective_Memory (березень 2026).
18. Erll A. Memory in Culture. London : Palgrave Macmillan, 2011. 214 p. URL: <https://www.scribd.com/document/955856291/Erll-Astrid-Memory-in-Culture-2011-1> (березень 2026).
19. Erll A., Nünning A. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2008. 440 p. URL: https://www.academia.edu/117460434/Cultural_memory_studies_an_international_and_interdisciplinary_handbook (березень 2026).
20. Etkind A. Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford : Stanford University Press, 2013. 302 p.
21. Fukuyama F. Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity. New York : Free Press, 1995. 457 p.
22. Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge : MIT Press, 1989. 301 p. URL: https://arditiesp.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/habermas_structural_transf_public_sphere.pdf (березень 2026).
23. Halbwachs M. On Collective Memory. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 244 p. URL: <https://www.scribd.com/document/396723893/Maurice-Halbwachs-the-Collective-Memory> (березень 2026).
24. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p. URL: https://psi424.cankaya.edu.tr/uploads/files/Hobsbawm_and_Ranger_ed_The_Invention_of_Tradition.pdf (березень 2026).
25. Nora P. Les Lieux de Mémoire. Vol. 1–3. Paris : Gallimard, 1984–1992. URL: https://www.scribd.com/document/776607249/Les-Lieux-de-Memoire-Nora-Pierre-1984-Paris-Gallimard-2070707946-d8418851bd67cbae475f63d6c2781a02-Anna-s-Archive?language_settings_changed=English#google_vignette (березень 2026).
26. Putnam R. D. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York : Simon & Schuster, 2000. 541 p.
27. Ricœur P. Memory, History, Forgetting. Chicago : University of Chicago Press, 2004. 642 p. URL: <https://www.scribd.com/document/218456494/Ricoeur-Memory-History-Forgetting> (березень 2026).
28. Smith A. D. National Identity. Reno : University of Nevada Press, 1991. 226 p. URL: <https://www.scribd.com/document/46951571/National-Identity> (березень 2026).
29. Taylor C. Modern Social Imaginaries. Durham : Duke University Press, 2004. 215 p. URL: <https://s3.us-west-1.amazonaws.com/p-library/books/19d5c014c7e2da1ef122d050f394a880.pdf> (березень 2026).
30. Touraine A. What is Democracy? Boulder : Westview Press, 1997. 263 p.

References

1. Hrytsak, Ya. (2000). Essays on the History of Ukraine: The Formation of the Modern Ukrainian Nation in the 19th–20th Centuries. Kyiv: Geneza, 360 [in Ukrainian].
2. Yermolenko, V. (2018). Fluid Ideologies. Ideas and Politics in Europe in the 19th–20th Centuries. Kyiv: Spirit and Literature, 480 [in Ukrainian].

3. Zabuzhko, O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: A Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies. Kyiv: Fact, 640 [in Ukrainian].
4. Kasyanov, G. (2018). Past Continuous: Historical Politics of the 1980s–2000s. Ukraine and Its Neighbors. Kyiv: Laurus, 420 [in Ukrainian].
5. Krymsky, S. (2003). Queries of Philosophical Meanings. Kyiv: PARAPAN, 240 [in Ukrainian].
6. Nagorna, L. (2012). Historical Memory: Theories, Discourses, Reflections. Kyiv: I. F. Kuras Institute of Historical Memory, NAS of Ukraine, 328 [in Ukrainian].
7. Ryabchuk, M. (2003). Two Ukraines: Real Borders, Virtual Wars. Kyiv: Kritika, 336 [in Ukrainian].
8. Stepiko, M. (2011). Ukrainian Identity: Phenomenon and Principles of Formation. Kyiv: NISD, 336 [in Ukrainian].
9. Shulga, M. (2008). Social Changes and Value Orientations in Ukraine. Kyiv: Institute of Sociology, NAS of Ukraine, 304 [in Ukrainian].
10. Alexander, J. C. (2004). Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley: University of California Press, 320 [in English].
11. Assmann, J. (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 328 Retrieved from: https://www.academia.edu/38303747/Assmann_Jan_Cultural_Memory_and_Early_Civilization. [in English].
12. Assmann, A. (2011). Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge: Cambridge University Press, 408. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/946072293/Cultural-Memory-and-Western-Civilization-Functions-Media-Assmann-Aleida-1st-English-Ed-Cambridge-New-York-England-2011-Cambridge> [in English].
13. Bauman, Z. (2004). Identity: Conversations with Benedetto Vecchi. Cambridge: Polity Press, 120 [in English].
14. Bell, D. (2006). Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present. New York: Palgrave Macmillan. 280 p. [in English].
15. Castells, M. (2010). The Power of Identity. Oxford: Blackwell Publishing, 584 p. Retrieved from: [https://cdn.oujdaLibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-\(www.tawcer.com\).pdf](https://cdn.oujdaLibrary.com/books/1001/1001-the-power-of-identity-the-information-age-economy-society-and-culture-volume-ii-second-edition-information-age-series-(www.tawcer.com).pdf) [in English].
16. Connerton, P. (1989). How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 121. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/416462126/Paul-Connerton-How-Societies-Remember-Themes-in-the-Social-Sciences-Cambridge-University-Press-1989> [in English].
17. Connerton, P. (2008). Seven Types of Forgetting. Memory Studies, 1(1), 59–71. Retrieved from: https://www.academia.edu/22348613/Collective_Memory_Forgetting_in_Collective_Memory [in English].
18. Erll, A. (2011). Memory in Culture. London: Palgrave Macmillan, 214. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/955856291/Erll-Astrid-Memory-in-Culture-2011-1> [in English].
19. Erll, A., Nünning, A. (2008). Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 440. Retrieved from: https://www.academia.edu/117460434/Cultural_memory_studies_an_international_and_interdisciplinary_handbook [in English].
20. Etkind, A. (2013). Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford: Stanford University Press, 302 [in English].
21. Fukuyama, F. (1995). Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity. New York: Free Press, 457 [in English].
22. Habermas, J. (1989). The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge: MIT Press, 301. Retrieved from: https://arditiesp.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/habermas_structural_transf_public_sphere.pdf [in English].
23. Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press. 244 p. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/396723893/Maurice-Halbwachs-the-Collective-Memory> [in English].
24. Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 320. Retrieved from: https://psi424.cankaya.edu.tr/uploads/files/Hobsbawm_and_Ranger_ed_The_Invention_of_Tradition.pdf [in English].
25. Nora, P. Les Lieux de Mémoire, 1–3. Paris: Gallimard, 1984–1992. Retrieved from: https://www.scribd.com/document/776607249/Les-Lieux-de-Memoire-Nora-Pierre-1984-Paris-Gallimard-20707946-d8418851bd67cbae475f63d6c2781a02-Anna-s-Archive?language_settings_changed=English#google_vignette [in English].
26. Putnam, R.D. (2000). Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon & Schuster, 541 [in English].
27. Ricœur, P. (2004). Memory, History, Forgetting. Chicago: University of Chicago Press, 642. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/218456494/Ricoeur-Memory-History-Forgetting> [in English].
28. Smith, A. D. (1991). National Identity. Reno: University of Nevada Press, 226. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/46951571/National-Identity> [in English].
29. Taylor, C. (2004). Modern Social Imaginaries. Durham: Duke University Press, 215. Retrieved from: <https://s3.us-west-1.amazonaws.com/p-library/books/19d5c014c7e2da1ef122d050f394a880.pdf> [in English].
30. Touraine, A. (1997). What is Democracy? Boulder : Westview Press,. 263 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.03.2026
Отримано після доопрацювання 03.04.2026
Прийнято до друку 14.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

Цитування:

Сторожук С. В., Дудніков С. П. Масова культура як інструмент соціальної регуляції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 41–47.

Storozhuk S., Dudnikov S. (2026). Mass Culture as an Instrument of Social Regulation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 41–47 [in Ukrainian].

Сторожук Світлана Володимирівна, доктор філософських наук, професор, професор кафедри української філософії та культури Київського національного університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-7947-6268>
svitlana.storozhuk@knu.ua

Дудніков Сергій Петрович, аспірант Київського національного університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0009-0009-1388-2093>
sdudnikov363@gmail.com

МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ РЕГУЛЯЦІЇ

Мета дослідження полягає у всебічному осмисленні масової культури як чинника соціальної регуляції та інструменту соціального виключення. **Методологія.** Дослідження має теоретико-аналітичний характер і ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує соціально-філософський та культурологічний аналіз. У роботі застосовано системно-аналітичний, дискурсивний, герменевтичний та порівняльний методи, що дозволяють розкрити масову культуру як інструмент соціальної регуляції та механізм продукування соціального виключення. Додатково використано принципи критичного аналізу соціокультурних процесів, що дало змогу виявити амбівалентний характер масової культури, в тому числі й в умовах цифровізації. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні амбівалентної природи масової культури як інструменту соціальної регуляції, що, з одного боку, продукує образи та практики інклюзії, розширюючи доступ до соціокультурних ресурсів, а з іншого – відтворює латентні форми соціального виключення. **Висновки.** Встановлено, що масова культура функціонує як важливий інструмент соціальної регуляції, який не лише формує норми та практики соціальної взаємодії, але й бере участь у відтворенні соціального порядку через механізми символічного виключення та маргіналізації. Показано, що в умовах постмодерної гіперреальності соціальне виключення набуває прихованого вигляду та проявляється у спробі привласнити «інакшість» через процеси естетизації та музеєфікації, тим самим позбавляючи маргіналів можливості на супротив. Підкреслено трансформацію функцій масової культури в процесі цифровізації, яка, розширюючи формальні можливості репрезентації різних форм досвіду, створила передумови для появи нових форм прихованого виключення. Доведено, що цифрове середовище сприяє ускладненню механізмів соціального виключення, які набувають латентних форм і часто маскуються під практики інклюзії та визнання множинності ідентичностей.

Ключові слова: соціальне виключення, мова культури, соціальна регуляція, відхилені, «норма», медіапростір, символічне насильство, «інакшість».

Storozhuk Svitlana, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv; Dudnikov Serhii, PhD student at the Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Mass Culture as an Instrument of Social Regulation

The purpose of this study is to provide a comprehensive understanding of mass culture as a factor in social regulation and an instrument of social exclusion. **Methodology.** This study is theoretical and analytical in nature and is based on an interdisciplinary approach that combines socio-philosophical and cultural studies analysis. The study employs systemic-analytical, discursive, hermeneutic, and comparative methods, which allow for an exploration of mass culture as an instrument of social regulation and a mechanism for producing social exclusion. In addition, the principles of critical analysis of sociocultural processes were applied, which made it possible to identify the ambivalent nature of mass culture, including in the context of digitalisation. **The scientific novelty** of this study lies in identifying the ambivalent nature of mass culture as an instrument of social regulation, which, on the one hand, produces images and practices of inclusion, expanding access to sociocultural resources, and on the other hand, reproduces latent forms of social exclusion. **Conclusions.** It has been established that mass culture functions as an important instrument of social regulation, which not only shapes the norms and practices of social interaction but also participates in the reproduction of social order through mechanisms of symbolic exclusion and marginalisation. It is shown that in the conditions of postmodern hyper-reality, social exclusion takes on a hidden form and manifests itself in an attempt to appropriate “otherness” through processes of aestheticisation and museumification, thereby depriving marginalised

groups of the possibility of resistance. The transformation of the functions of mass culture in the process of digitalisation is emphasised; by expanding the formal possibilities for representing various forms of experience, this transformation has created the preconditions for the emergence of new forms of hidden exclusion. It is demonstrated that the digital environment contributes to the complication of mechanisms of social exclusion, which take on latent forms and are often disguised as practices of inclusion and recognition of the multiplicity of identities.

Keywords: social exclusion, language and culture, social regulation, marginalised groups, "norm", media space, symbolic violence, "otherness".

Актуальність теми дослідження. Цікавість до масової культури вперше проявилася у XVIII столітті, після того як культура почала виходити за межі елітарного мистецтва. Перші системні спроби її осмислення проявилися у творчості Й. В. фон Гете та Ф. Шилера, завдяки яким культура народних мас, що раніше вважалася другорядною почала розглядатися як значущий об'єкт дослідження та чинник, що впливає на розвиток суспільства [22]. Звісно, подібне захоплення протрималося не довго, і вже на початку XIX ст. просвітницька віра в здатність «народних форм» збагачувати духовний світ людини почала поступатися місцем реаліям індустріалізації та швидкої урбанізації. Вони спричинили появу стандартизованих масових розваг, орієнтованих на швидкоплинні потреби міської публіки. Унаслідок цього культура втрачала глибину та змістову насиченість, що, своєю чергою, викликало чимале занепокоєння тогочасних інтелектуалів, зокрема, А. Шопенгауера [18] та Ф. Ніцше [5, 99]. Саме вони заклали традицію критичного ставлення до масової культури, яка набула завершеного оформлення на початку XX ст. у праці Х. Ортеги-і-Гассета «Повстання мас» [6], що стала концептуальним підґрунтям для подальших критичних досліджень цього феномену.

Поряд з тенденційними оцінками виникали й прямо протилежні підходи, представники яких наголошували на демократичному потенціалі масової культури. Вона, як доводили такі авторитетні дослідники як Дж. Фіске [13], С. Голл [15], Дж. Сторі [19], забезпечує доступ широких верств населення до інформації, тим самим даючи їм можливість відчувати спільність інтересів і цінностей, будувати культурні спільноти, незалежно від соціального походження, освіти чи матеріального становища.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри значний інтерес гуманітарних наук до різних проявів масової культури, наразі усе ще зберігається теоретичний вакуум у її розумінні як цілісного механізму культурної уніфікації суспільства та системного усунення відмінностей. Звісно, це зовсім не означає, що ця проблема не порушувалася науковцями. В

цьому контексті можна згадати Х. Ортегу-і-Гассета, який показав здатність масової культури перетворюється на майже тоталітарний механізм символічного вирівнювання та усувати будь-які прояви «інакшості» [6, 20]. Дещо згодом репресивний потенціал масової культури та модерного суспільства показав М. Фуко. Особливо плідною в цьому контексті стала його праця «Археологія знання» [11], де він аргументовано показав, що дискурсивні практики не тільки конструюють реальність, а й жорстко детермінують межі мислимого. Такий підхід заклав концептуальні підвалини для розгляду масової культури як сили, яка, формуючи смисли, непомітно відсуває за межі «норми» все, що не вписується в парадигму панівного дискурсу.

Ідеї М. Фуко відкрили принципово новий простір для дослідження ролі дискурсивних практик у формуванні соціальної реальності та механізмів виключення, суттєво вплинувши на подальший розвиток гуманітарної думки. Його концепція дискурсу як інструменту влади, що визначає межі допустимого мислення і висловлювання, була активно розвинена у різних наукових напрямках – від культурології та соціології до постколоніальних і гендерних студій. У цьому контексті особливо показовими є праці П. Бурдьє [2], який досліджував механізми символічного насильства та відтворення соціальних ієрархій, С. Голла [15], що аналізував роль медіа у формуванні ідентичностей і репрезентацій, а також Е. Саїда [8], який продемонстрував, як дискурсивні практики конструюють образ «Іншого» в межах західної культури.

Завдяки згаданим вище дослідженням проблема соціального виключення посіла помітне місце у світовому науковому дискурсі. Водночас в українській гуманітаристиці вона поки що не набула системного вивчення, проте привернула увагу низки науковців. У цьому контексті варто згадати праці Т. Данилової [12], І. Гояна [3], С. Сторожук [20] та інших дослідників. Їхні праці створили важливе підґрунтя для вивчення окремих проявів соціального виключення, однак вони не забезпечили цілісного розуміння його складної, багаторівневої природи. Крім того,

поза увагою українських науковців залишилася роль масової культури як чинника, що формує й підтримує механізми соціального виключення.

З огляду на дефіцит розвідок, присвячених репресивному впливу масової культури на автентичні форми суб'єктивності, мета нашої роботи полягає у всебічному осмисленні масової культури як чинника соціальної регуляції та інструменту соціального виключення.

Виклад основного матеріалу. У сучасному українському інтелектуальному дискурсі, як свідчить Енциклопедія сучасної України, масова культура інтерпретується як «організація повсякденної свідомості в інформаційному суспільстві» та «особлива знакова система або особлива мова, за допомогою якої члени інформаційного суспільства досягають взаєморозуміння» [7]. Такий погляд не позбавлений раціонального зерна, але не враховує того, що становлення масової культури, як показав вже згаданий нами Х. Ортега-і-Гассет, стало наслідком «прогресистського виховання людности» у XVIII–XIX ст., та «рівнобіжного господарського збагачення суспільства» [6, 26]. Ці соціокультурні зрушення, як згодом зауважив Е. Тоффлер, були пов'язані з хвилею цивілізаційних змін, що розгорнулася на тлі індустріалізації, дисциплінарна логіка якої суперечила традиційному способу життя та спричинила витіснення його з активного суспільного життя. Цей процес супроводжувався свідомим та цілеспрямованим утвердженням дисциплінованого типу модерної особистості, чий світогляд та життєвий ритм були цілковито підпорядковані жорсткій логіці індустріального виробництва [10, 46]. Чи не найбільш виразно ця тенденція проявилася в радянській політиці, де, попри формальні гасла, механізм виключення селянина досягнув рівня державної стратегії. Системна колективізація та домінування образу «героя-пролетаря» (до прикладу можна згадати фільми О. Довженка «Арсенал» (1929) чи «Іван» (1932)) сприяли витісненню селянської ідентичності за межі офіційного культурного нарративу. Натомість у західноєвропейських суспільствах цей процес мав менш радикальний характер, оскільки тут традиційні форми життєдіяльності поступово відходили на задній план під впливом урбанізації, ринкових трансформацій та уніфікації культурних практик, що прекрасно показав у низці робіт Е. Золя.

Паралельно з соціальним виключенням сільського населення, відбувалося виключення жіночності. Це, як стверджує Е. Тоффлер, було спричинено тим, що в індустріальному суспільстві, сім'я і надалі перебувала «децентралізованою одиницею, яка біологічно відтворювала, виховувала дітей та передавала їм культуру», у висліді чого «домашня праця залишалася діяльністю низької взаємної залежності», де виготовлялися продукція для власного споживання, а не для ринку [10, 47]. Цікаво, що ця, на перший погляд, цілком закономірна обставина, призвела до виключення жінки, через яку відбувалося відтворення роду, з соціального життя. Ситуація не змінювалася й у випадках, коли жінки наважувалися покинути «відносну ізоляцію сім'ї, йдучи працювати у взаємозалежному виробництві», бо в такому разі їх звинувачували «в тому, що вони втратили жіночість, стали холодними, грубими й... об'єктивнішими» [10, 47].

Слід зазначити, що соціальне виключення усіх, хто в системі цінностей індустріальної цивілізації, виходив за межі «норми» стали можливими завдяки появі низки цінностей та правил, які, як показав Е. Тоффлер, поширювалися на всі сфери життя. В цьому контексті вчений згадує стандартизацію, синхронізацію, концентрацію, максимізацію та централізацію, які визначили ритм і структуру модерного суспільства [10, 49–58]. Їх поширення спричинило, з одного боку, виключення тих, хто не вписувався у межі загальноприйнятого, а з іншого – утвердження тенденції до усереднення й витіснення будь-якої оригінальності на периферію соціального життя.

Міркування Е. Тоффлера про індустріальне суспільство, безперечно, містять раціональне зерно, однак не вичерпують усієї складності соціальних процесів модерної доби. До прикладу варто згадати про те, що актуалізація проблеми соціального виключення парадоксальним чином поєднується з зародженням та розвитком держави загального добробуту. Вона, як відомо, змінила умови життя знедолених, забезпечивши їм підтримку навіть без прямої участі у створенні суспільного багатства. Така ситуація, на думку Ж. Дерріда, не була випадковою. Відхилені (жебраки, божевільні та злочинці) в цьому суспільстві загального добробуту залишалися значущою силою, яка, формуючи альтернативні простори життя, окреслювала межі «прийнятного», водночас нагадуючи про ризики соціального

виключення та демонструючи долю тих, хто не відповідає встановленим нормам [4, 156].

Потреба в «іншому», на яку вказує Ж. Дерріда, як на умову суспільного існування, наочно реалізувалася засобами масової культури. Саме вона, через фільми («Обличчя зі шрамом» Б. Де Пальма, 2008 або ж «Темний лицар», р. К. Нолан, 2008), телепрограми (в українському інформаційному просторі «Говорить Україна» чи «Хата на тата» тощо) та популярні нарративи формувала образи «нормального» та «відхиленого», закріплюючи у свідомості аудиторії уявлення про допустимі моделі поведінки. Натомість наочне представлення девіації узаконювало каральні дії, завдяки чому масова культура набувала не тільки розважального, а й дисциплінарного характеру.

Слід зазначити, що роздуми Ж. Дерріди стали одним із ключових чинників формування в європейському інтелектуальному дискурсі 70–80-х років уявлення про те, що суспільство потребує «інакшості» для власного самовизначення. Саме це, як доводив Ж. Бодріяр, спонукало культуру споживання відмовитися від прямих форм виключення на користь більш витончених механізмів. У результаті замість відкритого усунення, притаманного модерній епосі (зокрема через інституції на кшталт божевільень чи тюрем), утверджується практика символічного привласнення «іншого» шляхом перетворення його автентичності на комерціалізований культурний ресурс, що функціонує у просторі гіперреальності [1, 15–26]. Особливо чітко це виявляється в кінематографі, де за допомогою механізмів музеєфікації «відхилені» (бідняки, злочинці тощо), набувають естетизованого образу та перетворюються на елементи масового видовища, позбавленого досвіду реального болю. Показовим прикладом в цьому контексті може стати кінострічка «Американський психопат» (реж. М. Гаррон, 2000), у якій головний герой – П. Бейтмен, постає не більше ніж симулякр, у якого немає «внутрішнього Я», а є лише набір соціальних масок. Не менш виразною ілюстрацією естетизації відхилених є фільм «Мільйонер із нетрів» (реж. Д. Бойл, 2008), який романтизує злидні Мумбаю, водночас знімаючи трагізм бідності та перетворюючи її на естетизоване тло для історії успіху.

Наведені приклади слугують переконливим підтвердженням думки Ж. Бодріяра про те, що в умовах гіперреальності музеєфікація «інакшості»

набуває форми симулякрів, які лише відтворюють ілюзію межі між «нормою» та «відхиленням». Завдяки цьому процесу все те, що колись підлягало виключенню, перетворюється на естетизований товар масової культури та інтегрується в символічний порядок «норми», функціонуючи як керована і контрольована ілюзія «іншого» [1, 19].

Експлікована інтелектуальною думкою другої половини ХХ ст. суспільна потреба в соціальному виключенні не зникла з появою Інтернету та цифрових технологій, навіть попри те, що вони надали маргіналізованим групам безпрецедентні можливості для голосу та самовираження, радикально децентралізувавши комунікаційні канали. Унаслідок цього раніше маргіналізовані спільноти отримали змогу перейти від пасивного об'єкта спостереження до активних архітекторів публічного дискурсу. Використовуючи креативний контент та субкультурні практики як інструменти символічної боротьби за визнання, відхилені отримали можливість боротися за культурні права, соціальне визнання та символічну присутність [23, 138].

Репрезентація відхилених у медійному просторі, помітно підірвала монопольну роль традиційних медіа, які, як показав свого часу С. Голл, не стільки відображали, як конструювали реальність, а з нею й уявлення про норми та відхилення тощо [15]. З початком цифровізації медіапростір стає не лише інструментом відтворення соціального порядку, а й полем його проблематизації через самі механізми масової культури. Для прикладу можна згадати меми та відео на платформах TikTok і Instagram, де представники ЛГБТ+ спільноти, жінки, літні люди та інші відхилені висміюють стереотипи про себе, водночас формуючи позитивний образ і демонструючи різноманітність їхнього досвіду. Такі практики забезпечують не тільки трансляцію думок, а фундаментальне перекодування значень, що дозволяє маргіналізованим суб'єктам вийти за межі нав'язаної їм «інакшості».

Попри значний емансипативний потенціал, цифрові можливості не усувають механізмів соціального виключення, а інколи навіть сприяють їхній трансформації та інтенсифікації в нових формах. В цьому контексті доречно згадати про алгоритмічну організацію платформ, яка фактично визначає умови видимості суб'єктів. Завдяки їй, медіасередовища можуть орієнтуватися на

«ринково привабливі» форми самопрезентації, що нерідко зумовлює витіснення або маргіналізацію осіб, які не відповідають заданим параметрам. У підсумку самопрезентація в цифровому просторі виявляється не автономним актом самовираження, а процесом, сформованим під впливом технічних і комерційних вимог. Це зумовлює парадоксальну ситуацію, в якій цифрові інструменти, розширюючи потенціал подолання традиційних форм виключення, формують підвалини для постання нових, менш явних його форм [16]. Доволі виразно ця тенденція проявляється в соціальних мережах, алгоритми яких можуть обмежувати видимість голосів маргіналізованих груп (зокрема ЛГБТ+ спільноти, етнічних і релігійних меншин, молодіжних субкультур, екоактивістів тощо), навіть попри формальну відкритість платформ [14, 21].

Особливе місце у цифровій ексклюзії належить візуальній культурі, ідеалізовані образи якої домінують у соцмережах, підсилюють негативне сприйняття власного тіла у молоді та створюють стандарти «нормального» зовнішнього вигляду. Навіть випадкове зіткнення з такими зображеннями стимулює порівняння, а в багатьох випадках – незадоволення собою [9]. Внутрішній дисонанс підсилюється тим, що алгоритми платформ постійно пропонують контент з ідеальними образами, невідповідність яким призводить до самооб'єктивації та закріплення соціальних уявлень про «правильне» тіло. У результаті форми тілесності, що не вписуються в ідеалізовані стандарти, починають маргіналізуватися, породжуючи виключення тих, хто не відповідає встановленим стандартам [17].

Домінування ідеалізованих образів, що нерідко детермінується комерційними інтересами, актуалізує тенденцію до опору усталеним нормам зовнішності та процесам соціальної нормалізації тілесності. Ця протидія добре проявляється у кінематографі, де все частіше з'являються фільми (*Real Women Have Curves*/ Справжні жінки мають форми, 2002, реж. П. Кардосо) та документальні стрічки (*Fattitude*/Жирність, 2017, реж. В. Ліберман, Л. Аверіл), які демонструють різноманітність тілесності та відображають реальний досвід людей. Не менш виразно ця практика проявляється й у соціальних мережах, де через меми (меми і зображення, пов'язані з рухом *EffYourBeautyStandards* та *body-positivity*), відео (платформа С. Барбоса @spencer.barbosa) та інші формати користувачі й блогери

активно деконструють стереотипи, створюючи позитивні наративи про самоцінність, інклюзію та варіативність життя. Таким чином, масова культура не лише реагує на стандарти «ідеального» тіла, а й формує альтернативні простори для визнання й прийняття різних форм тілесності та життєвого досвіду.

Слід зазначити, що поява стратегій цифрового спротиву є вагомим підтвердженням збереження інклюзивного потенціалу медіасередовища, яке всупереч здатності генерувати нові конфігурації соціального виключення, поки-що залишається ключовим майданчиком репрезентації «інакшості», забезпечуючи маргіналізованим суб'єктам вихід у простір публічної видимості та соціальної дії.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українській інтелектуальній думці розкрито амбівалентну природу масової культури як інструменту соціальної регуляції та показано, що масова культура не лише забезпечує формальну інклюзію через демократизацію доступу до ресурсів, а й виступає латентним механізмом продукування соціального виключення. Виявлено, що у постмодерний період межа між інклюзією та ексклюзією розмивається, оскільки маргіналізовані ідентичності піддаються процесам естетизації та «музеефікації» й втрачають потенціал до спротиву. Означені процеси помітно загострюються з початком цифровізації та алгоритмізації медіапростору, які створюють ілюзію повної репрезентативності, водночас приховуючи нові технічно зумовлені форми латентного виключення.

Висновки. Резюмуючи, можемо стверджувати, що масова культура виникає як прямий наслідок процесів індустріалізації та урбанізації й водночас діє як механізм дисциплінарного контролю. У соціокультурних умовах індустріальної доби масова культура підпорядкована принципу економічної доцільності і виступає інструментом його поширення. Керуючись базовими для свого часу цінностями вона формує уніфікованого суб'єкта, для якого будь-який відхід від стандартів модерної економіки сприймається як девіація.

У соціокультурному контексті постмодерну медійна вистава втрачає притаманну модерній культурі функцію чіткого розмежування «норми» та девіації, трансформуючись у процес естетизації та музеефікації «інакшості». У кінематографі естетизація бідності й маргінальності нерідко

послаблює травматичний вимір соціального досвіду, перетворюючи виключення на видовищну форму репрезентації.

Поява інтернету, а згодом і цифрових медіа, відкрила для соціально виключених груп можливість для перекодування значень і виходу за межі нав'язаної «інакшості». Водночас цей процес супроводжується формуванням нових, більш прихованих механізмів сегрегації, зумовлених нерівним доступом до цифрових технологій, браком медіаграмотності та впливом алгоритмічних систем. У результаті декларація різноманіття іноді поєднується з появою в цифровому середовищі нових форм виключення, що особливо помітно у візуальній масовій культурі, де ідеалізовані образи можуть витіснити нетипові форми соціального досвіду на периферію видимості.

Здатність медіапростору формувати приховані форми соціального виключення не заперечує інклюзивного потенціалу цифрових медіа. Попри наявність зворотного боку, сьогодні вони постають одним із найбільш впливових майданчиків для репрезентації розмаїття соціального досвіду.

Література

1. Бодріяр Ж. К. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
2. Бурдье П. Чоловіче домінування. Київ : Основи, 2003. 160 с.
3. Гоян І. М., Будз В. Соціальна інклюзія vs соціальна ексклюзія. *АЮГОС* : збірник наукових праць. 2021. Р. 172–173.
4. Дерріда Ж. Дарувати час. Львів : Літопис, 2008. 208 с.
5. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Харків : Фоліо, 2021. 352 с.
6. Ортега-і-Гасет Х. Бун мас. Нью-Йорк : ООЧСУ, 1965. 324 с.
7. Отрешко Н. Б. Масова культура в соціумі. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2025. URL: <https://esu.com.ua/article-64262> (дата звернення: 08.03.2026).
8. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 512 с.
9. Сторожук С. В., Гоян Я. Н. Вплив віртуальної реальності на самоактуалізацію підлітків: антропологічний вимір. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2016. № 9. С. 17–28. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr2016/7211>.
10. Тоффлер Е. Третя Хвиля. Київ : Всесвіт, 2000. 480 с.
11. Фуко М. Археологія знання. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
12. Danylova T., Kryvda N., Hoian I., Pavlova O., Matviienko I., Poperechna G., Storozhuk S. Experiencing Yourself: Existential Well-Being as a Pathway to Inner Growth. *Mental Health: Global Challenges Journal*. 2026. №9(1). P. 13–24. DOI: <https://doi.org/10.56508/mhgcj.v9i1.346>.
13. Fiske J. Understanding Popular Culture. London ; New York : Routledge, 1989. 206 p.
14. Gillespie T. Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media. New Haven; London: Yale University Press, 2018. 288 p. DOI: <https://doi.org/10.12987/9780300235029>.
15. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London : Sage Publications, 1997. 400 p.
16. Lkhazaleh M. S., Kamour M., Mostafa A., Abdel-Hadi S., Mohamed Ali S., Al Qaruty R. Digital identities and social inequality: A sociological analysis of identity formation in the era of algorithmic surveillance. *Studies in Media and Communication*. 2025. Vol. 13, No. 4. P. 282–293. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v13i4.7917>.
17. Rousseau A., Rodgers R. F. Social media incidental appearance exposure and young people's body image: A conceptual review. *Body Image*. 2025. Vol. 52. Article 101838. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2024.101838>.
18. Schopenhauer A. The world as will and representation. Vol. 1. New York : Dover Publications, Inc., 1969. 534 p.
19. Storey J. Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2018. 352 p.
20. Storozhuk S., Petraniuk A., Lenov A., Shkil S., Borynska O., Tovmash D., Kuźma I.B. A healthy society: social challenges of digitalization and the ways to overcome them (the Ukrainian experience). *Wiad Lek*. 2023. Vol. 76, No. 9. P. 2103–2111. DOI: <https://doi.org/10.36740/WLek202309129>.
21. Ungless E. L., Markl N., Ross B. Experiences of censorship on TikTok across marginalised identities. *Proceedings of the 19th International AAAI Conference on Web and Social Media*. Washington : DC, USA : AAAI Press, 2025. P. 1952–1965. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2407.14164>.
22. Vaget H. R. Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. München: Winkler-Verlag, 1971. 262 s.
23. Yixiu J. Media representation and social identity: a study of public discourse construction and the empowerment of marginalised groups in the digital age. *International Journal of Education and Humanities*. 2025. Vol. 19, No. 2. P. 134–139. DOI: <https://doi.org/10.54097/jq9t4b14>.

References

1. Bodriar, Zh. (2004). Simulacra and simulation. (V. Khovkhun, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

2. Bourdieu, P. (2003). Masculine domination. *Osnovy* [in Ukrainian].
3. Hoian, I. M., & Budz, V. (2021). Social inclusion vs. social exclusion. *Zbirnyk naukovykh prats AIOFOS*, 172–173 [in Ukrainian].
4. Derrida, J. (2008). Given time. *Litopys* [in Ukrainian].
5. Nietzsche, F. (2021). Beyond good and evil. *Folio* [in Ukrainian].
6. Ortega y Gasset, J. (1965). The revolt of the masses. *OOChSU* [in Ukrainian].
7. Otreshko, N. B. (2025). Mass culture in society. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. <https://esu.com.ua/article-64262> [in Ukrainian].
8. Said, E. W. (2001). Orientalism. *Osnovy* [in Ukrainian].
9. Storozhuk, S. V., & Hoian, Y. N. (2016). The impact of virtual reality on self-actualization of teenagers: Anthropological dimension. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 9, 17–28. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr2016/7211> [in Ukrainian].
10. Toffler, A. (2000). The third wave. *Vyd. Dim: Vsesvit* [in Ukrainian].
11. Foucault, M. (2003). The archaeology of knowledge. *Osnovy* [in Ukrainian].
12. Danylova, T., Kryvda, N., Hoian, I. et al. (2026). Experiencing yourself: Existential well-being as a pathway to inner growth. *Mental Health: Global Challenges Journal*, 9(1), 13–24. DOI: <https://doi.org/10.56508/mhgcj.v9i1.346> [in English].
13. Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Routledge [in English].
14. Gillespie, T. (2018). *Custodians of the internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press. DOI: <https://doi.org/10.12987/9780300235029> [in English].
15. Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage Publications [in English].
16. Alkhazaleh, M. S., Kamour, M., Mostafa, A. et al. (2025). Digital identities and social inequality: A sociological analysis of identity formation in the era of algorithmic surveillance. *Studies in Media and Communication*, 13(4), 282–293. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v13i4.7917> [in English].
17. Rousseau, A., & Rodgers, R. F. (2025). Social media incidental appearance exposure and young people's body image: A conceptual review. *Body Image*, 52, 101838. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2024.101838> [in English].
18. Schopenhauer, A. (1969). The world as will and representation (Vol. 1). Dover Publications [in English].
19. Storey, J. (2018). *Inventing popular culture: From folklore to globalization*. Wiley Blackwell [in English].
20. Storozhuk, S., Petraniuk, A., Lenov, A. et al. (2023). A healthy society: Social challenges of digitalization and the ways to overcome them (the Ukrainian experience). *Wiadomości Lekarskie*, 76(9), 2103–2111. DOI: <https://doi.org/10.36740/WLek202309129> [in English].
21. Ungless, E. L., Markl, N., & Ross, B. (2025). Experiences of censorship on TikTok across marginalised identities. In *Proceedings of the 19th International AAAI Conference on Web and Social Media* (pp. 1952–1965). AAAI Press. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2407.14164> [in English].
22. Vaget, H. R. (1971). Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. Winkler-Verlag [in German].
23. Yixiu, J. (2025). Media representation and social identity: A study of public discourse construction and the empowerment of marginalised groups in the digital age. *International Journal of Education and Humanities*, 19(2), 134–139. DOI: <https://doi.org/10.54097/jq9t4b14> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 008:316.7:94(477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362203

Цитування:

Берест П. М. Розвиток бальної культури в комунікативному просторі України XV – початку XX століть: культурологічний та мистецтвознавчий вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 48–53.

Берест Павло Михайлович,
доктор філософії з культурології, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5218-4812>
berest@gmail.com

Berest P. (2026). The Development of the Ball Tradition in Communicative Space of Ukraine from the 15th to the Early 20th Centuries: Culturological and Art-Historical Dimensions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 48–53 [in Ukrainian].

РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ XV – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ВИМІР

Мета дослідження полягає у виявленні основних етапів еволюції бальної культури в комунікативному просторі України та становлення бальної традиції, аналізі соціокультурного життя українського суспільства в контексті розвитку вітчизняної культури та мистецтва, у період від XV до початку XX століття. **Методологічну основу** дослідження становлять культурологічний та мистецтвознавчий підходи, а також застосування генетичного, історіографічного, ретроспективного, аналітичного, методів порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше було системно проаналізовано та визначено вплив розвитку бальної культури та традицій на зміни форм проведення культурного дозвілля різних верст українського суспільства, а також на формування нових звичок, еволюцію ментально-поведінкових установок, розвиток мистецьких проявів, моди на організацію та відвідування відповідних заходів. Ця робота дозволяє частково заповнити прогалину в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях становлення як бальної культури, так й історії розвитку вітчизняного соціокультурного простору. **Висновки.** Встановлено, що протягом багатьох століть, аж до початку 1920-х років, в українських (як народних, так й елітарних) традиціях було проведення балів, що супроводжувались урочистостями, святкуваннями, масовими гульнями тощо. А це, в свою чергу, сприяло виникненню та розвитку нових звичок, ментальних установок, культурних явищ та мистецьких проявів, які охоплювали все більші верстви населення та привертати увагу як місцевих мешканців, так й подорожуючих з інших регіонів, що надавало цим явищам загальнонаціональної соціокультурної значимості та масштабу.

Ключові слова: культура України, мистецтво України, українські традиції, історія мистецтва, історія балу, ментально-поведінкові установки.

Berest Pavlo, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Associate Professor, Department of Art Expertise, Educational and Scientific Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management

The Development of the Ball Tradition in Communicative Space of Ukraine from the 15th to the Early 20th Centuries: Culturological and Art-Historical Dimensions

The purpose of the study is to identify the main stages of the evolution of ballroom culture in the communicative space of Ukraine and the formation of ballroom tradition, to analyse the socio-cultural life of Ukrainian society in the context of the development of domestic culture. The aim of the study is to identify the main stages in the evolution of ballroom culture in Ukraine's communicative space and the formation of ballroom tradition, and to analyse the socio-cultural life of Ukrainian society in the context of the development of domestic culture and art from the 15th to the early 20th century. **The methodological basis** of the study consists of cultural and art history approaches, as well as the application of genetic, historiographical, retrospective, analytical, comparative, and generalisation methods. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the influence of the development of ballroom culture and traditions on changes in the forms of cultural leisure activities of different strata of Ukrainian society, as well as on the formation of new habits, the evolution of mental and behavioural attitudes, the development of artistic manifestations, and fashion for organising and attending relevant events, has been systematically analysed and determined. This work partially fills the gap in cultural and art studies on the formation of both ballroom culture and the history of the development of the domestic sociocultural space. **Conclusions.** It has been established that for many centuries, until the early 1920s, Ukrainian traditions (both folk and elite) included balls accompanied by celebrations, festivities, mass

revelries, etc. This, in turn, contributed to the emergence and development of new habits, mental attitudes, cultural phenomena, and artistic manifestations that encompassed increasingly larger segments of the population and attracted the attention of both local residents and travellers from other regions, giving these phenomena nationwide sociocultural significance and scale.

Keywords: Ukrainian culture, Ukrainian art, Ukrainian traditions, art history, history of the ball, mental and behavioural attitudes.

Актуальність теми дослідження. В Україні традиція організації великосвітських святкових королівських чи шляхетських балів сягає ще давніх часів Королівства Русі-України. Урочисті бали були історичними наступниками княжих прийомів та бенкетів, що, як засвідчують літописи, були поширені за доби Великого князівства Київського (Київської Русі) та королівських прийомів періоду розквіту Королівства Русі у IX-XIV століттях. Пізніше, ґрунтуючись на середньовічній лицарській культурі та музиці, з'являються нові культурні течії та виникають заходи, в яких брали участь представники знаті, що отримали назву бал та привертати до себе увагу всього тогочасного суспільства.

З поширенням традиції проведення балів на всі європейські країни, в тому числі й Україну, ці заходи стають доволі популярними та масовими. На них починають з'їжджатися найзаможніші особи з усіх навколишніх регіонів. Таким чином, місця проведення балів постають, говорячи сучасною термінологією, знаковими світськими, культурними, мистецькими подіями; а самі бали є тими «івентними магнітами», що привертати увагу багатьох верст тогочасного суспільства. Крім цього, бали й різноманітні заходи, що були з ними пов'язані ставали справжніми суспільно значимими явищами вітчизняного культурного простору та вагомим фактором, що впливав на розвиток українського мистецтва. Саме наявність, в рамках вивчення української історії, культури, мистецтвознавства, такого непересічного феномену зумовлює потребу проведення відповідних студій та більш детального міждисциплінарного аналізу зазначеного питання.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча бали й відносились до багатовікових українських культурних традицій, мистецьких проявів та були важливим елементом суспільного, особливо шляхетського, побуту, їх науковому дослідженню приділялось не надто багато уваги. Теоретичне осмислення та окремі напрацювання вивчення історії й культури балу і бальних танців здійснили О. Дзюба [3], О. Курочкін [4], Т. Павлюк [5] та ін. З мистецтвознавчої точки зору локації проведення балів досліджували К. Юдова-Романова і Ю. Раденко [4]. У той самий час,

основні аспекти взаємозв'язку історії розвитку бальної культури й еволюції соціокультурного простору, її впливу на мистецьке середовище України залишаються науково ґрунтовно не опрацьованими та такими, що потребують подальшого детального студіювання. Це й обумовило, серед іншого, актуальність та наукову новизну цього дослідження. Основною джерельною базою статті є матеріали наукових праць з історії культури, мистецтва та туризму, а також універсальні й спеціальні довідникові видання.

Мета дослідження полягає у виявленні основних етапів еволюції бальної культури в комунікативному просторі України та становлення бальної традиції, аналізі соціокультурного життя українського суспільства в контексті розвитку вітчизняної культури та мистецтва, у період від XV до початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до Словника української мови, бал це є велике гуляння, зібрання з урочистостями, танцями, у святковому чи у маскарадному вбранні [9, 333]. Саме слово «бал» походить від давньогрецького *ballizō* та латинського *ballō*, що увійшло у старо-французьку мову й перекладається як танцювати, підстрибувати. Відомий також давньоукраїнський вираз балагувати або балагурити – вести празний спосіб життя [2, 73].

Вважається, що родоначальниками бальних традицій були французи, а перший відомий бал відбувся 1385 року, в Ам'єні, на честь весілля французького короля Карла VI з королевою Ізабеллою Баварською. Мода на цю нову забаву дуже швидко поширилась цілою Європою. Сезон балів розпочався з кінця листопада, але основа активності відбувалась після 25 грудня (святкування Різдва) й тривала сливе аж до Колодія й початку Великого посту. В літній період бали проводились рідше, в основному, за наявності якихось особливих випадків. Протягом короткого проміжку часу ця нова мода поширилась на більшість країни Європейського континенту й була відома при багатьох королівських дворах. Першим відомим задокументованим фактом проведення балу в Україні є запис у щоденнику французького послання за часи правління короля Польщі, володаря і

спадкоємця (короля) Руси Казимира IV Ягеллончика. Так, в документі згадується, що на честь приїзду французької делегації до Львова, наприкінці 1482 року, там було проведено урочистий бал [11].

В силу низки історичних внутрішньополітичних обставин, в той час, культура балів не закріпилась на Українських землях, адже тоді відбувалась боротьба за спадщину Королівства Руси-України та владу між польськими панамі, литовськими та українськими князями, що завершилась об'єднанням українських теренів в єдину Річ Посполиту. Саме після обрання на нового короля Речі Посполитої, що мав також титули Великого князя Литовського, Руського (тобто Українського), Київського, Волинського, Подільського та інше, Генріха III Валуа, сина Катерини Медичі та майбутнього короля Франції, традиція проведення балів остаточно закріпилась у наших краях. Обраний 1573 року королем Речі Посполитої, Генріх III здійснив подорож з Парижу до Варшави й Кракова. Вирушивши в далеку дорогу, він взяв з собою близько 500 возів з придворними, кравцями, церемоніймейстерами та музикантами. На елекційний з'їзд та зустріч з майбутнім королем, зі всієї держави прибуло понад 50 тисяч делегатів [8, 43]. Серед них були й українські князі, магнати та шляхта. Після річного перебування цієї делегації у Речі Посполитій, мода на все французьке – одяг, музику, танці, бали швидко поширювалась всієї Східної Європою. Українська шляхта й князі також були присутні на цих королівських балах, а пізніше почали організовувати й власні бали, запрошуючи на них гостей з усіх околиць.

В різноманітних історичних джерелах є згадки, що вже в XVI столітті, в Україні, великолюдні бали періодично влаштовували представники давньої української знаті: Вишневецькі, Збараські, Заславські, Острозькі, Любомирські, Радзивіли, Сангушки, Чорторийські та інші. У своїх палацах вони проводили декількаденні святкові заходи, що пишністю не поступалися прийомам у Варшаві чи Кракові. Безумовно, ці заходи можна вважати подіями не лише вузького кола обраних осіб. Про ці бали велись розмови в різних верствах суспільства, їх обговорювали, на них прагнули побувати тощо. Тож це є прикладом знакових подій, що вносили свій вклад в розвиток соціокультурного простору в цілому, та його мистецької складової зокрема.

Також відомо, що в XVI–XVII століттях пишні бали відбувались у Луцьку, Тернополі,

Ужгороді, Мукачеві, Збаражі, Дубно, Жовкві, Підгаєцьку та інших містах, фортецях і палацах України. Відомі українські магнати Вишневецькі, що побудували в стилі французького ренесансу свій палацовий комплекс, який ще називали Волинським Версалем [12, 89], де влаштовували численні багатолюдні бали, про які велись переказати по всіх українських землях.

Цікавим є також той факт, що перший бал в Московії було проведено за активної участі українців та за сприяння українського князя А. Вишневецького, а саме – на весіллі московського царя Дмитра I з Мариною Мнішек 12 травня 1606 року. Адже, саме війська князя Адама Вишневецького, спільно зі Запорозькими козаками, зайняли Москву, після чого Дмитра I було проголошено московським царем [10].

А перший відомий бал-маскарад, на теренах Східної Європи, відбувся у Києві на Різдво 1684 року. Так, за свідченням ірландця Патрика Гордона, що перебував в столиці протягом 1684–1685 років, в той час відбувались як традиційні великосвітські бали, так й згадується особливий маскарад, влаштований у день Різдва для гостей на балу у Київського воєводи [4, 32].

З постановом Козацької держави (Війська Запорозького або Гетьманщини), формується новий провідний суспільний клас – козацька старшина. З одного боку, нова еліта шанувала й підтримувала стародавні українські традиції, а з іншого – також піддавалась загальноєвропейським віянням й моді. Багато дітей козацької старшини не лише вчилися в Єзуїтських колегіях, але й їздили на навчання до знаних європейських університетів. Тому, традиції проведення балів були відомі не лише українським князям і шляхті, але й представникам козацької старшини. Так, в одному з одного рукописів тих часів зберігся опис вбрання Гетьмана всієї України Івана Мазепи, в якому він був присутній на козацькому балу: темно-зелений каптан із товстої китайки, гаптований золотом, на грудях п'ять золотих петлиць з діамантами, а всередині смарагди й рубіни, шию прикрашав коштовний дарунок сестри короля Швеції Карла XII, а грудях було два Ордени Білого Орла й Андрія Первозванного [7].

Хоча мода й структура європейських балів проникала в традиційне українське вище суспільство, були й деякі відмінності в музичному оформленні святкових заходів. Коли на польських балах виконували менуети, мазурки, полонези, то козацька старшина та

своїх балах віддавала перевагу українським танцям горлиці, метелиці та козачку. З обранням Гетьманом Всієї України Кирила Розумовського, прибувши до Глухова 1751 року, новий правитель став давати численні бали, музичні вечори, театральні вистави, феєрверки, на яких була присутня й козацька старшина. Для цього гетьман навіть організував власну капелу, що навчалась музичного мистецтва в Італії. Прийоми для української шляхти та старшини, що приїздила для цього з усієї Козацької держави, супроводжувалися також балами, музикою та феєрверками [3, 318].

Після остаточного входження Центральної України до Російської імперії, традиції проведення балів переходять до губернських та повітових шляхетських зібрань, університетських та гімназійних вечорів, а також купецьких гільдій та окремих поміщиків. Так, опис різноманітних балів ми зустрічаємо в творах Івана Котляревського, Семена Гулак-Артемовського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Олени Пчілки, Івана Нечуй-Левицького та багатьох інших українських митців.

Як пише Микола Гоголь: «бал у губернатора – справа звичайна в губернських містах: де губернатор, там і бал, інакше ніяк не буде належної любові та поваги з боку шляхти. Все інше було в ті хвилини залишене і відсторонене геть, і все було спрямоване на приготування до балу; бо, там точно, було багато спонукальних і дражливих причин» [1]. Поява на великосвітському балу завжди була значною подією, тому багато часу й уваги витрачалось на наряди, вбирання, а також важливі були манери й стиль поведінки.

На початок XIX століття розрізняли наступні види балів: великосвітські (королівські, гетьманські тощо), бали-маскаради та публічні бали. Видатний французький письменник та енциклопедист Шарль Компан, автор першого в історії танцювального словника, виводив традиції балів від найдавніших часів Афінських та Давньоримських церемоній. При цьому, як зазначає дослідник у своєму «Словнику танцю, що містить історію, правила та принципи цього мистецтва. З критичними роздумами, І курйозними анекдотами, що стосуються старовинного та сучасного танцю; все взято з найкращих авторів, які писали про це мистецтво» – бали-маскаради давні греки не проводили, а римляни влаштовували їх під час святкування Сатурналій. Публічні ж бали були

дозволені (після заборон доби Середньовіччя) в Парижі, відповідно до розпорядження від 31 грудня 1715 року та були доступні для різних верств населення [14]. Після цього мода на публічні бали поширилась на Англію, Італію, Австрію та сливе по цілій Європі, й через терени Речі Посполитої досягла Українських земель.

Ще однією помітною подією, в царині урочистих масових заходів XIX століття, було проведення балу дебютанток. Традиція організації подібних балів-представлень походить з англійського монаршого двору, з часів короля Георга III та його дружини королеви Шарлотти. З часом, в другій половині XIX століття, монаршій родині, окрім членів аристократії, на балах дебютанток могли бути представлені також доньки духовенства, військових і морських офіцерів, лікарів, адвокатів, банкірів тощо. Дрес-кодом для дебютанток були: вишукане довге біле класичне плаття з шлейфом, біла вуаль, головний убір зі пір'ям та білі рукавички до ліктя [15].

Показово, що перший ґрунтовний підручник в Російській імперії щодо бальної культури було видано в Харкові 1825 року вчителем Слобідсько-Української гімназії Л. Петровським, і називався він «Правила для благородних громадських танців». Автор якого наголошував, що люблячи танцювальне мистецтво і будучи його вчителем, він часто мандрував та відвідував різноманітні шляхетні збори, де помітив, що не тільки всяка губернія, але навіть кожне окреме місце, що знаходилося не в дальній відстані одне від одного, мають свій особливий стиль і свої звичаї щодо організації балів та танцювальних вечорів [6, 2].

Не менш цікавим є той факт, який відзначають дослідники, що бали київської еліти першою половиною XIX століття, хоча організовувались відповідно до європейських традицій, також, як і давні козацькі бали, зберігали суттєві ознаки місцевих українських звичаїв. Розпочинались й завершувались бали традиційними менуетом чи іншим класичним танцем, але в середині чи під кінець заходу часто виконувались метелиця, голубець, козачок та інші різноманітні українські танки [4, 35]. Що цілком гармонійно сприймалось навіть на аристократичних заходах, адже козачок, як й інші запозичені з народних традицій танці, належали не тільки до знаних театральних, але й до шляхетних, та приносили немало приємність їх виконавцям [6, 132]. Разом з цим, якщо аналізувати локації

балів, то вони проводились як в приватних помешканнях: садибах, палацах, дачах, маєтках, так й в різноманітних публічних місцях: університетах, гімназіях, театрах, клубах, приміщення купецьких, шляхетських зібрань, паркових амфітеатрах, паркових павільйонах тощо [13, 121].

Важливо також усвідомлювати, що бали мали доволі широкі й масштабні соціокультурні прояви та наслідки. Вони впливали на розвиток таких складових тогочасного життя соціуму як мистецтво, музика, фольклор, гастрономія, подорожі тощо. Проведення балів могло супроводжуватись також театральними виставами, організацію мистецьких виставок, галерей, музичних концертів, інших масових заходів. Все це позитивно впливало та сприяло поживленню культурного й мистецького життя відповідного регіону. Узагальнюючи все вище окреслене, можемо констатувати, що проведення балів, на українських землях, стають тими подіями, культурними «магнітами», що привертати увагу всіх верст населення та позитивно впливали на розвиток різноманітних аспектів соціокультурного життя.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше було системно проаналізовано та визначено вплив розвитку бальної культури та традицій на зміни форм проведення культурного дозвілля різних верст українського суспільства, а також на формування нових звичок, еволюцію ментально-поведінкових установок, розвиток мистецьких проявів, моди на організацію та відвідування відповідних заходів. Ця робота дозволяє частково заповнити прогалину в культурологічних та мистецтвознавчих студіях тематики становлення як бальної культури, так й історії розвитку вітчизняного соціокультурного простору.

Висновки. Розглянувши етапи зародження та формування бальної культури, здійснивши аналіз взаємозв'язку цього соціокультурного феномену з традиціями подорожей, генезою культури та мистецтва, можемо окреслити існування певної спільності та кореляції цих об'єктів нашого дослідження. Отже, бали стають важливою великосвітською подією та спонукою для розвитку багатьох мистецтв: танців, музики, співів, театральних та інших перформативних активностей. А місця організації та проведення балів перетворюються на популярні й знакові. Вони набувають культурологічного сенсу, будучи не лише невід'ємною частиною тогочасного

соціокультурного життя, але й входячи, як важливий елемент, до усної народної творчості, багатьох художніх творів українських поетів та прозаїків. Особливо в XIX – початку XX століття, протягом яких відбувалась трансформація та поширення бальної культури на сльиве всі верстви населення, бали з елемента елітарної шляхетської культурної події поступово трансформуються у масові, загальнодоступні культурні та мистецькі явища. При цьому змінюється як церемоніал й етикет, так й естетика, традиції їх проведення.

Бальна культура, будучи багатогранним комплексним соціокультурним явищем, що має в Україні глибоке історичне коріння, в другій половині XIX – на початку XX століття набуває свого найбільшого розвитку, зберігаючи при цьому тісний зв'язок з європейською культурною традицією, мистецтвом та світоглядом. Будучи масовим заходом, що потребував спеціальних підготувань, як з боку організаторів, так й з боку гостей, бали стали тими проявами тогочасного суспільного життя, що можна досліджувати як мультидисциплінарних культурний, художній, мистецьких простір, де синтезуються хореографія, музика, мода, архітектурне середовище, ментально-поведінкові наративи. Тож бали були віддзеркаленням тих мистецьких та культурних трансформацій, що відбувались протягом віків: від класицизму, бароко, романтизму до просвітництва й модерну. Бальна культура органічно розвивалась, підтверджуючи статус вітчизняної культури як органічної складової загальноєвропейських традицій та культури, наповнюючи їх власним смисловим, мистецьким, естетичним змістом.

Література

1. Гоголь М.В. Вибрані твори: в 2-х тт. Т. 2. *Мертві душі. Ревізор*. Київ : Дніпро, 1984. 415 с.
2. Грінченко Б. *Словарь української мови*. Томи I–IV. Київ. 1907–1909. 2971 с.
3. Дзюба О. Дозвілля в повсякденному житті козацької старшини (на матеріалах мемуарної літератури першої половини XVIII ст.). *Соціум. Альманах соціальної історії*. 2017. Вип. 13–14. С. 308–326.
4. Курочкін О. Бали-маскаради на теренах Східної Європи. *Матеріали до української етнології*. 2016. № 15. С. 26–34.
5. Павлюк Т. С. Східноєвропейська танцювальна культура XIX ст. – бальна хореографія. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 198–206.

6. Петровський Л. Правила для благородних громадських танців, видані вчителем танцю при Слобідсько-українській гімназії Людовіком Петровським. Харків : Типографія університету, 1825. 145 с.

7. Свербигуз В. Це вам, панно, не Москва – це Батурин. *Україна Молода*. №190. 17.10.2007. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1021/196/36896/> (дата звернення: 12.01.2026).

8. Скробач Б. М. *Литовська історія в біографіях її керівників*. Рогатин : Друкарня ПП Білінський, 2013. 130 с.

9. Словник української мови. У 20-ти томах. Т. 1. А–Б. Київ : Видавництво «Наукова думка» НАН України. 2010. 912 с.

10. Ульяновський В. І. Лжедмитрій I і Україна (політичні аспекти). *Україна і Польща в період феодалізму* : зб. наук. праць. Київ : Наукова думка, 1991. 81 с.

11. Храбатин Н. Галичина танцює. *Галицький кореспондент*. 18.11.2010. URL: <https://gkpress.if.ua/x3972/> (дата звернення: 12.01.2026).

12. Шиян Л. М. Вишневецький палацовий ансамбль як елемент європейських політичних практик XVIII ст. *Сівєричина в історії України*. 2016. Вип. 9. С. 87–91.

13. Юдова-Романова К. В., Раденко Ю. В. Локації проведення балів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2015. № 2. С. 120–125.

14. Compan Ch. Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art. Avec des réflexions critiques, Et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne ; le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet Art. Paris, André-Charles Cailleau. 1787. 395 p. URL: <https://archive.org/details/dictionnairededa00compuoft/page/n17/mode/2up> (дата звернення: 12.01.2026).

15. Harris C. From balls to Bridgerton: a brief history of debutantes and the social season. *The official website for BBC History Magazine and BBC History Revealed*. URL: <https://www.historyextra.com/period/modern/debutante-history-ball-court-queen-charlotte-real-history-fashion/> (дата звернення: 12.01.2026).

References

1. Gogol, M. V. (1984). *Selected Works: in 2 volumes*, 2. Dead Souls. The Inspector General. Dnipro [in Ukrainian].

2. Hrinchenko, B. (1909). Dictionary of the Ukrainian Language, I–IV. Kyiv [in Ukrainian].

3. Dziuba, O. (2017). Leisure in the everyday life of a Cossack elder (based on the memoir literature of the first half of the 18th century). *Socium. Almanac of Social History*, 13–14, 308–326 [in Ukrainian].

4. Kurochkin, O. (2016). Masquerade balls in Eastern Europe. *Materials on Ukrainian Ethnology*, 15, 26–34 [in Ukrainian].

5. Pavliuk, T. (2012). Eastern European dance culture of the 19th century: ballroom choreography. *Culture of Ukraine*, 39, 198–206 [in Ukrainian].

6. Petrovskyi, L. (1825). *Rules for Noble Public Dances, published by Ludovik Petrovskyi, dance teacher at the Sloboda Ukrainian Gymnasium*. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Sverbyhuz, V. (2007). This is for you, miss, it is not Moscow, it is Baturyn. *Ukraina Moloda*, 190. Retrieved from: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1021/196/36896/> [in Ukrainian].

8. Skrobach, B. M. (2013). Lithuanian history in the biographies of its leaders. Drukarnia PP Bilinskyi [in Ukrainian].

9. Dictionary of the Ukrainian Language. (2010). In 20 volumes. Vol. 1. A–B. Naukova Dumka Publishing House of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

10. Ulianovskyi, V. I. (1991). *Dmitry I and Ukraine (political aspects)*. Ukraine and Poland in the Feudal Period. Naukova dumka [in Ukrainian].

11. Khrabatyn, N. (2010). Galychyna is dancing. *Halytskyi korespondent*. Retrieved from: <https://gkpress.if.ua/x3972/> [in Ukrainian].

12. Shyian, L. M. (2016). The Vyshnevetzky Palace Complex as an Element of 18th-Century European Political Practices. *Sivshchyna in the History of Ukraine*, 9, 87–91 [in Ukrainian].

13. Yudova-Romanova, K. V., & Radenko, Y. V. (2015). Places for balls to be held. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 120–125 [in Ukrainian].

14. Compan, Ch. (1787). Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art. Avec des réflexions critiques, Et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne ; le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet Art. Paris, André-Charles Cailleau. Retrieved from: <https://archive.org/details/dictionnairededa00compuoft/page/n17/mode/2up> [in French].

15. Harris, C. (n.d.). From balls to Bridgerton: a brief history of debutantes and the social season. The official website for BBC History Magazine and BBC History Revealed. Retrieved from: <https://www.historyextra.com/period/modern/debutante-history-ball-court-queen-charlotte-real-history-fashion/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 23.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

УДК 791:[004:719](477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362207

Цитування:

Горбань Ю. І., Дрозд Л. В. Цифрова пам'ять і регенеративна трансформація культурної спадщини: екранна комеморація в українському контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 54–62.

Horban Yu., Drozd L. (2026). Digital Memory and Regenerative Transformation of Cultural Heritage: Screen-Based Commemoration in the Ukrainian Context. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 54–62 [in Ukrainian].

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

Дрозд Лідія Вікторівна,
доктор філософії з психології,
викладач кафедри спеціальної освіти
Херсонського державного університету
<https://orcid.org/0000-0001-5406-2942>
drozdlidiya301091@gmail.com

ЦИФРОВА ПАМ'ЯТЬ І РЕГЕНЕРАТИВНА ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ЕКРАННА КОМЕМОРАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Мета статті концептуалізувати взаємозв'язок цифрової пам'яті та регенеративної трансформації культурної спадщини України крізь призму екранної комеморації. У роботі здійснено аналіз процесів цифрової трансформації у сфері управління спадщиною України та визначено стратегії збереження національної пам'яті в умовах війни. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні низки взаємопов'язаних підходів: філософсько-антропологічного та культурологічного – для осмислення впливу цифрових технологій на процеси соціалізації, формування ідентичності та збереження національної пам'яті; системно-аналітичного підходу та методу критичного дискурс-аналізу – для оцінювання міжнародних і національних стратегій, політик ЮНЕСКО та нормативних актів ЄС; порівняльного методу – для зіставлення українського та зарубіжного досвіду впровадження інновацій у практику збереження спадщини; структурно-функціонального аналізу – для визначення ролі штучного інтелекту, 3D-моделювання та систем управління інформацією (НВІМ) у трансформації компетенцій менеджерів культури. **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті вперше в національній гуманітаристиці здійснено багатовимірну концептуалізацію феномену екранної комеморації як фундаментального механізму збереження культурної пам'яті України в умовах екзистенційної кризи (2024–2026). Уперше в межах єдиного дослідження синтезовано аналіз руйнівних наслідків військової агресії з інноваційними стратегіями технологічного опору (віртуальними музеями вкраденого мистецтва, мобільними сканувальними комплексами). Обґрунтовано тезу, що переведення спадщини у цифровий вимір в українських реаліях трансформувалося з інструменту архівації в акт деколонізації, соціокультурного спротиву та політичного утвердження ідентичності. На основі огляду найновіших методологій розкрито роль 3D-моделювання та генеративного штучного інтелекту не просто як технічних інструментів, а як активних інтерфейсів у відтворенні та трансляції перерваних культурних наративів. Запропоновано розглядати цифрові компетентності фахівців культури (через призму «фіджитал»-парадигми та стандартів DigComp 2.2) як необхідну умову для проектування сучасних практик пам'ятання. Крім того, вперше введено в український галузевий дискурс проблематику «регенеративної цифрової трансформації», що розширює горизонт відповідальності інституцій пам'яті до рівня глобальної екологічної стійкості. **Висновки.** У дослідженні доведено твердження про те, що цифровізація культурної сфери України в умовах війни набула безпрецедентного екзистенційного значення, перетворившись на ключовий механізм протидії знищенню та асиміляції ідентичності. Систематизовано феномен «подвійної загрози» (фізичного та нематеріального руйнування) та проаналізовано відповідні антикризові логістичні інновації. Виявлено, що інтеграція генеративного штучного інтелекту та просторового моделювання формує нову інституційну реальність. Водночас ідентифіковано критичні перешкоди: інституційну фрагментарність, фінансовий дефіцит і потребу в екологізації цифрових інфраструктур. Підсумовуючи, зазначимо, що екранна комеморація демократизує процес збереження пам'яті, усуваючи залежність від фізичної присутності в музейному просторі та забезпечуючи постійну доступність культурного досвіду через цифрові пристрої. Це і є виявом «регенеративної трансформації» пам'яті: вона не зникає разом із руйнуванням фізичного об'єкта, а продовжує повноцінно

трансляватися та функціонувати у цифровому просторі, забезпечуючи неперервність національного культурного коду для майбутніх поколінь.

Ключові слова: екранна комеморація, цифрова пам'ять, культурна спадщина, віртуальний простір, штучний інтелект, 3D-моделювання, регенеративна цифровізація, збереження ідентичності, культурна ідентичність, цифровий спротив, цифрова гуманітаристика, віртуальний музей, війна

Horban Yurii, PhD in Cultural Studies, Professor, Head of Department of Information and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts; Drozd Lidiia, PhD, Department of Special Education, Kherson State University

Digital Memory and Regenerative Transformation of Cultural Heritage: Screen-Based Commemoration in the Ukrainian Context

The purpose of this article is to conceptualise the relationship between digital memory and the regenerative transformation of Ukraine's cultural heritage through the lens of on-screen commemoration. The study analyses the processes of digital transformation in the field of heritage management in Ukraine and identifies strategies for preserving national memory in wartime. **The research methodology** is based on the application of a number of interrelated approaches: philosophical-anthropological and cultural studies – to examine the impact of digital technologies on the processes of socialisation, identity formation, and the preservation of national memory; a systemic-analytical approach and the method of critical discourse analysis – to evaluate international and national strategies, UNESCO policies, and EU regulations; a comparative method – to contrast Ukrainian and international experiences in implementing innovations in heritage preservation practices; structural-functional analysis – to determine the role of artificial intelligence, 3D modeling, and information management systems (HBIM) in transforming the competencies of cultural managers. **The scientific novelty** lies in the fact that this article, for the first time in the field of humanities in Ukraine, presents a multidimensional conceptualisation of the phenomenon of on-screen commemoration as a fundamental mechanism for preserving Ukraine's cultural memory amid an existential crisis (2024–2026). For the first time within a single study, an analysis of the destructive consequences of military aggression has been synthesised with innovative strategies of technological resistance (virtual museums of stolen art, mobile scanning complexes). The thesis is substantiated that the digitisation of heritage in the Ukrainian context has transformed from an archiving tool into an act of decolonisation, sociocultural resistance, and political affirmation of identity. Based on a review of the latest methodologies, the role of 3D modeling and generative artificial intelligence is explored not merely as technical tools, but as active interfaces in the reconstruction and transmission of interrupted cultural narratives. It is proposed to consider the digital competencies of cultural professionals (through the lens of the “phygital” paradigm and DigComp 2.2 standards) as a necessary condition for designing contemporary practices of remembrance. Furthermore, the concept of “regenerative digital transformation” is introduced into Ukrainian sectoral discourse for the first time, expanding the scope of memory institutions' responsibility to the level of global ecological sustainability. **Conclusions.** This study substantiates the assertion that the digitalisation of Ukraine's cultural sphere has taken on unprecedented existential significance in the context of armed conflict, becoming a key mechanism for countering the destruction and assimilation of identity. The phenomenon of the “dual threat” (physical and intangible destruction) has been systematised, and corresponding anti-crisis logistical innovations have been analysed. It has been found that the integration of generative artificial intelligence and spatial modeling shapes a new institutional reality. At the same time, critical obstacles have been identified: institutional fragmentation, financial deficits, and the need to green digital infrastructures. In summary, we note that screen-based commemoration democratises the process of preserving memory, eliminating dependence on physical presence in museum spaces and ensuring the constant accessibility of cultural experiences through digital devices. This is a manifestation of the “regenerative transformation” of memory: it does not disappear with the destruction of a physical object but continues to be fully transmitted and function in the digital space, ensuring the continuity of the national cultural code for future generations.

Keywords: on-screen commemoration, digital memory, cultural heritage, virtual space, artificial intelligence, 3D modeling, regenerative digitisation, preservation of identity, cultural identity, digital resistance, digital humanities, virtual museum, war.

Актуальність теми дослідження. В умовах переходу суспільства до інформаційної стадії розвитку та стрімкої конвергенції фізичного й віртуального світів процеси збереження, трансляції та управління культурною спадщиною зазнають докорінних трансформацій. Сьогодні культурна спадщина вже не обмежується матеріальними артефактами чи закритими архівними просторами, а інтегрується у глобальні цифрові платформи, формуючи нові патерни соціалізації, колективної пам'яті та міжкультурного діалогу [12]. Для України ці

глобальні тенденції актуалізуються в умовах екзистенційних викликів, спричинених повномасштабною збройною агресією з боку Російської Федерації. Війна перетворила оцифрування з інноваційного засобу розширення аудиторії на критично важливий механізм захисту національного суверенітету та ідентичності. За верифікованими даними, оприлюдненими наприкінці 2025 р., в Україні було повністю зруйновано або суттєво пошкоджено понад 872 об'єкти культурної спадщини, з яких 120 мають статус пам'яток національного значення. Збитки від

розграбування сягають безпрецедентних масштабів: задокументовано вивезення близько 1,7 млн предметів культурної спадщини з окупованих територій, а також викрадення понад 35 тисяч експонатів щонайменше з шести регіональних музеїв. Зазначені обставини зумовлюють нагальну потребу у впровадженні цифрових інструментів для документування злочинів проти культурної спадщини, архівації пам'яті та створення умов для повоєнної реституції й відбудови. У цьому контексті екран (смартфона, VR-окулярів чи монітора) стає головним медіумом – посередником між сучасною людиною та історією. Екранна комеморація дає змогу переосмислити процес взаємодії зі спадщиною: споглядання високоточної 3D-моделі зруйнованого собору на екрані пристрою перетворюється на свідомий акт вшанування пам'яті та особисту культурну рефлексію реципієнта. Відповідно, формування дієвих стратегій цифрового менеджменту культури, інтегрованих з європейськими ініціативами (такими як Europeana), впровадження технологій штучного інтелекту та розробка етико-екологічних нормативів управління даними становлять актуальне наукове і практичне завдання сучасної гуманітаристики.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика цифровізації у сфері культури, застосування новітніх технологій у збереженні спадщини та трансформації управлінських практик є предметом активного опрацювання у вітчизняному і зарубіжному науковому дискурсі. Фундаментальні основи впливу популярної та цифрової культури на соціалізацію особистості й формування ідентичності розкрито в працях Н. Жукової, яка, спираючись на ідеї У. Еко, М. Краєвскі та Е. Гідденса, проаналізувала здатність масових наративів функціонувати як фільтри світосприйняття [3]. Питання взаємодії політичної та популярної культури в соціокультурному просторі досліджували Л. Півнева та ін. [6]. Комплексний аналіз цифрової трансформації культурної спадщини України в умовах глобалізації представлено у працях авторського колективу (Р. Мельник, Г. Волкова, М. Гвоздецька, О. Башманівський, І. Передерій), які доводять вплив віртуальних проєктів на демократизацію доступу до культури [12]. Правові, безпекові та стратегічні аспекти збереження культурних цінностей під час війни висвітлено у розвідках Т. Совгири, Л. Дихнич, В. Соломатової та ін., які системно проаналізували механізми

фізичної та нематеріальної деградації пам'яток [15]. Технологічний інструментарій (використання 3D-моделювання, штучного інтелекту та цифрових архівів як базису державної культурної політики) став предметом ґрунтовного огляду М. Цілини [9]. Специфіка європейського досвіду, зокрема адаптація стратегій країн Балтії до українських реалій, представлена в роботах Т. Горбуля та С. Русакова [10]. Роль креативного менеджменту як драйверу розвитку індустрій у культурологічному вимірі докладно охарактеризовано Х. Плецан [7]. Окремий напрям становлять дослідження трансформації цифрової компетентності управлінських і педагогічних кадрів, зокрема через концепт «фіджитал», представлений у працях Ю. Горбаня та О. Каракоз, В. Семикраса [2], а також розвідки у сфері електронного врядування та управління змінами в індустрії (О. Бондар, Д. Седіков) [1; 8]. Попри значну кількість напрацювань, у сучасному науковому полі залишається потреба у синтезі технологічних досягнень алгоритмічного проєктування, концепцій деколоніального спротиву та принципів регенеративної екологічної цифровізації в єдину цілісну модель управління культурною спадщиною кризового періоду.

Мета дослідження – концептуалізувати роль екранної комеморації у збереженні та трансляції культурної спадщини України. На основі синтезу культурологічних і технологічних підходів передбачається з'ясувати, як цифрова пам'ять та інтелектуальні системи (ШІ, 3D) формують нові формати соціокультурного спротиву та забезпечують сталість культурного коду в умовах військової агресії та повоєнної відбудови.

Виклад основного матеріалу. Цифровізація культурної спадщини в епоху пізньої модерності (за визначенням Е. Гідденса) вийшла за межі прикладного технічного інструментарію і перетворилася на глобальне соціокультурне середовище, що активно формує колективну ідентичність [3]. Інтеграція спадщини в цифровий вимір зумовлює докорінну онтологічну зміну: об'єкт втрачає свою просторову обмеженість і набуває статусу «відкритого твору» (термін У. Еко). Як зазначає Н. Жукова, аналізуючи вплив медійних продуктів на процеси соціалізації, сучасна людина постійно перебуває в оточенні образів і наративів, які слугують «фільтрами» для розуміння навколишнього світу [3]. Цифрова культурна

спадщина нині функціонує в межах інтерсуб'єктивного медійного поля, де значення формуються у процесі постійної взаємодії користувача з цифровими репрезентаціями. Створені 3D-моделі храмів, віртуальні виставки викрадених картин чи цифрові архіви фольклору перестають бути статичними документами; вони стають активними агентами комунікації, трансляторами духовних кодів і сенсів епохи [12]. У цьому контексті виникає фундаментальне розрізнення між об'єктами,

які були фізичними і згодом оцифрованими, та об'єктами культурної спадщини, що створювалися в цифровому форматі. Згідно з Хартією ЮНЕСКО про збереження цифрової спадщини та оновленими міжнародними настановами, цей феномен охоплює унікальні ресурси, створені безпосередньо в електронному середовищі. З огляду на це доцільним є структурування ключових типів і ціннісних характеристик цифрової культурної спадщини, що репрезентовано у формі узагальнювальної таблиці (табл. 1).

Таблиця 1

Типологія та атрибути первинно цифрової спадщини, що формують незнищений «цифровий слід» нації в межах екранної комеморації

Категорія спадщини	Формати та прояви	Ціннісні та управлінські характеристики
Вебархіви та бази даних	Архівні копії сайтів, дослідницькі бази, приватні колекції даних, серіальні цифрові видання.	<i>Багатомірність цінності</i> : забезпечує міжпоколінну трансляцію знань. Потребує спеціалізованих реєстрів збереження (наприклад, Keepers Registry під егідою ЮНЕСКО) [14].
Соціальні медіа та інтерактив	Пости, блоги, форуми, цифрові реакції на історичні події (напр., хроніки війни у Twitter/X).	<i>Колективна соціалізація</i> : відображає горизонтальну динаміку культури, фіксує актуальні суспільні настрої та репрезентує практики формування колективної ідентичності [3].
Віртуальні простори (VR/AR/ігри)	Відеоігри, простори доповненої реальності, метавсесвіти.	<i>Іммерсивна цінність</i> : створює глибоку емоційну залученість реципієнта. Управління передбачає збереження не лише коду, але й апаратного середовища [4].
Алгоритмічні та ІІІ-активи	Вихідні коди програм, моделі машинного навчання, цифрові твори генеративного мистецтва.	<i>Економічний і науковий потенціал</i> : здатність до конверсії в креативні індустрії (культурний туризм, медіарт). Потребує розробки нових стандартів авторського права [12].

Зазначені форми спадщини зумовлюють необхідність формування принципово нових управлінських підходів та алгоритмів діяльності у сфері культури. Водночас у сучасному українському соціокультурному просторі пріоритетного значення набуває не лише проблема типологізації та систематизації цифрової спадщини, а передусім питання її фізичного збереження та виживання в умовах воєнних загроз.

Комеморативні практики в умовах війни: цифрова реплікація як стратегія збереження ідентичності. У контексті збройної агресії оцифрування постає не лише технічним завданням, а передусім актом культурного спротиву забуттю. Цифрова реплікація стає гарантом збереження національної ідентичності, роблячи процес комеморації невразливим до фізичного знищення артефактів ворогом.

Військова агресія актуалізувала феномен, який сучасні дослідники (Т. Совгира та ін.) характеризують як «подвійну загрозу». Перший рівень загрози – це безпосередня кінетична руйнація матеріальної оболонки культури (знищення понад 872 об'єктів та

мародерство 1,7 млн артефактів) [15]. Другий рівень – це нематеріальна деградація: цілеспрямоване стирання топоніміки, мови, розрив локальних традицій і знищення інституційної пам'яті на окупованих територіях. За таких умов менеджмент культури перейшов від парадигми сталого розвитку до парадигми «кризового збереження та опору».

Цифровізація стала основним методом протидії цій подвійній загрозі. Переведення об'єкта в цифровий формат виконує функцію не просто архівування, а реплікації втраченого буття. Коли артефакт вкрадено або знищено, його високоточний цифровий двійник дає змогу зберегти інформаційну цілісність культури, слугуючи доказовою базою у міжнародних кримінальних трибуналах та інструментом для майбутньої реставрації [12].

Цифрові інтерфейси пам'яті: роль 3D-моделювання та ІІІ у відтворенні культурних наративів. Штучний інтелект та 3D-технології в цій парадигмі не просто виконують математичний розрахунок даних, а здійснюють складну реконструкцію втрачених або пошкоджених спогадів, повертаючи їх в

актуальне соціокультурне поле та відновлюючи перерваний війною діалог із минулим.

Фундаментом для такої реплікації постають технології тривимірного лазерного сканування, фотограмметрія та методології HBIM (Heritage Building Information Modeling) [11]. Сучасні HBIM-платформи дають змогу не лише відтворити геометрію зруйнованої будівлі з міліметровою точністю, але й інтегрувати в модель масив семантичних даних: хімічний склад матеріалів, креслення попередніх епох, фотофіксацію руйнувань і кошториси на відновлення. Це створює так звану «мультимодальну інтеграцію даних», необхідну для ухвалення виважених

управлінських рішень під час ревіталізації територій [11]. Окремим і надзвичайно потужним драйвером змін у соціокультурному менеджменті є впровадження систем штучного інтелекту (ШІ). У сучасній практиці алгоритми перетворюються з суто технічного інструменту на «ко-пілота» для музейного куратора, артменеджера чи архітектора [8]. Інтеграція генеративного ШІ охоплює весь життєвий цикл управління культурним продуктом. З огляду на це доцільним є структурування відповідних процесів у розрізі етапів проєктування взаємодії, що відповідає сучасним стандартам культурного виробництва (табл. 2).

Таблиця 2

**Штучний інтелект у комеморативних практиках:
механізми «оживлення» пам'яті та проєктування взаємодії**

Етап життєвого циклу проєкту	Інтеграція та функції алгоритмів штучного інтелекту (ШІ)	Практичний інструментарій та обмеження
Аналіз та натхнення (Inspirations)	«Вузкий ШІ» здійснює бібліографічний та ринковий аналіз; автоматичну класифікацію архівних фондів; встановлення атрибутів та локалізації нерозпізнаних артефактів.	NLP-алгоритми обробляють тисячі документів. Допомогає уникнути «вакууму даних» у процесі підготовки грантових заявок.
Ідеація та формування брифу	Генерація ідей для імерсивних турів на основі запитів цільової аудиторії; рекомендації щодо соціальних функцій (VR-чати, гейміфікація).	Платформи типу AI Planet пропонують оптимальні формати взаємодії для конкретних соціальних груп, сприяючи інклюзії.
Дизайн рішень (прототипування)	Автоматичне створення макетів (wireframes) віртуальних виставок; перевірка юзабіліті, детекція тональності кураторських текстів; конвертація низькоточних начерків у Hi-Fi прототипи.	Використання сервісів Visily, Uizard, UI-AI, а також інтегрованих ШІ-плагінів у середовищі Figma.
Створення мультимедійних активів	Генерація контекстного звукового супроводу, реставрація пошкоджених зображень за допомогою GenAI, допомога у сторітелінгу для аудіогідів.	<i>Обмеження:</i> алгоритми досі схильні до генерації неточних 3D-моделей артефактів (феномен «галюцинацій»), що порушує історичну достовірність.
Оцінювання та аналітика	Автоматичний аналіз відгуків відвідувачів, виявлення полярності емоцій (Sentiment analysis) та тематичне моделювання (Topic modeling) для вдосконалення експозицій.	Обробка синтетичних даних для UX-оцінювання цифрових продуктів.

Джерело: [10].

*Примітка: ШІ забезпечує інтерактивну взаємодію з минулим через генерацію візуальних образів і створення діалогових інтерфейсів з історичними постатями.

Слід наголосити, що використання ШІ у сфері спадщини містить суттєві етичні ризики. У цьому контексті Лондонська хартія та Севільські принципи віртуальної археології жорстко регламентують необхідність антропоцентричного підходу (відповідно до стандарту ISO 9241-210) та прозорості алгоритмічного втручання. Відповідно, менеджер культури зобов'язаний гарантувати пріоритетність людського експертного контролю над будь-якими процесами алгоритмічної реставрації, що є необхідною умовою запобігання фальсифікації історичної пам'яті [10].

Інституційні стратегії та глобальна екосистема проєктів. Переведення теоретичних

парадигм у практичну площину управління в Україні здійснюється через низку державних та неурядових ініціатив, які утворили унікальну екосистему цифрового спротиву [5]. Затверджена Кабінетом Міністрів «Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року» офіційно закріпила цифровізацію як пріоритетний механізм державної політики. За останні роки реалізовано безпрецедентні проєкти, що ілюструють еволюцію підходів від централізованого державного контролю до мережевої співпраці з ІТ-сектором, волонтерами та міжнародними фондами (табл. 3).

Провідні ініціативи з оцифрування культурної спадщини України (2022–2026 рр.)

Назва ініціативи / проєкту	Партнери та стейкхолдери	Характеристика та інноваційний управлінський підхід
Backup Ukraine	VICE Media Group, Polycam, Blue Shield, ЮНЕСКО	Краудсорсингова модель: надання пересічним громадянам інструментів (мобільний застосунок) для самостійного 3D-сканування вуличних пам'яток. Демократизація та децентралізація процесу збереження.
Музей вкраденого мистецтва (з 2023 р.)	Українські цифрові митці, незалежні куратори	Віртуальна VR-платформа, що репрезентує артефакти, незаконно привласнені окупантами. Унікальна модель перетворення травми втрати на потужний інструмент міжнародної культурної дипломатії.
Проект «ARK III» (Ковчег)	МКСК України, Мінкульт Чехії, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», фонд KKFF	Логістична інновація: залучення двох спеціалізованих мобільних лабораторій-фургонів (вартістю понад 30 млн крон) для оперативного 3D-сканування та оцифрування манускриптів безпосередньо у прифронтових чи постраждалих регіонах (зокрема, колекцій Маріупольського музею). Запуск – весна 2025 р.
SKEIRON	Український технологічний стартап, міжнародні грантодавці	Професійне лазерне сканування (на базі фотограмметрії) об'єктів найвищого ризику. Створення надточних креслень для потреб майбутньої фізичної реставрації.
Ukraine is Here	Google Arts & Culture, понад 10 українських музеїв	Глобальна агрегація віртуальних турів і зображень високої роздільної здатності. Інтеграція українського культурного продукту у світовий інформаційний мейнстрим.

Джерело: [12].

Особливе місце в стратегії управління посідає міжнародна інтеграція. Процес синхронізації з європейськими стандартами каталогізації та метаданих активно відбувається завдяки співпраці з платформою *Europeana* та загальноєвропейською ініціативою *Twin it! 3D for Europe's culture*. Налагоджено системний обмін досвідом із країнами Балтії (Естонія, Латвія, Литва), що дає змогу вітчизняним фахівцям адаптувати передові методики створення державних реєстрів цифрової спадщини [10]. Підтримка у межах програми Європейського Союзу «Креативна Європа» забезпечує фінансове підґрунтя для розбудови спроможностей локальних культурних інституцій. Вагомою є роль міжнародних програм ЮНЕСКО, зокрема ініціативи «Пам'ять світу». Співпраця ЮНЕСКО з платформою Wikimedia та міжнародним центром ISSN демонструє перехід до моделі відкритого доступу. Як зауважують аналітики Wikimedia Foundation, надання громадам права самостійно оцифровувати, редагувати та описувати свою спадщину у відкритих базах даних є потужним інструментом міжкультурного діалогу та деколонізації [12]. Завдяки таким відкритим платформам українське суспільство повертає собі наративну владу, формуючи глобальний дискурс навколо власної історії без посередництва імперських центрів впливу.

Трансформація управлінських компетентностей: виклик «фіджитал»-реальності. Технологічні інновації неможливо імплементувати без докорінної реформи кадрового потенціалу. Цифровий менеджмент як сучасний тренд потребує від керівників відходу від традиційної бюрократичної парадигми. Дослідники у сфері публічного управління та HRM (управління людськими ресурсами) констатують, що цифрова трансформація організації – це не закупівля нового обладнання, а зміна корпоративної культури, лідерства та системи управління знаннями [1; 8]. У цьому вимірі надзвичайно актуальною є концепція «фіджитал» (phygital – синтез physical та digital), яка активно впроваджується в освітній процес підготовки культурологів та менеджерів соціокультурної діяльності в Україні (зокрема, в дослідженнях Ю. Горбаня та О. Каракоз) [2]. Цифрова культура закладу чи інституції сьогодні трактується як специфічне соціокультурне середовище конвергенції академічних цінностей і технологічних практик. Відповідно до європейської рамки цифрових компетентностей для громадян (DigComp 2.2), сучасний менеджер культури має володіти навичками кібергігієни, розуміти цифровий етикет, вміти протидіяти техностресу та свідомо застосовувати ШІ. Виокремлюються нові типи користувачів алгоритмів: «когнітивні» (які використовують ШІ як

базовий пошуковик) та «метакогнітивні» (які здатні критично оцінювати згенерований контент, оптимізувати промпти та керувати процесом співтворення) [2]. Недостатня кваліфікація працівників культурної сфери, застаріле обладнання регіональних музеїв і брак державного фінансування залишаються найгострішими проблемами, що суттєво стримують темпи цифрової трансформації у національному масштабі [9].

Екологічний вимір: парадигма регенеративної цифрової трансформації. Нарощування обсягів оцифрування, зокрема створення масивних файлів 3D-сканування, відеоконтенту та використання хмарних обчислень великих даних, неминуче призводить до збільшення вуглецевого сліду сектору культури. Європейська експертна спільнота, зокрема Робоча група з екологічної сталості кліматичних дій Europeana (Environmental Sustainability Practice Task Force of the Climate Action Community), звертає увагу на проблему так званого «вакууму даних» щодо реального впливу ІТ-інструментів культурного сектору на довкілля [13]. Дослідники наголошують на необхідності переходу до моделі «регенеративної цифрової трансформації» (regenerative digital transformation) [13]. Цей підхід вимагає від менеджерів спадщини закладати критерії екологічної відповідальності ще на етапі архітектурного проєктування цифрових сервісів: оптимізувати використання серверних потужностей, обирати екологічно відповідальних провайдерів хмарних послуг і балансувати між деталізацією оцифрування та енергозатратами на її збереження. Як демонструють міжнародні практики (зокрема проєкти ICCROM), традиційні культурні знання місцевих громад можуть бути об'єднані з науковими даними для розробки спільних стратегій пом'якшення наслідків зміни клімату, що робить культурну спадщину активним інструментом екологічної стійкості та розбудови миру [16]. Український культурний сектор, перебуваючи на стадії активної розбудови цифрової інфраструктури, має унікальну можливість відразу імплементувати ці регенеративні стандарти, оминаючи помилки екстенсивного технологічного зростання.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше в національній гуманітаристиці здійснено багатовимірну концептуалізацію феномену екранної комеморації як фундаментального механізму збереження культурної пам'яті України в умовах

екзистенційної кризи (2024–2026 рр.). Уперше в межах єдиного дослідження синтезовано аналіз руйнівних наслідків військової агресії з інноваційними стратегіями технологічного опору (віртуальними музеями вкраденого мистецтва, мобільними сканувальними комплексами). Обґрунтовано тезу, що переведення спадщини в цифровий вимір в українських реаліях трансформувалося з інструменту архівації в акт деколонізації, соціокультурного спротиву та політичного утвердження ідентичності. На основі огляду найновіших методологій розкрито роль 3D-моделювання та генеративного штучного інтелекту не просто як технічних інструментів, а як активних інтерфейсів у відтворенні та трансляції перерваних культурних наративів. Запропоновано розглядати цифрові компетентності фахівців культури (через призму «фіджитал» – парадигми та стандартів DigComp 2.2) як необхідну умову для проєктування сучасних практик пам'ятання. Крім того, вперше введено в український галузевий дискурс проблематику «регенеративної цифрової трансформації», що розширює горизонт відповідальності інституцій пам'яті до рівня глобальної екологічної стійкості.

Висновки. Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що цифрова трансформація у сфері збереження культурної спадщини України набула характеру стратегічного загальнонаціонального імперативу. В умовах дії «подвійної загрози» – фізичного знищення та нематеріальної асиміляції – українська культурна спільнота за підтримки міжнародних донорів сформувала потужну децентралізовану екосистему цифрового опору. Реалізація ініціатив краудсорсингового сканування, мобільних лабораторій, віртуальних реконструкцій та агрегація даних на світових платформах свідчать про високий рівень адаптивності управлінських рішень до умов екстремальної кризи. Застосування алгоритмів штучного інтелекту, 3D-фотограмметрії та НВІМ-технологій оптимізує процеси каталогізації, реконструкції та популяризації, перетворюючи спадщину з архаїчного об'єкта на динамічний простір соціальної взаємодії та емоційної співучасті.

Так, екранна комеморація демократизує процес збереження пам'яті, усуваючи залежність від фізичної присутності в музейному просторі та забезпечуючи постійну доступність культурного досвіду через цифрові пристрої. Це і є виявом

«регенеративної трансформації» пам'яті: вона не зникає разом із руйнуванням фізичного об'єкта, а продовжує повноцінно транслюватися та функціонувати у цифровому просторі, забезпечуючи неперервність національного культурного коду для майбутніх поколінь.

Література

1. Бондар А., Комаровський В., Шобик В., Яценко В. Менеджмент процесів цифрової трансформації у соціокультурній сфері. *Актуальні проблеми державного управління*. 2021. № 3(84). С. 66–72. DOI: <https://doi.org/10.35432/1993-8330appa3842021246259>.
2. Горбань Ю. І., Каракоз О. О., Семикрас В. В. Цифрова культура сучасного закладу вищої освіти в умовах технологічних і соціокультурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 46–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351833>.
3. Жукова Н. А. Вплив популярної культури на соціалізацію особистості: аналіз теорій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2026. № 1. С. 22–31. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356212>.
4. Міхеева В. В. Нові підстави соціальних ідентифікацій молоді. *Вісник Національного університету Юридична академія України імені Ярослава Мудрого. Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2013. № 3. С. 31–37.
5. Осадченко Т. Сучасний стан цифровізації у сфері фізичної культури та спорту в Україні. *Physical culture and sport: scientific perspective*. 2023. № 2. С. 103–108. DOI: <https://doi.org/10.31891/pcs.2023.2.14>.
6. Півнева Л. Політична і популярна культури як предмет політологічного аналізу. *Політичний менеджмент*. 2006. № 6. С. 74–81.
7. Плещан Х. В. Креативний менеджмент крізь призму розвитку культурологічних процесів України: виклики глобалізації та перспективи креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327866>.
8. Седіков Д. В., Палвашова Г. І., Асауленко Н. В. Цифровий менеджмент як сучасний тренд розвитку підприємства. *Український журнал прикладної економіки та техніки*. 2024. Т. 9(3). С. 30–35. DOI: <https://doi.org/10.36887/2415-8453-2024-3-5>.
9. Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2025. Т. 8(2). С. 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863>.
10. Gorbul T., Rusakov S. Cultural heritage in the context of digital transformation practices: experience of Ukraine and the baltic states. *Baltic Journal of Economic Studies*. 2022. Vol. 8(4). P. 58–69. DOI: <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2022-8-4-58-69>.
11. La Guardia M., Koeva M., Lo Brutto M. Digital Innovation for the Documentation, Management, and Fruition of Cultural Heritage. *Heritage*. 2025. Vol. 8(8). 292 p. DOI: <https://doi.org/10.3390/heritage8080292>.
12. Melnyk R. P., Volkova G. V., Hvozdetzka M. A., Bashmanivskyi O. L., Perederii I. G. Digital Transformation of Cultural Heritage: Prospects and Threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7(SI1). P. 1143–1168. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381>.
13. Murzyn J. Regenerative Digital Transformation: Sustainable Pathways for Cultural Heritage. European Network Association, 2025. 126 p. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/regenerative_digital_transformation_sustainable_pathways_for_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 15.04.2026).
14. Qi T., Zhou Y., Liu Z. Emerging Digital Heritage: Constructing the Selection Framework and Preservation Strategies for Born-Digital Cultural Heritage. *International Society for Photogrammetry and Remote Sensing*. 2025. Vol. XLVIII-M-9-2025. P. 1243–1249. DOI: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVIII-M-9-2025-1243-2025>.
15. Sovhyra T., Dykhnych L., Solomatoval V., Malooka L., Tulchynska S. Digital Transformation of Cultural Preservation: Protecting Ukraine's Heritage Under Military Threats. *Herança History, Heritage and Culture*. 2026. Vol. 9(1). P. 17–29. DOI: <https://doi.org/10.52152/heranca.v9i1/1210>.
16. The Climate-Culture Story: Community-led Integrated Strategies for Heritage Safeguard, Climate action, Disaster Risk Reduction and Peacebuilding / eds.: A. Tandon, V. Higgins. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*. 2024. Vol. 14(5). P. 765–801. URL: <https://www.preventionweb.net/publication/climate-culture-story-community-led-integrated-strategies-heritage-safeguard-climate> (дата звернення: 15.04.2026).

References

1. Bondar, A., Komarovskiy, V., Shobyk, V., & Yatsenko, V. (2021). Management of digital transformation processes in socio-cultural sphere. Actual problems of public administration, 3 (84), 66–72. DOI: <https://doi.org/10.35432/1993-8330appa3842021246259> [in Ukrainian].
2. Horban, Yu. I., Karakoz, O. O., & Cemykras, V. V. (2025). Digital Culture of a Modern Institution of Higher Education in the Context of Technological and Socio-Cultural Transformations. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 46–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351833> [in Ukrainian].

3. Zhukova, N. A. (2026). The Influence of Popular Culture on the Socialisation of the Individual: Analysis of Theories. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 22–31. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356212> [in Ukrainian].
4. Mikheieva, V. V. (2013). New grounds of social identification of young people. *Bulletin of the Yaroslav the Wise National Law University. Series: Philosophy, philosophy of law, political science, sociology*, 3, 31–37 [in Ukrainian].
5. Osadchenko, T. (2023). Current state of digitalisation in the sphere of physical culture and sports in Ukraine. *Physical culture and sport: scientific perspective*, 2, 103–108. DOI: <https://doi.org/10.31891/pcs.2023.2.14> [in Ukrainian].
6. Pivneva, L. (2006). Political and popular culture as a subject of political science analysis. *Political management*, 6, 74–81 [in Ukrainian].
7. Pletsan, Kh. V. (2025). Creative Management through the Prism of the Development of Cultural Processes in Ukraine: Challenges of Globalisation and Prospects of Creative Industries. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 46–54. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327866> [in Ukrainian].
8. Sedikov, D. V., Palvashova, H. I., & Asaulenko, N. V. (2024). Digital management as a modern trend development of the enterprise. *Ukrainian Journal of Applied Economics and Technology*, 9(3), 30–35. DOI: <https://doi.org/10.36887/2415-8453-2024-3-5> [in Ukrainian].
9. Tsilyna, M. (2025). Digitalisation in the Cultural Sector of Ukraine: Contemporary Strategies and Practices. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 8(2), 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863> [in Ukrainian].
10. Gorbul, T., & Rusakov, S. (2022). Cultural heritage in the context of digital transformation practices: experience of Ukraine and the baltic states. *Baltic Journal of Economic Studies*, 8(4), 58–69. DOI: <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2022-8-4-58-69> [in English].
11. La Guardia, M., Koeva, M., & Lo Brutto, M. (2025). Digital Innovation for the Documentation, Management, and Fruition of Cultural Heritage. *Heritage*, 8(8), 292. DOI: <https://doi.org/10.3390/heritage8080292> [in English].
12. Melnyk, R. P., Volkova, G. V., Hvozdetzka, M. A., Bashmanivskyim O. L., & Perederii, I. G. (2025). Digital Transformation of Cultural Heritage: Prospects and Threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI1), 1143–1168. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381> [in English].
13. Murzyn, J. (2025). Regenerative Digital Transformation: Sustainable Pathways for Cultural Heritage. *Europeana Network Association*. https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/regenerative_digital_transformation_sustainable_pathways_for_cultural_heritage.pdf [in English].
14. Qi, T., Zhou, Y., & Liu, Z. (2025). Emerging Digital Heritage: Constructing the Selection Framework and Preservation Strategies for Born-Digital Cultural Heritage. *International Society for Photogrammetry and Remote Sensing*, XLVIII-M-9-2025, 1243–1249. DOI: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVIII-M-9-2025-1243-2025> [in English].
15. Sovhyra, T., Dykhnych, L., Solomatoval, V., Malooka, L., & Tulchynska, S. (2026). Digital Transformation of Cultural Preservation: Protecting Ukraine's Heritage Under Military Threats. *Herança – History, Heritage and Culture*, 9(1), 17–29. DOI: <https://doi.org/10.52152/heranca.v9i1/1210> [in English].
16. Tandon, A., & Higgins, V. (Eds.). (2024). *The Climate-Culture Story: Community-led Integrated Strategies for Heritage Safeguard, Climate action, Disaster Risk Reduction and Peacebuilding*. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 14(5), 765–801. Retrieved from: <https://www.preventionweb.net/publication/climate-culture-story-community-led-integrated-strategies-heritage-safeguard-climate> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.03.2026
Отримано після доопрацювання 15.04.2026
Прийнято до друку 24.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

Цитування:

Горбул Т. О. Інституційна роль бієнале у формуванні статусу сучасного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 63–70.

Горбул Тарас Олександрович,
доктор філософії з культурології,
член правління Асоціації культурологів України
<https://orcid.org/0000-0002-6789-8228>
ceo@superheroes.ua

Gorbul T. (2026). Institutional Role of the Biennial in Shaping the Status of Contemporary Art. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 63–70 [in Ukrainian].

ІНСТИТУЦІЙНА РОЛЬ БІЄНАЛЕ У ФОРМУВАННІ СТАТУСУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – проаналізувати бієнале як інституцію легітимації сучасного мистецтва у культурі ХХІ століття. **Методологічну основу** статті становить культурологічний аналіз, що дає змогу розглядати бієнале як інституцію, подію та механізм виробництва художньої значущості в глобальному культурному полі. Для уточнення процесів легітимації застосовуються інституційний і дискурсивний підходи: через них аналізуються кураторський відбір, виставкова рамка, публічна видимість, символічний капітал і способи інтерпретації сучасного мистецтва. **Наукова новизна.** У статті показано, що легітимаційна функція бієнале реалізується через інституційний відбір, кураторську інтерпретацію, виставкову рамку, нагороди, медійне висвітлення, національну репрезентацію та включення художників у глобальний мистецький дискурс. **Висновки.** У ХХІ столітті бієнале стали однією з провідних форм глобальної презентації сучасного мистецтва, однак їхня роль не обмежується функцією періодичної виставки. Вони беруть участь у формуванні художнього статусу, міжнародної видимості, символічного капіталу та уявлень про те, яке мистецтво вважається актуальним і репрезентативним для сучасної культури. Бієнале легітимують не лише твори чи митців, а й окремі теми, регіони, ідентичності та моделі кураторської практики. Бієнале постають як культурні механізми виробництва статусу, смислу і символічного визнання сучасного мистецтва. Їхня дія амбівалентна: вони розширюють межі художнього канону, але водночас відтворюють ієрархії глобального мистецького простору.

Ключові слова: бієнале, сучасне мистецтво, легітимація, кураторство, інституційне визнання, символічний капітал, культурологічний аналіз, глобальний мистецький простір.

Gorbul Taras, PhD (Cultural Studies), Member of the Board of the Association of Culturologists Cultural of Ukraine

Institutional Role of the Biennial in Shaping the Status of Contemporary Art

The purpose of the article is to analyse the Biennale as an institution for the legitimization of contemporary art within 21st-century culture. **The methodological** foundation of the article is cultural analysis, which makes it possible to consider the biennale as an institution, an event, and a mechanism for producing artistic significance within the global cultural field. To clarify the processes of legitimization, institutional and discursive approaches are employed: through these, the curatorial selection, exhibition framework, public visibility, symbolic capital, and modes of interpreting contemporary art are analyzed. **Scientific novelty.** The article demonstrates that the legitimising function of the biennale is realised through institutional selection, curatorial interpretation, exhibition framing, awards, media coverage, national representation, and the inclusion of artists into the global art discourse. **Conclusions.** In the 21st century, biennales have become a preeminent form of global presentation for contemporary art; however, their role extends far beyond the function of a periodic exhibition. They actively participate in shaping artistic status, international visibility, and symbolic capital, while also defining what art is considered relevant and representative within contemporary culture. Biennales legitimate not only individual works or artists but also specific themes, regions, identities, and models of curatorial practice. They emerge as cultural mechanisms for the production of status, meaning, and symbolic recognition of contemporary art. Their impact is ambivalent: while expanding the boundaries of the artistic canon, they simultaneously reproduce the hierarchies of the global art space.

Keywords: biennial, contemporary art, legitimization, curatorship, institutional recognition, symbolic capital, cultural analysis, global art space.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ столітті бієнале стали однією з найбільш помітних форм функціонування сучасного мистецтва у світовому культурно-мистецькому просторі. Актуальність теми обумовлена тим, що бієнале дедалі активніше впливають на уявлення про актуальне, критичне, політично значуще і репрезентативне мистецтво. На відміну від музеїв, які часто працюють з уже сформованими художніми канонами, бієнале мають більш гнучку структуру і швидше реагують на соціальні, політичні, екологічні та технологічні зміни. Через кураторські концепції, міжнародні програми, національні павільйони, нагороди, критичні тексти і медійне висвітлення вони беруть участь у формуванні художньої цінності.

Проблема полягає в тому, що бієнале часто описують як виставковий формат або подію світового мистецького світу, тоді як їхня роль у легітимації сучасного мистецтва потребує окремого культурологічного осмислення. Йдеться про те, як бієнале надають художнім практикам статусу, включають їх у міжнародний дискурс, формують умови видимості сучасного мистецтва і визначають, які теми, медіуми та художні позиції набувають значення у світовій культурі ХХІ століття.

У цій статті легітимація розуміється як процес надання художній практиці культурного статусу, професійного визнання та символічної значущості через включення її до авторитетного інституційного, кураторського і дискурсивного контексту. Таке розуміння дає змогу аналізувати бієнале як механізм, що формує умови визнання, інтерпретації та подальшої циркуляції мистецтва в глобальному мистецькому просторі.

Легітимація бієнале аналізується нами як багаторівневий процес. Інституційний відбір визначає, які практики потрапляють до авторитетного простору; кураторська рамка надає їм інтерпретаційного контексту; виставковий смисл формується через просторову і дискурсивну організацію експозиції; подієва форма концентрує професійну, медійну і публічну увагу; символічне визнання закріплює статус митців, тем, регіонів та ідентичностей у світовому артпросторі. Цей процес амбівалентний, адже бієнале можуть розширювати межі художнього канону і водночас відтворювати ієрархії глобальної культурної системи.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях бієнале розглядаються

як важливі інституції глобального мистецького поля. Дослідники показують, що від 1990-х років бієнале, трієнале та Documenta істотно вплинули на розуміння сучасного мистецтва [13]. Сассателлі описує цей процес через поняття бієналізації, а Філіпович, ван Гал та Овстебьо пропонують осмислювати бієнале як окремий об'єкт дослідження, що потребує своєрідної «бієнології» – аналізу інституційних, кураторських, політичних і дискурсивних умов, завдяки яким бієнале стали центральною формою сучасного мистецького світу [21; 12]. Водночас частина дослідників наголошують на амбівалентності бієнале, адже вони пов'язані з культурною гегемонією, міським брендингом і символічним капіталом, але можуть відкривати простір для критики, протесту і контргегемонних репрезентацій [16; 14; 8; 23].

Окремий напрям досліджень зосереджується на механізмах легітимації, через які бієнале надають художнім практикам статусу значущих. О'Нілл розглядає кураторство як посередницьку практику між твором, інституцією, дискурсом і публікою, тоді як С. Акорд показує, що кураторське знання реалізується також у просторовій і матеріальній роботі експонування [20; 7]. Д. Дікі та Р. Макгрегор дають ширшу теоретичну рамку для розуміння художнього статусу як результату інституційного і професійного визнання, а Т. Сміт підкреслює специфіку «виставкового смислу», що формується у просторі експозиції [11; 17; 22]. Дослідження групи науковців конкретизують ці тези, показуючи бієнале як механізми селекції, міжнародної видимості, регіональної репрезентації та соціальної ангажованості [19; 24; 18; 10; 9].

В українському науковому контексті важливими є праці низки культурологів. Виокремимо працю Ю. Тагліної та О. Кутенко, де кураторство розглядається як принцип відбору, систематизації, концептуалізації та презентації культурної інформації [5]. С. Русаков зосереджується на події як формі організації культурного досвіду і символічного обміну [4]. С. Виткалов трактує бієнале як глобальне явище, що формує мистецькі норми і уявлення про актуальне [6], а С. Оборська доповнює цей контекст постколоніальним ракурсом, аналізуючи латиноамериканські бієнале як платформи деколонізації та репрезентації Глобального Півдня [3]. Також В. Завершинський уточнює розвиток кураторських практик через «музейну» та «художню» лінії, тоді як О. Леонтьєва на

прикладі Українського павільйону на 60-й Венеційській бієнале показує значення процедур відбору, фінансування, інституційної комунікації та організації експозиційного простору [1; 2].

Мета статті – проаналізувати бієнале як інституцію легітимації сучасного мистецтва у культурі XXI століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Бієнале як інституція сучасного мистецтва

У XXI столітті бієнале є однією з ключових інституцій сучасного мистецтва. О. Мархарт підкреслює, що бієнале «поєднують локальне з глобальним» [16, 264]. Дослідник пов'язує локальні художні практики з мовою глобального мистецького визнання. Тому участь у бієнале має легітимаційний ефект, адже вона вводить художника, проєкт або мистецьку сцену в ширшу систему міжнародної видимості.

Доповнимо культурологічним аналізом С. Виткалова, адже, на думку українського культуролога, бієнале є глобальним явищем, де перетинаються національні, міжнародні, інституційні та ринкові виміри сучасного мистецтва. Дослідник наголошує, що бієнале стали просторами, в яких репрезентуються художники з різних країн і формуються мистецькі норми, стандарти та уявлення про нове і актуальне [6, 160].

З позиції інституційної теорії мистецтва художня значущість формується через соціальні, професійні та інституційні механізми, які визначають, що визнається мистецтвом і яке мистецтво набуває символічного статусу [11]. Бієнале в цьому сенсі надає твору авторитетної інституційної рамки. Водночас МакГрегор, аналізуючи інституційну естетику Д. Дікі показує, що конвенції і «мовчазні правила» артсвіту спрямовують увагу до твору, але не завжди пояснюють, які саме його риси релевантні для оцінювання [17, 6–7]. Для аналізу бієнале це принципово, адже інституційне включення не дорівнює автоматичному визначенню художньої цінності, але створює умови для її публічного, критичного і професійного визнання. Ч. Грін і Е. Гарднер радикалізують розуміння виставкової ролі бієнале, зазначаючи, що сучасне мистецтво стало майже «невіддільним від своїх виставок» [13, 6]. Якщо сучасне мистецтво формується через виставкові структури, тоді бієнале не є вторинним простором показу. Воно формує видимість, статус і значущість художніх практик.

Яскравим прикладом є Шанхайська бієнале, розвиток якої можна розглядати як процес поступової інституційної легітимації: від локального становлення у 1996–1998 роках, через інтернаціоналізацію у 2000–2010 роках, до періоду розширення у 2012–2018 роках [24]. На ранньому етапі головним завданням було здобуття локального і державного схвалення сучасного мистецтва; згодом більш важливою ставала відповідність очікуванням міжнародного мистецького середовища. Цей приклад показує, що бієнале легітимує не лише художників або твори, а й саму культурну інституцію, яка прагне бути визнаною повноправним учасником світового артпростору.

Водночас історію бієнале не слід зводити до поширення західної моделі. Дослідники підкреслюють множинність можливих генеалогій бієнале: поряд з Венеційською бієнале важливими є Documenta, São Paulo Biennial, Havana Biennial, Gwangju Biennale, Johannesburg Biennale, Dak'Art та інші події, які по-різному переосмислювали формат великої міжнародної виставки [12]. Тому бієнале варто розуміти як гнучку інституційну модель, що поєднує експозицію, кураторську концепцію, публічну програму, дискурсивні події та глобальні мережі сучасного мистецтва.

Кураторський відбір і виробництво художньої значущості

Один з головних механізмів легітимації в межах бієнале – кураторський відбір. Він визначає, які художники, теми, медіуми і практики будуть представлені як важливі для сучасного мистецтва. Такий відбір не є нейтральною організаційною процедурою, адже він має символічний характер, бо вводить одні практики до простору міжнародного визнання і залишає інші поза ним.

У сучасному мистецтві куратор дедалі частіше виступає не тільки організатором виставки, а й автором концептуальної рамки, через яку мистецтво набуває смислу. Кураторство можна визначити як «особливу практику посередництва» [20, 1], тобто як посередницьку практику між твором, інституцією, дискурсом і публікою. У випадку бієнале саме кураторська рамка задає спосіб прочитання художніх практик: як політичних, критичних, документальних, екологічних, деколоніальних або репрезентативних для певного стану сучасності.

Ю. Тагліна та О. Кутенко також розглядають кураторство в близькому теоретичному контексті, визначаючи кураторський принцип як принцип «відбору,

систематизації та презентації відповідно до визначеної концепції / образу певного конструкту» [5, с. 73]. У бієнале кураторський відбір не просто впорядковує наявний художній матеріал, а створює концептуальну рамку, в якій цей матеріал набуває культурної значущості. В. Завершинський уточнює це через розрізнення «музейної» та «художньої» ліній кураторських практик: перша пов'язана з організацією експозиційного простору, друга – зі зближенням кураторства з художнім виробництвом і дискурсивним конструюванням значущості [1, 132–138]. Бієнале, на нашу думку, поєднує обидві лінії, бо організовує показ і водночас створює кураторське висловлювання.

Значення твору формується не тільки через кураторський текст або тему виставки, а й через практичну організацію експозиції, бо куратор бере участь у «виробництві художнього смислу через створення виставки» [7, 447]. Смысл виникає у процесі інсталяції, зокрема через переміщення творів, зіставлення об'єктів, роботу з масштабом, світлом, матеріальністю, простором і тілесним досвідом глядача. Тому легітимація в бієнале відбувається не тільки через називання твору актуальним чи критичним, а й через матеріальне створення ситуації, у якій він починає сприйматися саме так.

Цю думку уточнює Т. Сміт, який пише про «виставковий смисл» (exhibitionary meaning). Виставка не передає готове значення творів, а створює особливу констеляцію смислу через їхнє співіснування у спільному просторі, послідовність глядацького досвіду, візуальні зв'язки та кураторську драматургію [22]. Для бієнале це особливо важливо, бо велика міжнародна виставка не лише репрезентує сучасне мистецтво, а формує умови, за яких певні художні практики починають сприйматися як симптоми, образи або аргументи сучасності. О'Ніл прямо пов'язує великі міжнародні виставки та бієнале з процесами легітимації, зазначаючи, що такі виставкові формати, що повторюються діють як «місця легітимації типів мистецтва та моделей кураторської практики» [20, с. 6].

Отже, бієнале легітимують не тільки окремих художників чи твори, а й способи кураторської роботи, типи експонування та моделі інтерпретації мистецтва. Через кураторський відбір бієнале формує уявлення про те, яке мистецтво заслуговує на увагу, пояснення й міжнародне визнання.

Видимість, символічний капітал і міжнародне визнання

Легітимація сучасного мистецтва в рамках бієнале пов'язана не лише з відбором і кураторською інтерпретацією, а й з формуванням міжнародної видимості. Участь у бієнале вводить художника до глобального виставкового обігу: його ім'я з'являється в каталогах, критичних оглядах, медіа, професійних дискусіях, музейних і кураторських мережах. Видимість тут означає не тільки фізичну присутність твору в експозиції, а включення художньої практики до простору інституційної, критичної та медійної уваги.

Особливу роль відіграють нагороди та відзнаки. Вони є концентрованою формою інституційного схвалення. Якщо участь у бієнале означає входження до авторитетного простору, то перемога або спеціальна відзнака посилює це входження, перетворюючи його на знак особливої художньої значущості. Нагорода вказує не лише на успіх конкретного митця, а й на те, які форми мистецтва, теми або позиції в певний момент визнаються найважливішими.

Дослідження практик відбору на бієнале показують, що бієнале діють як складні механізми селекції в глобальному мистецькому полі [19]. На основі бази даних, що охоплювала понад 20 000 записів про участь художників у Documenta, Havana Biennial, Istanbul Biennial і Gwangju Biennale, К. Морґнер доходить висновку, що теза про постійне повторення одних і тих самих художників не підтверджується: «85% художників у всій вибірці» брали участь лише в одній виставці [19, с. 278]. Отже, бієнале не тільки закріплюють уже визнані імена, а й відкривають простір для ширшого кола художників.

Водночас селекція на бієнале не є нейтральною, бо «усі бієнале мали тенденцію активно репрезентувати художників зі свого безпосереднього культурного й географічного регіону» [19, 281]. Бієнале включають художників у глобальний мистецький обіг, але залишаються пов'язаними з конкретними регіональними, культурними та інституційними контекстами. Міжнародна видимість, яку вони виробляють, формується не тільки глобальними критеріями, а й локальними та регіональними логіками відбору.

Поняття символічного капіталу пояснює, чому участь у бієнале має значення після завершення самої виставки. Ми розуміємо символічний капітал розуміється як репутаційний, інституційний і дискурсивний

ресурс, який художник, проєкт, національний павільйон або регіональна сцена отримують через включення до престижної виставкової платформи. Сучасні бієнале пов'язані з виробництвом символічного капіталу, оскільки поєднують мистецьку репрезентацію, політичні смисли, міжнародну увагу та інституційний престиж [8]. С. Русаков доповнює це подієвим підходом, адже мистецька подія активізує увагу різних учасників артсвіту, створює ситуацію зустрічі з мистецтвом і сприяє його подальшому обговоренню [4, 178–184].

У цьому контексті дослідження про арт-ярмарки може бути плідною, але лише допоміжною паралеллю. Автори показують, що престижна мистецька подія бере участь у формуванні символічної вартості, вводячи молодих художників у професійне поле та навчаючи аудиторію способам інтерпретації [15, 99–101]. Проте бієнале слід відмежовувати від артярмарку, бо воно не має прямої комерційної функції, а працює через кураторський дискурс, публічну репрезентацію, інституційний престиж і символічне визнання.

Кванджуська бієнале показує, що виставка може легітимувати не лише окремих художників, а й ширші регіональні мистецькі сцени. Її можна розглядати як чинник просування азійського мистецтва на світовій сцені [18]. У цьому випадку бієнале працює як механізм децентралізації, бо регіональні художні практики постають не як периферійні, а як повноцінні учасники глобального мистецького процесу.

Показовим прикладом інституційної видимості є Венеційська бієнале. Наприклад, 59-та виставка *The Milk of Dreams* 2022 року під кураторством Чечілії Алемані продемонструвала, що бієнале може не тільки фіксувати зміни в мистецькому просторі, а й переналаштовувати канон: посилена присутність жінок-мисткинь, небінарних митців і представників меншин надала цим практикам статусу репрезентативних для глобального сучасного мистецтва [9]. Український павільйон на 60-й Венеційській бієнале 2024 року, зі свого боку, показує, що національна репрезентація залежить не лише від художньої концепції, а й від процедур відбору, роботи конкурсної комісії, фінансування, інституційної комунікації та організації експозиційного простору [2, с. 192–198]. Міжнародна видимість в рамках бієнале формується через поєднання художнього

змісту, організаційної спроможності та символічної ваги самої інституції.

Амбівалентність легітимації через бієнале

Попри важливу роль бієнале у розширенні видимості сучасного мистецтва, їхню легітимаційну функцію не можна оцінювати однозначно позитивно. Бієнале відкривають простір для нових митців, тем, регіонів і форм висловлювання, але залишаються частиною глобальної інституційної системи, де діють механізми відбору, ієрархізації, престижу та символічної влади.

Цю подвійність можна описати як «місця престижу, інновації та експерименту» [14, 2]. Вони є не просто просторами художнього показу, а складними інституційними середовищами, де поєднуються критичні дискурси, культурний престиж, міська репрезентація, політичні очікування та економічні інтереси. Тому бієнале можуть підтримувати образ радикальності і одночасно працювати на інституційне самозміцнення. Цю суперечність можна розглядати як розбіжність між декларативною та реальною функцією бієнале – як «розрив між тим, що вони проголошують, і тим, що вони роблять» [14, 8]. Бієнале можуть проголошувати себе просторами політичної дії, соціальної участі або інституційної критики, але водночас залежати від механізмів престижу, фінансування, брендингу і культурної політики, які вони ставлять під питання. У цьому полягає одна з головних амбівалентностей бієнальної легітимації: критичне мистецтво отримує інституційне визнання, а сама інституція посилює власний статус через демонстрацію відкритості до критики. Тому часом сучасні бієнале описують як «бренди і місця спротиву» [23, 134–135]. У такій перспективі політичність бієнале не зводиться до тем експозиції; вона стає способом інституційного самовизначення. Бієнале легітимують себе як майданчики конфлікту, асамблеї, бойкоту або публічного втручання. Проте критика, протест і мова спротиву можуть водночас підважувати інституцію і зміцнювати її символічний статус як актуальної, відкритої та політично чутливої платформи.

Постколоніальний вимір цієї амбівалентності уточнює С. Оборська, яка розглядає латиноамериканські бієнале як платформи презентації ідей постколоніального мистецтва. Дослідниця наголошує, що такі бієнале є не лише масштабними культурно-мистецькими подіями, а й активними просторами обговорення соціальної

справедливості, прав людини, постколоніальних травм і культурної самоідентифікації [3, 243]. Вони можуть репрезентувати художників Глобального Півдня, переглядати західноцентричні естетичні стандарти і повертати увагу до мистецьких традицій корінних народів. Однак ця видимість все одно часто формується в рамках глобальної інституційної системи сучасного мистецтва.

Подібну суперечність демонструє Тайбейська бієнале 2018 року. Бієнале може брати на себе роль не тільки мистецької інституції, а й своєрідного «розв'язувача» суспільної проблеми – у цьому випадку екологічної кризи [10]. З одного боку, виставка розширює простір публічного обговорення, залучає громадські групи, активістів і локальні екологічні спільноти. З іншого – ця залученість залишається інституційно організованою, так як бієнале задає межі представлення проблеми, легітимних форм дії та мови, у якій проблема стає видимою для публіки.

Сучасні мистецькі бієнале можна аналізувати у трьох взаємопов'язаних вимірах: масштаб, політика і цінності. Масштаб стосується соціопросторового впорядкування бієнале; політика – того, чи відтворюють бієнале наявні владні відносини, чи здатні їх оскаржувати; цінність – виробництва не лише економічного, а й символічного капіталу через бієнале [8].

Отже, легітимація через бієнале має подвійний характер. Вона відкриває художникам, темам, регіонам та ідентичностям шлях до міжнародного визнання, але підпорядковує це визнання певним інституційним умовам. Бієнале робить мистецтво видимим, проте ця видимість вибіркова. Воно формує уявлення про актуальне мистецтво і водночас визначає межі того, що може бути визнане актуальним.

Наукова новизна. У статті показано, що легітимаційна функція бієнале реалізується через інституційний відбір, кураторську інтерпретацію, виставкову рамку, нагороди, медійне висвітлення, національну репрезентацію та включення художників у глобальний мистецький дискурс.

Висновки. Бієнале у XXI столітті можна розглядати як одну з ключових інституцій легітимації сучасного мистецтва. Їхня роль полягає у виробництві умов культурного статусу, професійного визнання та міжнародної видимості художніх практик. Через інституційний відбір, кураторську

рамку, виставковий смисл, подієву концентрацію уваги, нагороди, медійне висвітлення та символічний капітал бієнале формують уявлення про те, яке мистецтво є актуальним, значущим і репрезентативним для глобальної культури.

Легітимаційна функція бієнале стосується не тільки окремих художників або творів. Бієнале надають статусу темам, регіонам, ідентичностям, соціальним позиціям і моделям кураторської практики. Вони вводять до глобального мистецького поля незахідні сцени, маргіналізовані досвіди, екологічні, постколоніальні, гендерні або політичні дискурси, перетворюючи їх на значущі елементи сучасного мистецтва.

Водночас легітимація через бієнале залишається амбівалентною. З одного боку, бієнале розширюють межі мистецького канону, відкривають простір для нових форм видимості й створюють умови для критики домінантних культурних ієрархій. З іншого – самі функціонують як механізми відбору, престижу, символічної влади й інституційного контролю. Тому бієнале не просто відображають сучасне мистецтво, а активно конструюють його статус, смисл і місце в глобальному культурному обігу.

Література

1. Завершинський В. Напрямки розвитку кураторських практик у західному дискурсі про мистецтво: «музейна» та «художня» лінії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90, т. 1. С. 132–138. DOI: 10.24919/2308-4863/90-1-19.
2. Леонтьєва О. Національний павільйон України на 60-й Венеційській бієнале: мистецтвознавчо-організаційні аспекти. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 192–199. DOI: 10.32782/facs-2024-3-26.
3. Оборська С. В. Бієнале в Латинській Америці як платформа презентації ідей постколоніального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 243–248. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327959.
4. Русаков С. С. Подія як ціннісно-смісловий чинник розвитку арт-ринку. *Культурологічна думка*. 2020. № 17. С. 178–187. DOI: 10.37627/2311-9489-17-2020-1.178-187.
5. Тагліна Ю. С., Кутенко О. С. Роль принципу кураторства в культурі сучасності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Теорія культури і філософія науки*. 2021. № 63. С. 68–76. DOI: 10.26565/2306-6687-2021-63-08.
6. Виткалов С. В. Мистецькі бієнале як глобальне явище. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 4. С. 156–161. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2024.322865.

7. Acord S. K. Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art. *Qualitative Sociology*. 2010. Vol. 33. P. 447–467. DOI: 10.1007/s11133-010-9164-y.

8. Bethwaite J., Kangas A. The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennials. *Arts and International Affairs*. 2018. Vol. 2, No. 3. DOI: 10.18278/aia.2.3.6.

9. Ceccarelli D. In the Shadow of Popularity: Women Artists' Status and Legitimization in the Contemporary Art System: An Explorative Study [Master's thesis, Copenhagen Business School]. CBS Research Portal, 2024. URL: https://research-api.cbs.dk/ws/portalfiles/portal/105672388/1854804_Ceccarelli_THESIS_CBS.pdf (дата звернення: 08.03.2026).

10. Chao J., Kompatsiaris P. Curating Climate Change: The Taipei Biennial as an Environmental Problem Solver. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2020. Vol. 7, No. 1. P. 7–26. DOI: 10.1386/jcca_00017_1.

11. Dickie G. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca : Cornell University Press, 1974.

12. Filipovic E., van Hal M., Øvstebø S. (eds.). *The Biennial Reader*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2010.

13. Green C., Gardner A. Introduction. *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* / eds. C. Green, A. Gardner. Wiley Blackwell, 2016. DOI: 10.1002/9781119212638.ch0.

14. Kompatsiaris P. The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique in Times of Crisis. London ; New York : Routledge, 2017.

15. Lee S. H., Lee J. W. Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2016. Vol. 46, No. 3. P. 95–106. DOI: 10.1080/10632921.2016.1187232.

16. Marchart O. The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery. *World Art*. 2014. Vol. 4, No. 2. P. 263–276. DOI: 10.1080/21500894.2014.961645.

17. McGregor R. Dickie's Institutionalized Aesthetic. *The British Journal of Aesthetics*. 1977. Vol. 17, No. 1. P. 3–13. DOI: 10.1093/bjaesthetics/17.1.3.

18. Mersmann B. Global Dawning: The Gwangju Biennial Factor in the Making and Marketing of Contemporary Asian Art. *Third Text*. 2013. Vol. 27, No. 4. P. 525–535. DOI: 10.1080/09528822.2013.810894.

19. Morgner C. The Biennial: The Practice of Selection in a Global Art World. *Empirical Studies of the Arts*. 2014. Vol. 32, No. 2. P. 275–282. DOI: 10.2190/EM.32.2.h.

20. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). Cambridge, MA : MIT Press, 2012.

21. Sassatelli M. The Biennialization of Art Worlds: The Culture of Cultural Events. *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* / eds. L. Hanquinet, M. Savage. London ; New York : Routledge, 2015. P. 277–289.

22. Smith T. Thinking Contemporary Curating. New York : Independent Curators International, 2012. 272 p.

23. Sternfeld N. Assembling and Disassembling: Biennials between Boycott and Counter-Hegemony in the Second Decade of the 21st Century. *MODOS: Revista de História da Arte*. 2021. Vol. 5, No. 2. P. 133–141.

24. Zhu C., Braden L. Emerging in the East: The Shanghai Biennale's Pathways to Legitimation, 1996 to 2018. *The Journal of Chinese Sociology*. 2022. Vol. 9. Article 5. DOI: 10.1186/s40711-022-00167-0.

References

1. Zavershynskyi, V. (2025). Directions of development of curatorial practices in the Western discourse on art: "museum" and "artistic" lines. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 90 (1), 132–138. DOI: 10.24919/2308-4863/90-1-19 [in Ukrainian].

2. Leontieva, O. (2024). The National Pavilion of Ukraine at the 60th Venice Biennale: art historical and organisational aspects. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 192–199. DOI: 10.32782/facs-2024-3-26 [in Ukrainian].

3. Oborska, S. V. (2025). Biennials in Latin America as a platform for presenting the ideas of postcolonial art. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 243–248. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327959 [in Ukrainian].

4. Rusakov, S. S. (2020). Event as a value-semantic factor in the development of the art market. *Kulturolohichna dumka*, 17, 178–187. DOI: 10.37627/2311-9489-17-2020-1.178-187 [in Ukrainian].

5. Tahlina Yu. S., & Kutenko O. S. (2021). The role of the principle of curatorship in contemporary culture. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Teoriia kultury i filosofii nauk*, 63, 68–76. DOI: 10.26565/2306-6687-2021-63-08 [in Ukrainian].

6. Vytalov, S. V. (2024). Art biennials as a global phenomenon. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 156–161. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2024.322865 [in Ukrainian].

7. Acord, S. K. (2010). Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art. *Qualitative Sociology*, 33, 447–467. DOI: 10.1007/s11133-010-9164-y [in English].

8. Bethwaite, J., & Kangas, A. (2018). The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennials. *Arts and International Affairs*, 2 (3). DOI: 10.18278/aia.2.3.6 [in English].

9. Ceccarelli, D. (2024). *In the Shadow of Popularity: Women Artists' Status and Legitimization in the Contemporary Art System: An Explorative Study*. Master's thesis, Copenhagen Business School. CBS

Research Portal. Retrieved from: https://research-api.cbs.dk/ws/portalfiles/portal/105672388/1854804_Ceccarelli_THESIS_CBS.pdf [in English].

10. Chao, J., & Kompatsiaris, P. (2020). Curating Climate Change: The Taipei Biennial as an Environmental Problem Solver. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 7 (1), 7–26. DOI: 10.1386/jcca_00017_1 [in English].

11. Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press [in English].

12. Filipovic, E., van Hal, M., & Øvstebø, S. (Eds.). (2010). *The Biennial Reader*. Hatje Cantz [in English].

13. Green, C., & Gardner, A. (2016). Introduction. *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Wiley Blackwell. DOI: 10.1002/9781119212638.ch0 [in English].

14. Kompatsiaris, P. (2017). The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique in Times of Crisis. Routledge [in English].

15. Lee, S. H., & Lee, J. W. (2016). Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46 (3), 95–106. DOI: 10.1080/10632921.2016.1187232 [in English].

16. Marchart, O. (2014). The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery. *World Art*, 4 (2), 263–276. DOI: 10.1080/21500894.2014.961645 [in English].

17. McGregor, R. (1977). Dickie's Institutionalized Aesthetic. *The British Journal of Aesthetics*, 17 (1), 3–13. DOI: 10.1093/bjaesthetics/17.1.3 [in English].

18. Mersmann, B. (2013). Global Dawning: The Gwangju Biennial Factor in the Making and Marketing of Contemporary Asian Art. *Third Text*, 27 (4), 525–535. DOI: 10.1080/09528822.2013.810894 [in English].

19. Morgner, C. (2014). The Biennial: The Practice of Selection in a Global Art World. *Empirical Studies of the Arts*, 32 (2), 275–282. DOI: 10.2190/EM.32.2.h [in English].

20. O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. MIT Press [in English].

21. Sassatelli, M. (2015). The Biennialization of Art Worlds: The Culture of Cultural Events. *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Routledge, 277–289 [in English].

22. Smith, T. (2012). Thinking Contemporary Curating. Independent Curators International [in English].

23. Sternfeld, N. (2021). Assembling and Disassembling: Biennials between Boycott and Counter-Hegemony in the Second Decade of the 21st Century. *MODOS: Revista de História da Arte*, 5 (2), 133–141 [in English].

24. Zhu, C., & Braden, L. (2022). Emerging in the East: The Shanghai Biennale's Pathways to Legitimation, 1996 to 2018. *The Journal of Chinese Sociology*, 9, Article 5. DOI: 10.1186/s40711-022-00167-0 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму як феномен видовищної культури в межах психоемоційної підтримки суспільства в кризових соціальних умовах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 71–78.

Жаворонков Марк Михайлович,
доктор філософії з культурології,
викладач кафедри циркових жанрів
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-3470-3153>
m.zhavoronkov@kmaesm.edu.ua

Zhavoronkov M. (2026). The Art of Illusionism (Magic Arts) as a Phenomenon of Spectacle Culture within the Framework of Psycho-Emotional Support for Society in Times of Social Crisis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 71–78 [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ ЯК ФЕНОМЕН ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ В МЕЖАХ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ ПІДТРИМКИ СУСПІЛЬСТВА В КРИЗОВИХ СОЦІАЛЬНИХ УМОВАХ

Мета роботи – полягає в дослідженні практик мистецтва ілюзіонізму в рамках універсального соціокультурного інструменту психоемоційного відновлення суспільства під час кризових потрясінь. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні аналітичного, інтерпретаційного та порівняльного методів, а також методу теоретичного узагальнення під час вивчення мистецтва ілюзіонізму як феномену видовищної культури в якості інструменту емоційно-психологічної підтримки та культурної взаємодії у сучасно-критичних соціокультурних трансформаціях суспільства. **Наукова новизна** полягає у розгляді мистецтва ілюзіонізму, не лише як різновиду видовищно-сценічної культури, але і як практики, що здатна виконувати функцію психоемоційної підтримки у складних соціокультурних умовах. Окреслено особливості впливу ілюзіоністичних виступів на емоційний стан глядачів та звернено увагу на їх значення у формуванні позитивного емоційного досвіду. На прикладі України, підкреслюється роль подібних мистецьких практик у контексті кризових ситуацій, де вони набувають додаткового й надважливого змісту. **Висновки.** Мистецтво ілюзіонізму є специфічним різновидом видовищної культури, яке поєднує у собі елементи театралізованої дії, пластично-технічного перформансу та естетико-інтерактивної взаємодії з глядачем. У сучасному соціокультурному просторі зазначене мистецтво не обмежується виключно розважальною функцією, а набуває здатності впливати на емоційний стан аудиторії, формуючи досвід позитивного сприйняття та тимчасового відсторонення від напружених зовнішньо-критичних обставин. Крізь динаміку перформативної діяльності, видовища ілюзіонізму демонструють унікальну здатність адаптуватися до різних соціальних умов, зберігаючи свою актуальність і запит серед глядацького середовища. У цьому контексті виявлене мистецтво може розглядатися як одна з форм культурної взаємодії, що відповідає зростаючим запитам суспільства на емоційне відновлення та психологічну підтримку, зокрема в умовах кризових ситуацій.

Ключові слова: ілюзіонізм, ментальне здоров'я, мистецтво, культура, соціум.

Zhavoronkov Mark, Doctor of Philosophy (PhD) in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Circus Arts, Faculty of Performing Arts, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

The Art of Illusionism (Magic Arts) as a Phenomenon of Spectacle Culture within the Framework of Psycho-Emotional Support for Society in Times of Social Crisis

The study aims to examine illusionism practices as a universal socio-cultural tool for the psycho-emotional recovery of society in times of crisis. **The research of methodology** is based on analytical, interpretative, and comparative methods, as well as theoretical generalisation, to explore illusionism as a phenomenon of performance culture and a means of emotional support and cultural interaction in contemporary critical socio-cultural conditions. **The scientific novelty.** The study considers illusionism not only as a form of entertainment performance but also as a practice capable of providing psycho-emotional support. It outlines the impact of illusionistic performances on the emotional state of audiences and highlights their role in shaping positive emotional experiences, particularly in crisis contexts, including the case of Ukraine. **Conclusions.** The art of illusionism is a specific form of spectacle culture that combines elements of theatrical action, plastic and technical performance, and aesthetic-interactive engagement with the

audience. In the contemporary sociocultural space, this art form is not limited solely to an entertainment function; rather, it acquires the capacity to influence the emotional state of the audience, shaping an experience of positive perception and temporary detachment from tense external critical circumstances. Through the dynamics of performative activity, illusionistic performances demonstrate a unique ability to adapt to various social conditions while maintaining their relevance and demand within the audience environment. In this context, the identified art form may be considered one of the modes of cultural interaction that responds to the growing societal need for emotional recovery and psychological support, particularly under conditions of social crisis..

Keywords: illusionism, magic arts, culture, psychology, sociology.

Актуальність теми дослідження. Суспільство сучасності переживає комплекс соціальних, економічних, політичних, та екологічних криз, які в свою чергу супроводжуються динамічними соціокультурними змінами. Зазначені процеси безпосередньо впливають на психоемоційний стан людини, характер соціальних взаємодій і розвиток культурних практик, актуалізуючи потребу в пошуку нових механізмів емоційної стабілізації населення. У цьому контексті особливої ваги набувають видовищно-перформативні форми мистецтв, які традиційно виконують функцію колективно-емоційного залучення, виключно через художні образи, сценічну дію та виразні засоби. Згідно з чим доцільним постає звернення до феномену мистецтва ілюзіонізму як однієї з форм видовищно-перформативної діяльності, що поєднує елементи гри, інтерактивної взаємодії та естетичного впливу. Його практики, спираючись на ефект несподіванки та залучення глядача до процесу дії, створюють умови для формування позитивних емоційних переживань і тимчасового відсторонення від напружених соціальних обставин.

Таким чином, ілюзіонізм можна розглядати не лише як складову індустрії розваг, але і як форму культурної взаємодії, що здатна впливати на психоемоційний стан аудиторії, сприяючи зниженню рівня тривожності й стресу, у таким спосіб відкриваючи можливість осмислення ілюзіоністичних практик як одного з можливих інструментів емоційної підтримки в умовах глобальних криз та нестабільності.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання впливу мистецтва на психоемоційний стан людини розглядається у працях: Т. Титаренко та В. Роменець, де висвітлюються аспекти емоційних переживань і ролі творчості. У культурологічному та мистецтвознавчому вимірі значущими є дослідження Л. Левчук, присвячені функціям мистецтва у соціокультурному просторі. Окремі аспекти сприйняття ілюзії аналізуються у працях R. Wiseman, тоді як соціальні умови функціонування культурних практик

розкриваються у роботах Є. Головаха. Водночас комплексне осмислення ілюзіонізму як чинника психоемоційного впливу залишається недостатньо представленим.

Мета роботи – визначити роль мистецтва ілюзіонізму як інструменту психоемоційного впливу у сучасному культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. У контексті почату ХХІ століття, яке є позначеним стрімким розвитком цифрових технологій, процесами глобалізації та медіатизації культури, людина опиняється в ситуації радикальної переоцінки власної ідентичності. На фоні масштабних потрясінь таких як : пандемії, воєнні конфлікти та постійні трансформації суспільних цінностей, формується стан глибокої психоемоційної нестабільності, який можна охарактеризувати як кризу цілісності особистості [16]. Одночасно, слід зауважити, що на відміну від попередніх історичних етапів розвитку людства, сучасний соціокультурний простір вирізняється інтенсивністю інформаційних потоків, що в свою чергу додатково ускладнює процеси когнітивної адаптації, самосприйняття, психоемоційної регуляції особистості, значно посилюючи рівень хронічного стресу і психологічного виснаження [11, 68–70]. За умов кризи людини сучасності, а також безперервних змін соціокультурного простору, особливого значення набувають перформативні мистецтва як засіб впливу на психоемоційний стан самої особистості. Вони формують простір емоційного розвантаження й сприяють культурній адаптації в умовах прискореного темпу життя і надмірної інформаційної насиченості, постаючи у вигляді своєрідного інструменту подолання відчуження, що є характерним для цифрової епохи, у вигляді способу художнього реагування на кризовий досвід [21, 143–149]. Слід розуміти, що саме за стану підвищеної складності соціокультурного середовища та нестабільності смислових орієнтирів, людина дедалі частіше стикається з обмеженістю раціональних моделей пояснення реальності. У таких умовах зростає нагальна потреба у зверненні до образу чуда як до компенсаторного механізму подолання

невизначеності й внутрішньої напруги. Прагнення до чудесного й казкового досвіду, що виходить за межі логічно сприйняття, постає не як форма втечі від дійсності, а як спосіб тимчасового відновлення картини світу та душевної гармонії [1, 24-27].

Унікальність і стійка значущість мотивів дива й казки, мають глибинне антропологічне та психологічне підґрунтя, що формується ще на ранніх етапах розвитку людини [5]. У дитинстві казка виступає первинною моделлю осмислення світу, в межах якої сама реальність упорядковується через систему символів, метафор, а також наративних трансформацій. Саме в цьому символічному просторі відбувається первинне засвоєння причинно-наслідкових зв'язків, етичних категорій, уявлень про можливість подолання хаосу через чудесне, як акт відновлення порушеного порядку [6]. У подальшому, в дорослому віці, потреба в чудесному не зникає, а змінює форму свого прояву, набуваючи культурно опосередкованих і соціально прийнятних образів, через, що у ситуаціях нестабільності, людина інтуїтивно звертається до знайомих із дитинства наративних структур, оскільки саме вони забезпечують відчуття символічної безпеки, передбачуваності та можливості позитивної трансформації реальності [14].

У такий спосіб, ефект дивовижності, й казковості, функціонують як універсальні когнітивно-культурні механізми, що дозволяють інтегрувати складний або травматичний досвід у розумілу й емоційно прийнятну модель світу, поступово формуючи як колективну так і індивідуальну потребу на свідоме переживання позитивно забарвлених емоційних зрушень пов'язаних із досвідом чудесного в рамках особливої символічної форми осмислення дійсності й емоційно-інтелектуальної розрядки [4].

Реалізацію зазначених запитів людина знаходить у видах мистецтва, естетика яких орієнтована на візуальність, створення ефекту дивовижного та формування особливої казкової нарації, в процесі пошуку яких, вагоме місце належить видовищним практикам ілюзійності [23, 57–59]. Завдяки власній художньо-образній специфіці видовища ілюзійності здатні повною мірою задовольняти культурно-психологічні запити суспільства у їхньому пошуку чудесного досвіду, створюючи простір творчості між уявним та реальним у якому відбуваються символічні опрацювання переживань дійсності [27].

Мистецтво ілюзійності як специфічна форма сценічної взаємодії, зорієнтована на безпосередній вплив когнітивних, психоемоційних механізмів сприйняття, а самі видовища ілюзійності функціонують на перетині художньої репрезентації, психологічної сугестії та маніпуляції увагою, що зумовлює їх унікальний потенціал у контексті подолання станів тривожності й стресу, відповідаючи зростаючій інтенсивності інформаційних потоків сформованих у потребу сучасної людини до швидкого, фрагментованого сприйняття в контексті кризових потрясінь [18].

Слід розуміти, що саме мистецтво ілюзійності вирізняється серед інших видовищно-перформативних практик не лише специфікою сценічних засобів, але й внутрішньою структурною організацією, що ґрунтується на принципі наративної трансформації, де його художня логіка вибудовується навколо контрольованого порушення реальності й очікувань глядача, в процесі взаємодії яких поява, зникнення, та відновлення об'єкта виконують не лише атрактивну, але й символічну функцію. У цьому сенсі ілюзійністичний трюк постає не як ізольований технічний прийом, а як елемент цілісної сценічної оповіді [32, 576–583]. На відміну від більшості перформативних мистецтв, у яких наратив може мати відкриту або фрагментарну структуру, ілюзійнізм функціонує за принципом візуально-сценічної казки, а саме символічної моделі реальності, що відтворюється через візуально-медійний показ та апелює до архаїчних механізмів міфологічного мислення [29].

Порушення звичних законів реальності, демонстроване у вигляді технічних ефектів та складних трюків, викликає не лише емоційне захоплення, але й інтелектуальне здивування, де суб'єкт усвідомлює неможливість побаченого, а також приймає його як естетично дійсне, формуючи особливий простір співпереживання, у якому глядач не лише спостерігає подію, а й залучається до самого процесу інтерпретації неможливого як художньо допустимого, з акцентом на трансформацію пережитого стресу в позитивні емоції порівнюючи побачене зі своїм особистим життєвим досвідом [22, 4–7].

Принцип візуальних ефектів появи і зникнення, що є структурно визначальним для ілюзійністичного мистецтва, в культурному контексті, набуває функції символічного опрацювання критичних ситуацій. Зникнення втілює, дестабілізацію та руйнування звичних

форм буття, тоді як поява або відновлення — це можливість надії та цілісності [30].

Саме ця циклічна логіка робить ілюзіонізм ефективним інструментом репрезентації соціальних і екзистенційних криз, подаючи їх у формі контрольованої, та емоційно безпечної візуально-інтерактивної оповіді [31]. Його наративна та емоційно-виразна природа, має низку спільних рис із акторським театральним мистецтвом, зокрема в аспектах побудови образу, роботою з увагою глядача та формування ефекту, посилюючи естетизовану емоційність подібно до драми, чи комедії [25].

Окреслене розуміння мистецтва ілюзіонізму як перформативної практики, що поєднує у собі наративну структурованість, емоційне залучення та активацію когнітивних процесів, знаходить підтвердження у сучасних міждисциплінарних дослідженнях. Зокрема слід звернути увагу на роботу Tong Li «Designing and Investigating a Magic Performance-Based Method to Facilitate Design Flexibility» (2020 р.) [26] у якій дослідник визначає ілюзіоністичний перформанс не лише як форму видовища, але і як вид гнучкого мислення, здатного стимулювати когнітивну перебудову та адаптивність сприйняття людини. Аналізуючи принципи побудови ілюзійного видовища, автор акцентує на ретельно структурованому сценарії, контрольованому порушенні очікувань та використанні ефекту неможливого більшістю артистами-ілюзіоністами, як засобу активізації пізнавальних механізмів. У цьому контексті ілюзіонізм постає як культурна практика, яка не лише розважає, але й проектує процеси реорганізації інтелектуального мислення, що є особливо релевантним у ситуаціях нестабільності та необхідності переосмислення установлених моделей реальності на фоні прискорених соціальних змін й зростаючого рівня психоемоційного навантаження.

Подібні підходи до осмислення ілюзіонізму як багатовимірної перформативної практики простежуються й у працях інших сучасних дослідників, зокрема у роботі R. Wiseman., A. Wiles., C. Watt «Conjuring up creativity : the effect of performing magic tricks on divergent thinking» (2021) [33], у якій науковцями було розглянуто вплив практик ілюзіонізму на свідомо-ментальне здоров'я суспільства різних вікових категорій з боку виконання, навчання, або спостереження самих видовищ. Зокрема автори, доводять, що сама взаємодія з ілюзіоністичними перформативними діями сприяє активації

позитивного мислення, та підвищенню креативної гнучкості, переосмисленню звичних причинно-наслідкових моделей сприйняття реальності, виконуючи терапевтичну функцію. У цьому контексті ілюзіонізм постає як специфічна культурна практика, яка апелює до архетипів підсвідомості, індивідуального бажання людини бути частиною дивовижного процесу, мимовільно створюючи безпечний візуальний простір внутрішньо-уявного проектування казки.

Отже, дослідження сучасних наукових авторів підтверджують, що видовищні та перформативні практики ілюзіонізму, здатні не лише забезпечувати емоційне розвантаження та стимулювати креативність, а й виконувати важливу культурно-психологічну роль.

У цьому зв'язку доцільним є і звернення до українського досвіду, в якому ілюзіоністичні практики в умовах складної війни, дедалі частіше виконують функції активної культурно-психологічної підтримки та символічного опору, створюючи безпрецедентний випадок застосування видовищного мистецтва як інструменту зміцнення внутрішньої стійкості населення. Масштабна війна в Україні поставила перед суспільством нові виклики щодо збереження ментальної стабільності та культурної ідентичності [20]. У цьому контексті ілюзіоністичні видовища дедалі частіше стають потужним механізмом підтримки, забезпечуючи емоційне розвантаження, креативну активність та відчуття контролю над реальністю [15].

Першочергово важливо підкреслити, що ефективність ілюзіоністичних практик у воєнний час, визначається їхньою високою адаптивністю до різних соціальних й просторових обставин. На відміну від багатьох інших форм сценічного мистецтва, ілюзіонізм здатний легко інтегруватися у різні умови проведення вистав, а саме від тимчасових прихистків та лікарень, до навчальних закладів, волонтерських хабів, або просто неба. Зазначена мобільність, дозволяє оперативно реагувати на психоемоційні потреби різних груп населення, надаючи можливість культурного і психологічного відновлення навіть у надскладних умовах соціальних, просторових руйнувань [28].

Завдяки багатогаровості й жанровій різноманітності, ілюзіонізм постає як диференційована система видовищ, яка реалізується у форматах сценічних та інтерактивних перформансів, поєднуючи

масштабні сценічні постановки з камерними трюками, ефектами різної величини [24]. Виявлений поліморфізм дозволяє не лише демонструвати широкий спектр технічних прийомів, але й транслювати надважливий культурний сенс, символічні коди та національні ідеї, не обмежуючись фізичними чи ресурсними рамками події [9].

Показовим є те, що інтерес до видовищ ілюзії під час війни в Україні, не зменшується, а навпаки, демонструє стійку тенденцію до зростання. Зазначене явище можна охарактеризувати як феномен актуалізації потреб у формах мистецтва, здатних продукувати емоційний та психологічний ефект, що підтримує відчуття дива і дозволяє пережити моменти радикальної нестабільності [10]. Значущість зазначених практик також, не обмежується окремими соціальними групами де аудиторію формують діти, підлітки, дорослі, цивільні й військові особи, свідчаючи про універсальність ілюзійністичного досвіду і його додаткову здатність відповідати на різнопланові психоемоційні запити населення, відображаючи глибинну потребу у безпечному виході за рамки суворой реальності, формуючи простір естетичної, інтелектуальної насолоди [8].

Для більш глибокого аналізу видовищ ілюзійнізму в рамках психоемоційного культуро-мистецького інструменту під час війни в Україні, доцільно розглянути і окремі, додаткові приклади сучасно-активних, вітчизняних артистів-ілюзійністів, які не дивлячись на умови воєнного часу продовжують створювати свої перформанси для населення.

У зазначеному прикладі слід звернути увагу на Дмитра Мосіна [13], одного з яскравих представників виявленого мистецтва, котрий бере активну участь у різноманітних волонтерських проектах по відновленню ментального здоров'я внутрішніх переселенців України з окупованих територій, в ролі фокусника-психолога. Сам Мосін поступово, через технічні ефекти чудесного, що проглядаються у виступах артиста, викликає позитивні емоції та заохочує відчуття контролю, сприяючи м'якому психологічному відновленню. Завдяки поєднанню спілкування з трюками, глядачі отримують можливість пережити емоційне полегшення, та поступово подолати накопичений стрес.

Не менш шанованою персоною варто назвати французького ілюзійніста Vincent Kelly (Вінсент Кайлі) [19], який, дізнавшись про війну в Україні та її негативний вплив на дітей і підлітків у прифронтових регіонах,

вирішив переїхати до країни, аби особисто надати підтримку через мистецтво. Проводячи вистави у містах, що потерпають від наслідків воєнних дій, артист, орієнтується на молодше глядацьке середовище, поєднуючи інтерактивні фокуси та видовищні трюки. Подібна форма взаємодії з аудиторією крізь ілюзійнізм націлена виключно на створення емоційно безпечного простору, у якому діти та підлітки можуть пережити позитивні враження, та хоча б на певний час дистанціюватися від психологічної напруги спричиненої війною.

Подібні випадки взаємодії ілюзійністів із різними соціальними групами населення свідчать про зростання ролі самого зазначеного мистецтва як надважливого культуро-емоційного інструменту у досить складний період країни.

Разом з тим серед нинішніх представників виявленого перформативного мистецтва, які у той чи інший спосіб долучаються до подібної діяльності психологічного відновлення через створення фокусних шоу, додатково можна назвати й решту вітчизняних артистів, а саме: Ілія Корман [7], Віталій Горбачевський [3], Артур Томашевський [17], Анастасія та Петро Малійови [12], а також багато інших популярних чи початкових ілюзійністів, що безпосередньо долучаються до різноманітних культуро-мистецьких ініціатив, спрямованих виключно на підтримку населення в Україні. Зазначений перелік діячів видовищ ілюзії не є вичерпним оскільки, тенденція на спостереження подібних виступів набуває дедалі ширшого поширення серед українського суспільства. Таким чином варто зазначити, що у контексті емоційно-психологічної реабілітації крізь мистецько-інтерактивну гру, практики ілюзійнізму розкриваються як феномен видовищної культури, який є здатним поєднувати у собі розважальну функцію з важливим соціокультурним змістом, постаючи не лише формою сценічного видовища, але й своєрідним популярним хабом емоційної підтримки набуваючи критично-важливого значення в умовах сучасних викликів [2].

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна відзначити, що мистецтво ілюзійнізму у сучасному культурному просторі, демонструє ширший потенціал, ніж це прийнято вважати. В умовах соціальної нестабільності та психологічного напруження, воно поступово виходить за межі суто розважального формату, набуваючи ознак інструменту емоційного впливу, здатного

коригувати психоемоційний стан глядачів. При залученні елементів гри, та інтерактивної взаємодії, виявлені сценічні практики, створюють передумови для формування позитивних емоційних переживань, що сприяють зниженню рівня тривожності та внутрішньої напруги. Водночас такий вплив не має прямого чи нав'язливого характеру, а реалізується опосередковано через естетичне переживання та включеність у сам процес, що забезпечує поступове психологічне відновлення аудиторії. На рівні соціальної взаємодії, мистецтво ілюзійонізму, також є здатним виявляти свій потенціал формуючи простір комунікації між артистом і глядачем, підтримуючи ц такий спосіб відчуття спільності. У складних обставинах виявлений процес видовищної інтеракції, набуває особливого значення, оскільки сприяє збереженню культурних зв'язків й частковій стабілізації емоційного стану різних груп населення. Таким чином, практики ілюзійонізму доцільно розглядати як багатофункціональний феномен видовищної культури, який у складних умовах виконує не лише розважальну, а й компенсаторну та підтримуючу функції, відповідаючи на зростаючий запит на емоційне відновлення і культурну адаптацію.

Література

- Бердяєв М. Воля до життя і воля до культури. *Психологія і суспільство*. 2015. Вип. 4. С. 24–30.
- Відомі ілюзійоністи здійснили мрію хлопчика з Канева, батько якого загинув на фронті. *Про Все*. URL: <https://provse.ck.ua/vidomi-iliuzionisty-zdiysnyly-mriiu-khlopchyka-z-kaneva-batko-iakoho-zahynuv-na-fronti/> (дата звернення: 05.03.2026).
- Горбачевський В. Є. Біографія і наукова діяльність. *Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва*. 2025. URL: <https://kmaecm.edu.ua/specs/gorbachevskiy-vitalij-yevgenovych> (дата звернення: 05.03.2026).
- Гудима І. П. Питання чуда в перспективі сучасних світоглядних категорій. *Гілея* : науковий вісник. 2016. Вип.3. С. 201–204.
- Гудіма І. Психологічний зміст віри в чудо. *Історія релігій в Україні* : науковий щорічник 2013. Вип. 1. С. 282–295.
- Зеленова І. О. Вплив становлення психіки в дитинстві на формування життєвого сценарію особистості : кваліфікаційна робота / Чорноморський національний університет імені Петра Могили. Миколаїв, 2023. 73 с.
- І ДЕ Я? Про театр думок і магію ментальних фокусів з Ілією Корманом *Teatr.media*. 2025. URL: <https://teatr.media/i-de-ya-illya-korman/> (дата звернення: 01.03.2026).
- Ілюзія поза цирком і виступи на передовій: інтерв'ю з Юрієм Мончаком *CircusLife*. 2024. URL: <https://circuslife.com.ua/ilyuziya-poza-czyrkom-i-vystupy-na-peredovij-intervyu-z-yuriyem-monchakom/> (дата звернення: 01.03.2026).
- Кравченко А. Мистецтво ілюзійонізму як явище видовищної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 10–14. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322795>.
- Лачко О. Ю. Українське перформативне мистецтво під час війни. *Сучасні напрямки розвитку наукових досліджень*: наук. журнал. 2022. № 12. С. 598–601.
- Ломачинська І. М., Ломачинський Б. Г. Роль медіакультури в інформаційних війнах сучасності. *Skhid*. 2022. Т. 3, № 3. С. 66–73.
- Магія під час війни: фокусник з Луганська переїхав на Франківщину. *Репортер*. URL: <https://report.if.ua/socium/magiya-pid-chas-vijny-fokusnyk-z-luganska-pereyihav-na-frankivshchynu/>] (дата звернення: 01.03.2026).
- Магія як ліки: з Харкова до Дніпра переїхав фокусник, який тепер волонтерить у шпиталях. *ДніпроTV*. URL: <https://dnipro.tv/news-dnipro/mahii-iak-liky-z-kharkova-do-dnipra-pereikhav-fokusnyk-iaki-teper-volonteryt-u-shpytaliakh/amp/>] (дата звернення: 01.03.2026).
- Макаренко А. О., Калайтан Н. Л., Старовойт Т. П. Психологія та психотерапія життєвих криз : навч. посіб. Харків : Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіац. ін-т», 2019. 72 с.
- Пахарчук О. С. Вектори розвитку вітчизняного шоу-бізнесу в умовах воєнного стану. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 225–230.
- Ткачишина О. Р. Формування конструктивної поведінки особистості в умовах невизначеності. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Психологія*. 2022. Вип. 33 (72). С. 123–129.
- Українські ілюзійоністи Magic Brothers потрапили до топ-3 світових виробників ілюзій за версією Murphy's Magic. *TCH*. URL: <https://tsn.ua/amp/other/ukrayinski-iliuzionisty-magic-brothers-potrapily-do-top-3-svitovykh-vyrobnykiv-iliuziy-za-versiyeyu-murphys-magic-3038111.html>] (дата звернення: 01.03.2026).
- Школярєнко Я. В. Жест як елемент знакової системи ілюзійного жанру циркового мистецтва. *Арт-платФОРМА*. 2021. Вип. 3. С. 123–140.
- Я почав допомагати українцям, коли почалася війна: французький фокусник та волонтер відвідав Херсон. *Суспільне Новини*. URL: <https://suspilne.media/amp/kherson/757807-a-pocav-dopomagati-ukraincam-koli-pocalasa-vijna-francuzkij-fokusnik-ta-volonter-vidvidav-herson/>] (дата звернення: 01.03.2026).

20. Яремчук С., Дияк В., Тушко К. Проблеми формування української культурної ідентичності в умовах війни. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2023. Вип. 26. С. 105–111.

21. Яцик І. В. Феномен резильєнтності в контексті мистецької репрезентації та соціальної взаємодії. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук.журнал*. 2025. Вип.3. С. 140–150.

22. Bourne C., Bourne E. C. Magic tricks as quasi-miracles: A new approach in the aesthetics of performance. *Journal of Performance Magic*. 2025. Vol. 8. No. 1. P. 1–25.

23. Ekroll V. Illusions of imagery and magical experiences. *i-Perception*. 2019. Vol. 10. No. 4. P. 55–68.

24. Garcia-Pelegrin E., Schnell A. K., Wilkins C., Clayton N. S. Beyond the Tricks: The Science and Comparative Cognition of Magic. *Annual Review of Psychology*. 2024. Vol. 75. P. 269–293. DOI: 10.1146/annurev-psych-012723-100945.

25. Jones G., Shweder L. The performance of illusion and illusionary performatives: learning the language of theatrical magic. *Journal of Linguistic Anthropology*. 2003. Vol. 13. P. 51–70.

26. Li T. Designing and Investigating a Magic Performance-Based Method to Facilitate Design Flexibility : dissertation / T. Li ; The University of Georgia. — Athens, 2020. — 238 p.

27. Macknik S. L., King M., Randi J., Robbins A., Teller, Thompson J., Martinez-Conde S. Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research. *Nature Reviews Neuroscience*. 2008. Vol. 9. P. 871–879.

28. Magicians Without Borders. URL: [https://www.magicianswithoutborders.com/category/ukraine] (дата звернення: 01.03.2026).

29. Maraffi C. Stage Magic as a Performative Design Principle for VR Storytelling. *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti*. 2021. Vol. 10. P. 93–104.

30. Muižniece-Slesare L., Akmane E., Havsteen-Franklin D., Mārtinsons K. Adapting through adversity: The transformation of art therapists' professional identity. *The Arts in Psychotherapy*. 2026. Vol. 98. P.45–63

31. Olson J. A., Demacheva I., Raz A. Explanations of a magic trick across the life span. *Frontiers in Psychology*. 2015. Vol. 6. Article 219.

32. Rolfe C. Theatrical magic and the agenda to enchant the world. *Social & Cultural Geography*. 2016. Vol. 17. P. 574–596.

33. Wiseman R., Wiles A., Watt C. Conjuring up creativity: the effect of performing magic tricks on divergent thinking. *PeerJ*. 2021. Vol. 9. Article e11289.

References

1. Berdiaev, M. (2015). The Will to Life and the Will to Culture. *Psychology and Society*, 4, 24–30 [in Ukrainian].

2. Famous magicians made the dream of a boy from Kaniv come true; his father had died at the front. (n.d.). *Pro Vse*. <https://provse.ck.ua/vidomi-iliuzionisty-zdiysnyly-mriiu-khlopchyka-z-kaneva-batko-iakoho-zahynuv-na-fronti/> [in Ukrainian].

3. Horbachevskiy, V. Ye. (2025). *Biography and academic work*. Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts. <https://kmaecm.edu.ua/specs/gorbachevskiy-vitalij-yevgenovych> [in Ukrainian].

4. Hudyma, I. P. (2016). The Question of the Miracle in the Context of Contemporary Worldview Categories. *Gileya*, 3, 201–204 [in Ukrainian].

5. Hudyma, I. (2013). The psychological content of belief in miracles. *Scientific Yearbook 'History of Religions in Ukraine'*, 1, 282–295 [in Ukrainian].

6. Zelenova, I. O. (2023). The influence of the development of the psyche in childhood on the formation of a person's life script: qualification thesis. Chornomorskyi natsionalnyi universytet imeni Petra Mohyly [in Ukrainian].

7. AND WHERE AM I? On the theatre of thoughts and the magic of mental tricks with Ilya Korman. (2025). *Teatr.media*. <https://teatr.media/i-deya-illya-korman/> [in Ukrainian].

8. Illusion outside the circus and performances on the front line: an interview with Yurii Monchak. (2024). *CircusLife*. <https://circuslife.com.ua/ilyuziya-poza-czyrkom-i-vystupy-na-peredovij-intervyu-z-yuriyem-monchakom/> [in Ukrainian].

9. Kravchenko, A. (2024). The art of illusionism as a phenomenon of entertainment culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 10–14 [in Ukrainian].

10. Lachko, O. Yu. (2022). Ukrainian performative art during the war. *Contemporary Trends in Scientific Research*, 12, 598–601 [in Ukrainian].

11. Lomachynska, I. M., & Lomachynskyi, B. H. (2022). The role of media culture in contemporary information wars. *Skhid*, 3(3), 66–73 [in Ukrainian].

12. Magic during the war: a magician from Luhansk moved to Ivano-Frankivsk region. (n.d.). *Reporter*. <https://report.if.ua/socium/magiya-pid-chas-vijny-fokusnyk-z-luganska-pereyihav-na-frankivshchynu/> [in Ukrainian].

13. Magic as medicine: a magician has moved from Kharkiv to Dnipro and now volunteers in hospitals. (n.d.). *DniproTV*. <https://dnipro.tv/news-dnipro/mahii-iak-liky-z-kharkova-do-dnipra-pereikhav-fokusnyk-iakyi-teper-volonteryt-u-shpytaliakh/amp/> [in Ukrainian].

14. Makarenko, A. O., Kalaitan, N. L., Starovoit, T. P. (2019). *Psychology and psychotherapy of life crises*. Natsionalnyi aerokosmichnyi universytet imeni M. Ye. Zhukovskoho "Kharkivskiy aviatsiyniy instytut" [in Ukrainian].

15. Pakharchuk, O. S. (2023). Vectors of development of the domestic show business under martial law. *Art Studies Notes*, 43, 225–230 [in Ukrainian].

16. Tkachyshyna, O. R. (2022). The formation of constructive personality behaviour under conditions of uncertainty. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Tavria National University. Psychology*, 33(72), 123–129 [in Ukrainian].

17. Ukrainian illusionists Magic Brothers have made it into the top 3 global illusionists according to Murphy's Magic. (n.d.). *TSN*. Retrieved from:

<https://tsn.ua/amp/other/ukrayinski-iliuzionisty-magic-brothers-potrapily-do-top-3-svitovyykh-vyrobynykh-iliuziy-za-versiyeyu-murphys-magic-3038111.html> [in Ukrainian].

18. Shkoliarenko, Ya. V. (2021). Gesture as an element of the sign system in the illusory genre of circus art. *Art-platFORMA*, 3, 123–140 [in Ukrainian].

19. I started helping Ukrainians when the war began: a French magician and volunteer visited Kherson. (n.d.). *Suspilne Novyny*. Retrieved from: <https://suspilne.media/amp/kherson/757807-a-pocav-dopomagati-ukraincam-koli-pocalasa-vijna-francuzkij-fokusnik-ta-volonter-vidvidav-herson/> [in Ukrainian].

20. Yaremchuk, S., Dyiak, V., & Tushko, K. (2023). Problems of forming Ukrainian cultural identity in wartime. *Scientific and Theoretical Almanac 'Hrani'*, 26, 105–111 [in Ukrainian].

21. Yatsyk, I. V. (2025). The phenomenon of resilience in the context of artistic representation and social interaction. *Artistic Culture. Current Issues*, 3, 140–150 [in Ukrainian].

22. Bourne, C., & Bourne, E. C. (2025). Magic tricks as quasi-miracles: A new approach in the aesthetics of performance. *Journal of Performance Magic*, 8(1), 1–25 [in English].

23. Ekroll, V. (2019). Illusions of imagery and magical experiences. *i-Perception*, 10(4), 55–68 [in English].

24. Garcia-Pelegrin, E., Schnell, A. K., Wilkins, C., & Clayton, N. S. (2024). Beyond the tricks: The science and comparative cognition of magic. *Annual Review of Psychology*, 75, 269–293. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-012723-100945> [in English].

25. Jones, G., & Shweder, L. (2003). The performance of illusion and illusionary performatives: learning the language of theatrical magic. *Journal of Linguistic Anthropology*, 13, 51–70 [in English].

26. Li, T. (2020). Designing and investigating a magic performance-based method to facilitate design flexibility. Dissertation. The University of Georgia [in English].

27. Macknik, S. L., King, M., Randi, J., Robbins, A., Teller, Thompson, J., & Martinez-Conde, S. (2008). Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research. *Nature Reviews Neuroscience*, 9, 871–879 [in English].

28. Magicians Without Borders. (n.d.). <https://www.magicianswithoutborders.com/category/ukraine> [in English]

29. Maraffi, C. (2021). Stage magic as a performative design principle for VR storytelling. *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti*, 10, 93–104 [in English].

30. Muižniece-Slesare, L., Akmane, E., Havsteen-Franklin, D., & Mārtinsons, K. (2026). Adapting through adversity: The transformation of art therapists' professional identity. *The Arts in Psychotherapy*, 98, 45–63 [in English].

31. Olson, J. A., Demacheva, I., & Raz, A. (2015). Explanations of a magic trick across the life span. *Frontiers in Psychology*, 6, Article 219 [in English].

32. Rolfe, C. (2016). Theatrical magic and the agenda to enchant the world. *Social & Cultural Geography*, 17, 574–596 [in English].

33. Wiseman, R., Wiles, A., & Watt, C. (2021). Conjuring up creativity: the effect of performing magic tricks on divergent thinking. *PeerJ*, 9, Article e11289 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 08.04.2026

Прийнято до друку 17.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Рева Т. С., Корисько Н. М. Аксиологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 79–84.

Reva T., Korysko N. (2026). Axiological Potential of Choreographic Art in the Affirmation of National and Cultural Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 79–84 [in Ukrainian].

Рева Тетяна Сергіївна,

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

Корисько Наталія Михайлівна,

доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0002-8478-6607>
horeograph@dakkkim.edu.ua

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УТВЕРДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета статті – розкрити аксіологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, який дозволяє звертатись до наукового аналізу з погляду філософської, культурологічної наук, мистецтвознавства та соціології культури. У статті застосовано загальнонаукові методи (аналіз, порівняння та узагальнення) і спеціальні: метод герменевтики – для розкриття символізму та семантичних образів у хореографії та метод контент-аналізу – у висвітленні основних груп цінностей та їх інтерпретації в хореографічному мистецтві від його класичного виміру до народного. **Наукова новизна** полягає в розкритті аксіологічного потенціалу хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності на прикладі України та світових хореографічних практик. **Висновки.** Хореографічне мистецтво завдяки симбіозу своєї універсальної природи, візуалістиці та пластиці виступає ефективним медіумом у трансляванні художніх образів, смислів, сенсів та цінностей. Останні представлені декількома групами, які висвітлюють різні вектори їх впливу на габітус суспільства та національну ідентичність, а саме: соціетальні, етичні, гносеологічні та культурні. Перші – фокусуються на наративах солідарності, боротьби, єдності, свободи (національні танці «Гопак» та «Агир ава ве Кайтарма») та рефлексії травматичного досвіду («Трамвай бажань», «Елегія воєнного часу»); другі – на моральному виборі людини: совість, справедливість, любов (танго, «Дош», «LISOVA», «Тіні забутих предків»); гносеологічні – акцентують на екзистенції людського буття та пошуків сенсу життя («Безмежний океан», «Пізнай себе»); культурні – репрезентують хореографічне мистецтво як елемент світової культурної спадщини і його автентичну та унікальність як національної культури. Отже, аксіологічна синтетичність хореографічного мистецтва підкреслює його вплив на презентацію національно-культурної ідентичності в соціокультурних процесах на локальному та глобальному рівнях.

Ключові слова: національна ідентичність, хореографія, цінність, аксіологія, національна культура, культурна спадщина.

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

Axiological Potential of Choreographic Art in the Affirmation of National and Cultural Identity

The purpose of the research is to reveal the axiological potential of choreographic art in the affirmation of national and cultural identity. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, which allows for scientific analysis from the perspectives of philosophy, cultural studies, art history and the sociology of culture. The research applies general scientific methods (analysis, comparison and generalisation) and specific hermeneutic methods to reveal symbolism and semantic imagery in choreography, as well as content analysis to highlight the main groups of values and their interpretation in choreographic art, ranging from its classical to folk dimensions. **The scientific novelty** is to reveal the axiological potential of choreographic art in affirming national and cultural identity, using the example of Ukraine and global choreographic practices. **Conclusions.** Thus, choreographic art, thanks to the symbiosis of its universal nature, visuality and plasticity, acts as an effective medium for conveying artistic images, meanings, senses and values. The latter are represented by several groups that highlight different vectors of their influence on the habitus

of society and national identity, namely: societal, ethical, gnoseological and cultural. The first ones focus on narratives of solidarity, struggle, unity and freedom (the national dances “Hopak” and “Agir ava ve Kaitarma”) and reflections on traumatic experiences (“Tram of Desires”, “War-Time Elegy”); the latter on moral choices – conscience, justice, love (tango, “Rain”, “LISOVA”, “Shadows of Forgotten Ancestors”); epistemological works focus on the existence of human life and the search for the meaning of life (“Infinite Ocean”, “Know Yourself”); cultural works present choreographic art as an element of world cultural heritage and highlight its authenticity and uniqueness as part of national culture. Thus, the axiological synthetic nature of choreographic art underscores its influence on the presentation of national-cultural identity within socio-cultural processes at both local and global levels.

Keywords: national identity, choreography, value, axiology, national culture, cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. У сучасних складних соціально-політичних умовах спільноти постають перед викликами пошуку символів консолідації через трансформацію своїх світоглядних установок та рефлексії травматичного досвіду та його колективного переживання. У контексті концепції Б. Андерсона «уявлених спільнот» центральне місце у цьому процесі займають цінності, тобто певний семантичний простір, який визначає ідентичність спільноти та її належність до певного культурного хронотопу, який втілюється у суб'єктності нації або етносу. Аксиологічний потенціал культури обумовлений тим, що вона володіє широким інструментарієм маніфестації цінностей, які у дозволяють в універсальній формі їх інтеріоризувати людям у формі просвітницької та мистецької діяльності. В цьому випадку, хореографічне мистецтво сприймається аудиторією найкраще завдяки, тому що побудовано на візуалістиці, пластиці та музиці, тобто спрямоване на рецептивну естетику Р. Інградена з акцентом на сприйняття. Саме це функціонально визначає не лише естетичну складову хореографічного мистецтва, а й його аксиологічний потенціал як носія національно-культурної ідентичності.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання цінностей та їх роль у формуванні національної ідентичності висвітлюють у своїх дослідженнях Б. Андерсон [1], Р. Інграден [7], Ф. Розен [20] та ін. Танець як форму національного опору та його маніфестації розкриває у своїй дослідженнях А. Підлипська [10]. У ракурсі культурології хореографію як інструмент культурної дипломатії аналізують у своїх дослідженнях В. Драч [5] та Н. Щур [15]. Проектування герменевтичного підходу на хореографічне мистецтво досліджує О. Чепалов через символіку, що транслують постановки [14]. Ціннісний аспект балетів та культурні наративи танцю аналізують у своїх працях Г. Бахрамова [16], К. Головань [4], О. Афоніна [2], Н. Корисько [17] й ін. Незважаючи на ряд праць, більшість з них фокусується на мистецтвознавчому розумінні ролі танцю, що обумовлює актуальність

розкриття хореографічного мистецтва у кросдисциплінарному аспекті аксіології та культурології.

Мета статті – розкрити аксіологічний потенціал хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. У гуманітаристиці категорія цінності має широкий спектр значень, які базуються на принципі антропоцентризму, тобто розкриваються через діяльність, сприйняття та семантичні інтерпретації символів та образів, за характером цінностей їх поділяють на соціетальні, гносеологічні, етичні (моральні), естетичні та культурні цінності.

Соціетальні цінності, тобто ті, які розкриваються на рівні всього суспільства та впливають на ціннісні орієнтації загалом, а не індивіда окремо. Вони переплетені з розуміння національної ідентичності та належності до певного соціокультурного простору. Ці цінності мають два вектори впливу – національно-патріотичного та соціального характеру. До першої групи належать цінності – солідарність, єдність, спротив, свобода, боротьба. Остання, втілена у ритуальних танцях маорі «Гака», грузинському «Хорумі» та «Танець привидів» (Танець духів), що в 1890 році став символом протистояння корінних народів Північної Америки колонізації та асиміляції індіанців. Для України таким символом, як зазначає А. Підлипська стали національні танці «Гопак» як симбіоз військових традицій, козацької етики й категорії «воля» та «Аркан» як форма спротиву та боротьби опришків [10]. Дослідниця відзначає в історичній ретроспективі, ці образи постійно виступали елементами транслювання національної ідентичності їх мотиви зустрічаємо у художників І. Рєпіна, М. Малинка, В. Гудко та звичайно, у хореографічних варіаціях таких колективів як Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», Національний заслужений

академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня» тощо.

Друга група розкриває питання соціальних криз, війни та травм, що переживає суспільство. Мистецтвознавиця О. Афоніна, аналізуючи сучасні балетні постановки, зауважує відхід від класичної академічної презентації відомих художніх образів та трансформацію у діалектичну, тобто «мистецтво заперечення, мистецтво доказу важливості розкриття й показу різних сторін буття людини» [2, 115]. Для демонстрації цих процесів, вона аналізує постановку «Трамвай бажань» Джона Нормасера Садибного театру у Празі, де у образі Бланш порушується питання концепту «насилюства», «травматичного досвіду», внутрішньої рефлексії та залежності [2, 116]. Також варто відзначити постановки Київської опери «Сойчине крило» Анатолія Кос-Анатольського [13] та Національної опери України «Крила війни» 2022 року Ксенії Іваненко та Ольгою Кіф'як-фон-Краймер, які присвятили її всіх загиблим у війні як форму реквієму та «Елегія воєнного часу» 2024 року відомого хореографа Олексія Ратманського [6], який створив пластичну картину трагедії, що переживає український соціум у модерній формі.

Гносеологічні цінності, тобто рефлексія процесу пізнання та інтерпретацій навколишнього середовища, представлено у різних хореографічних авторських постановках, які присвячені питанням екзистенціалізму людини та евристичних пошуках особистості. У цьому ракурсі зразками хореографічної рефлексії філософських питань постають такі вистави оперних театрів початку ХХІ століття – «Infinite ocean» (Безмежний океан) [16], «The Big Hunger» (Великий голод) [16] Оперного театру Сан-Франциско та «Пізнай себе» Львівської національної опери [11]. Перші дві вистави були презентовані у 2020 році у межах програми «Dance Innovations» (Танцювальні інновації).

«Безмежний океан» розкриває питання дихотомії «життя – смерть» у пластичній візії Едвард Ліанга (Лян) на музику Олівера Девіса. Сюжет побудований навколо сприйняття кінцевості людського існування та «Я» поза тілом. Головними героями виступають чоловік та жінка, що по-різному сприймають смерть раціонально та емоційно, інтерпретуючи ніцшеанські аполонівське та діонісійське начала в культурі. Жінка не може змиритися з

тим, що вона залишить своє тіло та піде в невідоме, натомість чоловік дивиться «в очі смерті та відпускає своє земне життя, щоб жити життям по той бік океану» [16]. Інші виконавці втілюють думки, що виникають у головних героїв перед їх екзистенційним вибором у формі порядку (спокою) та хаотичності (стихійності). «Великий голод» фокусує увагу на філософії споживання та симулякрів Ж. Бодрієра та протистоянні природного – духовного. Постановником став американський хореограф Трей Макінтайр, який розриває у танцювальній формі як людина виправдовує свої вчинки у житті. Основною категорією виступає голод, який презентується у двох вимірах фізичному (питання виживання та самозбереження) та екзистенційному – пошуку сенсу життя через споживання, досвіди, насолоди та знання [16]. В українських рефлексіях варто згадати модерн-балет «Пізнай себе» Вадима Прокопенка 2022 року, який висвітлює основні принципи кордоцентричної філософії Григорія Сковороди через його принципи «сродної праці», нерівної рівності, ідеї світів – «макрокосму», «мікрокосму» та «символів» [12, 11]. Окрема увагу у візуалістиці приділена образу споглядання у формі зображення об'єктиву камери та бінарності людського начала, а саме протистояння земного та духовного, світлого та темного, що відображено у хореографічних інтеракціях головних героїв у відповідній кольоровій гаммі чорного та білого [11].

Етичні цінності репрезентовані у хореографічному мистецтві найширше, що обумовлено універсалізмом етичних цінностей та поняття моралі, тому вони є основою класичних сюжетів – дихотомія «добро» – «зло», совість, моральний вибір («Болеро» та «Дош» Раді Поклітару [18]), справедливість, гармонія та любов. У цьому вимірі остання категорія розкривається через два поняття «любов» та «кохання» та виступає провідною у художніх хореографічних втіленнях «Жизель» А. Адана, «Баядерка» Л. Мінкуса, «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва, а також представлена в народній хореографії побутовими сюжетами та бальний у формі – танго.

Для імплементації цих цінностей у національно-культурну ідентичність інструментом виступають хореографічні адаптації зразків національної культури, що ми спостерігаємо з 2022 року. Як відмічає В. Вовкун «інноваційність, етико-естетичні наративи та синтетичність... розкриває

евристичний потенціал рефлексії внутрішнього конфлікту особистості» через класичні мотиви національної культури у проєкції на сучасність [3, 210]. Прикладами таких постановок виступають «Тіні забутих предків» 2023 року Івана Небесного [23], «Мавка» Вікторії Польової та «LISOVA» на музику Тимофія Старенкова 2025 року [19], «12 місяців» Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

Конвенція про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту визначає культурні цінності як «рухомі або нерухомі цінності, які мають велике значення для культурної спадщини всіх народів, такі як пам'ятки архітектури, мистецтва або історії як релігійного, так і світського характеру; археологічні об'єкти; архітектурні ансамблі, які в цілому представляють історичний або художній інтерес; твори мистецтва; рукописи, книги та інші предмети, що становлять художній, історичний або археологічний інтерес; а також наукові фонди і важливі колекції книг або архівів чи репродукцій цінностей, визначених вище» [8].

Дослідник Ф. Розен, аналізуючи безпековий вектор у культурі, підкреслює важливість культурних цінностей як елементу когнітивного впливу на людей завдяки їх символічній природі, тобто вони виступають носіями певних національних ідей або традицій [20]. Прикладом, на думку науковця, може слугувати Собор Паризької Богоматері та знищене місто Пальміра, ці дві пам'ятки об'єднують у собі водночас образ, історичну традицію та символ, який транслює певні наративи.

Проектуючи цю концепцію на хореографічне мистецтво, варто відзначити, що ряд народних (традиційних) танців належать до світової нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, тобто виступають інструментом передачі та репрезентації національної та культурної ідентичності різних спільнот. До таких танців належать такі відомі зразки хореографії як аргентинське танго (2009 рік) та іспанське фламенко (2010 рік). При цьому більшість танців, що входять до переліку нематеріальної спадщини мають локальний характер із акцентуванням уваги на автентичності, що переплетена із обрядовістю певного регіону та національною культурою етнічних груп, зокрема, прикладами є: саман танець (2011 рік) племені Гайо острова Суматра, у якому відображені особливості світогляду народу через взаємозв'язок природи та доброчесностей

[21]; танець ножиць (2010) народу Куечуа центрально-південних Анд Перу, який розриває ритуальні традиції, пов'язані з календарним циклом [22]; чардаш (2024) – символ угорської хореографічної спадщини, та под. Варто додати, що Україна не представлена жодним традиційним танцем, водночас до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини включено танці, що транслюють особливості культурної ідентичності певних етносів та регіональних традицій – «Агир ава ве Кайтарма» (2024) розкриває тяглість історії розвитку культури кримських татар, танець «Аркан» з ковалівкою в Печеніжській ОТГ (2020 рік) та чоловічий танець «Сербен» села Чортовець Івано-Франківської області – певний вид обрядової культури – гаївка, яку традиційно виконують на Великдень (2024) [9].

Наукова новизна статті полягає в розкритті аксіологічного потенціалу хореографічного мистецтва в утвердженні національно-культурної ідентичності на прикладі України та світових хореографічних практик.

Висновки. Отже, хореографічне мистецтво, завдяки симбіозу своєї універсальної природи, візуалістичності та пластики, виступає ефективним медіумом у транслюванні художніх образів, смислів, сенсів та цінностей. Останні представлені декількома групами, які висвітлюють різні вектори їх впливу на габітус суспільства та національну ідентичність, а саме: соціальні, етичні, гносеологічні та культурні. Перші фокусуються на наративах солідарності, боротьби, єдності, свободи (національні танці «Гопак» та «Агир ава ве Кайтарма») та рефлексії травматичного досвіду («Трамвай бажань», «Елегія воєнного часу»); другі на моральному виборі людини – совість, справедливість, любов (танго, «Дош», «LISOVA», «Тіні забутих предків»); гносеологічні акцентують увагу на екзистенції людського буття та пошуків сенсу життя («Безмежний океан», «Пізнай себе»); культурні репрезентують хореографічне мистецтво як елемент світової культурної спадщини та його автентичності та унікальності як національної культури. Отже, аксіологічна синтетичність хореографічного мистецтва підкреслює його вплив на презентацію національно-культурної ідентичності у соціокультурних процесах на локальному та глобальному рівнях.

Література

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 272 с.
2. Афоніна О. С. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. 162 с.
3. Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 207–212. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257732>.
4. Головань К. Танець як форма нематеріальної культурної спадщини: виклики збереження у ХХІ столітті. *Педагогічна академія: наукові записки*. 2025. № 21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16922067>.
5. Драч В. В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 152–157. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921>.
6. Елегія воєнного часу: балет. Національна опера України. 2024. *Opera*. URL: <https://opera.com.ua/performance/elegiya-voennogo-chasu> (дата звернення: 05.03.2026).
7. Ингарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка*. 2005. № 6. С. 65–87.
8. Конвенція про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту. 1954. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text (дата звернення: 05.03.2026).
9. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: <https://mincult.gov.ua/kulturna-spadshchyna/natsionalnyy-perelik-elementiv-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy/> (дата звернення: 05.03.2026).
10. Підлипська А. Танець як Танець як символ опору. 2023. URL: <https://www.uadim.in.ua/post/tanets-yak-symvol-oporu> (дата звернення: 05.03.2026).
11. Пізнай себе: балет. Львівська національна опера. 2022. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/piznaj-sebe/> (дата звернення: 05.03.2026).
12. Рева Т. С. Аксіологічний вимір українських балетів 2022–2025 років. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. Х Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 05–06 червня 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. С. 11–13.
13. Сойчине крило: балет. Київська опера (2023). URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/sojchyne-krylo/> (дата звернення: 14.03.2026).
14. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. 1. С. 16–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392>.
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. Bakhramova G. More Than Art: Ballet's Evolution Captures the Deep Philosophy of Life. A Review of San Francisco Ballet's «Dance Innovations». 2020. URL: <https://woodsidepawprint.com/lifestyle/2020/04/21/more-than-art-ballets-evolution-captures-the-deep-philosophy-of-life/> (дата звернення: 05.03.2026).
17. Korysko N. (2024). Choreographic productions of Miroslav Vantukh from the 1950s to the 1970s: traditions and innovations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 277–282. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322893>.
18. Kyiv Modern Ballet: official site. URL: <https://kyivmodernballet.com/photo/bolero/> (дата звернення: 05.03.2026).
19. Lisova: балет (2025). Одеська національна опера. URL: <https://operahouse.od.ua/events/lisova/> (дата звернення: 05.03.2026).
20. Rosén, F. NATO and Cultural Property: A Hybrid Threat Perspective. *PRISM*. 2023. №10(3). P. 44–58. URL: <https://www.jstor.org/stable/48743422> (дата звернення: 05.03.2026).
21. Saman dance. 2008. URL: <https://ich.unesco.org/en/USL/saman-dance-00509> (дата звернення: 05.03.2026).
22. Scissors dance. UNESCO. 2010. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/scissors-dance-00391> (дата звернення: 05.03.2026).
23. Shadows of Forgotten Ancestors. Lviv National Opera. 2024. URL: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення: 21.03.2026).

References

1. Anderson, B. (2001). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Kyiv: KRYTYKA [in Ukrainian].
2. Afonina, O. S. (2025). *Musical and Theatrical Performances in Paradoxes and Reflections*: Monograph. Sumy: FOP Tsioma S. P. [in Ukrainian].
3. Vovkun, V. V. (2022). Modern director's reflections on the productions of Dmytro Bortnianskyi's *Sokil* and *Alkid* at the Lviv National Opera. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 207–212. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257732> [in Ukrainian].
4. Holovan, K. (2025). Dance as a form of intangible cultural heritage: challenges of preservation in the 21st century. *Pedagogical Academy: Scientific Notes*, 21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16922067> [in Ukrainian].
5. Drach, V. V. (2025). Ukrainian choreographic art as an instrument of cultural diplomacy: traditions

and modern practices. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 152–157. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921> [in Ukrainian].

6. *Elegy of Wartime: Ballet*. (2024). *National Opera of Ukraine*. Retrieved from: <https://opera.com.ua/performance/elegiya-voyennogo-chasu> [in Ukrainian].

7. Ingarden, R. (2005). Artistic values and aesthetic values. *Philosophical Thought*, 6, 65–87 [in Ukrainian].

8. *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*. (1954). Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text [in Ukrainian].

9. *National List of Elements of the Intangible Cultural Heritage of Ukraine*. Retrieved from: <https://mincult.gov.ua/kulturna-spadshchyna/natsionalnyy-perelik-elementiv-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy/> [in Ukrainian].

10. Pidlypska, A. (2023). Dance as a symbol of resistance. Retrieved from: <https://www.uadim.in.ua/post/tanets-yak-symvol-oporu> [in Ukrainian].

11. *Know Yourself: Ballet*. (2022). *Lviv National Opera*. Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/shows/piznaj-sebe/> [in Ukrainian].

12. Reva, T. S. (2025). Axiological dimension of Ukrainian ballets of 2022–2025. In *Specifics of the Choreographer's Work in the Contemporary Sociocultural Space: Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference* (Kyiv, June 05–06, 2025) (pp. 11–13). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

13. *Soychyne Krylo: Ballet*. (2023). *Kyiv Opera*. Retrieved from: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/sojchyne-krylo/> [in Ukrainian].

14. Chepalov, O. I. (2018). Choreology as a science: culturological and art studies aspects. *Dance Studies*, 1, 16–27. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392> [in Ukrainian].

15. Shchur, N. O. (2025). Art as an instrument of international cultural communication and humanitarian

diplomacy. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 74–80. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351837> [in Ukrainian].

16. Bakhramova, G. (2020). More than art: ballet's evolution captures the deep philosophy of life. A review of San Francisco Ballet's *Dance Innovations*. Retrieved from: <https://woodsidepawprint.com/lifestyle/2020/04/21/more-than-art-ballets-evolution-captures-the-deep-philosophy-of-life/> [in English].

17. Korysko, N. (2024). Choreographic productions of Mirosław Vantukh from the 1950s to the 1970s: traditions and innovations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science Journal*, 4, 277–282. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322893> [in English].

18. *Kyiv Modern Ballet*: Official site. Retrieved from: <https://kyivmodernballet.com/photo/bolero/> [in English].

19. *Lisova: Ballet*. (2025). *Odesa National Opera*. Retrieved from: <https://operahouse.od.ua/events/lisova/> [in Ukrainian].

20. Rosén, F. (2023). NATO and cultural property: a hybrid threat perspective. *PRISM*, 10(3), 44–58. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/48743422> [in English].

21. *Saman Dance*. (2008). UNESCO. Retrieved from: <https://ich.unesco.org/en/USL/saman-dance-00509> [in English].

22. *Scissors Dance*. (2010). UNESCO. Retrieved from: <https://ich.unesco.org/en/RL/scissors-dance-00391> [in English].

23. *Shadows of Forgotten Ancestors*. (2024). *Lviv National Opera*. Retrieved from: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 22.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Русаков С. С. Мистецька періодика як форма дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 85–91.

Rusakov S. (2026). Art Periodicals as a Form of Discursive Dimension of Market Circulation of Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 85–91 [in Ukrainian].

Русаков Сергій Сергійович,
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач відділу організації наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Київського науково-дослідного
інституту судових експертиз
Міністерства юстиції України
<https://orcid.org/0000-0002-8494-9445>

МИСТЕЦЬКА ПЕРІОДИКА ЯК ФОРМА ДИСКУРСИВНОГО ВИМІРУ РИНКОВОГО ОБІГУ МИСТЕЦТВА

Мета статті – обґрунтувати роль мистецької періодики як форми дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва. **Методологічне підґрунтя** дослідження становлять культурологічний, інституційний і дискурсивний підходи до аналізу мистецтва та артринку. Їхнє поєднання дає підстави розглядати мистецьку періодику як дискурсивний простір формування художніх значень, візуальних репрезентацій, культурної пам'яті та символічного капіталу художніх явищ. **Наукова новизна.** Попри значну кількість праць, присвячених історії, типології та видавничим особливостям журналів про мистецтво, недостатньо розробленим залишається їхнє осмислення як форми дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва. Художня цінність у сучасній культурі формується через входження твору, імені митця або арtpодії в простір публічного опису, інтерпретації, репрезентації та інституційного визнання. Одним з просторів такого входження є мистецька періодика, адже в ній артефакти, постаті митців та події (виставки, арtpармарки, музейні проекти, аукціони) задають стратегії артикуляції мистецтва. **Висновки.** Мистецька періодика забезпечує входження художньої події, твору або авторської художньої практики до ширшого простору інституційного обігу. На прикладах «Арткурсив», [esthète], «Verve» та «Антиквар» показано, що періодика формує дискурсивний інструментарій опису мистецтва, оприявнює митців, фіксує виставкові і ринкові події, тиражує візуальні образи, акумулює культурну пам'ять і накопичує свідчення професійного визнання, які важливі для подальшого інституційного та ринкового закріплення художньої значущості.

Ключові слова: мистецька періодика; мистецький журнал; артринок; інституційний обіг мистецтва; ринковий обіг мистецтва; дискурсивний вимір; художня цінність; символічний капітал; економічний вимір; ринкове визнання.

Rusakov Serhii, PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor, Head of the Department for Organization of Scientific and Editorial-Publishing Activities, Kyiv Scientific Research Institute of Forensic Expertise of the Ministry of Justice of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Art Periodicals as a Form of Discursive Dimension of Market Circulation of Art

The purpose of the article is to substantiate the role of art periodicals as a form of the discursive dimension of the market circulation of art. **The methodological foundation** of the study is comprised of culturological, institutional, and discursive approaches to the analysis of art and the art market. Their synthesis provides a basis for examining art periodicals as a discursive space for the formation of artistic meanings, visual representations, cultural memory, and the symbolic capital of artistic phenomena. **Scientific novelty.** Despite a significant body of literature dedicated to the history, typology, and publishing specificities of art magazines, their conceptualisation as a form of the discursive dimension of the market circulation of art remains insufficiently explored. Artistic value in contemporary culture is generated through the integration of an artwork, an artist's name, or an art event into the domain of public description, interpretation, representation, and institutional recognition. Art periodicals serve as one of the primary spaces for this integration, as within them, artifacts, artists' figures, and events (exhibitions, art fairs, museum projects, auctions) establish the strategies for the articulation of art. **Conclusions.** Art periodicals facilitate the entry of an art event, a work, or an author's artistic practice into the broader space of institutional circulation. Drawing on the cases of *Art-cursive*, [esthète], *Verve*, and *Antykvar*, the study demonstrates that periodicals shape the discursive toolkit for art description and the manifestation of artists, record exhibition and market events, reproduce visual images, and accumulate cultural memory alongside evidence of professional recognition. These elements are essential for the subsequent institutional and market consolidation of artistic significance.

Keywords: art periodicals; art magazine; art market; institutional circulation of art; market circulation of art; discursive dimension; artistic value; symbolic capital; economic dimension; market recognition.

Актуальність теми дослідження. Роль мистецької періодики в ринковому обігу мистецтва досі недостатньо осмислена в культурологічному аспекті. Здебільшого журнали про мистецтво розглядаються як джерела інформації, майданчики для арткритики або культурної журналістики. В контексті артринку їх доцільно осмислювати як форму дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва, через яку художні феномени у всій їхній суб'єктно-об'єктній повноті здобувають фахову рецепцію та закріплення в соціокультурному просторі.

Мистецька періодика стає простором продукування, трансляції та архівації вербальних і візуальних смислів, які маркують соціокультурний статус художніх явищ. Медійні інструменти соціокультурного смислотворення (рецензії, інтерв'ю, критика, репродукції та тематичні випуски), а також інституційного відбору (редакційна політика) допомагають формувати фаховий дискурс артсвіту. Через таке опосередкування мистецтво виходить з локального контексту до ширшого культурного осмислення. Український часопис «Арткурсив», наприклад, фіксує виставкові події і переводить їх з формату актуальної художньої комунікації до простору культурної пам'яті.

Ми розглядаємо артринки як сучасну ринкову форму інституційного обігу мистецтва. Цей процес охоплює циркуляцію матеріальних і символічних благ (від артефактів до репрезентацій та свідчень про постать митця, його творчість і репутацію) між ключовими суб'єктами художнього поля. Артринки аналізуються через взаємодію трьох вимірів: дискурсивного, що формує інтерпретаційні рамки; подієвого, що забезпечує інституційне підтвердження; економічного, що закріплює символічно підготовлену художню цінність у формі ринкової вартості. Діючи переважно в дискурсивному вимірі, періодика водночас пов'язана з подієвим та економічним вимірами артринку. Публікація рецензій, оглядів або інтерв'ю про знакові артподії перетворює текст на свідчення фахової уваги до художньої значущості.

Аналіз досліджень та публікацій. У наукових публікаціях українські мистецькі журнали та часописи переважно розглядаються з історико-публіцистичного, мистецтвознавчого, журналістичного або

видавничого погляду. Цю проблематику досліджували О. Іванова [5], Л. Василик [3], В. Шейко [16], О. Левицька [6], Д. Харамуза [14], М. Глушко [4], А. Пилипенко [9], С. Фіялка [12], Л. Монич [8], К. Халимон [13], Т. Хітрова [15], Ю. Мазур та М. Рожило [7] та інші автори. У цих працях увагу зосереджено на історії, структурі, типології, функціонуванні та видавничих особливостях мистецької періодики. Натомість менш розробленим залишається культурологічний підхід, в рамках якого видання про мистецтво осмислюються як форма дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва.

Теоретичне підґрунтя для такого підходу становлять Г. і С. Вайт [27], П. Бурдьє [20], Г. Аллен [18], В. Бурджина [21], Г. Фостера [23], О. Вельтхейса [26], Х. Колокити [24], Дж. Елкінса [22], К. Сальванескі [25], А. Тормахової та О. Алексієнко [11], які сприяють осмисленню мистецької періодики як простору культурного посередництва, формування значень, візуальної репрезентації, архівування та символічного усталення художніх явищ. В контексті моделі артринку як взаємодії дискурсивного, подієвого та економічного вимірів журнал бере участь у формуванні інтерпретаційних рамок художньої цінності, фіксації подієвого визнання та культурному обґрунтуванні подальшого ринкового визнання.

Мета статті – обґрунтувати роль мистецької періодики як форми дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Важливість визнання ролі художніх журналів як дискурсивного виміру артринку зростає в сучасну цифрову епоху, коли може здаватись, що цінність друкованих матеріалів зменшилась. Тим не менш, журнали вже тривалий час є невіддільним чинником розвитку артринку, документуючи художню діяльність та забезпечуючи значну присутність митців, творів мистецтва та художніх практик у соціокультурному середовищі.

У книзі «Полотна та кар'єра» Г. і С. Вайт показують, що у XIX столітті академічно-державна система визнання поступово втрачала монополію, натомість формувалась нова система посередників – дилерів, критиків, виставок, публічних дискусій і періодичних видань. Дослідники зазначають, що попит на сучасні твори мистецтва визначався цінами та

існуванням «клімату думки» [27, 94]. Мистецький журнал є одним із засобів формування такого клімату, бо він формує понятійно-категоріальний інструментарій, за допомогою якого художній об'єкт стає артикульованим, описаним, оціненим і введеним до ширшого культурного обігу. З артринком журнал пов'язаний через участь у формуванні символічного капіталу художнього явища перед його подальшим інституційним або ринковим закріпленням. Важливо й те, що арткритика не була зовнішньою щодо нової системи артринку, адже вона «прийшла, щоб впровадити частину нової системи» [27, 96].

П. Бурдье розглядає мистецьке поле як простір виробництва символічних благ, в якому цінність твору залежить від факту створення чи продажу та від системи посередництва – критиків, видавців, дилерів, галерей, музеїв, коментаторів та інших учасників культурного поля. Для аналізу мистецької періодики особливо важливим є положення П. Бурдье про те, що дискурс про твір не є побічним продуктом його існування, а бере участь у творенні його значення та цінності [20, 170]. Отже, журнал описує художню подію, водночас конститууючи її онтологічний статус у художньому полі.

Г. Аллен зміщує акцент з документації художньої діяльності на журнал як місце художньої практики. На її думку, у 1960–1970-х роках журнали стали «важливим новим місцем художньої практики» та виконували функцію «альтернативного виставкового простору» для дематеріалізованих концептуальних практик [18, 1]. Тому журнал може бути каналом репрезентації вже наявного

твору і самобутнім простором його публічного існування.

Як стверджує Віктор Бургін, значення візуального об'єкта конститується мовою, пам'яттю, соціальними кодами та способами бачення, тобто конструюється безпосередньо в акті споглядання через певний спосіб мовлення [21]. Звідси випливає, що видання про мистецтво відтворює зображення не ізольовано, а в системі текстових і візуальних зв'язків, де образ набуває семантичної визначеності. Близькою є позиція Г. Фостера, який розглядає мистецтво як соціальний знак, вбудований у системи престижу, влади і розрізнення [23]. Для аналізу артринку це означає, що періодика структурує семіотичний простір, в якому мистецтво трансформується з суто естетичного об'єкта у знакову систему, інтегровану в механізми суспільного визнання.

Отже, мистецькі періодичні видання є репрезентацією дискурсивного простору артринку. Завдяки інструментам редакційного добору та експертної оцінки часописи поєднують текстові та візуальні складові, беручи безпосередню участь у соціокультурному конструюванні художньої цінності. Відтак часописи про мистецтво формують категоріально-понятійні критерії оцінювання мистецтва і створюють сталий соціокультурний ґрунт для публічних репрезентацій та подальшої капіталізації художніх об'єктів.

У структурі артринку роль мистецької періодики проявляється через взаємодію трьох вимірів – дискурсивного, подієвого та економічного. Журнал діє переважно в дискурсивному вимірі, але водночас фіксує події артсвіту і формує символічні передумови подальшого економічного визнання (табл. 1).

Таблиця 1

Мистецька періодика в структурі артринку

<i>Вимір артринку</i>	<i>Роль мистецької періодики</i>	<i>Результат для ринкового обігу</i>
Дискурсивний	Виробляє стратегії артикуляції мистецтва; інтерпретує твір, митця або художній напрям; формує критичні рамки сприйняття	Художнє явище отримує публічну форму значущості і входить до простору культурного осмислення
Подієвий	Документує виставки, бієнале, ярмарки, аукціони, музейні проекти та інші форми публічної присутності	Подія набуває статусу зафіксованого свідчення інституційного визнання
Економічний	Створює ґрунт для ринкового визнання через накопичення описів, репродукцій і свідчень професійної уваги	Ринкова оцінка митця або твору спирається на символічно закріплену художню значущість

Функціонування фахової періодики як простору фіксації та візуальної репрезентації мистецтва дає змогу трансформувати плинний хронотоп артподії на надійний показник інституційного визнання. Подія, обмежена в

часі та просторі, через публікацію входить до ширшого контексту осмислення, вивчення та подальшого повернення до публічного простору.

Часопис «Арткурсив» (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України), є прикладом фахової періодики, що документує та символічно зберігає артподії. Це яскраво помітно у випусках 2021 р., приурочених до 30-річчя незалежності України, демонструючи розвиток українського мистецтва через виставки, галереї, аукціони, міжнародні презентації. З 2022 року, зберігаючи художній зміст, видання ще й стало архівом воєнного часу [2].

Схожу, але іншу за медійною формою функцію виконує газета [esthète], що позиціонує себе як «незалежне українське медіа про мистецтво» [17]. Через інструментарій «slow журналістики» видання архівує поточний художній процес, видозмінюючи власні друковані шпальти на самостійний артефакт. Знаковою є думка редакторки про те, що «мистецькі видання давно перестали бути звичайним типом медіа» і дедалі більше «нагадують те, про що розповідають на своїх сторінках – твори мистецтва» [10, 6].

Для українського артринку, якому бракує стабільних механізмів фахового оцінювання та публічного впорядкування художніх процесів, періодичні видання і цифрові платформи залишаються важливими каналами функціонування мистецтва в соціокультурному просторі. А. Тормахова та О. Алексієнко, розглядаючи цифрові і медійні ресурси як складову джерельної бази українського артринку, фіксують сучасні зміни в артсвіті, зокрема аукціонну діяльність, благодійні виставки та онлайн-продажі [11, 277–282].

Поряд з текстовим супроводом журнали про мистецтво вибудовують візуальну репрезентацію мистецтва. Репродукції творів, обкладинки, візуальний дизайн, тематичні добірки або редакційний порядок матеріалів створюють спосіб презентації мистецтва поза межами галереї чи музею. Так журнал поширює художні образи, формує способи бачення, архівує художні явища та вводить окремі твори до ширшого простору публічного сприйняття.

Цей аспект дискурсивної архітекτονіки розкрито в дослідженні Х. Колокиті про паризьку художню пресу 1930-х рр. – *Cahiers d'art*, *Minotaure* і *Verve* [24]. Популяризуючи модерне мистецтво, такі видання формували інформаційний простір і середовище візуального поширення модернізму. Нові поліграфічні можливості та продумане графічне оформлення дозволили мистецтву

вийти за межі традиційних полотен, набуваючи нової форми медійної матеріалізації.

Суперечливу природу артперіодики унаочнює досвід функціонування часопису «Verve», який було засновано з метою демократизувати мистецтво та зробити його доступним для ширшої аудиторії. Водночас ексклюзивний дизайн, розкішний друк, самобутні літографії та висока вартість зробили його недоступним для більшості читачів. Такий парадокс є важливим для культурологічного аналізу мистецької періодики, адже журнал може розширювати доступ до зображень творів мистецтва і водночас відтворювати механізми відбору, ієрархізації та символічного привілею.

З плином часу весь масив медійних матеріалів, від візуального ряду до критичних текстів, трансформується на важливі документи епохи. Вони дають змогу реконструювати класичні художні тенденції, інституційні пріоритети, методи розпізнавання та ієрархію ринку. Художній журнал виконує подвійну функцію. Спершу він представляє та інтерпретує мистецтво, а згодом стає архівом, що демонструє, як окремий твір сприймався, відбирався, описувався та закріплювався в конкретному культурному середовищі.

Журнальна публікація як передумова ринкового визнання інтегрує дискурсивний, подієвий та економічний виміри артринку. Через взаємодію аналітичних та ілюстративних форматів видання автор розбудовує професійний статус, що визначає його позицію в ієрархії артсвіту. Забезпечуючи культурне оприявлення та накопичення символічного капіталу, така публікація слугує вагомим аргументом для подальшої легітимізації художніх практик.

Періодичні мистецькі видання накопичують текстові, візуальні та інституційні свідчення, завдяки яким постать митця інтегрується у професійний простір. Різноманітні медійні формати – від експертних рецензій до репродукцій – стають інструментами тривалого закріплення автора в соціокультурному просторі та джерелом для його символічного капіталу. У розумінні П. Бурд'є, суб'єкт художнього поля набуває значення не саме по собі, а через систему актів визнання, що повторюються в межах художнього поля: публікації, виставки, передмови, критичні оцінки, згадки у виданнях та професійні добірки. Дослідник зазначає, що митець як «творець» сам є продуктом роботи поля, у якому критики, дилери, видавці та інші

посередники разом «відкривають» його й надають сили його імені [20, 167–168]. Тому мистецький журнал описує творчість і водночас утверджує статус митця як упізнаваний та значущий у фаховій спільноті.

Приклад такого підходу знаходимо у випуску журналу «Антиквар» №4 (127), який присвячений постаті Анатолія Криволапа [1]. Творчість українського художника представлена численними матеріалами, зокрема такими як мистецтвознавчі тексти, кураторські коментарі, інтерв'ю, якісні зображення картин, інформація про приватні колекції, біографічні дані митця та список персональних і групових виставок. Сукупність цих матеріалів збирає довкола імені митця текстові, візуальні, інституційні та колекційні свідчення. Так символічний капітал постає як результат перетину дискурсивного опису, подієвої фіксації та економічного закріплення художньої цінності. Для артринку важливо, що інституції, колекціонери та покупці мають справу не лише з окремим твором, а й із зафіксованою історією його публічної та професійної значущості.

О. Вельтхейс, розглядаючи артринк як культурно організоване середовище, стверджує, що ринки також є «культурними сузір'ями» [26, 3], а ціни на твори мистецтва мають «символічні значення, окрім суто економічних» [26, 4]. Отже, ціну твору пояснюють матеріальні характеристики об'єкта, виробничі витрати і попит, але також імідж художника, історія інституційного визнання, критична рецепція, колекційна біографія твору та ширше дискурсивне середовище.

Мистецька періодика структурує цей соціокультурний контекст, адже завдяки формуванню комплексу критичних і візуальних матеріалів вона накопичує маркери експертного схвалення. Внаслідок цього ринкова оцінка твору спирається на культурно зафіксовані ознаки художньої значущості.

Наукова новизна. Попри значну кількість праць, присвячених історії, типології та видавничим особливостям журналів про мистецтво, недостатньо розробленим залишається їхнє осмислення як форми дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва. Художня цінність у сучасній культурі формується через входження твору, імені митця або артподії в простір публічного опису, інтерпретації, репрезентації та інституційного визнання. Одним з просторів такого входження є мистецька періодика, адже в ній артефакти, постаті митців та події

(виставки, артярмарки, музейні проекти, аукціони) задають стратегії артикуляції мистецтва.

Висновки. Мистецька періодика є важливою формою дискурсивного виміру ринкового обігу мистецтва, оскільки забезпечує публічну артикуляцію художньої цінності, фіксує події артсвіту, накопичує свідчення професійної уваги та формує символічний капітал митців, творів і художніх практик. Дискурсивне поширення імені митця, репродукцій його творів, критичних оцінок та інституційних згадок посилює його видимість у галерейному, музейному і ринковому середовищі, створюючи передумови для подальшого професійного та економічного визнання.

Дослідження показує, що мистецька періодика здатна узгоджувати дискурсивний, подієвий та економічний виміри артринку. Такі видання сприяють розвитку фахової експертизи, спрямованої на аналіз творів мистецтва, надання їм публічного значення та окреслення семантики їхнього функціонування як артоб'єктів. Саме тому зв'язок мистецької періодики з артринком полягає в її здатності посередничати між культурним значенням, інституційним визнанням і ринковою вартістю художнього явища.

Література

1. Антиквар: журнал про мистецтво та колекціонування. 2022. № 4 (127): Анатолій Криволап: енергія чистого кольору. URL: <https://antikvar.ua/127-anatolij-kryvolap-energiya-chystogo-koloru/> (дата звернення: 03.03.2026).
2. Арт-курсив: альманах сучасного мистецтва / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. URL: <https://mari.kyiv.ua/science/scientific-publications/art-coursive> (дата звернення: 03.03.2026).
3. Василик Л. Є. Літературно-художні видання у контексті сучасних суспільно-культурних тенденцій. *Поліграфія і видавнича справа*. 2008. № 2. С. 22–28.
4. Глушко М. Мистецькі журнали в сучасній Україні: особливості контенту. *Вісник ЛНАМ. Культурологія*. 2016. Вип. 29. С. 47–57.
5. Іванова О. А. Літературно-мистецька періодика в соціально-комунікаційному просторі України початку XXI століття : дис. ... д-ра наук із соц. комунік. : 27.00.01 / Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2010.
6. Левицька О. С. Літературно-художні часописи в сучасному літературному дискурсі. *Поліграфія і видавнича справа*. 2011. № 1. С. 33–43.
7. Мазур Ю. В., Рожило М. А. Журнал про сучасне візуальне мистецтво: ризик втратити

українського митця. *Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи*. 2013. № 3(3). С. 70–73.

8. Монич Л. М. Особливості жанрового контенту сучасних літературно-художніх журналів України. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2012. № 1027.

9. Пилипенко А. Контент літературного журналу: принципи моделювання. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 2.

10. Степанюк І. Журнали про мистецтво. *Esthète*. 2019. № 6. С. 6–8.

11. Тормахова А., Алексієнко О. Джерела вивчення українського арт-ринку: від архівів до цифрових платформ. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 51. С. 277–282. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1058>.

12. Фіялка С. Б. Тематико-типологічна структура сучасних мистецтвознавчих журнальних видань. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2013. Вип. 50. С. 110–118.

13. Халимон К. Поняття «контент» та форми його подання в журнальних виданнях. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2011. Вип. 45.

14. Харамуза Д. В. Літературно-художні часописи України 1990–2020 рр.: історичний ескіз. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31(70). № 2(4). С. 150–157. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.2-4/23>.

15. Хітрова Т. В. Типологічні особливості періодичної преси Запорізького краю (1904–1920 рр.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. Київ, 2007.

16. Шейко В. М. Літературні періодичні видання України в роки незалежності: культурологічний аспект. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2009. Вип. 28. С. 12–28.

17. *Esthète* : газета про мистецтво: онлайн-видання. (б. д.). URL: <https://www.esthetegazeta.com/> (дата звернення: 03.03.2026).

18. Allen G. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

19. Apollinaire G. Juan Gris. *In Oeuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1991.

20. Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

21. Burgin V. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan, 1986.

22. Elkins J. *What Happened to Art Criticism?*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

23. Foster H. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, WA: Bay Press, 1985.

24. Kolokytha C. The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'art, Minotaure, and Verve. *Visual Resources*. 2013. Vol. 29(3). Pp. 184–215. DOI: <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.814204>.

25. Salvaneschi C. Afterlives: On the Art Periodical's Return through Anthologies and Special

Issues. *Revista de História da Arte*. 2023. Vol. 16. Pp. 10–37. DOI: <https://doi.org/10.34619/8arh-ip6w>.

26. Velthuis O. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

27. White H. C., White C. A. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: Wiley, 1965.

References

1. *Antykar: Magazine on Art and Collecting*. (2022). No. 4 (127): Anatoliy Kryvolap: the energy of pure color. URL: <https://antikvar.ua/127-anatolij-kryvolap-energiya-chystogo-koloru/> [in Ukrainian].

2. *Art-cursive: Almanac of Contemporary Art*. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. URL: <https://mari.kyiv.ua/science/scientific-publications/art-cursive> [in Ukrainian].

3. Vasylyk, L. Ye. (2008). Literary and art publications in the context of contemporary socio-cultural trends. *Typography and Publishing*, 2, 22–28 [in Ukrainian].

4. Hlushko, M. (2016). Art magazines in contemporary Ukraine: features of content. *Bulletin of LNAM. Cultural Studies*, 29, 47–57 [in Ukrainian].

5. Ivanova, O. A. (2010). *Literary and art periodicals in the social and communication space of Ukraine at the beginning of the XXI century* (Doctoral dissertation). Odesa I. I. Mechnikov National University, Odesa [in Ukrainian].

6. Levytska, O. S. (2011). Literary and art magazines in contemporary literary discourse. *Typography and Publishing*, 1, 33–43 [in Ukrainian].

7. Mazur, Yu. V., & Rozhylo, M. A. (2013). Magazine about contemporary visual art: the risk of losing the Ukrainian artist. *Mass Communication: History, Present, Perspectives*, 3(3), 70–73 [in Ukrainian].

8. Monych, L. M. (2012). Features of genre content of contemporary literary and art magazines of Ukraine. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University*, 1027 [in Ukrainian].

9. Pylypenko, A. (2012). Content of a literary magazine: principles of modeling. *Bulletin of the Book Chamber*, 2 [in Ukrainian].

10. Stepaniuk, I. (2019). Magazines about art. *[esthète] newspaper*, 6, 6–8 [in Ukrainian].

11. Tormakhova, A., & Aleksiienko, O. (2025). Sources for studying the Ukrainian art market: from archives to digital platforms. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 51, 277–282. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1058> [in Ukrainian].

12. Fiyalka, S. B. (2013). Thematic and typological structure of contemporary art history magazine publications. *Scientific Proceedings of the Institute of Journalism*, 50, 110–118 [in Ukrainian].

13. Khalymon, K. (2011). The concept of "content" and forms of its presentation in magazine publications. *Scientific Proceedings of the Institute of Journalism*, 45 [in Ukrainian].

14. Kharamuza, D. V. (2020). Literary and art magazines of Ukraine 1990–2020: a historical sketch. *Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philology. Social Communications*, 31(70), 2(4), 150–157. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.2-4/23> [in Ukrainian].

15. Khitrova, T. V. (2007). *Typological features of the periodical press of the Zaporizhzhia region (1904–1920)* (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv [in Ukrainian].

16. Sheiko, V. M. (2009). Literary periodicals of Ukraine in the years of independence: cultural aspect. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Culture*, 28, 12–28 [in Ukrainian].

17. *Esthete. Newspaper about art: online edition*. (n.d.). URL: <https://www.esthetegazeta.com/> [in Ukrainian].

18. Allen, G. (2011). *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, MA: MIT Press [in English].

19. Apollinaire, G. (1991). Juan Gris. In *Oeuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard [in English].

20. Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press [in English].

21. Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan [in English].

22. Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?*. Chicago: Prickly Paradigm Press [in English].

23. Foster, H. (1985). *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, WA: Bay Press [in English].

24. Kolokytha, C. (2013). The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'art, Minotaure, and Verve. *Visual Resources*, 29(3), 184–215. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.814204> [in English].

25. Salvaneschi, C. (2023). Afterlives: On the Art Periodical's Return through Anthologies and Special Issues. *Revista de História da Arte*, 16, 10–37. <https://doi.org/10.34619/8arh-ip6w> [in English].

26. Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press [in English].

27. White, H. C., & White, C. A. (1965). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: Wiley [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 21.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

УДК 174 (042.4) (075.8)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362264

Цитування:

Сидоровська Є. А. Концепція часу в контексті проблематики міжкультурної комунікації: пунктуальність як тренд ділового спілкування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 92–96.

*Сидоровська Євгенія Андріївна,
кандидат культурології,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3290-5918>
evgeniiasidorovska@gmail.com*

Sydorovska Ye. (2026). The Concept of Time in the Context of Intercultural Communication Issues: Punctuality as a Trend in Business Communication. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 92–96 [in Ukrainian].

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ПУНКТУАЛЬНІСТЬ ЯК ТРЕНД ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ

Мета дослідження – розглянути концепцію часу крізь призму проблематики пунктуальності як важливої складової міжкультурної комунікації та виявити її варіативність відповідно до специфіки монохромних і поліхромних культур. **Методологія дослідження.** Застосовано метод типологічного аналізу, системний метод, метод культурно-історичного та компаративного аналізу, метод теоретичного узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику пунктуальності як ділової міжкультурної компетентності крізь призму специфіки сприйняття часу представниками монохромних та поліхромних культур (за Е. Голлом); розглянуто сприйняття та осмислення часу в західних та східних культурах в контексті культури ділового спілкування. **Висновки.** Культура поведінки ділової людини є запорукою успішної взаємодії з партнерами. Пунктуальність є глобальним стандартом і одним із найважливіших аспектів культури поведінки в діловому середовищі, показників ефективності ділового спілкування, міра здатності виконати певні домовленості вчасно. Як один із основоположних принципів ділового етикету, пунктуальність – це не лише дотримання розкладу, а демонстрація поваги, рівня професіоналізму та надійності відносно інших. Визнана глобальним стандартом ділового спілкування, пунктуальність все ж варіюється відповідно до специфіки домінуючої темпоральної тенденції, які проявляються: у схильності планувати, акцентувати увагу на вирішенні одного питання протягом визначеного періоду часу, дотримуватися домовленостей (монохромна культура) та наданні переваги ставленню, вмінню виконувати кілька завдань одночасно і адаптуватися до обставин (поліхромна культура). Ефективна міжкультурна комунікація представників різних культур в єдиному ритмі передбачає наявність спільних уявлень про пунктуальність, зокрема час очікування, попередній час та ін., іншими словами – сформовану ділову міжкультурну компетентність, що надає можливість нівелізувати конфліктні ситуації, пов'язані з різним сприйняттям часу.

Ключові слова: час, пунктуальність, ділове спілкування, міжкультурна комунікація, монохромна та поліхромна культура.

Sydorovska Yevheniia, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts

The Concept of Time in the Context of Intercultural Communication Issues: Punctuality as a Trend in Business Communication

The purpose of the study is to consider the concept of time through the prism of the issues of punctuality as an important component of intercultural communication and to identify its variability in accordance with the specifics of monochrome and polychrome cultures. **Research methodology.** The method of typological analysis, the system method, the method of cultural-historical and comparative analysis, the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** The issue of punctuality as a business intercultural competence was studied through the prism of the specifics of the perception of time by representatives of monochrome and polychrome cultures (according to E. Hall); the perception and understanding of time in Western and Eastern cultures in the context of the culture of business communication is examined. **Conclusions.** The culture of behaviour of a business person is the key to successful interaction with partners. Punctuality is a global standard and one of the most important aspects of the culture of behaviour in the business environment, indicators of the effectiveness of business communication, a measure of the

ability to fulfil certain agreements on time. As one of the fundamental principles of business etiquette, punctuality is not only adherence to the schedule, but also a demonstration of respect, professionalism and reliability in relation to others. Recognised as a global standard of business communication, punctuality nevertheless varies in accordance with the specifics of the dominant temporal trend, which manifest themselves: in the tendency to plan, focus on solving one issue within a certain period of time, adhere to agreements (monochrome culture) and giving preference to attitude, the ability to perform several tasks simultaneously and adapt to circumstances (polychrome culture). Effective intercultural communication between representatives of different cultures in a single rhythm assumes the presence of common ideas about punctuality, in particular waiting time, previous time, in other words – formed business intercultural competence, which provides an opportunity to level conflict situations associated with different perceptions of time.

Keywords: time, punctuality, business communication, intercultural communication, monochrome and polychrome culture.

Актуальність теми дослідження. Ділова міжкультурна компетентність – це знання культурних цінностей власної та інших країн, стиля ведення переговорів, бажаних варіантів рішення конфліктів та ін. Вона передбачає знання нормативно-ціннісних систем конкретних культур, з яким відбувається комунікативний процес. Одними з важливих аспектів, які необхідно знати в успішному діловому спілкуванні є розрізнення культур за базовими поняттями, що визначають діяльність індивідуума – соціальні стереотипи, уявлення про простір, час та ін. Таким чином сприйняття та осмислення часу позиціюється як суттєвий компонент етнічної свідомості, оскільки його структура відображає темпи та ритми розвитку певної соціокультурної системи. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення розуміння часу в монохронічних та поліхронічних культурах в контексті специфіки ставлення до пунктуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти міжкультурної комунікації та ділового спілкування привертають увагу багатьох українських дослідників. Так, наприклад, І. Давидченко розглядає проблеми міжкультурної комунікації у ділових стосунках Сходу [4]; Ю. Бабятинська та К. Гусейнова з'ясовують сутність та значення професійного дискурсу міжкультурної комунікації [1]; поняття, структуру, принципи та методи розвитку міжкультурної компетентності аналізує О. Василенко [2] та ін. В окремих публікаціях одним із аспектів розглядається параметр часу або часових рамок, зокрема йдеться про статтю І. Єлейка [5], Л. Лозінської «Можливості залучення міжнародних практик введення крос-культурної комунікації для розвитку консалтингу в Україні» [6], К. Величко та Г. Тимохової [3] – авторки розглядають роль ділового етикету, зокрема пунктуальності в контексті формування ефективних бізнес-комунікацій та ін.

Мета статті – розглянути концепцію часу крізь призму проблематики пунктуальності як важливої складової міжкультурної комунікації та виявити її варіативність відповідно до специфіки монохромних і поліхромних культур.

Виклад основного матеріалу. Культура стосується колективного програмування розуму через соціально передані цінності, які формують спосіб мислення та дій людей однієї соціальної групи в різних ситуаціях [13], включаючи ділове спілкування. Щоб зрозуміти спосіб мислення та стиль ведення переговорів представників різних культур, потрібно зрозуміти впливові культурні корені.

За американським культурантропологом Е. Голлом, кожній культурі властива власна «мова» часу, використання якої великою мірою є підсвідомим процесом [12, 23]. Зазвичай це зумовлює перенесення власного розуміння часу на ставлення до нього представників інших культурних груп. У своїй праці «Мовчазна мова» [11] дослідник розрізняє те, що він називає монохромною та поліхромною культурами, відповідно до того, як в цих соціальних групах керуються часом. Суттєвою культурною відмінністю є концепція часу, що може викликати певні складності в процесі міжкультурної взаємодії представників монохромної та поліхромної культури.

Переважання монохромної або поліхромної природи людини пов'язано з тим, як вона керує своїм часом, але також з підходом до роботи та буденних завдань, комунікаційних процесів.

У країнах з так званими монохромними культурами (Північна Америка, скандинавські країни, Німеччина, Нідерланди, Великобританія) час лінійний і поділений на частини, він коштовний і дефіцитний, відповідно в діловому етикеті пунктуальність відіграє надзвичайно важливу роль. Так, наприклад, в Німеччині домінуючою темпоральною тенденцією «вважається монохромний характер, який проявляється в

явній схильності представників німецької культури до планування, дотримання домовленостей, зосередженості на виконанні однієї справи в певний проміжок часу» [7]. На думку Л. Лозінської, в Німеччині «дисципліна процесів, ясність письмової й усної комунікації, пунктуальність і орієнтація на доказовість формують стандарт партнерської взаємодії» [6]. Загалом у німецькій культурі час як комунікативний та організаційний фактор відіграє надзвичайно важливу роль. Як стверджують дослідники, німецька пунктуальність позиціюється як гарантія надійності, а «завчасне планування» – як спосіб протидіяти несподіванкам. Відповідно непунктуальна людина в німецькій культурі апріорі розглядається як непрофесійна, безвідповідальна та некомпетентна [7].

Інший підхід властивий для представників поліхромної культури (наприклад, азійської, арабської, латиноамериканської), представники якої цінують людський контакт, терпіння та чесність вище за швидкість і ефективність. Специфіка поліхромного часу зумовлює акцент на розмаїтті подій одночасно, що передбачає певну гнучкість людини відносно запланованих справ, зокрема готовність миттєво змінити графік через прагнення зберегти довготривалі стосунки, оскільки вони набагато значущіші за короткотривалі. Так, для жителів країн Близького Сходу, Африки час – поняття гнучке і його вистачає, оскільки люди надають перевагу жити, а не відчувати постійний стрес через наявність жорсткого розкладу. В поліхромних культурах пріоритет надається ставленню до інших, вмінню виконувати кілька завдань одночасно і адаптуватися до обставин.

Азійська культура в основному коріниться в конфуціанській, даосистській та індуїстській філософіях. Центральні принципи цих філософій були синтезовані в низку культурних вимірів, які відрізняють східні та західні суспільства. Основними культурними відмінностями є: індивідуалізм проти колективізму; дистанція влади; уникнення невизначеності; жіночність проти маскуліності [13, 32]; конфуціанський динамізм [14, 6]; високий проти низького контексту; та концепція часу – монохромний проти поліхромного [11, 14].

Представники азійської культури мають поліхромне ставлення до часу. Час плинний, циклічний, рекурсивний і природний, як і пори року. Як і в природі, де пори року мають свої природні ритми, людські взаємодії також

слідують природному плину часу. Тому людина повинна природно вливатися в темп подій і дозволяти часу йти своїм шляхом. Час не повинен обмежувати плин процесу людської взаємодії. Людську взаємодію не слід примушувати до заздалегідь встановлених, штучних графіків і планів. Азійські переговірники мають більшу спроможність працювати з «брудним» та менш структурованим порядком денним. Вони легко циклічно переходять між питаннями та можуть обробляти кілька питань паралельно. Короткострокові чи довгострокові орієнтації впливають на темпи переговорів. Азіати зазвичай віддають перевагу повільному темпу [9, 3]. Повільний темп переговорів в Азії пояснюється кількома факторами. По-перше, переконанням, що швидкі переговори не можуть максимізувати вигоди. По-друге, сприйняттям того, що швидке укладення угоди можна розглядати як недостатню кількість зусиль переговірника для максимізації прибутку. По-третє, «гра в часі»: швидкий прогрес свідчить про слабкість і чітко сигналізує про те, що угода потрібна більше. По-четверте, небажання ризикувати: азійські переговірники уникають брати на себе індивідуальну відповідальність і постійно консультуються зі своїм начальством. П'ята причина – це їхній процес прийняття рішень. Щоб підтримувати гармонію, розсіювати ризики та рятувати обличчя, азіати, особливо японці, використовують метод консенсусу [9, 4]. Як правило, західні та азійські переговірники мають різні ритми, і, отже, між ними немає синхронізації [9, 5]. На першому попередньому етапі, побудові відносин, західні переговірники є короткими. Після 10 хвилин розмови вони починають пропонувати пропозиції. Для азіатів попередня фаза є тривалішою та критичнішою, це соціальний обмін та церемоніальна частина [9, 5]. На другій фазі фактичних переговорів західні жителі коротко висловлюються, але азіати присвячують час розумінню всього контексту та постановці багатьох уточнюючих питань. Коли обидві сторони ведуть переговори, західні жителі прагнуть швидкого розвитку, щоб переконати та піти на поступки на початку переговорів. Азіати йдуть на поступки лише в кінці. На заключному етапі, укладанні угоди, західні переговірники, які зазвичай мають повноваження укладати угоду, діють швидко. Азійські переговірники, з іншого боку, рухаються дуже повільно, оскільки їхні повноваження самотійно укладати угоду, як правило, обмежені, і вони повинні донести

угоду до свого керівництва для затвердження [9, 6]. Однак наразі через жорстку конкуренцію в бізнесі в Азії вони ведуть переговори швидше та ефективніше, ніж раніше [10].

У діловому етикеті країн Близького Сходу темпоральність – плинна якість, відповідно під час зустрічей на регіональному рівні учасники можуть затримуватися до тридцяти хвилин без негативного впливу на репутацію, натомість від іноземних партнерів очікують дотримання часових домовленостей. Гнучкий підхід до планування переважає і в більшості країн Африканського континенту – початок зустрічі визначається не конкретним часом, а присутністю всіх ключових учасників. Певне коригування темпоральних домовленостей властиве і в країнах Латинської Америки (Аргентина, Бразилія, Мексика) та південно європейських країнах, зокрема в Іспанії, Італії та Греції [8].

В англосаксів (США, Великобританія) управління часом розглядається як показник вміння людини справлятися з іншими обов'язками. Запізнення вважається проявом неповаги, оскільки дає підстави думати, що людина оцінює власний час цінніше на час інших. Отже, пунктуальність – глибоко вкорінена культурна норма поведінки. Часова орієнтація західної людини монохромна – час лінійний, негнучкий і послідовний. Графік для американців «майже священний» [11, 157]. Це обмежений ресурс, яким слід добре керувати та максимізувати його. Акцент робиться на фіксованих графіках, сегментації часу, оперативності, графіках виконання та дедлайнах. Е. Холл припускає, що американські переговорники віддають перевагу заздалегідь визначеному та послідовному порядку денному, де рух є лінійним від одного питання до наступного. Вони втрачають рівновагу, коли їхній колега-переговорник змінює структуру порядку денного, переставляючи послідовність питань [11, 157].

Ключовими аспектами пунктуальності в західному діловому спілкуванні є:

- імідж та довіра: пунктуальність створює репутацію відповідальної людини, яка тримає слово, натомість запізнення є свідченням неорганізованості або відсутності зацікавленості;
- операційна ефективність: дотримання розкладу забезпечує безперебійне проведення зустрічей і процесі, що підвищує колективне виробництво та посилює позитивне налаштування;
- професійні цінності: пунктуальність демонструє дисципліну, ввічливість, чесність та гарні манери.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено проблематику пунктуальності як ділової міжкультурної компетентності крізь призму специфіки сприйняття часу представниками монохромних та поліхромних культур (за Е. Голлом); розглянуто сприйняття та осмислення часу в західних та східних культурах в контексті культури ділового спілкування.

Висновки. Культура поведінки ділової людини є запорукою успішної взаємодії з партнерами. Пунктуальність є глобальним стандартом і одним із найважливіших аспектів культури поведінки в діловому середовищі, показників ефективності ділового спілкування, міра здатності виконати певні домовленості вчасно. Як один із основоположних принципів ділового етикету, пунктуальність – це не лише дотримання розкладу, а демонстрація поваги, рівня професіоналізму та надійності відносно інших. Визнана глобальним стандартом ділового спілкування, пунктуальність все ж варіюється відповідно до специфіки домінуючої темпоральної тенденції, які проявляються: у схильності планувати, акцентувати увагу на вирішенні одного питання протягом визначеного періоду часу, дотримуватися домовленостей (монохромна культура) та наданні переваги ставленню, вмінню виконувати кілька завдань одночасно і адаптуватися до обставин (поліхромна культура). Ефективна міжкультурна комунікація представників різних культур в єдиному ритмі передбачає наявність спільних уявлень про пунктуальність, зокрема час очікування, попередній час та ін., іншими словами – сформовану ділову міжкультурну компетентність, що надає можливість нівелізувати конфліктні ситуації, пов'язані з різним сприйняттям часу.

Література

1. Бабятинська Ю., Гусейнова К. Суть та значення професійного дискурсу міжкультурної комунікації. *Правове життя сучасної України* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (15 трав. 2020 р.). Одеса, 2020. Т. 2. С. 425-427.
2. Василенко О. Міжкультурна компетентність: поняття, структура, принципи та методи розвитку. освіта дорослих: *Теорія, досвід, перспективи*. 2022. Вип. 22(2). С. 59-67. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.2\(22\).2022.59-67](https://doi.org/10.35387/od.2(22).2022.59-67).
3. Величко К. Ю., Тимохова Г. Б. Роль бізнес-комунікацій у зміцненні конкурентної позиції суб'єктів господарювання на міжнародному ринку. *Економіка і суспільство*. 2024. Вип. 69. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-69-40>

4. Давидченко І. Д. Проблеми міжкультурної комунікації у ділових стосунках Сходу. *Актуальні проблеми освітньо-виховного процесу та шляхи їх вирішення в умовах сучасних викликів* : збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської конференції з проблем вищої освіти і науки (15 листопада 2024 р.). Харків, ХНАДУ, 2024. С. 257–260.

5. Єлейко І. В. Значення національної культури у здійсненні економічної діяльності представниками різних країн світу. *Глобальні та національні проблеми економіки*. 2018. Вип. 21. С. 77–82.

6. Лозинська Л. Можливості залучення міжнародних практик введення крос-культурної комунікації для розвитку консалтингу в Україні. *Академічні візії*. 2025. Вип. 50. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/2553> (дата звернення: 11.12.2025).

7. Хант Г. О. Поняття складова національно-маркованого концепту пунктуальність. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки: Філологічні науки. Мовознавство*. 2010. № 7. С. 224–226.

8. African, Asian, and European timekeeping. 2025. URL: [Ghttps://stpaulsslough.org.uk/african-asian-and-european-timekeeping/#:~:text=Asian:%20Many%20Asian%20cultures%20have,religious%20ceremonies%20and%20formal%20celebrations](https://stpaulsslough.org.uk/african-asian-and-european-timekeeping/#:~:text=Asian:%20Many%20Asian%20cultures%20have,religious%20ceremonies%20and%20formal%20celebrations) (дата звернення: 11.12.2025).

9. Benoliel M. Negotiating Successfully in Asia. *Eurasian Journal of Social Sciences*. 2013. Vol. 1. pp. 1–18.

10. Corpas R. N. Rasgos de la cultura empresarial. Universidad de Sevilla, 2021. URL: <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/a1f17192-c8d7-423d-a238-468cf6e37ce1/content> (дата звернення: 07.12.2026).

11. Hall T.E. The silent language. New York : Anchor Books, 1973 224 p.

12. Hall E. The hidden dimensions of time and space in today's world. - Toronto, 1988. 256 p.

13. Hofstede G. Culture's consequences: International differences in work related values. Beverly Hills, CA : Sage, 1980. 180 p.

14. Hofstede G., Bond M. H. Confucius and economic growth: New trends in culture's consequences. *Organizational Dynamics*. 1988. Vol. 16. Pp. 4–21.

References

1. Babiatynska, Yu., & Huseinova, K. (2020). The essence and significance of professional discourse of intercultural communication. Legal life of modern Ukraine: materials of the International Scientific and Practical Conference (May 15, 2020). Vol. 2 (pp. 425–427) [in Ukrainian].

2. Vasylenko, O. (2022). Intercultural competence: concept, structure, principles and methods of development. *Adult education: Theory, experience, prospects*, 22(2), 59–67. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.2\(22\).2022.59-67](https://doi.org/10.35387/od.2(22).2022.59-67) [in Ukrainian].

3. Velichko, K. Yu., & Tymokhova, H. B. (2024). The role of business communications in strengthening the competitive position of business entities in the international market. *Economy and Society*, 69. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-69-40> [in Ukrainian].

4. Davydchenko, I. D. (2024). Problems of intercultural communication in business relations of the East. Current problems of the educational process and ways of their solution in the conditions of modern challenges: Collection of scientific works based on the materials of the All-Ukrainian conference on problems of higher education and science (November 15, 2024) (pp. 257–260) [in Ukrainian].

5. Yeleiko, I. V. (2018). The significance of national culture in the implementation of economic activity by representatives of different countries of the world. *Global and national problems of economics*, 21, 77–82 [in Ukrainian].

6. Lozinska, L. (2025). Possibilities of involving international practices of introducing cross-cultural communication for the development of consulting in Ukraine. *Academic visions*, 50. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/2553> [in Ukrainian].

7. Hunt, H. O. (2010). The conceptual component of the nationally marked concept of punctuality. *Scientific Bulletin of the Lesia Ukrainka Volyn National University: Philological Sciences. Linguistics*, 7, 224–226 [in Ukrainian].

8. African, Asian, and European timekeeping. (2025). [Ghttps://stpaulsslough.org.uk/african-asian-and-european-timekeeping/#:~:text=Asian:%20Many%20Asian%20cultures%20have,religious%20ceremonies%20and%20formal%20celebrations](https://stpaulsslough.org.uk/african-asian-and-european-timekeeping/#:~:text=Asian:%20Many%20Asian%20cultures%20have,religious%20ceremonies%20and%20formal%20celebrations) [in English].

9. Benoliel, M. (2013). Negotiating Successfully in Asia. *Eurasian Journal of Social Sciences*, 1, 1–18 [in English].

10. Corpas, R. N. (2021). *Rasgos de la cultura empresarial*. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/a1f17192-c8d7-423d-a238-468cf6e37ce1/content> [in Spanish].

11. Hall, E. (1973). *The silent language*. Anchor Books [in English].

12. Hall, E. (1988). *The hidden dimensions of time and space in today's world*. Toronto [in English].

13. Hofstede, G. (1980). *Culture's consequences: International differences in work related values*. Beverly Hills, CA: Sage [in English].

14. Hofstede, G., & Bond, M.H. (1988). Confucius and economic growth: New trends in culture's consequences. *Organizational Dynamics*, 16, 4–21 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Соболевська С. О. Роль візуальної комунікації у впровадженні принципів безбар'єрності та інклюзивності в українських музеях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 97–103.

Соболевська Світлана Олександрівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7085>
svitlanasobolievska@gmail.com

Sobolievskaya S. (2026). The Role of Visual Communication in Implementing the Principles of Barrier-Free and Inclusivity in Ukrainian Museums. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 97–103 [in Ukrainian].

РОЛЬ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ВПРОВАДЖЕННІ ПРИНЦИПІВ БЕЗБАР'ЄРНОСТІ ТА ІНКЛЮЗИВНОСТІ В УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЯХ

Мета дослідження – визначити особливості використання в українських музеях візуальної комунікації як інструменту підтримки національної ідентичності через цифрові технології у контексті взаємодії принципів безбар'єрності та інклюзивності і збереження культурної спадщини. **Методологія дослідження.** Використовуючи міждисциплінарний підхід і базуючись на принципах культурології та музеєзнавства для визначення ролі візуальної комунікації у впровадженні принципів безбар'єрності та інклюзивності в українських музеях у статті застосовано аналітичний і культурологічний методи дослідження. **Наукова новизна** полягає у визначенні потенціалу візуальної комунікації як інструменту для створення безбар'єрного та інклюзивного середовища і збереження культурної спадщини в українських музеях, що є важливим чинником у формуванні і збереженні національної ідентичності. **Висновки.** Для реалізації принципів інклюзії та безбар'єрності в українських музеях необхідно розробляти проекти, що враховуватимуть потреби різних груп людей. Безпосередньо для музейного простору важливим є створення сучасних експозицій та організація спеціалізованих просторів. Вдосконалення потребує й інформаційна складова, зокрема, розробка цифрових ресурсів (вебсайтів, мобільних додатків, медіа платформ), що мають забезпечити рівний доступ до культурних цінностей всім відвідувачам. Із залученням цифрових технологій візуальна комунікація стає водночас як інструментом для розвитку музеїв у плані доступності, так і складовою соціальної інтеграції та побудови інклюзивного суспільства, де люди з особливими потребами отримують рівні можливості участі у культурних процесах. Інклюзивні практики у візуальній комунікації в українських музеях дозволяють подолати бар'єри і забезпечити всім рівний доступ до культурних цінностей, які формують нашу національну ідентичність.

Ключові слова: безбар'єрність, візуальна комунікація, інклюзивність, культурна спадщина, культурні цінності, музей, національна ідентичність, українська культура, цифрові технології

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

The Role of Visual Communication in Implementing the Principles of Barrier-Free and Inclusivity in Ukrainian Museums

The purpose of the article is to identify the peculiarities of using visual communication in Ukrainian museums as a tool for supporting national identity through digital technologies in the context of the interaction between the principles of barrier-free and inclusiveness and the preservation of cultural heritage. **The research methodology.** Using an interdisciplinary approach and based on the principles of cultural studies and museology to determine the role of visual communication in implementing the principles of barrier-free and inclusiveness in Ukrainian museums, the article applies analytical and cultural research methods. **The scientific novelty** consists in determining the potential of visual communication as a tool for creating a barrier-free and inclusive environment and preserving cultural heritage in Ukrainian museums, which is an important factor in the formation and preservation of national identity. **Conclusions.** In order to implement the principles of inclusion and barrier-free in Ukrainian museums, it is necessary to develop projects that take into account the needs of different groups of people. For museum spaces, it is important to create modern exhibitions and organize specialised spaces. The information component also needs improvement, in particular, the development of digital resources (websites, mobile applications, media platforms) that should ensure equal access to cultural values for all visitors. With the use of digital technologies, visual communication becomes both a tool for the

development of museums in terms of accessibility and a component of social integration and the building of an inclusive society where people with special needs have equal opportunities to participate in cultural processes. Inclusive practices in visual communication in Ukrainian museums will help overcome barriers and ensure equal access for all to the cultural values that shape our national identity.

Keywords: barrier-free, visual communication, inclusiveness, cultural heritage, cultural values, museum, national identity, Ukrainian culture, digital technologies.

Актуальність теми дослідження. Культурна спадщина відіграє важливу роль у формуванні і збереженні національної ідентичності, адже є основою для розуміння та вивчення історії і традицій народу, сприйняття культурних цінностей та збереження зв'язку між різними поколіннями. У сучасних музейних практиках особливого значення набувають принципи безбар'єрності та інклюзивності, що мають забезпечувати рівний доступ до культурної спадщини для всіх категорій населення, зокрема людей з особливими потребами. Для того, щоб кожна людина відчувала себе рівноправним учасником культурного процесу, виникає потреба адаптації музейного простору, експонатів, інформаційних ресурсів музеїв до даної категорії населення, оскільки у зв'язку з війною кількість людей з особливими потребами збільшилась.

У процесі адаптації музеїв до потреб особливих відвідувачів саме візуальна комунікація може стати тим інструментом, що забезпечить повноцінну передачу культурних повідомлень. Сучасні засоби презентації культурної спадщини, візуальні матеріали та елементи, зокрема графіка, інтерактивні екрани, віртуальне зображення простору музею і наявних експонатів, віртуальні тури дозволяють створити унікальну інклюзивну культурну атмосферу.

Тож у контексті інклюзивного підходу до культурних та освітніх практик у час бурхливого розвитку цифрових технологій, що надають додаткову можливість збереження в умовах війни української культурної спадщини, що є основою нашої національної ідентичності, значення дослідження взаємозв'язку культурної спадщини, безбар'єрності та інклюзивності набуває особливої актуальності крізь призму культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. В Україні з метою забезпечення безбар'єрності та інклюзивності у сфері культури розроблено низку нормативно-правових документів, серед яких можна виділити Національну стратегію із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року [14]. З метою вивчення закордонного досвіду у 2020 році в аналітичній доповіді «Створення

безбар'єрного середовища та соціальна інклюзія: світовий досвід для України» розглядалися різні практики щодо провадження принципів безбар'єрності та соціальної інклюзії в інших країнах [4]. Безбар'єрність та інклюзивність знаходиться у фокусі наукових інтересів низки українських дослідників, зокрема О. Бабича [1], Т. Курченко [6], В. Кушніра [7], Л. Марценюк [11], Л. Наливайко [11], Л. Прохоренко [13], В. Романчишина [17], Л. Слободяна [18], М. Швеця [20].

Міжнародний досвід впровадження музейної інклюзії досліджують науковиці В. Надольська і С. Гаврилюк, які аналізують діяльність зарубіжних музеїв, що спрямовується подолання бар'єрів і перешкод в отриманні доступу до музейних предметів та культурних послуг закордонних музеїв [10]. Відповідно до сучасних практик інклюзії в Україні у таких музеях як Державний природознавчий музей Національної академії наук України (м. Львів), Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини (філія Національного музею народного мистецтва Гуцульщини й Покуття імені Й. Кобринського), Мистецький арсенал (м. Київ), Музей Волинської ікони (м. Луцьк), музей історії міста Києва, музей «Львів стародавній», Національний музей Голодомору-геноциду, Національний історико-архітектурний музей «Київська фортеця», Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Полтавський літературно-меморіальний музей Панаса Мирного, Харківський художній музей та інших у виданні «Кращі практики інклюзії» звертаються М. Ясеновська та О. Зіненко [21].

У 2024 році з метою провадження доступності і безпеки у музеях за фінансової підтримки Надзвичайного фонду спадщини ЮНЕСКО (NEF) за підсумками серії семінарів, проведених у межах проекту ЮНЕСКО, Національної спілки архітекторів України і Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, було видано poradник «Реновація музеїв: архітектура доступності і безпеки» [16]. Також у 2024 році у праці «Інклюзивність музейних просторів як можливість розвитку екскурсійної діяльності для осіб з обмеженими можливостями»

О. Чубрей, В. Яворська і М.-А. Чубрей проаналізували теоретичні аспекти екскурсійної діяльності для осіб з обмеженими можливостями з урахуванням сучасних зарубіжних і вітчизняних практик, висвітливши основні аспекти впровадження інклюзивного музейного простору в Україні [19]. Потенціал українських музеїв на базі медичних освітніх закладів з реалізацією інклюзивних технологій у праці «Використання музейних експозицій в освітньому процесі медичних закладів вищої освіти із дотриманням норм доступності» досліджує В. Литовченко [8], до потенціалу візуального мистецтва для людей з інвалідністю зору звертаються Л. Вежбовська і М. Коваленко [2].

Питання музейної комунікації і використання новітніх технологій в умовах цифровізації з аналізом особливостей візуальної комунікації як феномена масової культури висвітлює у своїй праці «Музейна комунікація в умовах цифровізації» культурологиня Ж. Денисюк [3]. Крізь призму викликів сьогодення та розвитку сучасних технологій до віртуальної комунікації музейних закладів також звертаються О. Обласова і В. Ривліна [15]. Та окремого дослідження потребує використання візуальної комунікації у музеях як засобу популяризації українських культурних цінностей, що мають стати доступними для всіх категорій населення завдяки реалізації принципів безбар'єрності та інклюзивності.

Мета дослідження – визначити особливості використання в українських музеях візуальної комунікації як інструменту підтримки національної ідентичності через цифрові технології у контексті взаємодії принципів безбар'єрності та інклюзивності і збереження культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку зі змінами парадигми музейної комунікації на сучасному етапі розвитку цифрового суспільства суттєвої трансформації зазнали підходи до традиційних форм музейної діяльності, що нині тісно пов'язані із можливостями доступу до мережі Інтернет та інноваційними цифровими технологіями, які, на думку О. Обласової і В. Ривліної, розкривають безпрецедентні можливості як для розробки нових підходів та організації музейних експозицій у цілому, так і до візуальної комунікації у музеях [15, с. 352]. Також дослідниці вважають, що глибинна трансформація, що відбулась протягом останніх десятиліть у соціокультурному

просторі посприяла відкритості музеїв як таких культурних об'єктів, що потенційно здатні зберігати і створювати культуру, оскільки музейні заклади стали більш аудиторно орієнтованими у зв'язку з концептуальним переходом від розуміння музею як місця освіти до музею як місця навчання, яке відповідає потребам всіх його відвідувачів [15, 353].

За визначенням міжнародної ради музеїв «музей є постійною неприбутковою інституцією на службі суспільства, яка досліджує, колекціонує, зберігає, презентує та інтерпретує матеріальну і нематеріальну спадщину. Музеї є відкритими для громадськості, доступними ті інклюзивними установами, які плеають розмаїття і сприяють сталому розвитку суспільства [22]». Як вважають М. Ясеновська та О. Зіненко інклюзія нині стає ціннісним підходом до людського різномайття, поваги та небайдужого ставлення до навколишніх, інклюзія або «включення» є системою запобігання дискримінації і необхідна всюди для будь-яких груп населення. Науковиці пропонують наступне визначення даного терміну: «Інклюзія – це процес реального включення будь-якої людини, що передбачає створення для неї умов доступності в закладі, інституції, будь-якому громадському просторі, забезпечення можливостей рівноправно брати участь у суспільному житті завдяки розробці та застосуванню конкретних рішень» [21, 2–5].

Якщо звернутися до питання забезпечення безбар'єрності та інклюзивності у музеях, то його можна розглянути по-перше з позицій інформаційної доступності, а по-друге з огляду доступності контенту музейної експозиції. Роль візуальної комунікації набуває особливої ваги в обох випадках, але цифрові технології впроваджуються з деякими відмінностями. «Музейна комунікація все більшою мірою опосередковується цифровими технологіями та засобами зв'язку, що безпосередньо впливають як на спосіб музейної репрезентації, так і на способи комунікації з відвідувачами, позиціонування музеїв в інформаційному просторі. В сучасних умовах значне місце посідає саме візуальність музейної комунікації, що обумовлює як представленість музейного зібрання у цифровому форматі, так і особливий канал зв'язку, що формує поле музейної семантики у віртуальному інформаційному просторі [3, 64]», зазначає науковиця Ж. Денисюк.

Безпосередньо у приміщеннях музеїв або у музейних просторах для забезпечення

принципів безбар'єрності та інклюзивності задля доступності контенту музейної експозиції серед кращих практик інклюзії М. Ясеновською та О. Зіненко пропонується використовувати:

- аудіодискрипцію (тифлопереклад чи тифлокоментар) для надання інформації у відео і медіаконтенті про ключові візуальні елементи для відвідувачів з вадами зору;

- проєкти доповненої реальності (AR – Augmented Reality) з доповненням об'єктів реального світу генерованою різними пристроями інформацією і віртуальними образами із долученням різних сенсорних відчуттів відвідувачів (зорових, нюхових, слухових, соматосенсорних, тактильних);

- стаціонарні, переносні та індивідуальні (для носіння на тілі) індукційні петлі для передачі звукової інформації без шумових перешкод для слабочуючих і глухих людей [21, 4–5].

Важливим чинником стає й забезпечення сенсорної доступності, коли у музеях створюються сприятливі умови для комфорту людей із ментальною інвалідністю або порушеннями сприйняття сенсорної інформації, оскільки сенсорна доступність передбачає відсутність яскравого мерехтливого світла, спалахів світла, гучних звуків або ударів, шурхоту, різких запахів, що можуть заважати відвідувачам, які мають розлади аутичного спектру, хворим на епілепсію, людям з підвищеною тривожністю, тим, хто має проблеми з візуально-просторовим орієнтуванням та іншим відвідувачам з особливими потребами [21, 4–5].

Прикладом доступності контенту експозиції, заснованої на принципах безбар'єрності та інклюзивності з використанням сучасних технологій можна вважати український музей «Львів стародавній», експонати колекції якого представлені у різних формах. Завдяки цьому відвідувачі можуть самостійно обрати зручний спосіб для ознайомлення з об'єктами музею, що є важливим як для різних вікових груп, так і для людей з особливими потребами, що мають вади слуху, зору або ментальні розлади, адже у музеї використано найновіші технології. Зокрема у музеї «Львів стародавній» створено 12 мультимедійних експозицій, наявні 11 діорам із відтворенням запахів і звуків, притаманних різним історичним епохам, розташовано 39 фігур видатних осіб, пов'язаних з історією міста Львів. Фігури виготовлені у технології «кібершкіри» з протезами очей і щелеп,

зовнішній вигляд видатних постатей реконструйовано відповідно до археологічних знахідок та історичних джерел (рис. 1–3). Для максимального занурення у представлені епохи всі 12 експозицій створені у форматі 3D з додатковим застосуванням 5D-ефектів. Також у музеї наявний доступний зі смартфону аудіогід дев'ятьма мовами і є можливість для людей з вадами зору пройти всі експозиції з супроводом фахівця, оскільки замовити екскурсію, де представники цієї категорії населення можуть ще й почути звуки, відчутти запахи епохи, доторкнутись до предметів (війтівських ключів від чотирьох башт середньовічного Львова, реплік зброї, історичного одягу, монет тощо) можна задалегідь [21, 13].



Рис. 1. Фігури історичних особистостей у музеї «Львів стародавній» [9]



Рис. 2. Фігури історичних особистостей у музеї «Львів стародавній» [9]



Рис. 3. Фігури історичних особистостей у музеї «Львів стародавній» [9]

На думку Т. Курченко, «однією із складових організації безперешкодного доступу до інформаційних ресурсів соціокультурних установ є наявність вебсайту, адаптованого до потреб осіб з особливими потребами» [6, 134]. Щодо забезпечення інформаційної доступності з урахуванням принципів безбар'єрності та інклюзивності для відвідувачів з особливими потребами можна навести приклад роботи Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, де у 2019 році за підтримки Українського культурного фонду було створено новий вебсайт, що відповідає міжнародним стандартам інклюзивного ІТ-дизайну і забезпечує зручний доступ до контенту українською та англійською мовами для людей з особливими потребами. Особливостями сайту музею є можливість збільшення шрифту і налаштування кольорової схеми та контрастності. Також для зчитування за допомогою скрін-рідерів наявні альтернативні тексти (вербальні описи) до всіх візуальних складових. Контент коректно структуровано для забезпечення швидкої навігації зі скрін-рідером. Для людей із порушеннями моторики на сайті наявна опція управління та навігації винятково за допомогою клавіатури [21, 11–12].

Вебсайт музею містить інформацію про музей та його історію, музейну колекцію, що постійно поповнюється новими предметами, інформує про програми, актуальні події та умови відвідування. Досвід безпосереднього знайомства з музеєм можуть у певній мірі замінити дві віртуальні екскурсії, що знайомлять з мистецтвом Європи і мистецтвом Азії. Комунікація музею не обмежена тільки сайтом, вона ведеться й на музейних майданчиках у Facebook, Instagram, Telegram, Youtube, Soundcloud.

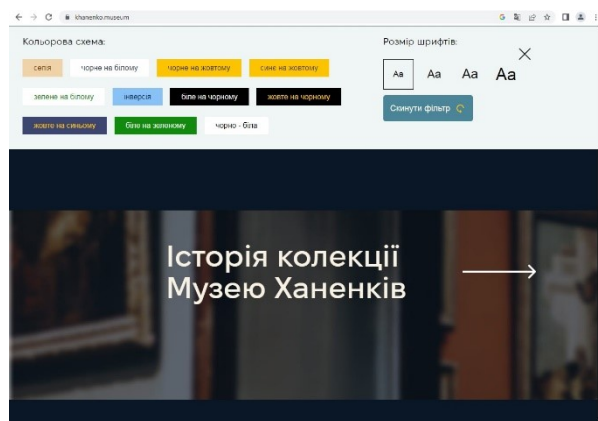


Рис. 4. Шрифти і можливості сайту Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [12]

У музеї постійно удосконалюється якість контенту, чому сприяє те, що всі тексти музею Ханенків написані доступним шрифтом, придбаним одним із партнерів музею О. Трегубом. Даний шрифт потребує мінімум зусиль для прочитання (рис. 4). Дизайн і верстка переважної частини текстів – анотацій та етикеток, навігаційних текстів, квестів, буклетів і книг, афіш та оголошень, цінників, – також є максимально легкими [21, 11–12].

Наукова новизна статті полягає у визначенні потенціалу візуальної комунікації як інструменту для створення безбар'єрного та інклюзивного середовища і збереження культурної спадщини в українських музеях, акцентуючи на важливості підтримки національної ідентичності.

Висновки. Отже для реалізації принципів інклюзії та безбар'єрності в українських музеях необхідно розробляти проєкти, що враховуватимуть потреби різних груп людей, зокрема людей з особливими потребами та уразливих верств населення. Серед таких інклюзивних проєктів, що призначені безпосередньо для музейного простору, можна виділити створення сучасних експозицій та організацію спеціалізованих просторів для спілкування і проведення доступних освітніх заходів (зустрічей, екскурсій, майстер-класів). Інформаційна складова має включати розробку цифрових ресурсів – вебсайтів, мобільних додатків, медіа платформ з використанням контрастних кольорів, чітких шрифтів і піктограм, що забезпечуватимуть високий рівень видимості та сприйняття, а також рівний доступ до культурних цінностей всім відвідувачам. В обох випадках роль візуальної комунікації є вагомим, адже візуальні елементи допомагають не лише орієнтуватися у просторі, вони формують відчуття комфорту і безпеки. І візуальна комунікація стає водночас й інструментом для розвитку музеїв як доступних культурних інституцій, й складовою соціальної інтеграції та побудови інклюзивного суспільства з рівними можливостями для участі в культурних процесах. В свою чергу залучення інклюзивних практик у візуальну комунікацію в українських музеях дозволяє поступово долати бар'єри і забезпечувати рівний доступ до культурних цінностей, які формують нашу національну ідентичність.

Література

1. Бабич О. В. (2024). Забезпечення створення безбар'єрного простору в Україні. *Державне*

будівництво. № 2 (36). С. 620–634. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-2337-2024-2-42>.

2. Вежбовська Л., Коваленко М. Візуальне мистецтво для людей з інвалідністю зору: повернення до синкретизму. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. 7 (2). С. 215–233. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315447>.

3. Денисюк Ж. З. Музейна комунікація в умовах цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 64–70. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2021.244718>.

4. Зубченко С. О., Каплан Ю. Б., Тищенко Ю. А. (2020). Створення безбар'єрного середовища та соціальна інклюзія: світовий досвід для України : аналітична доповідь. Київ: НІСД. 24 с.

5. Деякі питання комунікаційної підтримки реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 20.12.2024 № 1301-р. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/deiaki-pytannia-komunikatsiinoi-pidtrymky-realizatsii-natsionalnoi-strategii-iz-stvorennia-bezbariernoho-prostoru-v-ukraini-na-period-do-2030-roku-i201224-1301> (дата звернення: 10.01.2026).

6. Курченко Т. Є. Формування інклюзивного простору в інститутах соціальної пам'яті України. *Соціум. Документ. Комунікація* : зб. наук. статей. Серія «Соціальні комунікації». Вип. 17. Переяслав-Хмельницький, 2022. С. 125–154.

7. Кушнір В. Інтерактивність, інклюзія та партисипація як магістральні лінії інноваційних практик музейної роботи. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1 (163), С. 16–30. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.016>.

8. Литовченко В. Використання музейних експозицій в освітньому процесі медичних закладів вищої освіти із дотриманням норм доступності. *Освіта осіб з особливими потребами: шляхи розбудови*. 2025. № 1 (26). С. 83–97. DOI: <https://doi.org/10.33189/epsp.v1i26.278>.

9. Музей «Львів стародавній». URL: <https://lvivancient.org.ua/> (дата звернення: 02.02.2026).

10. Надольська В., Гаврилюк С. Міжнародний досвід упровадження музейної інклюзії. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Історія*. 2024. № 15 (57). С. 151–187. DOI: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.15/57.17>.

11. Наливайко Л. Р., Марценюк Л. В. (2023). «Безбар'єрна Україна»: проблеми та перспективи. *Нове українське право* : наук. журнал. Київ : Гельветика. №4. С. 82–93.

12. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. URL: <https://khanenko.museum/> (дата звернення: 03.02.2026).

13. Прохоренко Л. Інклюзивність та безбар'єрність освітнього простору: діти з

особливими освітніми потребами. *Освіта осіб з особливими потребами: шляхи розбудови*. 2024. №2 (25). С. 203–219. DOI: <https://doi.org/10.33189/epsp.v2i25.265>.

14. Про схвалення Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 14.04.2021р. № 366-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> (дата звернення: 17.01.2026).

15. Обласова О., Ривліна В. Візуальна комунікація музейних закладів: виклики часу та сучасні технології. Синопис: текст, контекст, медіа. 2025. №31 (4). С. 352–359. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2025.4>.

16. Реновація музеїв: архітектура доступності і безпеки. URL: <https://lnk.ua/geqr6GnV5> (дата звернення: 11.01.2026).

17. Романчишин В. Г. Безбар'єрність та інклюзивність українських театрів: соціокультурний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. №36. С. 25–29.

18. Слободян Л. Я. (2024). Концепт «безбар'єрність» як об'єкт дослідження. *Проблеми сучасних трансформацій. Право, публічне управління та адміністрування*. 2024. № 11. DOI: <https://doi.org/10.54929/2786-5746-2024-11-02-05>.

19. Чубрей О. С., Яворська В. В., Чубрей М.-А. Ю. Інклюзивність музейних просторів як можливість розвитку екскурсійної діяльності для осіб з обмеженими можливостями. *Конструктивна географія та раціональне використання природних ресурсів*. 2024. Вип. 4 (спец.). С. 29–37. DOI: <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2024.4.special-4/19>.

20. Швець М. А. Інклюзія в культурі: європейські підходи та їх імплементація в Україні. *Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations: Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. Amsterdam, The Netherlands. June 27, 2025. Pp. 163–165.

21. Ясеновська М., Зіненко О. Кращі практики інклюзії. Бібліотека Фонду Фрідріха Еберта в Україні, 2020. 32 с. URL: <https://publicalternative.com.ua/wp-content/uploads/2022/02/16600.pdf> (дата звернення: 21.01.2026).

22. ICOM. *Museum Definition*. International Council of Museums. URL: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition> (дата звернення: 19.01.2026).

References

1. Babich, O.V. (2024). Ensuring the creation of a barrier-free space in Ukraine. *State building*, 2 (36), 620–634. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-2337-2024-2-42> [in Ukrainian].

2. Vezhbovska, L., & Kovalenko, M. (2024). Visual art for people with disability of sight: return to

syncretism. *Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 7 (2), 215–233. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315447> [in Ukrainian].

3. Denysiuk, Zh. (2021). Museum communication in the conditions of digitalization. *Library science. Record Studies. Informology*, 3, 64–70 [in Ukrainian].

4. Zubchenko, S. O., Kaplan, Yu. B., & Tyshchenko, Yu. A. (2020). Creating a barrier-free environment and social inclusion: global experience for Ukraine: analytical report. NISD [in Ukrainian].

5. Some issues of communication support for the implementation of the National Strategy for Creating a Barrier-Free Environment in Ukraine for the Period until 2030 (2024, December 20). Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine №.1301-r. <https://www.kmu.gov.ua/npas/deiaki-pytannia-komunikatsiinoi-pidtrymky-realizatsii-natsionalnoi-stratehii-iz-stvorennia-bezbariernoho-prostoru-v-ukraini-na-period-do-2030-roku-i201224-1301> [in Ukrainian].

6. Kurchenko, T. Ye. (2022). Formation of an inclusive space in institutions of social memory of Ukraine. Society. Document. *Communication. Series "Social communications"*, 17, 125–154 [in Ukrainian].

7. Kushnir, V. (2022). Interactivity, inclusion and participation as main lines of innovative practices of museum work. *Ethnological notebooks*, 1 (163), 16–30. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.016> [in Ukrainian].

8. Lytovchenko, V. (2025). The use of museum expositions in the educational process of medical institutions of higher education in compliance with accessibility norms. *Education of persons with special needs: ways of development*, 1 (26), 83–97. DOI: <https://doi.org/10.33189/epsn.v1i26.278> [in Ukrainian].

9. Museum "Lviv ancient". (n.d.). <https://lvivancient.org.ua/> [in Ukrainian].

10. Nadolska, V., & Havryliuk, S. (2024). International experience of implementation of museum inclusion. *Problems of humanities. History series*, 15 (57), 151–187. DOI: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.15/57.17> [in Ukrainian].

11. Nalyvaiko, L. R., & Martseniuk, L. V. (2023). "Barrier-free Ukraine": problems and prospects. *New Ukrainian law*, 4, 82–93 [in Ukrainian].

12. Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art. (n.d.). <https://khanenko.museum/> [in Ukrainian].

13. Prokhorenko, L. (2024). Inclusiveness and barrier-free educational space: children with special educational needs. *Education of persons with special needs: ways of development*, 2 (25), 203–219. DOI: <https://doi.org/10.33189/epsn.v2i25.265> [in Ukrainian].

14. On the approval of the National Strategy for the Creation of a Barrier-Free Space in Ukraine for the period until 2030 (2021, April 14). Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine №.366-r. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

15. Oblasova, O., & Ryvlyna, V. (2025). Visual communication of museum institutions: challenges of the times and modern technologies. *Synopsis: text, context, media*, 31 (4), 352–359. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2025.4> [in Ukrainian].

16. Renovation of museums: architecture of accessibility and security. (n.d.). <https://lnk.ua/geqr6GnV5> [in Ukrainian].

17. Romanchyshyn, V. H. (2025). Barrier-free and inclusive Ukrainian theaters: socio-cultural aspect. *Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi*, 36, 25–29 [in Ukrainian].

18. Slobodian, L. Ya. (2024). The concept of "barrier-free" as an object of research. *Problems of modern transformations. Series: Law, Public Administration and Administration*, 11. DOI: <https://doi.org/10.54929/2786-5746-2024-11-02-05> [in Ukrainian].

19. Chubrei, O. S., Yavorska, V. V., & Chubrei, M.-A. Yu. (2024). Inclusiveness of museum spaces as an opportunity to develop excursion activities for persons with disabilities. *Constructive geography and rational use of natural resources*, 4 (special), 29–37. DOI: <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2024.4.special-4/19> [in Ukrainian].

20. Shvets, M. A. (2025). Inclusion in culture: European approaches and their implementation in Ukraine. Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations. Collection of scientific papers "SCIENTIA". Amsterdam, The Netherlands. June 27, 163–165 [in Ukrainian].

21. Yasenovska, M., & Zinenko, O. (2020). Best practices of inclusion. http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor_21.10.2020.pdf [in Ukrainian].

22. ICOM. (2022). *Museum Definition*. International Council of Museums. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Timofieieva K., Hvozdetzka M. (2026). Panteleimon Kulish's Epistolary Discourse as a Reflection of the Cultural Mission and Nation-Building Potential of Bible Translation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 104–111 [in English].

Тимофєєва К. О., Гвоздецька М. А. Епістолярний дискурс Пантелеймона Куліша як відображення культурної місії та націєтворчого потенціалу перекладу Біблії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 104–111.

Timofieieva Kateryna,
PhD, Head of the Department of Social Communications and Audiovisual Arts,
Kyiv International University
<https://orcid.org/0000-0002-6996-0566>
voix@ukr.net

Hvozdetzka Mariia,
Senior Lecturer, Candidate of Sciences
in Social Communications, Faculty of PR,
Journalism and Information Policy, Department
of Information Activities and Public Relations,
Kyiv National University of Culture and Arts
<https://orcid.org/0000-0002-6092-8236>
marybondar@gmail.com

PANTELEIMON KULISH'S EPISTOLARY DISCOURSE AS A REFLECTION OF THE CULTURAL MISSION AND NATION-BUILDING POTENTIAL OF BIBLE TRANSLATION

The purpose of the work is to study the long-term translation into Ukrainian of the Bible by P. Kulish based on the material of epistolary sources. **The research methodology** is based on general scientific methods of analysis and synthesis, which involved historical, systematic, typological and aesthetic methods, as well as methods of archival and source science heuristics, source science criticism of sources, their textual analysis and information reconstruction. **The scientific novelty** of the study. For the first time, two correspondences to the representative of the clergy Zakhary Kysilevich, which provide information about the translation into Ukrainian of the Bible by P. Kulish. This is an addition to the large array of already published correspondences, which in turn contribute to the multiplication of the writer's epistolary works. **Conclusions.** Kulish's letters proved the titanic intellectual capacity of the artist, which is worth only the translation activity – the translation of the works of European poets and writers, and most importantly – the translation of the Bible into the Ukrainian language. In general, the presented epistolary documents made it possible to reveal unknown and little-known facts of the translator's activity, and also supplemented the writer's biography, which is a valuable source for his own prosopographic portrait, focusing on the addressee's nation-building views and ideas. The considered epistles of P. Kulish recorded information for his addressees, which made it possible to follow the artist's long-term translation activity, in particular, to identify and analyse the peculiarities of the translation of the biblical text into Ukrainian.

Keywords: P. Kulish, Bible, translation studies, epistolary sources, Ukrainian culture, information resource.

Тимофєєва Катерина Олександрівна, доктор філософії, завідувач кафедри соціальної комунікації та аудіовізуального мистецтва Київського міжнародного університету; Гвоздецька Марія Андріївна, кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю Київського національного університету культури і мистецтв

Епістолярний дискурс Пантелеймона Куліша як відображення культурної місії та націєтворчого потенціалу перекладу Біблії

Мета роботи полягає у дослідженні епістолярної спадщини Пантелеймона Куліша, яка є важливим джерелом для розуміння його світоглядних позицій, культурницької діяльності та націєтворчих ідей. Листи письменника становлять не лише приватну комунікацію, а й особливий дискурсивний простір, у якому формуються та артикуються концепції національної ідентичності, мови та культури. Особливе місце в цьому контексті займає переклад Біблії українською мовою, що постає як один із ключових аспектів (що базується на перекладознавчій діяльності) формування української культури зокрема та загалом в європейському середовищі. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах аналізу та синтезу, де були залучені культурологічний, історичний, системний, типологічний та естетичний, а також методи архівної та джерелознавчої евристики, джерелознавчої критики джерел, їх текстурального аналізу та реконструкції інформації. **Наукова новизна** дослідження. Переклад Біблії П.Кулішем, на матеріалі архівних джерел, вказує на культуротворчу місію письменника, що виходить далеко за межі суто філологічної чи релігійної діяльності і

постає як цілеспрямований акт національного самоствердження. У кореспонденціях П. Куліша виразно простежується його прагнення утвердити українську мову як повноцінний інструмент передавання сакральних текстів, які на підсвідомому рівні, за традицією, вважалися авторитетними джерелами. **Висновки.** Переклад Біблії виступає інструментом для формування національної свідомості, адже залучення широкого кола читачів до тексту Святого Письма на рідній мові сприяло глибшому розумінню духовної єдності та культурної самобутності українського народу. У цьому розумінні перекладацька діяльність П. Куліша є невід'ємним складником широкого процесу націєтворення, в якому мова виступає не лише засобом комунікації, а й носієм історичної пам'яті. Таким чином, аналіз архівних джерел дозволяє інтерпретувати переклад Біблії П. Кулішем як складний культуротворчий феномен, що формує та утверджує націєтворчі погляди та ідеї для українського народу.

Ключові слова: П. Куліш, епістолярій, архівні документи, Біблія, перекладознавство, українська культура, інформаційний ресурс.

The relevance of the research topic. The subject of the Bible is timeless, as is the subject of translating this sacred book, which raises numerous questions of both a religious and textual nature. But above all, the translation of the Bible into Ukrainian is proof that the Ukrainian language is unique and will endure through the ages, for as contemporary biblical scholars attest: "A people who have the Bible in their native language cannot be destroyed; the language into which the Bible is translated is immortal" [7]. The issue of translating the Bible into Ukrainian – and thus the issue of the Ukrainian language – has always been relevant since Ukraine's declaration of independence, and it became particularly acute in 2014 (the start of the Russian-Ukrainian war). In 2022, following the Russian Federation's full-scale invasion of the sovereign and independent state of Ukraine, the language issue became decisive for the survival of the nation and the state. The year 2023 proved to be significant for the topic of Bible translation, as it marked the 120th anniversary of the complete publication of the Bible in Ukrainian, translated by Panteleimon Kulish, Ivan Puliui, and Ivan Nechui-Levytskyi. It is this translation of the Bible that has long been studied in academic circles using an interdisciplinary approach. The issues outlined above have been explored by more than one generation of scholars, including experts on Kulish.

Today, the topic of the Bible and its translation by P. Kulish takes on new significance in the postwar era of our country, as this sacred book serves as a source of inspiration for the Ukrainian people, who have been suffering from the violence and bloodshed of Russian invaders for the third consecutive year. The Ukrainian people have the opportunity to read the Bible in the Ukrainian language, enriching themselves spiritually and their cultural heritage, thanks to the tireless work of Panteleimon Kulish, an intellectual and artist who contributed to the development of Ukrainian culture.

Analysis of Research and Publications. The relevance of this topic is evidenced by a number of scholarly works on P. Kulish's translation of the Bible into Ukrainian. It is worth noting that most articles on this subject focus on philological and historical aspects. As for the linguistic aspect and linguistic-stylistic features, these were studied by T. Moroz [18–19], V. Krasiuk and S. Shcherbina [10], O. Dzer [6], L. Shevchenko [32], O. Lauta and S. Zahrebelna [11], O. Teterina [28], T. Holi-Oglou, A. Prokopets [4], and others. The historical context of this issue has been studied by V. Sarbei [24], O. Rokitskyi, N. Rokitska [23], M. Tymoshik [30–31], S. Kagamlik [9], and others.

Let us focus on studies in translation studies; in particular, V. Krasiuk and S. Shcherbina [10] assert that "Panteleimon Kulish ranks among the outstanding translators of world literature" [10, 93], "P. Kulish strengthens the Ukrainian translation process" [10, 93]. O. Lauta and S. Zahrebelna share this view: "P. Kulish was one of the first Ukrainian writers to see in translation a broad opportunity for the refinement of the Ukrainian literary language" [11, 41], adding that "Translation is just one manifestation of Kulish's dedication; the path to a comprehensive understanding of it lies in grasping his philosophy" [11, 41]. As the authors further note: Panteleimon Kulish was one of the few who clearly understood the immaturity of the need for Ukrainian translations, repeatedly raising this issue in his critical works, letters, and prefaces [11, 41].

T. Holi-Ohl and A. Prokopets share this view, noting that "P. Kulish's work as a translator marked the definitive establishment of Ukrainian translation, as well as a new phase in Ukrainian original literature, which attained the status of European literature" [4, 105–106].

The purpose of this article is to examine the long-term process, characteristics, and subtleties of P. Kulish's translation of the Bible into Ukrainian based on epistolary sources.

Presentation of the main material. By the turn of the 18th and 19th centuries, the Ukrainian language had already established itself as the language of literature and science. This was facilitated by the works of outstanding poets, prose writers, playwrights, and humanities scholars such as Taras Shevchenko, Hryhorii Skovoroda, Ivan Kotliarevskyi, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, and Yevhen Hrebinka. As the authors of "A Brief History of Bible Translations into the Ukrainian Language," M. Zhukaliuk and D. Stepovyk, assert, there is reason to believe that Shevchenko planned, either on his own or together with his friend Panteleimon Kulish, to translate the Bible into the Ukrainian literary language that had already taken shape by that time [7, 25]. Shevchenko's ten-year exile and his early death prevented the poet from realising that plan [7, 25]. This is confirmed by the free adaptations of ten of the Psalms of David found in the literary legacy of the author of "Kobzar" [7, 25].

Panteleimon Kulish succeeded in fulfilling the long-held dream of Ukrainians to have their own complete translation and publication of the Bible. The translation of the Bible into Ukrainian was a significant event in the history of Ukrainian culture. P. Kulish considered the translation of the Bible to be his life's work; he devoted more than thirty years to it, fulfilling the long-held dream of Ukrainians to have their own complete translation and edition of the Bible. The interpretation of the Bible in the Ukrainian language was a significant event in the history of our culture.

The idea to translate the Holy Scriptures first occurred to P. Kulish in the 1860s, while he was serving in the civil service in Warsaw. However, there is another account – the Bible translation was supposed to be a joint project with Taras Shevchenko [2, 5]. Kulish published his first translations – the Book of Job and the Psalter – in the literary journal *Pravda*. While in Venice, P. Kulish worked directly with the texts of the Holy Scriptures. Having embarked on such a serious undertaking, P. Kulish did not consult with the London Bible Society, which was already coordinating national translations of the Bible at that time. P. Kulish based his interpretation not on the original Ancient Greek text, but primarily on Church Slavonic and other non-original texts. The manuscript of the translation was submitted for review to the Serbian scholar – biblical scholar and linguist Fran Miklosich – who wrote a negative review and advised that future translations be carried out exclusively from the original language [7, 29].

To carry out his new project, P. Kulish moved to Vienna, which was at that time a major

center of European science and culture. In the local libraries and archives, he could find the necessary information in biblical studies, history, archaeology, linguistics, and translation theory. Now P. Kulish began translating the very first books of the Bible from ancient Hebrew. In a letter to O. Barvinskyi dated June 18, 1869, P. Kulish reflected philosophically, or even expressed his opinion with a slightly angry tone; perhaps this was due to a hopeless situation, or fatigue had set in from the painstaking work of translating the Bible and preparing it for print: "The General Agent of the London Bible Society will arrive in Lviv at the beginning of July. Then negotiations with him will begin. But it will take quite some time for the Society's experts to review the translation. And where are they? Who are they? By what standards will they judge? If this matter does not go smoothly, we will begin printing it ourselves, continuing on and on, until the end" [1, 156]. In 1869, a fully prepared version of the Pentateuch, "The Holy Scriptures, or the Entire Bible of the Old and New Testaments Translated into the Rusyn-Ukrainian Language. Part I. The Five Books of Moses." It was published in Lviv at the expense of the local Ukrainian newspaper "Pravda" [7, 29]. Today, the Mykhailo Kotsyubynsky Chernihiv Literary and Memorial Museum-Reserve (hereinafter – CLMMR) houses the aforementioned biblical materials, which, along with the correspondence of P. Kulish and O. Kulish, were transferred from the V. Tarnovsky Chernihiv Historical Museum.

P. Kulish devoted all his time to translating the Bible, which became his primary task; the writer and translator saw the meaning of his life in this process. In 1869, a 24-year-old Ukrainian from Galicia, I. Puliui, was enlisted to help translate the Bible. He had graduated from the Faculty of Theology at the University of Vienna, where he had studied Ancient Greek, Ancient Hebrew, and Latin. He had experience translating religious texts, having rendered the "Prayer Book" into Ukrainian [7, 29]. One cannot fail to note the foresight of P. Kulish, who, upon meeting I. Puliui, immediately assigned him a special role in his project for the benefit of the Ukrainian people.

In a letter to O. Barvinskyi dated March 27, 1870, expressing gratitude for the reader's book he had received – which had been compiled based on advice from P. Kulish – the sender wrote: "Thank you, my friend Alexander, for the 'Reader's Book.'" After reading your dear letter, I didn't even want to look at the reader, especially since I have no time: in three days the printing of the Gospel according to St. Matthew will be finished, and then the other evangelists will be

printed as separate booklets, then the entire New and Old Testaments – so there is a great deal of work” [1, 160]. This letter makes it possible to scientifically reconstruct the following historical event, as it preceded the process in which the Gospel of Matthew was first printed in the Ukrainian language in Vienna in 1871. Amid the genocide of the Ukrainian language in the Russian Empire, P. Kulish published his early translations of individual biblical books anonymously, without indicating his name as the translator. That same year, 1871, the “Psalter” was published in Ukrainian in Lviv. The newly elected Metropolitan of the Greek Catholic Church, Josyf Sembratovych, officially supported the translation of the Bible into Ukrainian – P. Kulish and I. Puliui seemed to have been given a new lease on life: subsequent parts of the New Testament were printed with the translators’ names listed. P. Kulish was convinced: a people who have the Bible in their native language cannot be destroyed; the language into which the Bible is translated is immortal.

During the four years (1869–1872) they spent in Vienna, P. Kulish and I. Puliui translated the New Testament from ancient Greek. In 1871, their joint work was published – the four Gospels as separate booklets: according to St. Matthew, St. Mark, St. Luke, and St. John (at Sommer’s printing house in Vienna) [17, 224]. At the same time, P. Kulish reproduced the books of the Old Testament. After completing the translation, P. Kulish decided to return to the Chernihiv region, to his farmstead in Motronivka. He brought with him a precious treasure – the Bible translation – planning to edit it in this quiet corner, preparing it for publication under the auspices of the London Bible Society. However, rural life and the large farm took up all his free time. The literary editing of the translation was postponed year after year, and with it, the publication of the Old Testament manuscript was pushed into the future. Nevertheless, P. Kulish never lost his inspiration or his desire to undertake a second translation of the Old Testament. He devoted the last 12 years of his life to this endeavor. The translator himself admits this in one of his letters to Hanna Barvinok: “I am devoting the remainder of my life to hard, thankless labor, yet dear to my soul and promising fruits in a future I will not live to see” [21, 218]. Overcoming various life difficulties and illnesses, “...it was very cold, so he translated the Bible while wearing gloves...” [14, sheet 1], P. Kulish translated most of the Old Testament for the second time. In a letter from 1893 to M. Shakhovsky, P. Kulish wrote about himself and his wife: “At present, the Bible, which I am

translating into the most original of all Slavic languages, brings harmony to our souls” [7, 279]. And yet, seven of the Bible’s thirty-nine books remained untranslated. In a telegram to N. Kobrynska, written on a postcard, the exact date is quite difficult to determine, as the postmarks range from September 18 to March 3 and October 24, 1895. P. Kulish clearly outlined his plans: “The Bible absorbs all my time. I don’t know when I’ll be able to take on another project, even though it’s on my mind” [16, sheet 2].

When translating the Bible into Ukrainian, P. Kulish drew on the French translations by Reiss and Vern and the German translations by Kauch. This is confirmed by P. Kulish’s archival documents, particularly telegrams, which the writer was very fond of using toward the end of his life so as not to waste time writing lengthy letters adhering to all the conventions and clichés of correspondence. As O. Kulish recalls in a letter to I. Shrag, in the final years of his life – and especially after the fire – while translating the Bible for the second time, P. Kulish preferred to communicate via telegram: brief and to the point, saving time for the Bible translation. Let us quote a passage from the letter: “One must write telegrams, as my wife did, so as not to burden the postal workers with unnecessary work” [12, sheet 2].

Here, for the first time, is a copy of a telegram sent by P. Kulish on June 20, 1895, from the village of Hannina Pustyn to Zakhar Kysilevych. At the Manuscript Institute of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (hereinafter referred to as the IM VNLU), we find telegrams and letters from P. Kulish to Zakhar Kysilevych. Kulish’s correspondent was a representative of the clergy, the rector and parish priest of the Kosharsko-Mykhailo-Anivsky parish, under whose jurisdiction fell the Church of the Resurrection in the village of Koshary and the Church of the Holy Trinity in the village of Mykhailo-Anivtsi, Konotop, Konotop County, as we learn from the list of parishes of the Chernihiv Diocese for 1876. The main topic of communication between the aforementioned correspondents is the translation of the Bible and everything related to this issue.

The writer informs his reader about the intricacies of translating the Bible; in particular, the works of such renowned European biblical scholars as Reiss, Edward-Wilhelm, and Kautz, Emil Friedrich served as models for P. Kulish, against which he checked his translation. The author refers to the six books of the Bible translated by P. Kulish as a “biblical Homeric epic,” comparing them to a vast body of material. P. Kulish seeks support and cooperation from the

recipient, as evidenced by the text of the telegram: "I am sending you a printed excerpt from the Government Gazette, with gratitude for your pastoral favor and blessing. It reached me on the day of my triumph over certain difficulties in my work. The first six books of the Bible, translated by me with the assistance of the blessed Holy Synod's translation committee, with support in ecclesiastical matters, etc. – finally studied by me following in the footsteps of the century-long laborer Reuss and his worthy successors in archaeological and linguistic research, a professor of theology in Halle, Leipzig, Bonn, Breslau, Basel, Bern, Zurich, and Geneva, under the moral responsibility of Kautzsch. These six books, comprising the biblical Homeric cycle (if I may use this expression, the eyes and hopes of later poetic enthusiasts, I hope, will be fulfilled, to the best of my ability, through the translation and study of further parts of the Bible, and I will only send them to press when I can say to myself sincerely: *quid polui, feci*. Pan'ko Khutorskyi.

In 1895, P. Kulish informed the British and Foreign Bible Society that he had prepared a new translation of the Old and New Testaments. After his death, the manuscript was acquired by the Chernihiv Regional Museum. Later, the manuscript was purchased by publishers for printing.

The renowned Ukrainian writer I. Nechui-Levytskyi – a theologian and graduate of the Kyiv Theological Academy – joined P. Kulish in this noble endeavor [8, 85]. I. Pulyui also did not stand idly by. They put aside all their daily affairs to complete P. Kulish's noble work, as I. Pulyui admits in a letter to Hanna Barvinok: "The editorial work is progressing slowly, though I devote all my free time – day and night, often until late at night – to this task. I have to read the manuscript, line by line, and compare it with two or three translations, and then correct and retranslate it" [8, 76]. Over the course of three years (1898–1901), I. Nechui-Levytskyi translated the First and Second Books of Chronicles, the Books of Ezra, Nehemiah, Esther, and Daniel, while I. Pulyui translated the Book of Psalms [7, 47]. By that time (1897), the New Testament had already been published in a single volume in Ukrainian in Vienna. The next step was to add the 39 books of the Old Testament and publish the complete Bible. O. Sliusarchuk oversaw the printing of the book; he also edited and proofread individual sections of the translation (O. Sliusarchuk (1838–1912) – a Ukrainian Catholic priest and a Galician church and community leader).

Soon came the "happy birthday" of Kulish's Bible, as it was immediately dubbed. With the

consent and support of the London Bible Society, the first Bible was published in 1903 at Adolf Holtzhausen's printing house in Vienna [7, 48]. The hardcover bore the inscription: "The Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Translated by P. O. Kulish, I. S. Nechui-Levytskyi, and I. Pulyui. Vienna, 1903" [29, 123].

Y. Naklik believes that this edition of the Bible does not fully meet the requirements and objectives that P. Kulish had set for himself. The translator sought, first and foremost, to use the Bible to convey "the science of the native language" and "literacy," and only then "religion." However, with the intervention of I. Nechui-Levytskyi, I. Pulyui, and O. Sliusarchuk, the Bible lost its original concept. Taking into account the requirements of the Bible Society, the changes made affected P. Kulish's scholarly and artistic translation, transforming it into a more ecclesiastically canonical one [29, 284]. Researcher H. Stepanets tends to believe that O. Sliusarchuk, while proofreading the Ukrainian-language Bible (1903), significantly "adjusted" the language of P. Kulish and I. Nechui-Levytskyi in a Galician direction [17, 165]. In other words, Ukrainian scholars hold the view that the collective work on the Ukrainian-language translation of the Bible cannot meet the objectives and criteria that P. Kulish had set out to achieve. Yet despite all the circumstances, thanks to P. Kulish, Ukrainian culture has its own translation of the Bible.

P. Kulish undertook this translation not only for purely religious reasons, but also out of his conviction that world culture is the highest good in the world and that the Ukrainian people must have access to this universal culture. P. Kulish's translation of the Bible caused quite a stir among academic circles in Ukrainian society: some offered praise (Ivan Ohienko), while others subjected it to scathing criticism (I. Franko). For example, we have I. Franko's critical and subjective remarks in the scholarly study "Poem on the Creation of the World": "But I must note here with regret that Kulish's translation of the Holy Scriptures does not at all live up to the hopes placed in it by the late Kulish himself and by the general Ukrainian public" [31, 275]. The author of the article notes: "... Kulish not only had no knowledge whatsoever of Hebrew, in which there are ancient and important translations of those books, but he also had no proper command of either German or French, in which there are new scholarly translations and works on these books" [31, 275]. Contemporary researcher I. Devdiuk asserts that "while in exile in Tula, Kulish actively studied foreign languages: Italian, English,

German, and Spanish. By that time, he already had a good command of French. His success can be judged by the fact that in December 1848, the writer was reading the works of W. Scott in the original. In a letter to O. Bodianskyi, he wrote: "When I went abroad, I understood perhaps a hundredth of the words in a book, but now I read books freely, occasionally consulting a dictionary" [5, 11].

Yet despite all its shortcomings, P. Kulish's translation remains "a landmark not only in biblical studies, but also in Ukrainian literature and the Ukrainian language – the language as it was in the 19th century" [30, 24].

Conclusions. P. Kulish did not live to see the publication of the Bible in Ukrainian, but his intentions and his work were not in vain: we now have three complete Bibles – those by P. Kulish, I. Ohiienko, and I. Khomenko. The publication of the first complete Bible in Ukrainian is a significant historical event in the spiritual life of Ukraine, a true feat in the realm of the spiritual revival of the Ukrainian nation. Kulish was destined to be the first to translate the Bible into Ukrainian, and he began this sacred work during those brutal times when the Ukrainian language was banned (the infamous Valuyev and Ems Circulars), and now our historical cultural heritage is once again suffering from the aggressive actions of the Russian Federation. Fate decreed that he would be the first, and pioneers always have the hardest time blazing the trail.

The archival material presented here, which is held in libraries, archives, and research institutions (the Department of Manuscript Collections and Textual Studies at the T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, the Manuscript Institute of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine, and the M. Kotsiubynskyi Literary and Memorial Museum-Reserve in Chernihiv) possesses significant informational value and provides insights that help trace the long-standing history of translation, particularly P. Kulish's translation of the Bible into Ukrainian. The presented corpus of the writer's correspondence made it possible to identify and analyse the peculiarities of the translation of the biblical text into Ukrainian, highlighting P. Kulish's indisputable contribution to the development of the Ukrainian language and enriching Ukrainian culture through the translation of biblical texts. The published epistolary documents recorded biographical information about the artist, serving as a valuable supplement to his own prosopographic portrait, highlighting the nation-building views and ideas of the writer, literary

scholar, linguist, critic, translator, educator, ethnographer, publisher, philosopher, and artist Panteleimon Kulish.

References

1. Barvinskyi, O. (2004). *Memoirs of my life.* (A. Shatska & O. Fedoruk, Comps.; Pt. 1–2). Smoloskyp [in Ukrainian].
2. Boiechko, V. (1998). *Word about the First Edition of the Ukrainian Bible. Preface. New Testament; Psalms; Proverbs of Solomon; Symphony.* Lviv, 5–9 [in Ukrainian].
3. Anna Barvinok (2001). *Collection: to the 170th anniversary of the birth.* Kyiv [in Ukrainian].
4. Goli-Oglu, T., & Prokopets, A. (2018). Panteleimon Kulish's views on the essence and mechanism of translation activity. *Scientific bulletin of KhSU, Series Translation studies and intercultural communication*, 3 [in Ukrainian].
5. Devdiuk, I. (1997). I want to sing in Italian, Greek, Latin... (Panteleimon Kulish – polyglot and translator), 11 [in Ukrainian].
6. Dzera, O. (2014). History of Ukrainian translations of the Holy Scriptures. *Foreign philology*, 127 (2) [in Ukrainian].
7. Zhukaliuk, M., & Stepovyk, D. (2003). A brief history of translations of the Bible into the Ukrainian language. *UBT* [in Ukrainian].
8. Zelenska, L. (2001). *Hanna Barvinok: a biography based on epistolary heritage.* Chernihiv [in Ukrainian].
9. Kahamlyk, S. (2019). Panteleimon Kulish and translations of biblical texts of the XVI–XIX centuries. *Ukrainian studies*, 21 [in Ukrainian].
10. Krasiuk, V. & Shcherbina, S. (2022). Panteleimon Kulish as a translator. *Herald of postgraduate education: a collection of scientific papers. Series "Pedagogical Sciences"*, 49 [in Ukrainian].
11. Laut, O., & Zahrebelna, S. (2019). The nation-building factor of the translation activity of P. Kulish. *Panteleimon Kulish – citizen, scientist, translator (until the 200th anniversary of his birth).* Millennium [in Ukrainian].
12. Letter from O. Kulish to I. Shrah. (1898, January 03). (Inventory No. A–2814), Chernihiv Literary-Memorial Museum-Reserve of Mykhailo Kotsiubynskyi, Chernihiv [in Ukrainian].
13. Letter from O. Kulish to I. Shrah. (1898, January 10). (Inventory No. A–2813), Chernihiv Literary-Memorial Museum-Reserve of Mykhailo Kotsiubynskyi, Chernihiv [in Ukrainian].
14. Letters from P. Kulish to I. Puliui. (1897, April 05). (Fund 19, Storage unit 135/3013), Department of Manuscripts and Textology of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
15. Letters from P. Kulish to Z. Kiselevich. (1896, January 17). (Fund I, Storage unit 29159), Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].
16. Letter from P. Kulish to N. Kobrynska. (1895, September 18). (Fund I, Storage unit 29181), Institute of

Manuscripts of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].

17. Anna Barvinok's letters to Ilia Shrah.(2020). Desna Polygraph, 2 [in Ukrainian].

18. Moroz, T. (2006). Little-known pages of the history of translations of the books of the Holy Scriptures into Ukrainian from the middle of the 19th to the middle of the 20th centuries. Scientific Bulletin of Chernivtsi University [in Ukrainian].

19. Moroz, T. (2016). The first complete translation of the Bible into the Ukrainian language: the history of creation and publication. Scientific works [of the Petro Mohyla Black Sea State University of the Kyiv-Mohyla Academy Complex]. Series: Philology. Linguistics, 266 [in Ukrainian].

20. Nakhlik, Ye. (2007). Panteleimon Kulish: Panteleimon Kulish: Personality, writer, thinker, 2 [in Ukrainian].

21. Nakhlik, Ye. (2006). Married life and extramarital affairs of Panteleimon Kulish. Kyiv [in Ukrainian].

22. Letters of P. A. Kulish (1855–1897). (1899). Reprint from the magazine "Kyiv Antiquity". Kyiv [in Ukrainian].

23. Rokitskyi, O. & Rokitska, N. (2013). The first Ukrainian translation of the Bible: to the 110th anniversary. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Literary studies, 37 [in Ukrainian].

24. Sarbei, V. (1998). About the authors of the first complete edition of the holy scriptures in the Ukrainian language. History of Ukraine [in Ukrainian].

25. Slavnitskyi, I. Memories of Kulish Panteleimon Oleksandrovych. (Fund I, Storage unit 28699), Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].

26. Telegram, P. Kulish to Z. Kysilevich. (1895, June 20). (Fund I, Storage unit 29154), Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].

27. Telegram, P. Kulish to Z. Kysilevich. (1895, July 20). (Fund I, Storage unit 29155), Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].

28. Teterina, O. (2008). P. Kulish: national literary process, artistic translation, intercultural context. Literary studies, 21, Kyiv [in Ukrainian].

29. Tymoshyk, M. (2003). Books of the Holy Scriptures in the Ukrainian language: to the history of translation and publication. Ukrainian theologian. Kyiv [in Ukrainian].

30. Tymoshyk, M. (1999). Metropolitan Hilarion (Ivan Ohienko) and the Ukrainian spiritual revival. Metropolitan Hilarion (Ivan Ohienko). Biographies of great Ukrainians. Kyiv [in Ukrainian].

31. Franko, I. (1981). Collection of works in 50 volumes. Kyiv [in Ukrainian].

32. Shevchenko, L. (2003). Ukrainian translations of the Holy Scriptures against a European background. Actual problems of Ukrainian linguistics: theory and practice, 7, Kyiv [in Ukrainian].

Література

1. Барвінський О. Г. Спомини з мого життя: частини перша та друга / упор.: А. Шацька, О. Федорук ; Нью-Йорк ; Київ : Смолоскип, 2004. 526 с.

2. Боєчко В. Слово про перше видання української Біблії. Передмова. Новий Завіт; Псалми; Притчі Соломона; Симфонія. Василь Боєчко (ред.), Пантелеймон Олександрович Куліш (пер.). Львів, 1998. С. 5–9.

3. Ганна Барвінок. Збірник: до 170-річчя від дня народження. Київ : Рада, 2001. 556 с.

4. Голі-Оглу Т., Прокопєць А. Погляди Пантелеймона Куліша на сутність і механізм перекладацької діяльності. Науковий вісник ХДУ. Перекладознавство та міжкультурна комунікація. № 3. 2018. С. 103–106.

5. Девдюк І. «Хочеться співати ще по-італійськи, по-грецьки, латиною...» (Пантелеймон Куліш – поліглот і перекладач). Дивослово. 1997. № 11. С. 11–14.

6. Дзера О. Історія українських перекладів Святого Письма. Іноземна філологія. 2014. №127 (2). С. 214–222.

7. Жукалюк М., Степовик Д. Коротка історія перекладів Біблії українською мовою. Київ : УБТ, 2003. 176 с.

8. Зеленська Л. Ганна Барвінок (життєпис на основі епістолярної спадщини). Чернігів, 2001. 136 с.

9. Кагамлик С. Пантелеймон Куліш і переклади біблійних текстів XVI–XIX ст. Українознавство. №21. 2019. С. 41–43.

10. Красюк В., Щербина С. Пантелеймон Куліш як перекладач. Вісник післядипломної освіти: зб. наук. пр. Педагогічні науки. 2022. Т. 20. № 49. С. 393–105.

11. Лаута О., Загребельна С. Націєтворчий чинник перекладацької діяльності П. Куліша. Пантелеймон Куліш – громадянин, науковець, перекладач (до 200-річчя від дня народження) : зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 26–27 вересня 2019 р. Київ: Мілленіум, 2019. С. 41–43.

12. Лист О. Куліш до І. Шрага. 03.01.1898 р. Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М. Коцюбинського (ЧЛМК). Інв. № А–2814. 3 арк.

13. Лист О. Куліш до І. Шрага. 10. 01.1898 р. ЧЛМК. Інв. № А–2813. 2 арк.

14. Лист О. М. Куліш до І. Пулюя (переписав О. Барвінський). 05.04.1897 р. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (ВР ІЛ). Спр. 135/3013. Ф. 19. 3 арк.

15. Лист П. Куліша до З. Киселевича. х. Ганнина Пустинь. 17.01.1896 р. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ). Од. зб. 29159. Ф. І. 2 арк.

16. Лист. П. Куліш до Н. Кобринської. 18.09.1895 р. ІР НБУВ. Од. зб. 29181. Ф. І. 2 арк.

17. Листи Ганни Барвінок до Іллі Шрага. Чернігів : Десна Поліграф, 2020. Т. 2. 544 с.

18. Мороз Т. Маловідомі сторінки історії перекладів українською мовою книг Святого Письма від середини XIX – до середини XX століть. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2006. С. 276–277.

19. Мороз Т. Перший повний переклад Біблії українською мовою: історія створення та видання. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Кієво-Могилянська академія]*. Філологія. Мовознавство. 2016. Вип. 266. С. 82–87.

20. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш : Пантелеймон Куліш : Особистість, письменник, мислитель. У 2 т. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ : Укр. письм., 2007. 461 с.

21. Нахлік Є. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Докум.-біогр. студія. Київ : Укр. письм., 2006. 351 с.

22. Письма П. А. Кулиша (1855–1897). *Оттиск из журнала «Киевская старина»*. Киев. 1899. 130 с.

23. Рокіцький О., Рокіцька Н. Перший україномовний переклад Біблії: до 110 річниці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Літературознавство*. 2013. Вип. 37. С. 234–248.

24. Сарбей В. Про авторів першого повного видання святого письма українською мовою. *Історія України*. 1998. С. 5–6.

25. Славницький І. Воспоминания о Кулише Пантелеймоне Олександровиче. *ІР НБУВ*. Од. зб. 28699. Ф. І. 6 арк.

26. Телеграма П. Куліша до З. Кисилевича. 20.06.1895 р. х. Ганнина Пустинь. Од. зб. 29154. 1 арк. Ф. І. ІР Вернадського.

27. Телеграма П. Куліша до З. Кисилевича. 20.07.1895 р. х. Ганнина Пустинь. Од. зб. 29155. 1 арк. Ф. І. ІР Вернадського.

28. Тетеріна О. П. Куліш: національний літературний процес, художній переклад, міжкультурний контекст. *Літературознавчі студії* : зб. наук. ст. / Інститут філології. Київ, 2008. Вип. 21. Ч. 2. С. 212–218.

29. Тимошик М. Книги Святого Письма українською мовою: до історії перекладу й видання. *Український богослов*. Київ, 2003. С. 110–145.

30. Тимошик М. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське духовне відродження. *Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Життєписи великих українців*. Київ, 1999. С. 7–61.

31. Франко І. Зібрання творів у 50 томах. Т. 35. Київ : Наук. думка, 1981. 655 с.

32. Шевченко Л. Українські переклади Святого Письма на європейському тлі. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2003. №7. С. 77–81.

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026

Отримано після доопрацювання 09.04.2026

Прийнято до друку 20.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Fedorenko S., Butko L. (2026). Features of the Functioning of Creative Industries in the Context Of Inter-Institutional Interaction. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 112–117 [in English].

Федоренко С. А., Бутко Л. В. Особливості функціонування креативних індустрій у контексті міжінституційної взаємодії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 112–117.

Fedorenko Svitlana,

Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor, Associate Professor
at the Department of Humanities, Culture and Art,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi
National University
<https://orcid.org/0009-0000-2763-8280>
svfedor70@gmail.com

Butko Larysa,

Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Humanities, Culture and Art,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi
National University
<https://orcid.org/0000-0002-8817-3381>
larysabutko@gmail.com

FEATURES OF THE FUNCTIONING OF CREATIVE INDUSTRIES IN THE CONTEXT OF INTER-INSTITUTIONAL INTERACTION

The purpose of the article is to identify and theoretically substantiate the specific features of the functioning of creative industries within the framework of inter-institutional interaction between public and non-public institutions. **Research methodology.** The study employs a set of general and specialised methods: analysis and synthesis (to generalise theoretical approaches to the interpretation of creative industries in international and domestic research); a systemic approach (to examine creative industries as a complex multi-level system); institutional analysis (to determine the role of state and non-state institutions in shaping the environment of their functioning); and a structural-functional method (to reveal the features of inter-institutional interaction). **Scientific novelty.** On the basis of a comprehensive theoretical and methodological analysis, a typology of institutional linkages between state and non-state institutions in the sphere of creative industries has been developed. This typology encompasses subordination, interdependence, cooperation, and complementarity. It enables the identification of the structural-functional parameters of inter-institutional interaction and the assessment of its impact on the functioning of creative industries. **Conclusions.** The institutional development of creative industries is determined by a multi-level system of interaction between state and non-state institutions. The proposed typology conceptualises the mechanisms of coordination within the creative sector as an integrated system combining regulatory, resource, and partnership components. The balance of these types of interaction ensures the resilience and adaptability of creative industries and creates the prerequisites for their innovative development. Inter-institutional interaction thus emerges as a system-forming factor in the establishment of an effective ecosystem of creative industries.

Keywords: creative industries, inter-institutional interaction, state institutions, non-state institutions.

Федоренко Світлана Анатоліївна, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського; **Бутко Лариса Валентинівна**, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

Особливості функціонування креативних індустрій у контексті міжінституційної взаємодії

Мета статті – виявити й теоретично обґрунтувати особливості функціонування креативних індустрій у контексті міжінституційної взаємодії державних і недержавних інституцій. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів: аналіз і синтез (для узагальнення теоретичних підходів до трактування креативних індустрій у зарубіжних і вітчизняних дослідженнях); системний підхід (для розгляду креативних індустрій як складної багаторівневої системи); інституційний аналіз (для визначення ролі державних і недержавних інституцій у формуванні середовища їх функціонування); структурно-функціональний метод (для виявлення особливостей міжінституційної взаємодії). **Наукова новизна** статті полягає в тому, що на основі комплексного теоретико-методологічного аналізу розроблено типологію інституційних зв'язків між державними та недержавними інституціями у сфері креативних індустрій, яка

включає підпорядкування, взаємозалежність, співпраця та взаємодоповнюваність. Запропонована типологія дозволяє ідентифікувати структурно-функціональні параметри міжінституційної взаємодії та оцінити її вплив на функціонування креативних індустрій. **Висновки.** Інституційний розвиток креативних індустрій детермінується багаторівневою системою взаємодії державних і недержавних інституцій. Запропонована типологія дозволяє концептуалізувати механізми координації креативного сектору як цілісної системи, що поєднує регуляторні, ресурсні та партнерські компоненти. Збалансованість типів взаємодії забезпечує стійкість і адаптивність креативних індустрій та створює передумови їх інноваційного розвитку. Інституційна взаємодія є системоутворювальним чинником формування ефективної екосистеми креативних індустрій.

Ключові слова: креативні індустрії, міжінституційна взаємодія, державні інституції, недержавні інституції.

Relevance of the research topic. In the context of the growing importance of creativity, innovation, and digital technologies, creative industries have emerged as a significant driver of cultural and socio-economic development. They integrate creative potential with technological capabilities, shaping the dynamics of cultural production, communication, and consumption practices, while also contributing to cultural representation and the advancement of cultural diplomacy. The functioning of creative industries increasingly depends on the nature of inter-institutional interaction. The alignment of actions among public authorities, business entities, civil society organisations, and international partners determines their capacity for innovation, adaptation, and the expansion of cultural practices. In this regard, inter-institutional interaction acts as a system-forming factor that shapes the logic of creative industries as an integrated socio-cultural system. This issue is particularly relevant in Ukraine, where the development of creative industries is influenced by both global transformations and internal challenges. Despite crisis conditions caused by the full-scale war, the creative sector demonstrates resilience, adaptability, and the capacity for recovery, performing not only economic but also important socio-cultural functions, including the formation of national identity and the strengthening of the country's international image.

Thus, the relevance of this study lies in the need for a comprehensive analysis of the functioning of creative industries in the context of inter-institutional interaction, which determines their efficiency, resilience, and development potential under contemporary conditions.

Analysis of research and publications. The concept of the creative industries has developed gradually, evolving from predominantly economic interpretations of the 1990s to an interdisciplinary approach in the XXI century. Contemporary international scholarship conceptualises the creative industries as a multidimensional phenomenon, the functioning of which is shaped by the interplay of economic, cultural, and institutional factors.

From an institutional and policy perspective, the works of T. Flew, S. Cunningham [9], and L. Guilherme [11] emphasise that the definition and structure of creative industries are contingent upon state policy, institutional frameworks, and national classification systems, resulting in significant cross-country variation in the interpretation of this concept.

Within the organisational and economic approach, N. M. Rantisi et al. highlight the aesthetic nature of creative outputs and the predominance of small, flexible organisational forms [17]. R. Florida examines the sector through the lens of human capital, particularly the concentration of the "creative class" and levels of innovation activity [10]. M. Castillo-Vergara et al. establish a link between individual creativity and business performance, underscoring the role of managerial mechanisms in its implementation [7]. G. Hobbs et al. explore emerging organisational and financial models, particularly the role of crowdfunding platforms as alternative instruments for supporting creative projects, especially in the audiovisual sector [13]. J. Radomska et al. emphasise the critical role of trust in stakeholder interactions, particularly for small and medium-sized enterprises [16]. N. Anantrasirichai et al. analyse the impact of artificial intelligence, platform technologies, and digital media on the transformation of models of cultural production, distribution, and consumption [6]. Ortiz-Ospina et al. employ quantitative and bibliometric approaches, highlighting the role of digitalisation in reshaping cultural content [15]. M. Komorowski and J. Lewis consider creative industries as a driver of social inclusion and sustainable development [14]. S. Hoai et al. emphasise the cultural and artistic dimensions of creative industries, viewing them as an integral component of the broader cultural sphere [12].

In Ukrainian scholarship, creative industries are conceptualised as a complex and multifaceted category requiring multi-level academic analysis. In particular, S. Shkarlet and M. Dubyna identify key approaches to defining the concept of creative industries [5]. S. Fedorenko et al. examine the specific features of their functioning in national and regional contexts [8]. A review of Ukrainian

studies indicates a predominance of the economic perspective in analysing the development of creative industries (N. Bakulina, N. Karasova, V. Kapiika, V. Mazurenko, M. Proskurina, V. Falovych, A. Kholodnytska, S. Shcheliuk, etc.).

At the same time, A. Batiuk addresses the transformation of the labour market in the creative sector under wartime conditions, highlighting negative factors and hybrid threats, while also outlining potential opportunities for further sectoral development [1]. Recent publications demonstrate an expansion of the research field: V. Komar analyses the impact of socio-cultural and economic changes on cultural practices and the formation of national cultural brands [2]; O. Tadlia examines the role of the educational environment in shaping creative potential [4]; O. Oliinyk explores the transformation of cultural production under the influence of artificial intelligence and digital platforms [3], among others. Despite the substantial body of research, the issue of inter-institutional interaction as a key mechanism underlying the functioning of creative industries remains insufficiently explored, which determines the relevance of further research in this area.

The purpose of the research is to identify and theoretically substantiate the specific features of the functioning of creative industries within the framework of inter-institutional interaction between public and non-public institutions.

Presentation of the main material. The effectiveness of creative industries largely depends on the quality of inter-institutional interaction and the level of coordination. The development of creative industries in Ukraine is a complex, multi-layered process involving a wide range of institutions operating at different levels of governance.

At the national level, a key role in shaping the regulatory framework is played by the Verkhovna Rada of Ukraine, which provides legislative regulation of the sector. A significant role is performed by the Parliamentary Committee on Humanitarian and Information Policy, whose activities focus on the formulation and support of public policy in the fields of culture, media, and creative industries, as well as on defining strategic priorities for the sector's development as a driver of cultural, economic, and innovative growth.

The Cabinet of Ministers of Ukraine is responsible for the formulation and implementation of state policy through regulatory instruments and targeted programmes. An important stage in the institutionalisation of the sector was the establishment of the Council for the Development of the Creative Economy in 2021,

which coordinates interaction between public authorities and sectoral stakeholders.

The institutional framework of creative industries is cross-sectoral and encompasses a range of ministries, including the Ministry of Culture of Ukraine, the Ministry of Digital Transformation of Ukraine, the Ministry of Economy, Environment and Agriculture of Ukraine, the Ministry for Development of Communities and Territories of Ukraine, the Ministry of Youth and Sports, among others. In particular, the Ministry of Economy, Environment and Agriculture is responsible for implementing state policy in the field of intellectual property, which is critical for creative industries, while its administration is carried out by the Ukrainian National Office for Intellectual Property and Innovations. A particularly important role is played by the Ministry of Culture of Ukraine, which formulates and implements state policy in the cultural and creative sectors, improves the regulatory framework in line with European standards, fosters human capital development, and supports cultural initiatives.

Among non-governmental institutions, a significant role is played by the Ukrainian Cultural Foundation (UCF), the Ukrainian Book Institute, the Ukrainian Centre for Cultural Research, and other organisations that support the functioning of the cultural ecosystem through grant-making, analytical, and programme-based activities.

The Ukrainian Cultural Foundation (established in 2017) is one of the key instruments of state support for creative industries. In line with its 2024–2027 strategy, its activities are aimed at developing the cultural ecosystem, supporting creative initiatives, and fostering cross-sectoral cooperation. In 2023–2024, UCF acted as a major grant operator, focusing on funding cultural institutions, creative collectives, independent artists, and curators, particularly those affected by Russian aggression. In 2023 alone, 213 agreements were concluded within six grant programmes. UCF annually updates its priority areas; for 2026, these include support for contemporary cultural production, preservation of cultural heritage, local cultural development, cultural diversity, inclusivity, and partnership for development. Current programmes include “Scholarships”, “Culture during Wartime”, “Contemporary Music Space”, “Flagship Events”, “Partnership for Development”, “Societal Resilience through Culture”, “Culture. Regions”, “Cultural Heritage”, and “Art on Screen”.

Other important elements of the institutional infrastructure include the Ukrainian Startup Fund

and the Diia.City initiative. The Ukrainian Startup Fund (established in 2018) supports early-stage innovative projects and fosters technological entrepreneurship, having funded over 250 start-ups prior to the full-scale invasion. Diia.City provides a favourable legal and economic environment for the IT sector, facilitating investment attraction and the development of the digital economy, particularly through improved corporate mechanisms and the protection of intangible assets.

The non-governmental sector is represented by professional associations and civil society organisations initiated by actors within the creative community. In particular, the Creative Industries Association of Ukraine promotes sectoral development and the integration of Ukrainian creators into international markets through professional events and competitive programmes. Development Centre “Democracy through Culture” carries out analytical, educational, and project-based activities aimed at strengthening cultural resources, cultural management, and international cooperation.

An important indicator of institutional effectiveness is the creation of new opportunities for the sector at both national and regional levels. In this regard, Ukraine’s participation in international programmes (such as “Creative Europe”, “House of Europe”, EU4Culture, and “Creative Business Cup”) plays a significant role in facilitating integration into the European cultural space.

The above allows for the conclusion that the development of creative industries in Ukraine is shaped by a complex, multi-level system of interaction between governmental and non-governmental institutions. In this context, it is appropriate to identify and systematise the main types of institutional linkages that underpin the functioning of the sector. The proposed typology includes subordination (hierarchical interaction), interdependence, cooperation, and complementarity (Figure 1).

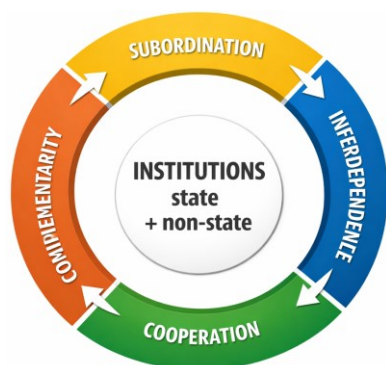


Figure 1. Typology of Institutional Interactions in the Creative Industries Sector
Source: developed by the authors

Subordination as a hierarchical mode of interaction is manifested in the regulation of creative industries in accordance with existing legislation, regulatory frameworks, and strategic policy documents. This type of linkage defines the formal boundaries of the sector’s functioning and ensures its institutional coherence.

Interdependence among institutions is formed on the basis of shared objectives and mutual interest in the development of the creative sector and is expressed through the reciprocal conditioning of their activities. The effectiveness of some institutions depends on the resource, organisational, and regulatory support provided by others. In this context, public authorities perform regulatory and financial support functions, whereas non-governmental institutions (civil society organisations, professional associations, and the private sector) provide expert input, innovative resources, and practical project implementation.

Cooperation between institutions constitutes a key mechanism for the development of creative industries, facilitating the exchange of resources, knowledge, and competences. It is realised through joint projects, programmes, and partnership initiatives, contributing to the formation of an innovative environment and enhancing synergy among sectoral actors.

Complementarity reflects the mutual reinforcement of institutions, whereby the strengths of some compensate for the functional limitations of others. This type of interaction ensures balance, resilience, and adaptability of the creative sector to external changes.

The development of creative industries in Ukraine is grounded in a complex system of interaction among governmental and non-governmental institutions, as well as international partners. The effectiveness of this process depends on the level of coordination, policy coherence, and the capacity of institutions to establish joint support mechanisms for the sector.

The scientific novelty of the study lies in the development of a typology of institutional linkages – subordination, interdependence, cooperation, and complementarity – based on a comprehensive theoretical and methodological analysis. The proposed approach enables the identification of structural and functional parameters of inter-institutional interaction and the assessment of its impact on the functioning of creative industries.

Conclusions. The institutional development of creative industries is shaped by a multi-level system of interaction among governmental and non-governmental actors. The proposed typology

of institutional linkages provides a conceptual framework for understanding the coordination mechanisms of the creative sector as an integrated system combining regulatory, resource, and partnership components. The balance of these interaction types ensures the resilience and adaptability of creative industries and creates preconditions for their innovative development. Inter-institutional interaction acts as a system-forming factor in shaping an effective ecosystem of creative industries, determining their socio-cultural and economic impact.

References

1. Batiuk, A. A. (2023). State and prospects of labour market development in the creative sector of Ukraine under wartime conditions. *Young Scientist*, 9(121), 47–52. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-9-121-10> [in Ukrainian].
2. Komar, V. O. (2024). Development Trends of Cultural and Creative Industries in Ukraine in the First Quarter of the 21st Century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 111–117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322817> [in Ukrainian].
3. Oliinyk, O. (2023). Creative Industries in the Epoch of Artificial Intelligence: Tendencies and Challenges. *Culture and Modernity*, 2, 3–9. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293736> [in Ukrainian].
4. Tadia, O. (2024). Cultural and Creative Industries in Higher Educational Institutions of Ukraine: Current Trends and Development Prospects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 98–105. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322815> [in Ukrainian].
5. Shkarlet, S., & Dubyna, M. (2019). Features of Interaction Creative Industries and Financial Institutions. *Problems and Prospects of Economics and Management*, 1(17), 207–218. DOI: [https://doi.org/10.25140/2411-5215-2019-1\(17\)-207-218](https://doi.org/10.25140/2411-5215-2019-1(17)-207-218) [in Ukrainian].
6. Anantrasirichai, N., Zhang, F., & Bull, D. (2026). Advances in artificial intelligence: A review for the creative industries. *Artificial Intelligence Review*, 59(89), 1–67. <https://doi.org/10.1007/s10462-026-11494-w> [in English].
7. Castillo-Vergara, M., Álvarez-Marin, A., & Placencio-Hidalgo, D. (2018). A bibliometric analysis of creativity in the field of business economics. *Journal of Business Research*, 85(C), 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.12.011> [in English].
8. Fedorenko, S., Butko, L., & Maslak, V. (2025). Creative Industries: Definitions, Contextual Differences and Key Aspects of Analysis. *Theory and History of Culture. Issues in Cultural Studies*, 45, 49–62. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325020> [in English].
9. Flew, T., & Cunningham, S. (2010). Creative industries after the first decade of debate. *The Information Society*, 26(2), 113–123. <https://doi.org/10.1080/01972240903562753> [in English].
10. Florida, R. L. (2003). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. *Canadian Public Policy*, 29(3), 378–379 [in English]. <https://doi.org/10.2307/3552294>
11. Guilherme, L. (2017). Creative economy: Thematic perspectives addressed and research methodologies adopted. *Brazilian Journal of Science and Technology*, 4(1), 1–17. <https://doi.org/10.1186/s40552-017-0040-0> [in English].
12. Hoai, S. B., Lan, P. T., & Tran, T. (2021). A bibliometric analysis of cultural and creative industries in the field of arts and humanities. *Digital Creativity*, 32(4), 307–322. <https://doi.org/10.1080/14626268.2021.1993928> [in English].
13. Hobbs, J., Grigore, G., & Molesworth, M. (2016). Success in the management of crowdfunding projects in the creative industries. *Internet Research*, 26(1), 146–166. <https://doi.org/10.1108/IntR-08-2014-0202> [in English].
14. Komorowski, M., & Lewis, J. (2023). The creative and cultural industries: Towards sustainability and recovery. *Sustainability*, 15(13), 9923. <https://doi.org/10.3390/su15139923> [in English].
15. Ortiz-Ospina, L., González-Sarmiento, E., & Roa-Pérez, J. (2025). Technology trends in the creative and cultural industries sector: A systematic literature review. *Journal of Innovation and Entrepreneurship*, 14(39), 1–29. <https://doi.org/10.1186/s13731-025-00497-6> [in English].
16. Radomska, J., Wołczek, P., Sołoducho-Pelc, L., & Silva, S. (2019). The impact of trust on the approach to management – A case study of creative industries. *Sustainability*, 11(3), 816. <https://doi.org/10.3390/su11030816> [in English].
17. Rantisi, N. M., Leslie, D., & Christopherson, S. (2006). Placing the creative economy: Scale, politics, and the material. *Environment and Planning A*, 38(10), 1789–1797. <https://doi.org/10.1068/a39210> [in English].

Література

1. Батюк А. А. Стан та перспективи розвитку ринку праці креативного сектору України в умовах війни. *Молодий вчений*. 2023. № 9 (121). С. 47–52. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-9-121-10>.
2. Комар В. О. Тенденції розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті ХХІ століття. *Вісник НАКККиМ*. 2024. № 4. С. 111–117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322817>
3. Олійник О. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. № 2. С. 3–9. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293736>.
4. Тадля О. Культурні і креативні індустрії в закладах вищої освіти України: сучасні тенденції та

перспективи розвитку. *Вісник НАКККиМ*. 2024. № 4. С. 98–105. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322815>.

5. Шкарлет С., Дубина М. Особливості взаємодії креативних індустрій та фінансових установ. *Проблеми і перспективи економіки та управління*. 2019. № 1(17). С. 207–218. DOI: [https://doi.org/10.25140/2411-5215-2019-1\(17\)-207-218](https://doi.org/10.25140/2411-5215-2019-1(17)-207-218).

6. Anantrasirichai N., Zhang F., Bull D. Advances in Artificial Intelligence: A Review for the Creative Industries. *Artificial Intelligence Review*. 2026. Vol. 59. № 89. Pp. 1–67. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10462-026-11494-w>.

7. Castillo-Vergara, M., Alvarez-Marin, A., & Placencio-Hidalgo, D. A Bibliometric Analysis of Creativity in the Field of Business Economics. *Journal of Business Research*. 2018. Vol. 85(C), Pp. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.12.011>.

8. Fedorenko, S., Butko, L., & Maslak, V. Creative Industries: Definitions, Contextual Differences and Key Aspects of Analysis. *Theory And History of Culture*. Issues in Cultural Studies. 2025. №45. Pp. 49–62. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325020>.

9. Flew, T. & Cunningham, S. Creative Industries after the First Decade of Debate. *The Information Society*. 2010. Vol. 26. Iss. 2. Pp. 113–123. DOI: <https://doi.org/10.1080/01972240903562753>.

10. Florida, R. L. The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. *Canadian Public Policy*. 2003. Vol. 29. No. 3. Pp. 378–379. DOI: <https://doi.org/10.2307/3552294>.

11. Guilherme, L. Creative economy: thematic perspectives addressed and research methodologies adopted. *Brazilian Journal of Science and Technology*,

2017. Vol. 4. No. 1. Pp. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40552-017-0040-0>

12. Hoai, S., Thi, B., Lan, P., & Tran, T. A Bibliometric Analysis of Cultural and Creative Industries in the Field of Arts and Humanities. *Digital Creativity*. 2021. Vol. 32. Iss. 4. Pp. 307–322. DOI: <https://doi.org/10.1080/14626268.2021.1993928>.

13. Hobbs, J., Grigore, G., & Molesworth, M. Success in the Management of Crowdfunding Projects in the Creative Industries. *Internet Research*. 2016. Vol. 26. Iss. 1. Pp. 146–166. DOI: <https://doi.org/10.1108/IntR-08-2014-0202>.

14. Komorowski, M., & Lewis, J. The Creative and Cultural Industries: Towards Sustainability and Recovery. *Sustainability*. 2023. Vol. 15. Iss. 13. 9923. DOI: <https://doi.org/10.3390/su15139923>.

15. Ortiz-Ospino, L., González-Sarmiento, E., & Roa-Perez, J. Technology trends in the creative and cultural industries sector: a systematic literature review. *Journal of Innovation and Entrepreneurship*. 2025. Vol. 14, № 39. Pp. 1–29. DOI: <https://doi.org/10.1186/s13731-025-00497-6>.

16. Radomska, J., Wolczek, P., Sołoduch-Pelc, L., & Silva, S. The Impact of Trust on the Approach to Management – A Case Study of Creative Industries. *Sustainability*. 2019. Vol. 11. Iss. 3. P. 816. DOI: <https://doi.org/10.3390/su11030816>

17. Rantisi, N. M., Deborah, L. & Cristopherson, S. Placing the creative economy: scale, politics, and the material. *Environment and Planning A*. 2006. Vol. 38. Iss. 10. pp. 1789–1797. DOI: <https://doi.org/10.1068/a39210>.

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Щур Н. О. Роль мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 118–124.

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). The Role of Art Institutions in Shaping the Cultural Agenda under Conditions of Digital Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 118–124 [in Ukrainian].

РОЛЬ МИСТЕЦЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОГО ПОРЯДКУ ДЕННОГО В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження полягає в аналізі ролі мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій та виявленні механізмів їхнього впливу на культурну комунікацію і вироблення суспільних смислів у цифровому середовищі. **Методологія дослідження** реалізується через міждисциплінарний підхід із залученням культурологічного, соціокультурного та медіа-комунікаційного аналізу. Використано системний, структурно-функціональний, компаративний методи та дискурс-аналіз для дослідження трансформації мистецьких інституцій і формування культурного порядку денного в умовах цифровізації. Теоретичну основу становлять концепції цифрової культури, платформізації та алгоритмічної медіації. **Наукова новизна** полягає у теоретичному осмисленні трансформації культурного порядку денного в умовах цифрових змін та визначенні мистецьких інституцій як ключових посередників у взаємодії між алгоритмічно керованими цифровими платформами та мережевими аудиторіями. Уточнено роль цифрових платформ як інфраструктур культурної медіації, що впливають на механізми видимості, ієрархізації та циркуляції культурного контенту. **Висновки.** Культурний порядок денний у цифрову епоху формується як результат взаємодії мистецьких інституцій, цифрових платформ і мережових аудиторій та набуває багаторівневого характеру. Під впливом цифровізації зростає роль алгоритмічних механізмів і економіки уваги, що змінює традиційні моделі культурної репрезентації. Мистецькі інституції трансформують свої функції, поєднуючи збереження культурної спадщини з активною участю у виробленні культурних смислів і публічного дискурсу. Цифрові платформи виступають ключовими механізмами культурної медіації, а аудиторія набуває статусу активного учасника культурної комунікації.

Ключові слова: культурний порядок денний, мистецькі інституції, цифрові трансформації, цифрові платформи, цифрова культура, культурна комунікація, мережеві аудиторії, культурна політика, цифрові медіа, культурні практики, цифрові архіви, онлайн-культурні формати.

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

The Role of Art Institutions in Shaping the Cultural Agenda under Conditions of Digital Transformations

The purpose of the study is to analyse the role of artistic institutions in shaping the cultural agenda in the context of digital transformations and to identify the mechanisms of their influence on cultural communication and the production of social meanings in the digital environment. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach incorporating cultural studies, socio-cultural, and media communication analysis. Systemic, structural-functional, comparative methods, and discourse analysis are applied to examine the transformation of artistic institutions and the formation of the cultural agenda under conditions of digitalisation. The theoretical framework is grounded in the concepts of digital culture, algorithmic mediation, and platform-based infrastructures of culture. **The scientific novelty** lies in the theoretical conceptualisation of the transformation of the cultural agenda under conditions of digital change and in defining artistic institutions as key intermediaries in the interaction between algorithmically driven digital platforms and networked audiences. The study refines the role of digital platforms as infrastructures of cultural mediation that shape mechanisms of visibility, hierarchisation, and circulation of cultural content. **Conclusions.** The cultural agenda in the digital era emerges as a result of the interaction between artistic institutions, digital platforms, and networked audiences, acquiring a multi-layered structure. Digitalisation increases the role of algorithmic mechanisms

and the attention economy, transforming traditional models of cultural representation. Artistic institutions evolve by combining heritage preservation with active participation in the production of cultural meanings and public discourse. Digital platforms function as key mechanisms of cultural mediation, while audiences become active participants in cultural communication.

Keywords: cultural agenda, artistic institutions, digital transformations, digital platforms, digital culture, cultural communication, networked audiences, cultural policy, digital media, cultural practices, digital archives, online cultural formats.

Актуальність теми дослідження. Цифровізація сучасного суспільства суттєво трансформує культурний простір, впливаючи на процеси творення, комунікації та інтерпретації мистецтва. У цих умовах мистецькі інституції перестають виконувати виключно функцію збереження та презентації культурних цінностей і дедалі активніше беруть участь у формуванні суспільних смислів, культурних орієнтирів та інформаційного порядку денного. Музеї, галереї, театри, культурні центри, фестивальні й цифрові платформи стають важливими суб'єктами публічної культурної комунікації, визначаючи актуальні теми, візуальні наративи та моделі культурної взаємодії.

Розвиток цифрових технологій і мережових комунікацій сприяв появі нових форматів мистецької діяльності та трансформував характер взаємодії між культурними інституціями й аудиторією. Онлайн-виставки, віртуальні музеї, цифрові архіви, соціальні мережі та мультимедійні платформи не лише розширили доступ до культурного продукту, а й посилили роль мистецьких інституцій у процесах інтерпретації соціокультурної реальності та формування культурного порядку денного. У цифровому середовищі такі інституції дедалі частіше виступають акторами символічного виробництва, культурного посередництва та суспільного діалогу.

Зазначені трансформації зумовлюють необхідність більш глибокого наукового осмислення ролі мистецьких інституцій у сучасному культурному процесі. За таких обставин особливого значення набуває аналіз механізмів впливу мистецьких інституцій на формування культурних пріоритетів, суспільних дискусій та колективних уявлень. Цифрові платформи змінюють не лише канали поширення мистецтва, а й саму логіку культурної взаємодії, у якій зростає значення швидкості комунікації, візуалізації інформації та активної участі аудиторії у створенні й інтерпретації культурного контенту.

Для України означена проблематика є особливо важливою в контексті сучасних суспільних змін, розвитку цифрової культури та процесів переосмислення національної

культурної ідентичності. У сучасних умовах мистецькі інституції дедалі частіше виступають платформами суспільного діалогу, культурної пам'яті та соціальної консолідації, а їхня діяльність у цифровому просторі набуває важливого значення для репрезентації української культури як на національному, так і на міжнародному рівнях.

Це свідчить про потребу подальшого теоретичного осмислення ролі мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика цифрової трансформації культури та ролі мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного перебуває в центрі міждисциплінарних досліджень, що поєднують культурологію, медіадослідження, цифрові студії та політики культури.

У глобальному контексті важливою рамковою публікацією є звіт UNESCO Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good [10], у якому культура розглядається як глобальне суспільне благо в умовах цифровізації. У документі підкреслюється, що цифрові платформи трансформують доступ до культурного контенту, його видимість та економіку розповсюдження, водночас посилюючи нерівності у глобальному культурному обміні та актуалізуючи роль культурних інституцій як посередників між локальними практиками і цифровими інфраструктурами.

У вітчизняному науковому дискурсі В. Волинець [1] аналізує вплив цифрових технологій на сферу культурної спадщини, акцентуючи на трансформації архівних практик і зміні логіки збереження культурної пам'яті. Х. Плецан [4] розглядає діджиталізацію як системний чинник розвитку креативних індустрій в Україні, що змінює інституційні моделі функціонування культури та комунікацію з аудиторіями.

Цифрову трансформацію виставково-експозиційної сфери у своїй роботі досліджують А. Тормахова та О. Алексієнко [5], наголошуючи на зростанні ролі гібридних і дистанційних форматів у сучасному культурному просторі. Окремий напрям

сучасних досліджень присвячених процесам цифровізації суспільства та трансформації медіаспоживання. Зокрема, Ж. Денисюк та О. Яковлев [2] аналізують формування інформаційної культури в умовах цифровізації, тоді як М. Лисинюк та І. Байда [3] акцентують на фрагментації аудиторій та посиленні ролі алгоритмічної персоналізації контенту.

У дослідженнях цифрової культури важливе місце посідають праці Т. Гіллеспі [8] та А. Гелмонд [9], у яких алгоритмічна логіка та платформізація розглядаються як ключові механізми функціонування й впливу цифрових платформ. У цьому контексті українські дослідники, зокрема М. Цілина [6], акцентують увагу на цифровізації як чиннику інституційного оновлення культурного сектору та трансформації практик культурного управління.

Узагальнення цих підходів дозволяє виокремити три ключові тенденції: цифровізація культури як системна інституційна трансформація; посилення ролі цифрових платформ як медіаторів культурного контенту; та переосмислення аудиторії як активного учасника культурного виробництва.

Таким чином, сучасний науковий дискурс формує уявлення про мистецькі інституції як про активних агентів мережевої екосистеми культурного порядку денного, де взаємодіють інституційні, алгоритмічні та аудиторні практики.

Мета дослідження полягає в аналізі ролі мистецьких інституцій у формуванні культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій та виявленні механізмів їхнього впливу на культурну комунікацію і вироблення суспільних смислів у цифровому середовищі.

Виклад основного матеріалу. У сучасних гуманітарних дослідженнях дедалі частіше використовується поняття культурного порядку денного для позначення процесів відбору, інтерпретації та публічного представлення культурно значущих явищ. У цифрову епоху ці процеси зазнають суттєвих змін, оскільки все меншою мірою залежать лише від державних інституцій або традиційних медіа і все більше формуються у взаємодії мистецьких інституцій, цифрових платформ та мережевих аудиторій. Як зазначають дослідники цифрової культури, цифровізація впливає не тільки на форми створення культурного продукту, а й на способи його поширення та сприйняття у суспільстві [10].

У межах українського наукового дискурсу значна увага приділяється ролі цифрових технологій у сфері культурної спадщини, зокрема процесам оцифрування музейних колекцій, архівних фондів та інших об'єктів культурної пам'яті. Формування цифрових архівів і віртуальних колекцій розглядається як одна з ключових трансформацій сучасної культурної інфраструктури, що забезпечує не лише збереження культурної спадщини, а й нові можливості її доступу, інтерпретації та репрезентації [1]. За таких умов цифрові технології виступають інструментом не тільки фіксації культурних об'єктів, а й їхнього включення у глобальний інформаційний обіг, у межах якого культурна пам'ять набуває мережевого та динамічного характеру.

Унаслідок цього мистецькі інституції — музеї, галереї, театри, арт-центри, фестивальні платформи — дедалі більше функціонують не лише як простори збереження культурної спадщини, а і як активні учасники виробництва культурних смислів. Їхня діяльність дедалі частіше розширюється та інтегрується у цифрове середовище, де формуються нові моделі взаємодії з аудиторією. Як показують дослідження цифрової трансформації культурного сектору, інституції культури виконують роль посередників між художньою практикою та цифровими каналами її поширення [4; 5].

В українських реаліях ці процеси набувають особливої актуальності у зв'язку з трансформаціями культурної політики, розвитком цифрової інфраструктури та необхідністю переосмислення культурної ідентичності. Мистецькі інституції в Україні дедалі частіше виконують функції платформ суспільного діалогу, простору культурної пам'яті та інструменту міжнародної культурної репрезентації. Як показують сучасні дослідження, цифровізація культурної сфери в Україні є одним із ключових чинників модернізації культурно-мистецьких інституцій.

Водночас формування культурного порядку денного в умовах цифрових трансформацій відбувається не лінійно, а в умовах конкуренції між різними акторами — державними інституціями, мистецькими організаціями, медіа та цифровими платформами. Це створює багаторівневу систему культурного управління, у якій мистецькі інституції змушені адаптувати свої комунікаційні стратегії до умов мережевого середовища та нових форматів культурної взаємодії [7, 60–62].

В межах цієї багаторівневої системи особливу роль набувають цифрові платформи як технологічні посередники культурної комунікації. Саме вони забезпечують інфраструктуру видимості та доступності культурного контенту, водночас задаючи алгоритмічні параметри його поширення. Як зазначається у сучасних дослідженнях цифрових медіа, платформи формують нові режими культурної уваги, де пріоритетність контенту залежить не лише від його художньої чи соціальної значущості, а й від алгоритмічних механізмів ранжування та персоналізації [8; 9].

У сучасних умовах цифрової культури особливого значення набувають нові форми культурної комунікації, серед яких TikTok-культура, як середовище швидкого візуального поширення контенту, системи AI-алгоритмів рекомендацій, що визначають логіку видимості культурних продуктів, а також практики цифрової меморіалізації, які набувають особливої актуальності в умовах війни. У цьому контексті актуалізується концепція «культури участі» [11, 3–24], що фіксує зростання ролі аудиторії як співтворця культурного змісту в цифрових мережах. Ці процеси свідчать про подальшу ускладненість механізмів культурної медіації у цифровому середовищі.

У теоретичному вимірі цих змін особливого значення набуває проблема співвідношення автономії мистецтва та платформної логіки його функціонування. У цифровому середовищі мистецтво дедалі рідше існує як повністю автономна сфера, оскільки процеси його виробництва, поширення та сприйняття все більше залежать від алгоритмічних механізмів видимості, логіки економіки уваги та правил функціонування цифрових платформ. Таким чином, художня практика виявляється включеною у систему зовнішніх структурних обмежень, що визначають її публічну присутність і соціальну значущість.

У цьому контексті відбувається формування нового типу культурної влади, який можна означити як алгоритмічну культурну владу. Вона проявляється у здатності цифрових платформ та їхніх алгоритмів впливати на відбір, ієрархізацію та репрезентацію культурного контенту, фактично визначаючи ступінь його видимості в публічному просторі. Поряд із цим формується феномен платформної медіації культури, коли саме інфраструктури цифрових сервісів стають посередниками між

культурним виробництвом і аудиторією, задаючи умови доступу до культурних смислів. Це формує нові режими культурної репрезентації, у межах яких видимість культурного контенту визначається алгоритмічними механізмами його поширення та рівнем цифрової взаємодії аудиторії [6, 279–283; 2, 19–21; 3, 15–18].

Прикладом цього може слугувати функціонування платформ соціальних мереж (зокрема Instagram або YouTube), де культурні проекти мистецьких інституцій отримують різний рівень видимості залежно від алгоритмів рекомендацій. Так, навіть високоякісні музейні або виставкові проекти можуть мати обмежене охоплення аудиторії без активного цифрового просування, тоді як контент із високою взаємодією користувачів автоматично піднімається у стрічках і рекомендаціях. У результаті саме алгоритмічна логіка частково визначає, які культурні продукти стають частиною публічного порядку денного, а які залишаються поза увагою широкої аудиторії.

У ширшому контексті соціальні мережі, стрімінгові сервіси та цифрові архіви функціонують як інфраструктури культурного посередництва, що не лише забезпечують трансляцію мистецького контенту, а й впливають на його інтерпретаційні рамки. Вони виступають новими акторами культурного виробництва, беручи участь у формуванні символічної ієрархії культурних явищ та визначенні того, які з них набувають публічної видимості в цифровому середовищі.

У таких умовах мистецькі інституції змушені адаптувати свої комунікаційні стратегії до логіки платформного середовища. Це проявляється у переході до багатоканальної цифрової комунікації, активному використанні соціальних мереж, розвитку цифрових архівів, онлайн-виставкових форматів та інтерактивних медіапроектів. Як показують дослідження українських науковців, цифрова трансформація культурних інституцій сприяє формуванню нових моделей взаємодії з аудиторією та модернізації інституційних практик [4].

Зокрема, прикладом такої трансформації є діяльність музейних інституцій у цифровому середовищі (наприклад, Національного художнього музею України), які під час реалізації онлайн-виставкових проєктів поєднують традиційні експозиційні практики з цифровими форматами презентації. Це дозволяє не лише розширити аудиторію, а й змінити характер взаємодії з культурним

контентом — від пасивного перегляду до інтерактивного залучення через коментарі, цифрові тури та мультимедійні матеріали.

Ще одним показовим прикладом є функціонування культурних проєктів у межах стрімінгових платформ, зокрема YouTube, де мистецькі інституції та окремі культурні організації змушені враховувати алгоритмічні механізми видимості. Так, відеоматеріали з виставок, лекцій або перформансів отримують різний рівень охоплення залежно від показників взаємодії аудиторії (перегляди, коментарі, час перегляду), що безпосередньо впливає на їхнє місце у рекомендаційних системах. У результаті навіть змістовно значущі культурні продукти можуть залишатися малопомітними без відповідної цифрової стратегії просування, тоді як контент із високою інтерактивністю швидше потрапляє у публічний інформаційний простір.

Водночас цифровізація змінює не лише механізми видимості культурного контенту, але й саму роль аудиторії у культурній комунікації [2, 19–21; 4, 93–96]. У цифровому середовищі аудиторія перестає бути виключно пасивним реципієнтом культурних продуктів і дедалі більше включається у процеси їхнього відбору, поширення та інтерпретації [3, 15–17]. Це означає перехід від вертикальної моделі культурної комунікації до більш горизонтальної, де значення культурного продукту формується у взаємодії між інституціями, цифровими платформами та мережевими спільнотами [8; 9].

Окремо слід відзначити трансформацію ролі аудиторії, яка у цифровому середовищі набуває ознак співтворця культурного контенту. Практики коментування, поширення, реміксування, створення користувацького контенту та участі у мережових спільнотах формують нові форми культурної участі, що суттєво змінюють традиційні ієрархії «виробник — споживач». Аудиторія у цьому випадку виступає не лише як реципієнт, а як активний агент культурної комунікації, який впливає на циркуляцію смислів та їхню закріпленість у публічному просторі.

Показовим українським прикладом є діяльність культурних інституцій у соціальних мережах під час повномасштабної війни, зокрема використання Instagram і TikTok Національним художнім музеєм України та окремими регіональними музеями для оперативної комунікації з аудиторією. У цих форматах музейні установи не лише презентують цифрові копії експонатів або

архівні матеріали, а й залучають користувачів до інтерпретації культурної спадщини через коментарі, відеореакції та поширення контенту. У результаті культурний продукт набуває багатошарової інтерпретації, де аудиторія фактично стає співучасником формування його значення в умовах кризової комунікації.

Такий досвід демонструє ширшу тенденцію, що фіксується в українському культурологічному дискурсі: цифровізація суттєво змінює характер культурної комунікації, посилюючи інтерактивність та розширюючи форми участі аудиторії у культурних процесах. Як показують дослідження науковців, цифровізація сприяє зростанню інтерактивності культурної комунікації, розширенню форм участі аудиторії та посиленню її ролі у процесах інтерпретації культурних явищ. Це, у свою чергу, актуалізує проблему переосмислення меж між професійним мистецьким виробництвом і аматорськими практиками в умовах мережевого суспільства [5, 70–72].

У результаті культурний порядок денний у цифрову епоху набуває багаторівневого та динамічного характеру, в якому взаємодіють інституційні стратегії, алгоритмічні логіки платформ та мережові практики аудиторій. Мистецькі інституції в цих умовах виступають не лише виробниками культурного контенту, а й медіаторами між різними рівнями культурної комунікації.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному осмисленні трансформації культурного порядку денного в умовах цифрових змін та визначенні мистецьких інституцій як ключових посередників у взаємодії між алгоритмічно керованими цифровими платформами та мережевими аудиторіями. Уточнено роль цифрових платформ як інфраструктур культурної медіації, що впливають на механізми видимості, ієрархізації та циркуляції культурного контенту.

Висновки. У результаті проведеного аналізу встановлено, що культурний порядок денний у цифрову епоху набуває багаторівневої конфігурації, яка формується у взаємодії мистецьких інституцій, цифрових платформ та мережових аудиторій. Його трансформація пов'язана зі зменшенням домінування традиційних інституційних механізмів культурної репрезентації та посиленням впливу алгоритмічно опосередкованих цифрових процесів і

механізмів розподілу уваги в цифровому середовищі.

Мистецькі інституції в умовах цифрових трансформацій змінюють характер своєї функціональної діяльності. Поряд із збереженням та репрезентацією культурної спадщини вони дедалі активніше залучаються до процесів виробництва культурних смислів і формування публічного культурного дискурсу. Їхня діяльність інтегрується у цифрові комунікаційні середовища, що зумовлює появу нових форматів взаємодії з аудиторією та трансформацію інституційних практик.

Цифрові платформи виступають ключовими інфраструктурами культурної медіації, що забезпечують розподіл видимості, доступності та ієрархізації культурного контенту. Завдяки алгоритмічним механізмам ранжування та персоналізації формуються специфічні режими культурної уваги, у межах яких значущість культурних явищ визначається не лише їх змістовними характеристиками, але й ступенем цифрової взаємодії та залученості аудиторії.

Зазначені процеси супроводжуються трансформацією ролі аудиторії, яка дедалі частіше поєднує функції реципієнта та активного учасника культурної комунікації. Практики коментування, поширення та інтерпретації культурного контенту сприяють утвердженню більш горизонтальних моделей взаємодії у сфері культури, де аудиторія набуває впливу на циркуляцію та конструювання культурних смислів.

Отже, культурний порядок денний у цифрову епоху формується як результат взаємодії інституційних стратегій, алгоритмічних механізмів цифрових платформ та мережових практик аудиторій. У цих умовах мистецькі інституції виступають медіаторами культурної комунікації, функціонування яких виходить за межі виключно репрезентативних функцій.

Література

1. Волинець В. Цифрові технології у сфері культури: теоретизація проблеми цифрових даних і культурної спадщини. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2021. 4(2). С. 195–205. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.4.2.2021.247481>.
2. Денисюк Ж. З., Яковлев О. В. Формування інформаційної культури суспільства в умовах цифровізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 18–22. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239802>.

3. Лисинюк М. В., Байда І. В. Трансформація культури медіаспоживання в умовах цифровізації суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 14–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308260>.

4. Плещан Х. В. Теоретико-методологічні засади діджиталізації культурного простору у процесі розвитку креативних індустрій в Україні. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2021. (22). С. 85–102. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235897>.

5. Тормахова А., Алексієнко О. Цифрова трансформація сучасних українських виставково-експозиційних практик. *Українські культурологічні студії*. 2025. № 1 (16). С. 67–73. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10).

6. Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2025. № 8 (2). С. 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863>.

7. Щур Н. О. Публічна політика у сфері мистецтва: соціокультурні засади та виклики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 59–64. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344216>.

8. Gillespie T. The relevance of algorithms. *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. MIT Press. 2014. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262525374.003.0009>.

9. Helmond A. The platformization of the web: Making web data platform ready. *Social Media + Society*. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305115603080>.

10. ReShaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris: UNESCO. URL: <https://www.unesco.org/reports/reshaping-creativity/2022/en> (дата звернення: травень 2026).

11. Jenkins H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. 2006. 336 pp. URL: https://www.researchgate.net/publication/249737684_Jenkins_H_2006_Convergence_Culture_Where_Old_and_New_Media_Collide_New_York_New_York_University_Press_336_pp_2995_hardbound (дата звернення: травень 2026).

References

1. Volynets, V. (2021). Digital technologies in the field of culture: Theorisation of the problem of digital data and cultural heritage. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 4(2), 195–205. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.4.2.2021.247481> [in Ukrainian].
2. Denysiuk, Zh., & Yakovlev, O. (2021). Formation of the information culture of society under conditions of digitalisation. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 18–22 [in Ukrainian].

3. Lysyniuk, M., & Baida, I. (2024). Transformation of media consumption culture under conditions of society digitalisation. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 14–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308260> [in Ukrainian].
4. Pletsan, Kh. (2021). Theoretical and methodological foundations of digitalisation of cultural space in the process of creative industries development in Ukraine. *Culture and Arts in the Modern World*, 22, 85–102. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235897> [in Ukrainian].
5. Tormakhova, A., & Aleksiienko, O. (2025). Digital transformation of contemporary Ukrainian exhibition and exposition practices. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(16), 67–73. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10) [in Ukrainian].
6. Tsilyna, M. (2025). Digitalisation in the cultural sphere of Ukraine: Modern strategies and practices. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 8(2), 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863> [in Ukrainian].
7. Shchur, N. (2025). Public policy in the field of art: Socio-cultural foundations and contemporary challenges. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 59–64. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344216> [in Ukrainian].
8. Gillespie, T. (2014). The relevance of algorithms. *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262525374.003.0009> [in English].
9. Helmond, A. (2015). The platformization of the web: Making web data platform ready. *Social Media + Society*. In *Media Technologies*: <https://doi.org/10.1177/2056305115603080> [in English].
10. UNESCO (2022). *Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good*. UNESCO. UNESCO Report [in English].
11. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/249737684_Jenkins_H_2006_Convergence_Culture_Where_Old_and_New_Media_Collide_New_York_New_York_University_Press_336_pp_2995_hardbound [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 351.85]130.02(477):008

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362271

Цитування:

Хлібосолов І. О. Трансформація ідентичності в українському культурному просторі: від радянської моделі до етносимволічного націєтворення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 125–131.

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

Khlibosolov I. (2026). Transformation of Identity in Ukrainian Cultural Space: From the Soviet Model to Ethno-Symbolic Nation-Building. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 125–131 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД РАДЯНСЬКОЇ МОДЕЛІ ДО ЕТНОСИМВОЛІЧНОГО НАЦІЄТВОРЕННЯ

Мета статті – дослідити трансформацію ідентичності українського культурного простору від концепту ідентичності радянської людини, що був надбудовою національної ідентичності у радянський період, до етносимволізму, що утворюється у теперішній час на основі синтезу примордіалізму та конструктивізму. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід до вивчення еволюції української ідентичності в культурному просторі. Використано культурологічний, теоретико-філософський та історико-порівняльний методи для аналізу змін української ідентичності від радянської наднаціональної моделі до сучасних форм національної та громадянської самоідентифікації. Методи аналізу і синтезу застосовано для узагальнення основних теоретичних концепцій примордіалізму, конструктивізму й етносимволізму, а також порівняльний метод для зіставлення модерних і постмодерних підходів до розуміння ідентичності. Враховано такі дослідницькі підходи до студіювання проблеми формування ідентичності культурного простору України: постколоніальні студії, деконструктивізм, мультикультуралізм і методологічно невизначений апологетизм, що дало змогу розглянути український культурний простір як динамічну систему, у межах якої відбувається переосмислення історичної спадщини, національної пам'яті та культурних практик. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні особливостей трансформації української ідентичності в умовах сучасних воєнних і глобалізаційних викликів та обґрунтуванні етносимволізму як методологічної основи формування сучасного українського культурного простору, що поєднує етнокультурну спадковість і громадянсько-політичну свідомість. **Висновки.** Сучасний академічний дискурс демонструє поступовий перехід від етноцентричного до громадянсько-політичного розуміння української ідентичності, що особливо посилюється після подій 2014 року та повномасштабного вторгнення росії у 2022 році. У зв'язку із цим в українському науковому дискурсі засвідчено формування інклюзивної моделі нації, у якій вирішальну роль відіграють громадянська позиція, культурна пам'ять і свідомий вибір. У культурологічному контексті ідентичність постає як динамічний і багатовимірний феномен, осмислення якого ґрунтується на поєднанні уявлень про її відносну стабільність, мінливість і залежність від соціокультурних трансформацій. У результаті синтезу примордіалізму та конструктивізму постає методологічною основою етносимволізму як сучасної моделі формування української ідентичності. Водночас повномасштабна війна стала каталізатором консолідації суспільства, зміцнення громадянської ідентичності та переосмислення культурних і мовних маркерів національної єдності.

Ключові слова: культурний простір, ідентичність, примордіалізм, конструктивізм, етносимволізм, Україна.

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

Transformation of Identity in Ukrainian Cultural Space: From the Soviet Model to Ethno-Symbolic Nation-Building

The purpose of the article is to examine the transformation of identity within the Ukrainian cultural space, from the concept of the “Soviet person” identity, which functioned as a superstructure over national identity during the Soviet period, to ethno-symbolism, which is currently emerging on the basis of a synthesis of primordialism and constructivism. **The methodological** framework of the study is grounded in a comprehensive interdisciplinary approach to the analysis of the evolution of Ukrainian identity in the cultural space. Cultural, theoretical-philosophical, and

historical-comparative methods are used to analyse changes in Ukrainian identity from the Soviet supranational model to contemporary forms of national and civic self-identification. Methods of analysis and synthesis are used to generalise the main theoretical concepts of primordialism, constructivism, and ethno-symbolism, while the comparative method is applied to contrast modern and postmodern approaches to understanding identity. The study also takes into account such research approaches to the formation of identity in the Ukrainian cultural space as postcolonial studies, deconstructionism, multiculturalism, and methodologically undefined apologetic discourse, which allows the Ukrainian cultural space to be considered as a dynamic system in which historical heritage, national memory, and cultural practices are continuously reinterpreted. **The scientific novelty** of the article lies in identifying the features of Ukrainian identity transformation under contemporary war and globalisation challenges, and in substantiating ethno-symbolism as a methodological basis for shaping the modern Ukrainian cultural space, which combines ethno-cultural heritage with civic-political consciousness. **Conclusions.** Contemporary academic discourse demonstrates a gradual shift from an ethnocentric to a civic-political understanding of Ukrainian identity, which has been significantly intensified after the events of 2014 and the full-scale Russian invasion in 2022. In this regard, an inclusive model of the nation is emerging in Ukrainian scholarship, where civic position, cultural memory, and conscious choice play a decisive role. In the cultural context, identity is understood as a dynamic and multidimensional phenomenon, whose interpretation is based on the combination of relative stability, variability, and dependence on socio-cultural transformations. As a result, the synthesis of primordialism and constructivism serves as a methodological foundation for ethno-symbolism as a contemporary model of Ukrainian identity formation. At the same time, the full-scale war has become a catalyst for societal consolidation, strengthening civic identity, and rethinking cultural and linguistic markers of national unity.

Keywords: cultural space, identity, primordialism, constructivism, ethnosymbolism, Ukraine.

Актуальність теми дослідження. У контексті становлення української державності проблема ідентичності постає як центральна тема у формуванні суспільного наративу побудови майбутнього нації на основі культурних традицій. Значення ідентичності особливо зростає в умовах глобалізаційних процесів і воєнних випробувань, які вимагають глибокого осмислення та збереження національної самобутності. Сьогодні українська ідентичність зазнає нових викликів. Воєнний стан, спричинений російською агресією, змусив українців ще більше цінувати свою культуру, історію та свободу. У цих умовах ідентичність стала не лише культурним, а й політичним феноменом, що об'єднує людей у боротьбі за власну державу. Водночас глобалізація та міграційні процеси актуалізують завдання збереження національних цінностей у багатокультурному світі [22]. Основні напрями досліджень та дискусії академічних рефлексій свідчать про те, що проблема ідентичності має міждисциплінарний характер і до її студіювання долучаються вчені з різних сфер гуманітарного знання: філософії, психології, соціології, культурології, політології, історії і антропології. Фокус дискусій зосереджений на переоцінці минулого й трансформації успадкованої ідентичності на модерністську, що здатна консолідувати суспільство [7]. Національна ідентичність визначається як відчуття приналежності людини до певної нації, що створює зв'язок між індивідами, об'єднаними спільною мовою, культурою та історією. Актуальність вивчення цієї проблематики посилюється також необхідністю розуміння процесів формування

та збереження ідентичності українців, зокрема в умовах вимушеної еміграції внаслідок війни [13].

Аналіз досліджень і публікацій. Тема української ідентичності простежувалася в дослідженнях низки дослідників, зокрема: Р. Фіннін, О. Фігес, Е. Вільсон, О. Гнатюк, М. Гібернау, Ф. Фукуяма, Д. Шнаппер, О. Андрєєвої, О. Власюка, Н. Гайворонюк, О. Дзьобаня, М. Кармазіна, М. Степико та ін. Історіографічне дослідження проблеми виконала Т. Бевз [2]. ін. Британський політолог Е. Вільсон стверджував, що «українську ідентичність ще треба «перебудувати», відокремивши її від інших національних історій, з якими пов'язувалось життя українців упродовж сторіч: російської, радянської, польської, угорської та ін.» [5, 78].

У науковому дискурсі знаходимо різні підходи до вивчення проблеми ідентичності суспільного простору. Примордіалізм розглядає нації як давні утворення, чия єдність ґрунтується на мовній та культурній спільності, а ідентичність – як незмінну сутність спільноти, властивість індивіда від народження [9]. На противагу цьому, конструктивізм трактує національні спільноти як «сконструйований» або «винайдений» продукт сучасної епохи, мінімізуючи роль етнокультурних факторів. Із цього погляду, колективна пам'ять і традиції є результатом штучної конструкції та інструментом соціальної інженерії. Формування сучасних націй пов'язане з технологічним, економічним та політичним розвитком, у якому культурну гомогенність розглядають як політичний інструмент, а не результат етнокультурного розвитку [11]. Синтез примордіалізму та

конструктивізму демонструє комплексний підхід до проблеми й виступає у формі етносимволізму. Етносимволізм розглядає нації як політично свідомі етнокультурні спільноти, що мають чітку претензію на державність. Цей підхід підкреслює вкоріненість націй у минулому та важливість етнічного ядра, але також визнає вирішальну роль політичного фактора [11]. За цією теорією державність виступає індикатором ідентичності суспільного й культурного простору нації. Для України напруга між примордіалізмом та конструктивізмом є особливо актуальною, адже історично українська ідентичність часто формувалася культурно, а не політично, через тривалу відсутність власної державності. Отже, вивчення проблеми української ідентичності потребує аналізу того, як вона є водночас органічною культурною еволюцією та свідомим політичним проєктом.

Мета статті – дослідити трансформацію ідентичності українського культурного простору від концепту ідентичності радянської людини, що був надбудовою національної ідентичності у радянський період, до етносимволізму, що утворюється у теперішній час на основі синтезу примордіалізму та конструктивізму.

Виклад основного матеріалу. У науковому осмисленні проблеми формування української ідентичності важливе місце посідають постколоніальні, деконструктивістські та мультикультуралістські підходи. Постколоніальні студії інтерпретують українську культуру як продукт колоніального чи постколоніального розвитку, однак така позиція викликає дискусії, адже українці були не лише об'єктом імперського впливу, а й активними учасниками творення імперського культурного простору. Це свідчить про складність інтерпретації української культурної ідентичності в категоріях постколоніалізму [6, 32].

Деконструктивістський підхід у творенні культурної політики молодого держави пов'язаний з актуальними трансформаціями культурної ідентичності від радянсько-етнічної, що включає концепт радянської людини з етнічною базисною основою, або надідентичності, до національної. Найбільше відповідає ситуації концепція мультикультуралізму, що передбачає державну підтримку всіх без винятку етнічних груп. Тут важлива дефініція Стюарта Гола, за якою національна культура є дискурсом – способом конструювання значень, котрий

впливає на націю, а також організовує її дії та ідеї, що її стосуються [25]. Досить популярна в українській гуманістиці апологетична течія, не визначена в методологічному розумінні. У своєму аналізі змін автори таких праць намагаються довести, що в незалежній державі умови для розвитку української культури нерідко виявляються гіршими, ніж у попередню епоху.

Термін «ідентичність» виступає як одне з ключових, базисних понять в усій системі соціального пізнання. Але його практичне застосування ускладнене різними дисциплінарними й концептуальними підходами до визначення його сутності. У руслі примордіалізму (від англ. *primordial* — вихідне, споконвічне, первісне) ідентичність розглядають здебільшого як органічно притаманну людині чи соціуму рису, дану від народження або сформовану на ранніх стадіях соціалізації. При цьому акцент робиться на групових діях, що мають символічний або ритуальний характер, а також на емоційній значущості групової належності. Етнос у цій системі поглядів має вигляд міжпоколінної популяції людей із досить стійкими мовно-культурними та психічними особливостями, із власною самосвідомістю.

У баченні конструктивістів ідентичність, навпаки, постає як артефакт, ментальний конструкт, призначенням якого є реалізація потреби належати до певної спільноти і відмежуватися від інших спільнот. У найбільш радикальних представників цього підходу (інструменталістів) етнічність постає як суто утилітарний засіб, який дає змогу забезпечувати розв'язання тих чи інших групових цілей. Більшість конструктивістів не сприймає ідентичність як даність, розглядаючи її як своєрідний результат самопредставлення – фантом, що зазнає постійного переформатування і є не сутнісним, не іманентним, а співвідносним і контекстуальним. Якщо є щось спільне в цих двох відмінних поглядах на ідентичність, то воно зводиться до бачення її крізь призму компетентності особи, тобто готовності розв'язувати побутові, особисті, професійні проблеми за усталеними в певній спільноті правилами [14, 35–36].

Ф. Фукуяма стверджує, що «потреба людини у визнанні її ідентичності – основна ідея, яка об'єднує багато процесів у світовій політиці» [23, 6]. Така потреба «є визначальним підґрунтям становлення демократичних основ життя суспільства та

української національної держави» стверджує Тетяна Бевз.

У своїх дослідженнях Т. Бевз підсумовує, що в умовах війни політика національної безпеки в гуманітарній сфері має спрямовуватися на подолання загроз у сфері освіти, культури, науки, релігії та на підтримку умов для зміцнення загальнонаціональної ідентичності (мови, культури, традицій, вірувань) і вироблення довгострокової, цілеспрямованої й комплексної державної політики з формування спільної громадянської ідентичності та подолання кризи української ідентичності, нейтралізації її загроз [1, 154].

Досліджуючи моделі культурного простору та проблему ідентичності його елементів, О. Гриценко [9] визначає національний культурний простір як сукупність публічних сфер, що функціонують як на території національної держави, так і поза її межами, але при цьому ідентифікують себе з відповідною модерною нацією та її знаковими системами.

Ю. Зерній акцентує, що цілісність та єдність національного культурного простору є вирішальними для забезпечення внутрішньої єдності нації, а отже, її ідентичності, запобігаючи її фрагментації та дезінтеграції [11].

Формування національної ідентичності М. Степико розглядає як процес самовизначення особистості у взаємодії з реальними та символічними конструктами етнічного та національного простору [18]. Культурний простір так не просто слугує фоном для ідентичності, а є активною, еволюціонуючою силою, яка інтегрує різноманітні елементи та допомагає визначити «нас» у протиставленні «ім».

Проблема української ідентичності перебуває в полі уваги культуролога М. Рябчук, що є автором концепції «двох Україн», означених як «українська етнокультурна» («примордіальна») та «українська інституційна» («паспортно-територіальна»). Ця теорія постулює існування в межах України двох конкуруючих проєктів: «української України» та «радянської малоросійської УРСР-України» [16].

Я. Грицак дотримується теорії етносимволізму і підкреслює фундаментальну відмінність між етносом, природною спільнотою, народом (примордіалізм) та нацією (штучним конструктом). Він наголошує на ключовій ролі еліти у формуванні національної ідентичності та визначає національну самоідентифікацію як свідомий вибір [24]. Науковець також

застерігає від надмірної «етнізації» української історії, підкреслюючи значний внесок інших національних груп, які проживали на українських землях. Історико-філософський контент еволюції української ідентичності він дослідив спільно з О. Комаровим [8]. Формування громадянської української нації історично вони відносять до політичних традицій козацької доби. Проте Михайло Грушевський формування політичної української нації на початку XX століття пов'язує з руським корінням IX століття, що викликає дискурс щодо джерел виникнення цього процесу. За історико-хронологічним принципом політичні традиції козацької доби мали би мати в основі традиції попередньої держави, якою є Русь. Історик С. Плохій [17], що спеціалізується на вивченні історії України та Східної Європи, досліджує формування «руської» ідентичності та її вплив на державотворення, а отже, питання історичних джерел української ідентичності ґрунтовно можна віднести до періоду Русі.

Я. Грицак та О. Комаров стверджують, що ідентичність має плинну складову, яка і спонукає її до невинного поступу. Проте віра, культура, мова, держава залишаються засадничими елементами української ідентичності [8, 35]. Випробування війни викликали трансформацію в суспільстві у бік вибору модерного розвитку, пов'язаного із західною цивілізаційною моделлю. У їх праці йдеться про громадянську націю з модерновим суспільно-політичним укладом у складі європейських народів, що дає змогу брати участь у формуванні сучасної ідентичності Європи.

Етнічна, примордіальна ідентичність у сучасному світі визначається не лише походженням, а й свідомим вибором. Політолог В. Кулик досліджував, як свідомий вибір став вирішальним в Україні після 2014 року, призвівши до реідентифікації значної частини населення, яка раніше ідентифікувала себе як росіяни, на українців. Він відзначив, що в час війни змінилося саме значення українськості – від суто примордіальної до конструктивної, яка набула значення громадянської категорії [12].

Культуролог і політолог Т. Возняк аналізував формування модерної української нації. У питанні ідентичності нації він виступає за плюралістичний та експансіоністський підхід до української єдності, який здатен інтегрувати різноманіття [21]. За його спостереженням [20], відбувається формування модерної української

нації як політичної, а не етнічної конструкції, а також актуалізувалося багато проблем регіональної та локальної ідентичності. З одного боку, проходять процеси консолідації української політичної нації, а паралельно відбуваються і процеси регіональної та локальної самоідентифікації.

Регіональний вимір ціннісних орієнтацій і політичних проєкцій на широкому історичному фоні в контексті складних «переідентифікацій», що супроводять становлення нових інституційних форм і дискурсивних практик, стимульованих викликами глобалізаційної ери, простежила Л. Нагорна [14]. У фокусі її наукового інтересу є проблема ідентифікаційних криз, пов'язаних з різноспрямованістю регіональних самоідентифікацій, мовних уподобань, конструктивів історичної пам'яті, що входять до процесу формування ідентичності.

Польська дослідниця О. Гнатюк [6] аналізує дебати українських інтелектуалів навколо національної та культурної ідентичності на зламі XX і XXI ст. в ширшому контексті центрально- й східноєвропейських дебатів про ідентичність. Аналіз дискурсу ідентичності дає змогу розглядати різні рівні та виміри українських дискусій і, водночас, застосовувати міждисциплінарний підхід до дослідження процесу перетворення української ідентичності на культурну та політичну дійсність.

Український інститут майбутнього реалізував проєкт «Конструювання української національної ідентичності», спрямований на створення широкого дискурсу серед інтелектуальних та культурних еліт щодо цього питання [4]. Національна ідентичність у цьому проєкті розглядалася як «сукупність ментальних і соціальних репрезентацій та контекстуальних моделей, що позначає багатовимірні зв'язки між членами спільнот, виражені у відчутті приналежності до одної нації та використанні спільних когнітивних, поведінкових та ціннісних патернів» [4, 5]. Ідентичність у цьому постає як «конструкт, який не може бути до кінця нав'язаний зовнішнім регулюванням, звідки б воно не походило» [4]. Автори проєкту розглядають проблему просторового формування ідентичності, вирішення якої вбачають у систематичній процесній діяльності або політики із внутрішнього мережевого дискурсу-конструювання, що на їх переконання дає швидкі та ефективні результати відновлення чи адаптації національної ідентичності.

В Інституті політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України у 2015 році здійснено узагальнений аналіз суперечностей ідентичностей у сучасній Україні. Встановлено, що суперечності ідентичностей можуть виникати під впливом різноманітних чинників, таких як геополітичні, історичні, економічні, культурні та релігійні [19]. Науковий колектив під головуванням О. Рафальського пропонує концепт української цивілізаційної ідентичності. Комплексне дослідження проблеми української ідентичності в цивілізаційному вимірі здійснене в контексті гуманітарної міждисциплінарності, поєднання історичних, філософських, політологічних, соціологічних і культурологічних методів пізнання, з позицій цивілізаційного, антропологічного та соціокультурного підходів. З'ясовано теоретико-методологічні засади сутності цивілізаційної ідентичності, розкрито її структуру, до якої відносять такі складові, як: етнічна, національна, культурна, релігійна, політична, громадянська, європейська та ін., зв'язок цивілізаційної ідентичності з менталітетом і глобалітетом у динаміці історичного поступу та трансформацій. Фактично запропоновано модель національного культурного простору, її взаємодії з глобальним простором розвитку цивілізацій.

Наукова новизна статті полягає у виявленні особливостей трансформації української ідентичності в умовах сучасних воєнних і глобалізаційних викликів та обґрунтуванні етносимволізму як методологічної основи формування сучасного українського культурного простору, що поєднує етнокультурну спадковість і громадянсько-політичну свідомість.

Висновки. Сучасний академічний дискурс демонструє поступовий перехід від етноцентричного до громадянсько-політичного розуміння української ідентичності, що особливо посилюється після подій 2014 року та повномасштабного вторгнення росії у 2022 році. У зв'язку із цим в українському науковому дискурсі засвідчено формування інклюзивної моделі нації, у якій вирішальну роль відіграють громадянська позиція, культурна пам'ять і свідомий вибір. У культурологічному контексті ідентичність постає як динамічний і багатовимірний феномен, осмислення якого ґрунтується на поєднанні уявлень про її відносну стабільність, мінливість і залежність від соціокультурних

трансформацій. У результаті синтез примордіалізму та конструктивізму постає методологічною основою етносимволізму як сучасної моделі формування української ідентичності. Водночас повномасштабна війна стала каталізатором консолідації суспільства, зміцнення громадянської ідентичності та переосмислення культурних і мовних маркерів національної єдності.

Література

1. Бевз Т. А. Українська ідентичність і національна безпека у викликах сьогодення. *Українознавство*. 2020. № 4 (77). С. 143–158. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.4\(77\).2020.217504](https://doi.org/10.30840/2413-7065.4(77).2020.217504).
2. Бевз Т. А. Концепт ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій: загрози національній безпеці в гуманітарній сфері (історіографія проблеми). *Українознавство*. 2020. № 3 (76). С. 178–200. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(76\).2020.213207](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(76).2020.213207).
3. Бевза Б., Гінкул А. Конструювання національної ідентичності: базові поняття та український контекст. Київ : Український інститут майбутнього, 2024. 12 с.
4. Бевза Б., Гінкул А. Конструювання та реалізація політики ідентичності в Україні у 2022–2030 роках: аналіз та прогностична модель, 2023.
5. Вілсон Е. Українці: несподівана нація. Київ : К.І.С., 2004. С. 78.
6. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ : Часопис «Критика», 2005. 529 с.
7. Гончарова В. І., Леонова В. І. Формування національної ідентичності здобувачів освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 75. С. 123–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/75.23>.
8. Грицак Я., Комаров О. Шлях становлення української ідентичності. Запоріжжя : Платформа спільних дій, 2021. 35 с.
9. Гриценко О. А. Моделі культурного простору та проблема ідентичності його елементів. *Культурологічна думка*. 2019. №15. С. 66–82.
10. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
11. Зерній Ю. Взаємозв'язок історичної пам'яті та національної ідентичності. *Політичний менеджмент*. 2008. №5. С. 104–115.
12. Кулик В. Хто належить до української нації? *Історична правда*. 14.05.2026. URL: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2023/09/29/163184/> (дата звернення: 03.03.2026).
13. Сущевський А. І. Культурні маркери ідентичності українців в умовах вимушеної еміграції. Запоріжжя, 2024. URL: https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/19087/1/MR_Sushevskuy%20Anatoliy.pdf (дата звернення: 03.03.2026).
14. Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. Київ : ІПіЕНД імені

І. Ф. Кураса НАН України, 2008. 405 с.

15. Карп'як В. Після війни ніхто більше не питатиме про ідентичність: Микола Рябчук про те, що немає концепції "двох Україн". *Суспільне. Культура*. 23.08.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/556851-pisla-vijni-nihtobilse-ne-pitatime-pro-identichnist-mikola-rabcuk-pro-te-so-nemaie-koncepcii-dvoh-ukrain/> (дата звернення: 03.03.2026).

16. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – Історичні причини та політичні наслідки. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.

17. Плохій С. Пошуки коренів: руська ідентичність та її вплив на державотворення. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7hBXTMsHAPw> (дата звернення: 03.03.2026).

18. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.

19. Суперечності ідентичностей в Україні та шляхи їх регулювання в контекстах політики громадянської консолідації української нації : аналітична доповідь. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2015. 160 с.

20. Возняк Т. Феномен галицької ідентичності. *ji.lviv*. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/voznjak.htm> (дата звернення: 03.03.2026).

21. Возняк Т. Тарас Возняк, лауреат Премії Стуса 2021 року: «Для того, щоб іти, потрібно зрозуміти, де ми перебуваємо». *Pen.Ukrain*. 16.09.2021. URL: <https://pen.org.ua/taras-voznjak-laureat-premiyi-imeni-vasylya-stusa-2021-roku-dlya-togo-shhob-ity-potribno-zrozumity-de-my-perebuvayemo> (дата звернення: 03.03.2026).

22. Українська ідентичність: спадщина, виклики та сучасність. *Чорноморський національний університет імені Петра Могили*. URL: <https://chmnu.edu.ua/ukrayinska-identichnist-spadshhina-vikliki-ta-suchasnist/> (дата звернення: 03.03.2026).

23. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості. Київ : Наш формат, 2020. С. 6.

24. Грицак Я. Лекція «Українська ідентичність». *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf_xE (дата звернення: 03.03.2026).

25. Modernity – An Introduction to Modern Societies, S. Hall (ed.), Blackwell, Cambridge, Mass. 1995. P. 616.

References

1. Bevz, T. A. (2020). Ukrainian identity and national security in the challenges of today. *Ukrainian Studies*, 4 (77), 143–158 [in Ukrainian].
2. Bevz, T. A. (2020). The concept of Ukrainian identity in the context of socio-cultural transformations: threats to national security in the

humanitarian sphere (historiography of the problem). *Ukrainian Studies*, 3(76), 178–200 [in Ukrainian].

3. Bevza, B., & Hinkul, A. (2024). Construction of national identity: basic concepts and Ukrainian context. *Ukrainian Institute of the Future* [in Ukrainian].

4. Bevza, B., & Hinkul, A. (2023). Designing and implementing identity policy in Ukraine in 2022–2030: analysis and predictive model [in Ukrainian].

6. Wilson, E. (2004). Ukrainians: an unexpected nation. K.I.S. [in Ukrainian].

7. Hnatiuk, O. (2005). Farewell to the Empire. Ukrainian discussions on identity. Publishing House “Criticism Magazine” [in Ukrainian].

8. Honcharova, V. I., & Leonova, V. I. (2024). Formation of national identity of education seekers. *Innovative pedagogy*, 75, 123–126 [in Ukrainian].

9. Hrytsak, Ya., & Komarov, O. (2021). The path of formation of Ukrainian identity. Platform of joint actions [in Ukrainian].

10. Hrytsenko, O. A. (2019). Models of cultural space and the problem of identity of its elements. *Culturological thought*, 15, 66–82 [in Ukrainian].

11. Hibernau, M. (2012). Identity of nations. *Tempora* [in Ukrainian].

13. Zernii, Yu. (2008). The relationship between historical memory and national identity. *Political management*, 5, 104–115 [in Ukrainian].

15. Kulyk, V. (2023). Who belongs to the Ukrainian nation?. Retrieved from: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2023/09/29/163184/> [in Ukrainian].

16. Cultural markers of Ukrainian identity in conditions of forced emigration. (n.d.). https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/19087/1/MR_Sushevskiy%20Anatoliy.pdf [in Ukrainian].

17. Nahorna, L. P. (2008). Regional identity: Ukrainian context. I.F. Kuras Institute of International Relations and International Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

18. After the war, no one will ask about identity anymore: Mykola Riabchuk on the fact that there is no concept of “two Ukraines”. (n.d.). Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/556851-pisla-vijni-nihtobilse-ne-pitatile-pro-identichnist-mikola-rabcuk-pro-te-so-nemaie-konceptii-dvoh-ukrain/> [in Ukrainian].

19. Riabchuk, M. (2019). Overcoming ambivalence. The dichotomy of Ukrainian national

identity – Historical causes and political consequences. I. F. Kuras Institute of International Relations of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

20. Plokhii, S. (2023). Searching for roots: Russian identity and its impact on state formation. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=7hBXTMsHAPw> [in Ukrainian].

22. Stepyko, M. T. (2011). Ukrainian Identity: Phenomenon and Principles of Formation. NISD [in Ukrainian].

24. Contradictions of identities in Ukraine and ways of their regulation in the context of the policy of civic consolidation of the Ukrainian nation (2015). I. F. Kuras Institute of Cultural and Historical Research of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

25. Vozniak, T. (n.d.). Phenomenon of Galician Identity. Retrieved from: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/voznjak.htm> [in Ukrainian].

26. Vozniak, T. (2021). Taras Vozniak, winner of the 2021 Stus Prize: “In order to go, we need to understand where we are”. Retrieved from: <https://pen.org.ua/taras-voznjak-laureat-premiyi-imeni-vasylya-stusa-2021-roku-dlya-togo-shhob-ity-potribno-zrozumity-de-my-perebuvayemo> [in Ukrainian].

28. Ukrainian identity: heritage, challenges and modernity. (n.d.). Retrieved from: <https://chmnu.edu.ua/ukrayinska-identichnist-spadshhina-vikliki-ta-suchasnist/> [in Ukrainian].

29. Fukuyama, F. (2020). Identity. The Need for Dignity and the Politics of Offense. Nash format [in Ukrainian].

31. Yaroslav Hrytsak. (2025). Lecture “Ukrainian Identity”. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf_xE [in Ukrainian].

33. Hall, S. (ed.) (1995). *Modernity – An Introduction to Modern Societies*. Blackwell, Cambridge, Mass [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 06.04.2026
Прийнято до друку 15.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Баланович А. М., Виткалов С. В. Практика використання елементів української культури в сучасних рекламних кампаніях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 132–138.

Balanovych A., Vitkalov S. (2026). Practice of Using Ukrainian Culture in Modern Advertising Campaigns. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 132–138 [in Ukrainian].

Баланович Анна Миколаївна,
здобувачка Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0009-0002-1996-0493>
annabalanovich.06032003@gmail.com

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

ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ КАМПАНІЯХ

Метою роботи є теоретичне обґрунтування та практичне окреслення стратегій інтеграції елементів української культури у рекламні кампанії як інструменту формування національної ідентичності та культурного опору. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує культурологічний аналіз, компаративний метод (порівняння радянських та сучасних моделей) та типологізацію візуальних і вербальних символів. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації практик використання українських культурних кодів у період 2014–2026 рр. Уточнено функції сучасної реклами, зокрема її націєтворчу, деколонізаційну та мобілізаційну ролі. Запропоновано авторську класифікацію української символіки в маркетингу, що охоплює державну атрибутику, етнокультурні артефакти, символи звичаїв та архетипні образи (жінки-матері, родини). Вперше розглянуто аспект використання штучного інтелекту для візуалізації традиційних фольклорних мотивів у високотехнологічному секторі. **Висновки.** Сучасна вітчизняна реклама вийшла за межі комерції, ставши засобом деколонізації соціокультурного простору та витіснення російських наративів. Констатовано радикальний перехід до україномовної комунікації на всіх рівнях (неймінг, слогани), що стало маркером автентичності. Встановлено, що інтеграція фольклорних елементів (пісень, обрядів) створює глибокий емоційний зв'язок зі споживачем через апеляцію до позасвідомого. Водночас акцентовано увагу на етичних викликах: необхідності професійної відповідальності при використанні теми війни, аби уникнути спекуляцій на чутливих суспільних темах. Доведено, що реклама сьогодні не лише віддзеркалює культуру, а й бере активну участь у її творенні, продукуючи нові форми сучасного фольклору.

Ключові слова: українська культура, національна ідентичність, сучасна реклама, культурний код, деколонізація, фольклорні елементи, патріотична символіка, неймінг, націєтворчість, соціокультурні трансформації.

Balanovych Anna, Bachelor Student, Rivne State University for the Humanities; Vitkalov Serhii, Doctor of Cultural Studies, Professor, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne

Practice of Using Ukrainian Culture in Modern Advertising Campaigns

The purpose of the work is to theoretically substantiate and practically outline the strategies for integrating elements of Ukrainian culture into advertising campaigns as a tool for shaping national identity and cultural resistance. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines cultural analysis, the comparative method (comparing Soviet and modern models), and the typologisation of visual and verbal symbols. **The scientific novelty** of the work lies in the systematisation of practices for using Ukrainian cultural codes during the period of 2014–2026. The functions of modern advertising are clarified, specifically its nation-building, decolonising, and mobilising roles. The author proposes an original classification of Ukrainian symbolism in marketing, covering state attributes, ethnocultural artifacts, symbols of valour, and archetypal images (the mother figure, family). For the first time, the aspect of using artificial intelligence to visualise traditional folklore motifs in the high-tech sector is considered. In the course of the study, **conclusions** were formulated stating that modern domestic advertising has moved beyond commerce, becoming a means of decolonising the sociocultural space and displacing Russian narratives. A radical transition to Ukrainian-language communication at all levels (naming, slogans) was established as a marker of authenticity. It was found that the integration of folklore elements (songs, rituals) creates a deep emotional connection

with the consumer by appealing to the subconscious. At the same time, attention is focused on ethical challenges: the need for professional responsibility when using the theme of war to avoid speculation on sensitive social topics. It is proven that today advertising not only reflects culture but also actively participates in its creation, producing new forms of modern folklore.

Keywords: Ukrainian culture, national identity, modern advertising, cultural code, decolonisation, folklore elements, patriotic symbols, naming, nation-building, sociocultural transformations.

Актуальність теми дослідження. Нині реклама, окрім комерційного спрямування, отримала нову роль – вона стала інструментом культурного опору, національного єднання, особливо після початку повномасштабного вторгнення. Українська аудиторія почала виявляти запит на національне, вітчизняне, рідне. І рекламний ринок, окрім іншого, почав орієнтуватися на звертання до українських культурних кодів та символів – національної символіки, традицій, образів, фольклору. Це стосується й рекламних кампаній вітчизняного бізнесу, провідних брендів. Тому виникає потреба в комплексних міждисциплінарних дослідженнях, що можуть систематизувати приклади використання української культури в рекламі, що актуалізує наукове вивчення та осмислення інтеграції культурних елементів у рекламні практики.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографію досліджуваної теми представляють наукові праці сучасних вітчизняних дослідників, що вивчають різні аспекти інтеграції української культури та рекламних технологій. Це дисертаційні дослідження Б. Матвійчук [10], монографії С. Зарі [4] та О. Зернецької [15]. Зважаючи на те, що тема є сучасною, в роботі активно використовувалися статті, оприлюднені у останні кілька років на сторінках видань мережі Інтернет. Це, насамперед, публікації, присвячені проблемам використання національних символів та патріотичної тематики в сучасній вітчизняній рекламі в часи повномасштабного вторгнення [1, 2, 6, 7, 9], іншим аспектам інтеграції культури в рекламний простір [3, 8, 11, 12, 13].

Мета статті – окреслити практики використання елементів української культури в сучасних рекламних кампаніях.

Виклад основного матеріалу. Як компонент сучасної культури реклама трансформує різні значення, символи, зміст, тематику та миттєво реагує на мінливість соціокультурних обставин, при цьому не відмовляючись від укорінених стереотипів, національних архетипів та культурних зразків [3]. Національна історія, традиції, культура, мова є важливими ознаками рекламних повідомлень у країні, де вони транслюються. На це також накладається географічна

особливість сприйняття та технічні можливості [4; 117].

Реклама як інструмент впливу є актуальною й в контексті відродження національної та культурної ідентичності – ці поняття вперше універсалізувалися упродовж 1980-х років [5; 85]. Спираючись на історичну ретроспективу еволюції використання елементів української культури у рекламі, можна засвідчити, що у радянський період реклама була інтернаціональною та уніфікованою, а національні елементи використовувалися швидше у декоративних цілях. Із часу державної незалежності розпочався період пошуку національної ідентичності у рекламі, українські культурні символи ставали об'єктом спроб роботи брендів з українською автентичністю, однак при цьому домінувала російськомовна реклама [13]. Сучасний же вітчизняний рекламний контент є певним послідовником як радянських рекламних традицій, так часто і копіюванням та наслідуванням зразків західних моделей рекламної індустрії [10; 158]. При цьому фахівці засвідчували тиражування антикультури бульварною пресою та теле- й радіопрограмами, в результаті чого культуроформуюча функція реклами перетворювалася у дисфункцію [8; 67].

В останнє десятиліття у різні способи, у різних формах, із різною ефективністю відбувається інтеграція українських культурних елементів у сучасні рекламні кампанії. При цьому можна констатувати домінування національно-патріотичних трендів у рекламі. А особливо гостро це стало відчутно, починаючи від 2014 року – після Революції Гідності, та 2022 року – початку повномасштабного вторгнення. Це оприявнювалося через активну актуалізацію використання мови, символіки, культурних кодів. Більше того, можна підтвердити й про зацікавленість міжнародних брендів українською тематикою. Використовуючи культурні символи, реклама стала частиною підтримки національної єдності та елементом емоційно-патріотичної комунікації у суспільстві. Тож фактично можна стверджувати, що функції реклами в сучасному українському соціокультурному контексті розширилися до таких як націєтворчість, коли реклама сприяє консолідації нації через спільні цінності, візуалізуючи національну ідентичність

та протидіючи ворожим наративам. Виконуючи деколонізаційну роль, реклама поступово витіснила російські культурні коди, що домінували в рекламному просторі України до 2014 року, формуючи власні культурні сегменти. Рекламні повідомлення тепер часто підтримують моральний дух, мобілізують ресурси, власне, допомагають зберегти «нормальність» у ненормальних умовах, є елементами документування війни.

Варто розглянути, у який спосіб відбувається інтеграція української культури у рекламному просторі. Певно, першим та чи не найважливішим компонентом слід назвати мовний елемент. Мовна комунікація в рекламному просторі здійснюється за допомогою текстової інформації – з її структурно-композиційною організацією та мовленнєвими особливостями рекламного повідомлення [4; 24]. Упродовж перших двох десятиріч років часів державної незалежності використання української мови у вітчизняній рекламі було значною проблемою. Попри «Закон України про рекламу», де у рекламному просторі утверджувалося використання виключно української мови, бренди вживали схожі за звучанням із російською мовою слова. Частим було явище калькування, написання російських слів українськими літерами, поєднання двох мов в одній назві. Приміром, молоко «Бурьонка» чи «Продукти 24 часа» [10; 169].

Останні 10 років відбувся радикальний перехід від російської на українську мову вітчизняної реклами на усіх рівнях. Особливо активно цей процес зрушився після початку великої війни. Так, одеська компанія «Водний світ» повністю відмовилася від російськомовної назви – доволі успішної на ринку, і обрала нові корпоративні кольори – синій та жовтий [2]. Цікаво, що чимало брендів почали творити україномовні слогани, використовувати регіональні діалекти, сленг, а також вживати у рекламних кампаніях мовні каламбури, гру слів українською. Приміром, мережа автозаправних комплексів в Україні WOG у 2020 році запропонувала серію рекламних роликів зі слоганом «Всюди, де люди». А з початком повномасштабного вторгнення видозмінила його: «Герої всюди. Всюди, де люди». Мовний каламбур із прямим та переносним значенням використано й у рекламі шоколадного батончика Mars, слоган якого звучав: «Усе буде в шоколаді».

Креативом відрізнялася реклама у 2024 році мережі магазинів електроніки АЛЛО зі слоганом «ЗакохАЛЛО? Купуй кохаджети в

АЛЛО!». Поєднання українських традиційних веснянок та технічних інновацій було використано в іншому ролику від АЛЛО зі слоганом «ЗаквітчАЛЛО!». Важливо додати, що ці та кілька інших рекламних роликів від АЛЛО були згенеровані штучним інтелектом, який поступово посідає чільне місце у рекламному бізнесі.

Українська мова зайняла першорядне місце й у неймінгу – почали використовувати назви літерами кирилиці «ї», «і», «г», у назвах активніше вживають слова, що асоціюються з Україною, або ж суто українські слова, пишучи латиною але зберігаючи український колорит [1]. Важливо та цінно, що українська мова вже стала потужним інструментом у сфері маркетингу, даючи можливість брендам створювати якісний рекламний продукт.

Змін зазнала і візуальна символіка, де почала частіше використовуватися національно-патріотична символіка та образи. Опитування, проведені у перший рік повномасштабного вторгнення, засвідчили, що більшість українців – 77% хочуть бачити патріотичну рекламу [2].

З огляду на стабільність використання українського сегмента у рекламному просторі, можна запропонувати умовну класифікацію української символіки у вітчизняній рекламі, виокремивши такі елементи:

- національно-патріотична символіка державності: синьо-жовтий прапор, герб у формі тризуба, гімн України. Так, після повномасштабного вторгнення синьо-жовту кольорову гаму у своїх рекламних кампаніях використали Monobank, Київстар, Водний світ, тризуб – Укрпошта [2]. Образ воїна – Гетьмана, козака активно використовувалися в рекламних кампаніях торгових марок «Львівське, Козацька розвага. А сьогодні до цих образів доєднався символ сучасного захисника;

- окремі символи української культури: артефакти архітектурні (Хрещатик, Лавра, пам'ятники, театри, замки тощо), природні (Дніпро та інші річки, Карпати, моря, родючі землі, пшениця тощо), народно-обрядові (релігійні свята – Різдво, Великдень; народні обряди – Покрова, Івана Купала; атрибути до свят – крашанки, паски); сорочка-вишиванка, національний одяг та прикраси, рушник, українська народна пісня, петриківський розпис. У рекламі активно почали використовувати українські орнаменти (геометричні, рослинні, тваринні), які стали елементами айдентики багатьох брендів, їх активно інтегрують у логотипи та дизайн товарів. Як приклад –

електронні pod-системи WOUF запропонував споживачам лімітовану колекцію з національними орнаментами, візерунками та символами у дизайні [1]. Використовується відома та впізнана культурна символіка міст. Прикладом може слугувати бренд модного одягу ROUSTOVIT, відомий з 1998 року, що запропонував у 2017 році колекцію, натхненну Києвом то його символами – каштанами [12];

- символи національної звитяги (шабля, люлька, булава), перемоги, у тому числі спортивних досягнень (Євро-2012, клуб «Динамо»). Приміром, Українська асоціація футболу у 2025 році презентувала новий дизайн кубка, натхненний списками та традиційною козацькою булавою як символу непереможності й сили;

- образ жінки-матері, берегині. Часто матір є центром рекламного сюжету – вона об'єднує навколо себе, допомагає вирішити конфлікти. Це, приміром, реклама цукерок від транснаціональної компанії-виробника продуктів Nestle з пісню про маму, слоган «Мамина любов у кожній ложці», реклама приправи «Магі» зі слоганом «Золота у нас мама» та ін. Бренд BEVZA у колекції 2021 року звернулася до образу жінки архаїчної української культури, де вона ледь не прирівнювалася до божества [12];

- сімейні цінності, втілені в образах сімейних свят, домашнього родинного затишку та гостинності, чистоти, працьовитості. Оскільки в українських сім'ях не рідкою є практика проживання «під одним дахом» кількох поколінь і батьки продовжують брати активну участь у житті дітей, цей образ використовують медичні засоби. Це, приміром, реклама засобів від кашлю, знеболювального [10; 167, 170];

- звернення до відомих особистостей – символів культури як в історичній ретроспективі, так і сучасних. Тут варто загадати рекламу торгової марки «Оболонь» з А. Шевченком, С. Вакарчуком («Все буде добре»), чи торгової марки «Моршинська» з М. Єфросініною [4; 53-54]. Або ж рекламний ролик Київстар за участі Б. Ступки, який у формі тексту-розповіді розкаже аудиторії про любов до рідної землі. І на завершення промовляє слоган: «Поділіться любов'ю до України!».

Справді нове життя отримали фольклорні та етнокультурні елементи – обряди, традиції та свята, народна музика та пісні, казкові образи та персонажі, елементи національної кухні. Використання фольклорних елементів у рекламі – один із способів апеляції до національної ідентичності споживачів. Фольклор допомагає

створити емоційний зв'язок з аудиторією, викликати почуття ностальгії чи приналежності до певної культури. Фольклор також допомагає створити впізнаваний (бо рідний) образ й передати складні повідомлення у простій та доступній формі. Варто погодитися з сучасною дослідницею Б. Матвійчук щодо того, що на відміну від літератури чи мистецтва, що апелюють до свідомості певної соціальної групи, фольклорні елементи спрямовані, насамперед, на поза свідомість та чуттєве сприйняття реальності [10; 168-169].

Використання елементів фольклору скористалися чисельні вітчизняні виробники одягу – після лютого 2022 року головним fashion-трендом стало зображення, приміром, рядків з українських народних пісень. На футболках, світшотах, сукнях, а також сумках, рюкзаках та аксесуарах українських брендів JUL, MustHave та ін. у стильному дизайні зображалися рядки пісень «Несе Галя воду...», «Ой у лузі червона калина», що вже стали майже народною та ін. Окрім одягу та його елементів фольклорні елементи додаються, приміром, в оформлення сайтів, створення візуальних текстів у соцмережах, реклами на банерах [1].

Фольклорні елементи також допомагають наголосити на національному походженні продукту, що особливо важливо для певних категорій товарів. Прикладом можуть слугувати маркетингові знахідки – чипси зі смаком борщу або котлет по-київськи від бренду CHIPSTERS. У рекламі багатьох країн фольклор використовується як потужний інструмент культурної ідентифікації та емоційного впливу. Цікаво, що вітчизняні дослідники вказують на зворотній зв'язок, коли реклама стає «матеріалом» для творення народного сучасного фольклору – анекдотів, приказок, мемів. Часто слогани стають частиною повсякденної мови, замінюючи прислів'я [13].

Досліджуючи практику використання української культури в сучасних рекламних кампаніях, варто звернути увагу на рівні стратегій використання інтеграції. Так, на поверхневому рівні інтеграції частіше у рекламі стали використовувати на межі ризику та кітчу українські символи, декоративні елементи, або ж чутливі для суспільства вирази. Прикладом може слугувати використання на купальниках надпису «Бахмут», або ж на спідній білизні – «Чорнобаївка», «Русский корабль ...», «Доброго ранку, ми з України» та ін. [6].

Прикладами органічної інтеграції можна назвати рекламні кампанії, де елементи культури

стали невід'ємною частиною так званої brand identity – бренд-ідентичності як сукупності унікальних елементів, що створюють емоційно впізнаваний образ бренду. Він включає в себе візуальну айдентіку – логотип, кольорова гама, шрифт та вербальні компоненти – ключові повідомлення, стиль та тон рекламного голосу, а також поведінкову стратегію, що виявляється у взаємодії із споживачами та всередині компанії. На органічному рівні інтеграції важливим є емоційний зв'язок через спільні цінності. Як приклад – міжнародна франчайзингова мережа ресторанів Lviv Croissants, що має заклади в Україні, країнах Європи, Америки, в Кореї, створює виняткову атмосферу з неповторним львівським колоритом. При цьому сама назва бренду вказує на територіальну та культурну ідентичність, транслуючи українську культуру через гастрономічну складову.

Аналізуючи приклади глибинного рівня, варто окреслити інтеграцію українських цінностей й у основу brand philosophy – філософії бренду. Під цим явищем ми маємо на увазі світоглядну основу, якою керується бренд. Ключовими компонентами філософії бренду є місія, візія, принципи, завдяки яким бренд формує емоційний зв'язок із споживачами, створюючи унікальний образ, ідеї та цінності. Чимало потужних українських компаній та брендів відповідально поєднують українські цінності із своєю філософією бренду, демонструючи соціальну відповідальність у підтримці вітчизняної культури, мистецтва. Це, приміром, Monobank (поєднання технологій та соціальна відповідальність), Нова пошта (гуманітарна відповідність та підтримка музейних проєктів і митців), Київстар (підтримка та розвиток соціальних та культурних ініціатив) та ін.

Українські бренди, володіючи природною автентичністю, залучають зразки української культури, підкреслюючи цінності та походження, як конкурентної переваги. Увага професіоналів реклами не оминула українську історичну спадщину – чимало кампаній почали звертатися до культурних досягнень минулого, апелювати до відомих історичних особистостей, відшукуючи зв'язок між героїзацією та сучасними подіями. Приміром, бренд жіночого одягу BEVZA, що працює на вітчизняному ринку з 2006 року, у колекції весна-літо 2021 року використала елементи Трипільської культури. Бренд звернувся до культурних начал українців, використавши різні історичні символи. Це дозволило прослідкувати та відчути зв'язок із давньою

автентичною культурою та актуалізувати її крізь призму сучасності [12].

Окремі уваги заслуговують тематичні напрями рекламних кампаній. Останніми роками через війну в Україні, звісно, однією з основних є патріотична тематика, що стосується підтримки армії, волонтерського руху, національної єдності, культурного спротиву. Тут прикладом слугуватимуть практично більшість вітчизняних компаній та бізнесів – банки, оператори зв'язку, представники ІТ та ін.

Популярними та затребуваними, а значить й ефективними є святкові рекламні кампанії, де активно використовують тематику національних свят – Різдва, Великодня по-українськи, локальних свят та традицій, а деколи й пошуку нових смислів традиційних свят. Приміром, ювелірний бренд Sova до Дня незалежності 2024 року презентував низку відео – спеціальний проєкт «Сила української культури». В ньому фахівці різних культурних сфер розповідають про переосмислення через актуальні події в Україні історичних символів, автентичність, традиції у кіно, музиці, моді, рекламі.

Коли мова йде виключно про комерційні рекламні кампанії, тут теж є елементи української культури. Найперше, окремі бренди використовують культуру як Unique selling proposition – унікальну торгову пропозицію, як головну перевагу свого продукту. Це, як правило, певна унікальна якість товару (чи послуги), що робить його найсильнішим серед конкурентів і, таким чином, виділяє поміж інших. Наприклад, поєднання традиційних мотивів із сучасним дизайном у своєму одязі пропонує український бренд Foberini. А вітчизняний бренд Цвіт папороті через інтеграцію українських народних казок, легенд, міфів пропонує унікальні та впізнавані образи у своїх продуктах. Як унікальну торгову пропозицію онлайн-магазин UAmade просуває виключно українських виробників, які використовують елементи вітчизняної культури в дизайні своїх продуктів.

Вразливою темою, яку почали використовувати у вітчизняній рекламі останнім часом, є тема війни. Згідно опитування, проведеного у 2022 році, більше половини респондентів (55%) вказали на доречність використання воєнної тематики у рекламі. 29% заявили, що образ військового варто використовувати лише в рекламі соціального характеру, а решта – 16% зазначили, що ця тема не є доречною у рекламі [2].

Ще одне дослідження провела маркетингова компанія Navas, яка серед іншого більше десяти

років вивчає цінності та пріоритети споживачів. Згідно одного з останніх опитувань Navas, українці вважають за правильне бути обережним із застосуванням патріотичної тематики – синьо-жовтої кольорової гами, символів українськості чи мілітарної айдентики у недоречному контексті [9].

Висвітлюючи сучасні тенденції вітчизняного рекламного ринку, варто вказати на деякі проблеми, пов'язані з необхідністю обережного та тактовного підходу до використання в рекламі теми війни та патріотизму. Варто вказати, що реклама взагалі часто нехтує моральними, художніми та естетичними нормами [10; 176], а нині – ця тематика є надто чутливою для суспільства і тому вкрай важливо не допускати маніпуляцій чи піару на темі війни. Фахівці мають прораховувати реакцію споживачів на товари, де буде використано культурні символи, пов'язані з війною [11]. Серед невдалих рекламних компаній, що недоречно використали тематику війни та образи з нею пов'язані, можна назвати серію насіння для городини, де назвами зелені та овочів слугували «Азовсталь», «Миць ТРО», «Герої України» та ін. Обурення громадськості викликала назва напою «Героїчна Буча комбуча», пиво «Герої не вмирають» та ін. [6].

Критикуючи такий підхід до реклами та пропонуючи свідоме й етичне ставлення до війни, виробники реклами закликали не використовувати військові атрибути комерційною рекламою. Адже це призводить до знецінення образу військових та довгоочікуваної майбутньої перемоги, перетворюючись на спекуляцію. Комунікація на тему війни має бути органічним продовженням бренду, а не спекуляцією на чутливих темах. Серед іншого фахівці-рекламісти радять не експлуатувати та не розмивати поняття «герої», адже це знецінює захисників, роботу військових медиків, волонтерів, чия діяльність впливає на перебіг російсько-української війни [7].

У 2023 році був зареєстрований законопроект, що мав на меті унормувати та регулювати вживання символів війни у рекламі, зокрема обмежити використання патріотичної тематики як чутливої теми у комерційних цілях. Це стосувалося, зокрема, заборони використання назв населених пунктів, що постраждали від російської агресії, реєстрації торгових марок, що б відтворювали назви подій російсько-української війни, згадування бойових дій чи військових

операцій та ін. Однак, до сьогоднішнього дня цей закон перебуває на розгляді.

Наукова новизна роботи полягає в систематизації практик використання українських культурних кодів у період 2014–2026 рр. Уточнено функції сучасної реклами, зокрема її націєтворчу, деколонізаційну та мобілізаційну ролі. Запропоновано авторську класифікацію української символіки в маркетингу, що охоплює державну атрибутику, етнокультурні артефакти, символи зв'язи та архетипні образи (жінки-матері, родини). Вперше розглянуто аспект використання штучного інтелекту для візуалізації традиційних фольклорних мотивів у високотехнологічному секторі.

Висновки. Отже, практика використання української культури в рекламних кампаніях свідчить про серйозну трансформацію вітчизняної рекламної індустрії. Особливо гостро ці зсуви відчувалися після подій 2014 року та повномасштабного вторгнення 2022 року. Окрім комерційного спрямування реклама почала виконувати функції культурного опору та деколонізації, гуртуючи націю навколо спільних цінностей та національної ідентичності. Відбувся повний перехід рекламного продукту українською мовою, маркетологи почали активно використовувати національно-патріотичну символіку, фольклорні елементи, образи історичної спадщини – ці зміни свідчать про розуміння рекламістами та рекламодавцями важливості культурних особливостей як цінності та водночас конкурентної переваги. Важливою є проблема використання теми війни та патріотичних символів у контексті етичних підходів, що вимагає усвідомлення неприпустимості спекуляцій на чутливих суспільних темах.

Література

1. Абдулаєва Р. Як та чому бренди використовують українську символіку в рекламі. URL: <https://vctr.media/ua/kulturnyj-kod-yak-ta-chomu-brendy-vykorystovuyut-ukrayinsku-symvoliku-v-reklami-162527/> (дата звернення: 05.03.2026).
2. Бабич Ю. Реклама, що надихає: які патріотичні ролики з'явилися після 24 лютого. URL: https://24tv.ua/reklama-shho-nadihaye-yaki-patriotichni-roliki-zyavilisya-24_n2198498
3. Дзюба О. А. Медіа-реклама як креативне мистецтво сучасного культурного простору України. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/729cb511-358b-426b-93b3-44c00f5ffb15/content> (дата звернення: 05.03.2026).
4. Заря С. Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі

України початку XXI століття : монографія. Київ : ТОВ «ДКС центр», 2021.

5. Зернецька О. В. Глобальна комунікація: монографія. Київ : Наук. думка, 2017.

6. Котубей-Геруцька О. Антологія крінжі: де межа використання символів війни в маркетингу і рекламі. Пояснюємо на прикладах. URL: <https://suspilne.media/culture/423540-antologia-krinzi-de-meza-vikoristanna-simvoliv-vijni-v-marketingu-j-reklami-poasnuemo-na-prikladah/> (дата звернення: 05.03.2026).

7. Котубей-Геруцька О. Не став війну на промо. Поради від креативної агенції як уникнути крінжової патріотичної реклами. URL: <https://suspilne.media/culture/433965-ne-stav-vijnu-na-promo-poradi-vid-kreativnoi-agencii-ak-uniknuti-krinzovoi-patriotichnoi-reklami/> (дата звернення: 05.03.2026).

8. Кузнецова Т. Транслявання української культури сучасними ЗМІ: основні тенденції та перспективи. URL: <https://drive.google.com/file/d/0B088BviTJ1SHR1hjYTdnNGd2QkE/view?resourcekey=0-AJr38i34bvU40TwVqcg> (дата звернення: 05.03.2026).

9. Маркетинг воєнного часу: як змінилася поведінка споживачів під час війни? Чи потрібний бренд у воєнний час? Як має змінитися підхід до маркетингу? URL: <https://cases.media/en/article/marketing-voyennogo-chasu-doslidzhennya-havas-village-ukraine> (дата звернення: 05.03.2026).

10. Матвійчук Б. Культуротворчий потенціал реклами: естетичні виміри: дис.... канд. культурології: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017.

11. Недошитко І. Соціокультурні виміри рекламно-інформаційної діяльності. URL: <http://visnyk.ukrbook.net/article/view/322828> (дата звернення: 05.03.2026).

12. Стахів А. Еволюція модної реклами в Україні: як українські бренди шукали свій голос. URL: <https://elle.ua/moda/fashion-blog/evolyuciya-modnoi-reklami-v-ukraini-yak-ukrainski-feshn-brendi-shukali-sviy-golos/> (дата звернення: 05.03.2026).

13. Яненко Я. Реклама як феномен української культури. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/729cb511-358b-426b-93b3-44c00f5ffb15/content> (дата звернення: 05.03.2026).

References

1. Abdulaieva, R. (2023). How and why brands use Ukrainian symbols in advertising. Retrieved from: <https://vctr.media.ua/kulturnyj-kod-yak-ta-chomu-brendy-vykorystovuyut-ukrayinsku-symvoliku-v-reklami-162527/> [in Ukrainian].

2. Babych, Yu. (2022). Inspiring advertising: what patriotic adverts appeared after 24 February. Retrieved from: https://24tv.ua/reklama-shho-nadihaye-yaki-patriotichni-roliki-zyavilisya-24_n2198498 [in Ukrainian].

3. Dziuba, O. A. (2021). Media advertising as a creative art form in the contemporary cultural space of Ukraine. Retrieved from: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/729cb511-358b-426b-93b3-44c00f5ffb15/content> [in Ukrainian].

4. Zaria, S. (2021). Artistic and Spectacular Television Advertising in the National Cultural Space of Ukraine at the Beginning of the 21st Century TOV “DKS tsentr” [in Ukrainian].

5. Zernetska, O. V. (2017). Global Communication. Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Kotubei-Herutska, O. (2023). Anthology of Kringzhi: Where is the Line in the Use of War Symbols in Marketing and Advertising? Explained with Examples. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/423540-antologia-krinzi-de-meza-vikoristanna-simvoliv-vijni-v-marketingu-j-reklami-poasnuemo-na-prikladah/> [in Ukrainian].

7. Kotubei-Herutska, O. (2023). Don't Use War for Promotion. Advice from a creative agency on how to avoid cringe-worthy patriotic advertising. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/433965-ne-stav-vijnu-na-promo-poradi-vid-kreativnoi-agencii-ak-uniknuti-krinzovoi-patriotichnoi-reklami/> [in Ukrainian].

8. Kuznetsova, T. (2015). The portrayal of Ukrainian culture in contemporary media: key trends and prospects. Retrieved from: <https://drive.google.com/file/d/0B088BviTJ1SHR1hjYTdnNGd2QkE/view?resourcekey=0-AJr38i34bvU40TwVqcg> [in Ukrainian].

9. Wartime marketing: how has consumer behaviour changed during the war? Is a brand necessary in wartime? How should the approach to marketing change? (2022). Retrieved from: <https://cases.media/en/article/marketing-voyennogo-chasu-doslidzhennya-havas-village-ukraine> [in Ukrainian].

10. Matviichuk, B. (2017). The culture-forming potential of advertising: aesthetic dimensions. PhD thesis in Cultural Studies. Kyiv [in Ukrainian].

11. Nedoshytko, I. (2023). Sociocultural dimensions of advertising and information activities. Retrieved from: <http://visnyk.ukrbook.net/article/view/322828> [in Ukrainian].

12. Stakhiv, A. (2023). The evolution of fashion advertising in Ukraine: how Ukrainian brands sought their voice. Retrieved from: <https://elle.ua/moda/fashion-blog/evolyuciya-modnoi-reklami-v-ukraini-yak-ukrainski-feshn-brendi-shukali-sviy-golos/> [in Ukrainian].

13. Yanenko, Ya. (2021). Advertising as a phenomenon of Ukrainian culture. Retrieved from: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/729cb511-358b-426b-93b3-44c00f5ffb15/content> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

Цитування:

Жолудь О. С. Організація спеціальних сценічних подій: культуротворчий контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 139–144.

Жолудь Олексій Сергійович,
аспірант Харківської державної
академії культури
<http://orcid.org/0009-0000-0879-6005>
aleksejzholud@gmail.com

Zholud O. (2026). Organisation of Special Stage Events: Cultural and Creative Context. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 139–144 [in Ukrainian].

ОРГАНІЗАЦІЯ СПЕЦІАЛЬНИХ СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ КОНТЕКСТ

Мета роботи – розкриття сутності спеціальних сценічних подій, їх організаційних засад в контексті культуротворчого буття. **Методологія роботи** полягає в застосуванні культурологічної парадигми для вивчення явища подієвості в культурі; аксіологічного підходу для виявлення ціннісного спрямування культурних практик; феноменологічного – для усвідомлення спеціальної сценічної події в культуротворчому контексті; системного – як базису до розуміння організаційних засад сценічного івенту; принципу подієвості в культурологічному дискурсі. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні аксіологічного, креативного, комунікативного компонентів процесу культуротворчості; обґрунтуванні специфіки спеціальних сценічних подій у єдності їх компонентів: просторовості, перформативності, темпоральності; узагальненні організаційних засад спеціальних сценічних подій, зокрема врахування міжнародної і державної культурної політики, інтеграції різних видів менеджменту під час планування і реалізації івенту, застосуванні проектної діяльності для підвищення культуротворчої ефективності сценічного заходу. **Висновки.** У публікації було розглянуто проблему організації сучасних спеціальних сценічних подій у контексті культуротворчості. Відзначено, що цьому явищу притаманне відтворення і розвиток надбіологічної сутності людини, що актуалізує сенси культури, їх трансформацію та усталення на певному етапі розвитку людства. Обґрунтовані аксіологічний, креативний, комунікативний виміри культуротворчості, які характеризують її процесуальність, та втілюються в спеціальних сценічних івентах як сучасних факторах культуротворчого буття. Організаційними характеристиками таких подій є врахування трендів глобального соціокультурного простору; реалізація засобами сценічного мистецтва, сценічного простору, сценарності культурної практики; інтеграція в систему управління подією глобального міжнародного контексту, забезпечення реалізації спеціальної сценічної події засобами івент-проекування.

Ключові слова: культуротворчий процес, подієвість, спеціальна сценічна подія, організаційні засади культуротворчого івенту.

Zholud Oleksiy, Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture

Organisation of Special Stage Events: Cultural and Creative Context

The purpose of the article is to reveal the contents of special stage events, their organizational principles in the context of culturally creative existence. **The methodology** of the work consists in applying the culturological paradigm to study the phenomenon of eventfulness in culture; an axiological approach to identify the value orientation of cultural practices; phenomenological approach – to understand a special stage event in a culture-creating context; systemic approach – as a basis for understanding the organisational principles of a stage event; the principle of eventfulness in cultural discourse. **The scientific novelty** of the article lies in determining the axiological, creative, communicative components of the process of culture-creativity; substantiating the specificity of special stage events in the unity of their components: spatiality, performativity, temporality; generalisation of organisational principles of special stage events, taking into account international and state cultural policy, integration of various types of management during the planning and implementation of the event, application of project activities to increase the cultural-creative efficiency of the stage event in particular. **Conclusions.** The publication considered the issue of organising contemporary special stage events in the context of cultural creativity. It was noted that this phenomenon is characterised by reproduction and development of the person's suprabiological nature, which actualises the meanings of culture, their transformation and establishment at a certain stage of human development. The axiological, creative, communicative dimensions of cultural creativity, which characterise its procedural nature, and are embodied in special stage events as modern factors of cultural-creative existence, are substantiated. The organisational characteristics of such events take into account the trends of the global socio-cultural space; implementation by means of stage art, stage space, scenario of cultural

practice; integration into the event management system of the global international context, ensuring the implementation of a special stage event by means of event design.

Keywords: cultural creative process, eventfulness, special stage event, organisational principles of a cultural creative event.

Актуальність теми дослідження. Культуротворчість в сучасному науковому дискурсі актуалізується у зв'язку з викликами сьогодення в нашій країні. Жорсткі воєнні реалії, руйнування не тільки фізичного простору, але й дисбаланс аксіологічних засад людського існування, зумовлюють пошук нових наукових підходів до виявлення динаміки творення культури, визначення його вимірів та організаційних умов реалізації. Дослідження ефективних чинників культуротворення, зокрема спеціальних сценічних подій, забезпечить розуміння сучасної культурної динаміки та уможливить подальший розвиток з метою інтеграції у світові культурні процеси. Вбачаючи трансформаційні зміни в процесі функціонування культурного простору країни під час жорстких викликів, було розроблено та схвалено Стратегію розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затверджено операційний план заходів з її реалізації у 2025-2027 роки на рівні середньострокового планування державної політики [15]. У законодавчих документах зафіксовано сучасні проблем в сфері культурної політики, зокрема: непослідовність та неузгодженість її планування і реалізації, відсутність інтеграції культури в сферу національної безпеки, вплив людського капіталу тощо [15]. Вказані процеси гальмують культуротворення, що призводить до культурної дезорієнтації й зумовлює необхідність вивчення спеціальних сценічних подій, як актуальних культурних практик, які в змозі на різних рівнях організації культурного простору забезпечити єднання та згуртованість населення, оновити культурні сенси та формати, виробити актуальну пропозицію участі спільнот у соціокультурних перетвореннях повоєнної доби.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині переглядаються наукові підвалини організації івентів (тут і далі синонім подій), виробляються методологічні моделі подальшого вивчення їх культуротворчого потенціалу. У роботах П. Гречанівської, О. Копієвської, В. Шейка [2; 7; 20] та ін. представлено методологічні підвалини культурологічних досліджень, які є підґрунтям вивчення культуротворчості. Поняття «культуротворчість» вивчали О. Засядьовк, В. Леонтьєва, В. Федь [5; 8; 18] та ін.

Подієвість та спеціальні події як актуальні культурні практики в процесі культуротворення досліджують Ж. Денисюк, О. Засядьовк, І. Петрова, В. Судакова [4; 5; 14; 17] та ін. Івент-менеджмент розглядають Т. Близнюк, В. Мисик, О. Ніколюк, І. Пархоменко [1; 9; 12] та ін. В роботах вчених в цілому сформовано культурологічний базис для оновлення наукових підходів до вивчення подієвості в культурі. Однак, нині бракує наукових розробок з теоретичного обґрунтування та практичного втілення спеціальних сценічних подій як засобу сучасного культуротворення в Україні.

Відтак метою дослідження є розкриття сутності спеціальних сценічних подій, їх організаційних засад в контексті культуротворчого буття.

Виклад основного матеріалу. Погоджуємося з думкою В. Леонтьєвої, що свобода є базисом культуротворчості, її антропологічним виміром, яка сприяє «створенню (утвердженню) й відтворенню (підтвердженню) буття» [8, 5]. Відповідно до цього, на думку авторки, культурна дія «є процесом соціального функціонування історично сформованих систем культурних форм фіксації, збереження, трансляції і розвитку культурних смислів, завдяки якому забезпечується культурна цілісність та історична безперервність життя соціального цілого» [8, 6]. Водночас, творення в культурі передбачає вихід людини за межі вже створеного для прояву творчого поштовху й появи нових форматів і сенсів культури.

Поняття культуротворчості О. Засядьовк трактує «як чинник формування соціокультурного простору сучасності і як сутнісну рису діяльності та головну місію в сучасних івент-практиках, що в проєкції креативних індустрій покликані формувати інноваційний культурний продукт, здатний задовольняти актуальні культурні потреби суспільства та цільових аудиторій» [5, 177]. Погоджуючись з вченою, яка акцентує на просторовому форматі та соціокультурному змісті івентів, розглядає сутність події крізь явище культурних індустрій, додамо, що в сучасних умовах розгляд івент-практик стає більш специфікованим, дозволяє виявити конкретні засоби динаміки культури та умови усвідомленого запровадження їх під час організації сценічних подій.

На нашу думку, культуротворчість є процесом фіксації культурних сенсів через культурну форму і трансформації суб'єктів соціуму в культурному просторі. Розглядаючи культуротворчість як сутність та провідний важель розвитку соціокультурної дійсності (О. Засядьовк, В. Леонтьєва, В. Федь та ін.), яка дозволяє забезпечити подальший рух та взаємодію суб'єктів соціуму, зауважимо, що це складне явище послідовної зміни станів, котре відбувається закономірно. Процесуальність як характеристика феномену культуротворчості визначає ступінь динаміки й прогресування за певних обставин. Культуротворчість постає як визначення людиною свого буття, що проявляється в певній культурній практиці, що підкреслює ідею про життєву необхідність і потребу розвитку як усвідомлення й подолання обмеженості, як потреба переходу на новий рівень зрощування себе та культивування середовища.

На основі узагальнення доробок вчених О. Засядьовк, О. Копієвської, О. Ременець та ін., які, обстоюють аксіологічний критерій культуротворчості, можна зробити висновок про це, що ціннісна спрямованість є провідною характеристикою цього процесу. Вчені актуалізують дослідження різних явищ дійсності в аксіологічному контексті. Так, О. Ременець зауважує, що «Виникла та поглиблюється суперечність між усвідомленням необхідності прийняття нових ціннісних орієнтирів та ідеалів розвитку суспільства і людини, пошуку ціннісного консенсусу та наявними попередніми орієнтирами в системі ціннісних орієнтацій» [16, 113]. Таким чином, виникає протиріччя, що стає рушійною силою буття в культурі, вирішення якого закладає підвалини для усвідомлення аксіологічних потреб суб'єктів соціуму в сучасному просторі культури. Оскільки культурні практики належать до культуротворчих чинників, саме вони й мають орієнтувати на подальше ціннісне зростання.

На це зважає вчена О. Засядьовк, яка глибоко дослідила івент-практики України в культуротворчому контексті: «Свобода, добро, мир, честь і гідність, патріотизм, сміливість та довіра мають стати невід'ємним елементом культуротворчої результативності сучасної івент-практики» [6, 48]. Отже, аксіологічний вимір культуротворчості позначає здатність явища, процесу, практики стати його каталізатором, сприяти подоланню протиріч, наявних в сфері культури та соціумі, й

забезпечувати глибинні трансформації на основі значущої ідеї.

Креативність культурних практик розглядається в роботах Ж. Денисюк, К. Ніколенко та ін. Загалом, на думку авторів, креативність це здебільшого здатність до вироблення нових цінних ідей, нестандартних рішень певних проблем, вихід за межі усталених уявлень. Так, К. Ніколенко вважає, що «У сучасному соціально-філософському дискурсі креативність розглядається як соціально-значущий феномен і вид активності соціальних суб'єктів, як чинник перетворення соціальної дійсності і складник людського капіталу, як детермінанта формування ціннісних орієнтацій особистості та засіб її самовираження і самоствердження в соціальному діалозі, що загалом закладає підвалини для інтегративної взаємодії в усіх сферах функціонування суспільства» [10, 9]. На нашу думку, в цьому твердженні підкреслена цілісність культуротворчості через єдність цінностей та інноваційності шляхом креації нових форматів і сенсів в просторі культури.

Креативний вимір культуротворчості, з одного боку, має стимулювати суб'єктів цього процесу до вироблення оригінальних ідей, з іншого, створювати умови для реалізації новації. В культурних практиках креативні інновації можуть проявлятися з різним ступенем інтенсивності – від актуалізації форм сучасного мистецтва до нестандартних локацій, від незвичних підходів до здійснення культурної дії (перформанс) до оновленого способу подання контенту (сучасні засоби інформатизації), від креативного дизайнування сценічного простору до голографічного представлення учасників та ін.

Зафіксована за допомогою креативної культурної практики цінність має містити ціннісне комунікативне повідомлення, що стане аттрактивним наративом в культурному тексті і матиме перспективу продовження. Комунікації в культурі досліджували О. Пелех, В. Судакова, М. Федоренко, Б. Юськів та ін. Загалом вчені одностайні в думці, що комунікація є спроможністю окремого повідомлення стати чинником передання цінностей, досвіду, інформації, здатністю до стимулювання інтеракції, обміну ідеями, емоціями між споживачами культурних послуг і, водночас, суб'єктами культури творення [19, 120]. На цьому підґрунті відбувався розвиток соціокультурної сфери і суспільства загалом. Комунікація це передання повідомлення, яке нівелює бар'єри сприйняття культури, її

тиражування та вдосконалення [19]. Комунікація через культурну практику не тільки передає інформацію, але й стимулює її активне отримання

Досліджуючи стратегічні комунікації в культурі, вчені О. Пелех, Б. Юськів описують «комунікаційну стрілку» і зазначають, що «комунікації формують настрій (сприйняття, розуміння, відносини, очікування і реакції) цільової аудиторії для впливу на поведінку, щоб викликати бажану дію» [13, 173]. Загалом через комунікацію відбувається створення вибору, пропонується певний варіант дій, що активізує динаміку культуротворчості. Отже, комунікативно-діяльнісний вимір культуротворчості у сукупності із аксіологічно-мотиваційним та креативно-інноваційним, на нашу думку, вичерпно характеризують процесуальність культуртворчості.

Оскільки спеціальна сценічна подія є культурною практикою, вважаємо провідним для аналізу принцип подієвості в культурі. Досліджуючи подію, як культурний текст, І. Петрова зазначає, що «Найвиразнішим виявом суспільних трансформацій та надмірної подієвості сучасного світу, культурних змін і, відповідно, гуманітарного теоретичного дискурсу, стало поняття «подія», яке заповнило культурний і комунікативно-політичний простір соціального життя, відтіснивши такі поняття як «явище», «феномен», «факт», «захід» [14, 125]. Саме тому принцип подієвості забезпечує розгляд спеціальної сценічної події в процесі культуротворення як дієвий чинник подальшої культурної динаміки; як простір для зближення цінностей, креативних ідей, культурної комунікації; спосіб пояснення буття в культурі через організацію подієвих культурних практик.

На нашу думку, спеціальна сценічна подія – це культурна практика, яка спланована в часі і просторі, має символічний капітал, ціннісне спрямування, комунікативне повідомлення, спроможна вразити учасників засобами сценічного мистецтва, стимулювати їх до участі в перетвореннях у просторі сучасної культури. Культуротворчий контекст спеціальних сценічних подій полягає у тому, що: вони мають ознаки івентів, які ґрунтуються на принципі подієвості в культурі, переривають буденне життя і репрезентують актуальні культурні практики; реалізуються у визначеному просторі (сцена, підмостки, відкрите середовище, захищена локація), який має метафізичне значення, є

безпосереднім чинником впливу на аудиторію, учасників, суб'єктів культуротворчості; характеризується темпоральним (часовим) виміром, якій розуміється як характеристика та обмеження події, послідовність настання етапів івенту (сценарність); поєднують мистецькі засоби та організаційні інструменти в культуротворчому процесі.

В широкому сенсі на здійснення івентів та творення в культурі впливають сучасні глобальні процеси й міжнародна культурна політика. Зокрема, в Декларації Мехіко щодо політики у сфері культури [3] визначені провідні принципи культурної політики (різноманітність, взаєморозуміння, культурна дипломатія), які конкретизовані через усвідомлення культури як невід'ємного права людини, провідного елемента людського розвитку всупереч суто споживчим настановам. Привертає увагу концепт інтеграції культурної політики у стратегію сталого розвитку, що презентує усвідомлення людством крихкості існування та глобальних загроз, обумовлює сучасні тренди культурної політики в планетарному масштабі. Зв'язок культури і глобалізації досліджений В. Шейком, який зазначає, що «у сучасному світі глобалізаційних цивілізаційних перетворень, що привели до формування інформаційного суспільства, культура стає домінантою, яка визначає сучасний і майбутній розвиток людства» [20, 79]. Культурні практики глобального рівня зумовлюють перспективу подальшого руху через нові формати та трансформаційні перетворення.

У вузькому сенсі, цілком усталеними в науковій думці та методичних розробках є організаційний підхід, який здебільшого передбачає створення концепції заходу, планування, забезпечення організаційної структури, роботу команди, управління ризиками та фінансові розрахунки, просування події. Сучасні науково-методичні підвалини організації спеціальних сценічних подій як культурних практик досліджені здебільшого в межах специфічного управлінського напрямку – івент-менеджменту, якому присвячено роботи вчених: Т. Близнюк, В. Мисик, О. Ніколюк, І. Пархоменко та ін. Автори зазначають, що сучасні спеціальні сценічні події ґрунтуються на глибокій емоційності, комбінаторності, інтерактивності, персоналізації, технологічності, сенсорності тощо. Поєднуючи міжнародні позиції створення спеціальних сценічних подій з суто організаційними, можна зауважити, що

актуалізується необхідність інтеграції глобальної, глокальної, локальної [7] змістових складових під час визначення конкретної мети, цільової аудиторії, засобів, методів, технік реалізації подієвого процесу. В цілому, культуротворча та управлінська діяльності об'єднують зусилля для здійснення комплексного складного процесу: від розробки ідеї до підбиття підсумків.

Наукова новизна. Визначено виміри культуротворчого процесу (аксіологічний, креативний, комунікативний), що стають базисом планування і реалізації сучасних спеціальних сценічних подій. Організаційно-управлінськими засадами, які дозволять підвищити культуротворчу спроможність таких івентів є наступні: врахування рівнів організації події, узгодження сутнісних положень міжнародної та державної культурної політики; інтеграція різних видів менеджменту в управління сучасним івентом, формування професійної команди, врахування небезпек та ризиків; проєктний підхід до організації спеціальних сценічних подій як виражений механізм запровадження подієвості в культуротворчій дії.

Висновки. В науковій публікації було розглянуто проблему організації спеціальних сценічних подій у вимірі культуротворчості. З'ясовано, що цьому явищу притаманне відтворення і розвиток надбіологічної сутності людини, котре являє собою актуалізацію смислів культури, їх трансформацію та усталення на певному етапі розвитку людства. Визначені аксіологічний, креативний, комунікативний виміри культуротворчості, характеризують її процесуальність та мають втілюватися в сучасних спеціальних сценічних подіях як чинниках культуротворчого буття. Організаційними характеристиками спеціальних сценічних подій є врахування факторів впливу та можливостей глобального соціокультурного простору; створення умов для реалізації культуротворчого буття, зокрема засобами сценічного мистецтва, сценічного простору, сценарності культурної практики; поєднання управлінських засад в широкому та вузькому сенсах, які мають враховувати міжнародний контекст, глобальне культурне середовище, розширення меж забезпечення спеціальної сценічної події засобами івент-проєктування в сучасних умовах.

Література

1. Blyznyuk T., Kuz O., Kinas I. Event-management as a tool for organizing special events. *Економіка та суспільство*. 2024. Вип. 64. С. 172–180. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-64-20>.
2. Гречанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем. *Українські культурологічні студії. Культурологія*. 2017. 1 (1). С. 19–22.
3. Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_730/conv#o9 (дата звернення: 11.12.2025).
4. 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>.
5. Засядьвовк О. А. Культуротворча місія івент-практик в Україні : дис. ... доктора філософії : 034. Київ, 2023. 212 с.
6. Засядьвовк О. А. Ціннісні властивості сучасної івент-практики в науково-практичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 45–49.
7. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... доктора культурології 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
8. Леонтьєва В. М. Культуротворчість: природа, системи, процеси : автореферат дис. ... докт. наук. 09.00.04. Харків, 2004. 35 с.
9. Мисик В. М. Вітчизняний та зарубіжний досвід формування і розвитку івент-менеджменту. *Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення і проблеми розвитку*. 2021. № 1 (5). С. 39–50. DOI: <https://doi.org/10.23939/smeu2021.01.039>.
10. Ніколенко К. В. Креативність як чинник соціальних змін : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Київ, 2017. 18 с.
11. Ніколюк О. В., Дяченко Ю. В., Савченко Т. В. Особливості розвитку івент менеджменту в Україні. *Інвестиції: практика та досвід*. 2021. № 6. С. 98–103. DOI: <https://doi.org/10.32702/23066814.2021.6.98>.
12. Пархоменко І. І. Британська наукова традиція вивчення івент-менеджменту: основні поняття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. № 2. С. 63–76.
13. Пелєх О., Юськів Б. Стратегічні комунікації у сфері культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Випуск 45. С. 170–178. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.656>.
14. Петрова І. В. Подія як культурний текст: семантика і етимологія *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25–26 березня 2021 р. Київ. С. 125–128.
15. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 р. : Розпорядження 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: 27.11.2025).
16. Ременець О. В. Витоки цінностей української культури. *Вісник національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2013. № 2. С. 112–115.
17. Судакова В. Культурні практики в повсякденних та публічних комунікаціях: тенденції соціального відтворення та модернізації : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2022. 192 с.
18. Федь В. Культуротворче буття: функції та загальні принципи розвитку. *Схід*. 2012. № 1(115). С. 170–173.

19. Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалій В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. Київ: Видавництво: Букрек, 2020. 601 с.
20. Шейко В. М. Культура та глобалізація: компаративістський аналіз. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 73–79.

References

1. Blyzniuk, T., Kuz, O., & Kinas, I. (2024). Event-management as a tool for organizing special events. *Economy and Society*, 64, 172–180. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-64-20> [in English].
2. Hrechanivska, P. E. (2017). Model of cultural research in the paradigm of systems theory. *Ukrainian Cultural Studies. Cultural Studies*, 1 (1), 19–22 [in Ukrainian].
3. Mexico Declaration on Cultural Policy (n.d.). Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_730/conv#o9 [in Ukrainian].
4. Denisiuk, Zh. Z. (2023). Cultural potential and creativity of modern communicative and event practitioners. *Library Science. Document Science. Informology*, 3, 99–104. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290992> [in Ukrainian].
5. Zasiadvovk, O. A. (2023). Cultural mission of event practitioners in Ukraine. PhD dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
6. Zasiadvovk, O. A. (2023). Valuable properties of modern event practice in scientific and practical discourse. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 45–49 [in Ukrainian].
7. Koptievska, O. R. (2018). Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (late 20th–early 21st centuries). Dissertation of the Doctor of Cultural Studies. Kyiv [in Ukrainian].
8. Leontieva, V. M. (2004). Cultural creativity: nature, systems, processes. Abstract of the dissertation Doctor of Science. Kharkiv [in Ukrainian].
9. Mysyk, V. M. (2021). Domestic and foreign experience in the formation and development of event management. *Management and entrepreneurship in Ukraine: stages of formation and development*, 1 (5), 39–50. DOI: <https://doi.org/10.23939/smeu2021.01.039> [in Ukrainian].
10. Nikolenko, K. V. (2017). Creativity as a factor of social change. Author's abstract. Candidate of Philosophy. Kyiv [in Ukrainian].
11. Nikoliuk, O. V., Diachenko Y. V., & Savchenko T. V. (2021). Peculiarities of the development of event management in Ukraine. *Investments: practice and experience*, 6, 98–103. DOI: <https://doi.org/10.32702/23066814.2021.6.98> [in Ukrainian].
12. Parkhomenko, I. I. (2018). British scientific tradition of studying event management: basic concepts. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Management of socio-cultural activity*, 1 (2), 63–76 [in Ukrainian].
13. Pelekh, O., & Yuskiv, B. (2023). Strategic communications in the sphere of culture. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, 45, 170–178. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.656> [in Ukrainian].
14. Petrova, I. V. (2021). Event as a cultural text: semantics and etymology Philosophy of event culture: history and modernity: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference, Kyiv, March 25–26, 125–128 [in Ukrainian].
15. On approval of the Strategy for the Development of Culture in Ukraine for the period until 2030: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated March 28, 2025 No. 293-p. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> [in Ukrainian].
16. Remenets, O. V. (2013). Origins of the Values of Ukrainian Culture. *Bulletin of the National Aviation University. Philosophy. Culturology*, 2, 112–115 [in Ukrainian].
17. Sudakova, V. (2022). *Cultural Practices in Everyday and Public Communications: Trends in Social Reproduction and Modernisation*. Institute of Culturology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
18. Fed, V. (2012). Culturally Creative Being: Functions and General Principles of Development. *East*, 1(115), 170–173 [in Ukrainian].
19. Andrushchenko, T. I., Antoniuk, O. V., Bepalyi, V. A., Brovko, M. M., Fedorenko, M. O. et al. (2020). *Philosophy of culture: basic concepts, trends, personalities*. Publishing house: Bukrek [in Ukrainian].
20. Sheiko, V. M. (2009). Culture and globalisation: comparative analysis. *Culturological thought*, 1, 73–79 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Копейкіна А. В. Культурно-аксіологічні проєкції жанру колискової в сучасних культурно-мистецьких проєктах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 145–151.

Копейкіна Аліна Вікторівна,
аспірантка Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-0217-419X>
kopieikina.alina@gmail.com

Kopieikina A. (2026). Cultural and Axiological Projections of the Lullaby Genre in Contemporary Cultural and Artistic Projects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 145–151 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНО-АКСІОЛОГІЧНІ ПРОЄКЦІЇ ЖАНРУ КОЛИСКОВОЇ В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ

Метою дослідження є виявити функціонально-аксіологічні особливості жанру колискової пісні в контексті його історико-культурної еволюції та проаналізувати трансформацію традиційних функцій колискової в сучасних культурно-мистецьких практиках. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує методи культурологічного, музикознавчого та аксіологічного аналізу. Історико-культурний метод застосовано для вивчення еволюції жанру колискової, функціональний - для визначення його соціокультурних і психоемоційних функцій, а аксіологічний - для осмислення ціннісних аспектів феномену сну та колискової пісні. Метод культурологічної інтерпретації використано для аналізу сучасних мистецьких практик, пов'язаних із трансформацією функцій колискової у сучасному культурному просторі. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному осмисленні колискової пісні як функціонально-аксіологічного феномена, що формується на перетині культурного, біологічного, психологічного вимірів. У роботі вперше проаналізовано взаємозв'язок між жанровою природою колискової та феноменом сну в аспекті її культуротворчого потенціалу й механізмів формування емоційно-комунікативного середовища. Доведено, що колискова репрезентує ритуалізовану модель переходу від стану активності до стану спокою, що має аксіологічне підґрунтя та пов'язане з категоріями турботи, безпеки й гармонізації психоемоційного стану. Уперше простежено трансформацію функцій колискової у сучасних культурно-мистецьких практиках, яка інтегрується у нові формати музичного досвіду та художньої комунікації. Це дозволило розглядати колискову актуальну модель культурної взаємодії у сучасному мистецькому просторі. **Висновки.** У результаті дослідження доведено, що жанр колискової пісні формується на перетині біологічного, психологічного та культурного вимірів, виконуючи функцію ритуалізованого переходу від активності до спокою і створюючи простір емоційної безпеки та психоемоційної гармонізації. Встановлено, що функціональна структура колискової має комплексний характер, поєднуючи оніричні, апотропеїчні, комунікативні, когнітивні та естетичні функції, що в сукупності розкривають аксіологічну природу жанру - його орієнтованість на цінності турботи, любові та культурної спадкоємності. Виявлено, що в умовах сучасної культури традиційні функції колискової зазнають трансформації: феномен сну інтегрується у нові мистецькі практики, де музика слугує засобом медитативного досвіду та подолання психоемоційного перенапруження. Проєкти М. Ріхтера «Sleep» і «сонні концерти» Р. Річа засвідчують переосмислення жанрової моделі колискової відповідно до потреб сучасної людини. Доведено, що колискова пісня трансформується з традиційної форми дитячого заколисування у багатовимірний культурно-мистецький феномен, що зберігає свою культурну актуальність і продовжує втілювати цінності спокою, внутрішньої гармонії та людської взаємодії в сучасному соціокультурному просторі.

Ключові слова: колискова пісня, жанр колискової, феномен сну, функціональність, аксіологія, музичний фольклор, культуротворчий чинник, ритуал, сучасні мистецькі практики, культурна трансформація.

Kopieikina Alina, Postgraduate Student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Cultural and Axiological Projections of the Lullaby Genre in Contemporary Cultural and Artistic Projects

The purpose of the article is to identify the functional and axiological characteristics of the lullaby genre within the context of its historical and cultural evolution, and to analyse the transformation of the traditional functions of the

lullaby in contemporary cultural and artistic practices. **The research methodology** is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines methods of cultural studies, musicology and axiological analysis. The historical-cultural method is applied to study the evolution of the lullaby genre, the functional method to determine its socio-cultural and psycho-emotional functions, and the axiological method to explore the value-related aspects of the phenomenon of sleep and the lullaby. The method of cultural interpretation was used to analyse contemporary artistic practices related to the transformation of the functions of the lullaby in the modern cultural space. **Scientific novelty** of this study lies in its comprehensive analysis of the lullaby as a functional and axiological phenomenon that emerges at the intersection of cultural, biological and psychological dimensions. This study is the first to analyse the relationship between the genre nature of the lullaby and the phenomenon of sleep in terms of its culture-forming potential and the mechanisms for shaping the emotional and communicative environment. It is demonstrated that the lullaby represents a ritualised model of transition from a state of activity to a state of calm, which has an axiological foundation and is linked to the categories of care, security and the harmonisation of the psycho-emotional state. For the first time, the transformation of the functions of the lullaby in contemporary cultural and artistic practices has been traced, showing how it is integrated into new formats of musical experience and artistic communication. This has made it possible to consider the lullaby as a relevant model of cultural interaction in the contemporary artistic space. **Conclusions.** The study has demonstrated that the lullaby genre emerges at the intersection of biological, psychological and cultural dimensions, serving as a ritualised transition from activity to rest and creating a space of emotional security and psycho-emotional harmonisation. It has been established that the functional structure of the lullaby is complex in nature, combining oniric, apotropaic, communicative, cognitive and aesthetic functions, which together reveal the axiological nature of the genre – its focus on the values of care, love and cultural continuity. It has been revealed that, in the context of contemporary culture, the traditional functions of the lullaby are undergoing transformation: the phenomenon of sleep is being integrated into new artistic practices, where music serves as a means of meditative experience and overcoming psycho-emotional strain. M. Richter's 'Sleep' project and R. Rich's 'sleep concerts' demonstrate a reimagining of the lullaby genre in line with the needs of the modern individual. It has been demonstrated that the lullaby is transforming from a traditional form of lulling a child to sleep into a multidimensional cultural and artistic phenomenon that retains its cultural relevance and continues to embody the values of tranquillity, inner harmony and human interaction within the contemporary socio-cultural space.

Keywords: lullaby, the lullaby genre, the phenomenon of sleep, functionality, axiology, musical folklore, a culture-shaping factor, ritual, contemporary artistic practices, cultural transformation.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням уваги сучасної гуманітаристики до міждисциплінарного осмислення музично-фольклорних жанрів у контексті культурної антропології, аксіології та сучасних мистецьких практик. У сучасному культурному просторі колискова пісня виходить за межі традиційної фольклорної функції, набуваючи нових форм репрезентації та інтегруючись у різноманітні художні, терапевтичні й перформативні проєкти. Це актуалізує потребу в переосмисленні жанру колискової як елементу народної творчості та як складного культурного феномена, пов'язаного з категоріями сну, спокою, емоційної безпеки та ціннісного ставлення до людини.

Особливої значущості проблема набуває в умовах трансформації сучасних моделей музичного сприйняття та зростання інтересу до практик, орієнтованих на психоемоційний комфорт і медитативний досвід. У цьому контексті дослідження функціонально-аксіологічних характеристик колискової дозволяє простежити механізми збереження та переосмислення традиційних культурних моделей у сучасному мистецькому середовищі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика колискової пісні та пов'язаних

із нею культурно-психологічних аспектів представлена у низці міждисциплінарних досліджень. Зокрема, у колективній праці «Motherhood in Anthropology: Small Beginnings, Significant Outcomes» за редакцією Р. Гоулленда та С. Халкроу [8] розглядаються біологічні й культурні аспекти взаємодії матері та дитини, що формують підґрунтя для осмислення колискової як особливої форми емоційної та комунікативної практики.

Дослідження С. Обіне «Lullabies and Universality: An Ethnographic Overview» [6] присвячене проблемі універсальності жанру колискової пісні та аналізу поширення традиції виконання колискових у різних культурних середовищах.

Важливе значення для вивчення української традиції має дисертаційне дослідження О. Марчун «Поетика української колискової пісні: мотиви, функції, образи» (2005) [3], у якому здійснено комплексний аналіз українських колискових пісень. У роботі розглянуто систему мотивів, функціональні особливості та образний світ жанру, а також окреслено історичні аспекти його дослідження та методологічні підходи до вивчення колискової традиції.

Метою дослідження є виявити функціонально-аксіологічні особливості жанру колискової пісні в контексті його історико-

культурної еволюції та проаналізувати трансформацію традиційних функцій колискової в сучасних культурно-мистецьких практиках.

Виклад основного матеріалу. Серед численних жанрів, що складають живу тканину світової музичної культури, колискова пісня займає особливе місце. Її унікальність полягає не в технічній складності чи естетичній витонченості, а в чомусь значно фундаментальнішому: колискова є тим жанром, з якого для кожної людини починається музика, і, ширше, починається культура. Ще до того, як дитина здатна осмислити звук раціонально, вона переживає його тілесно і емоційно - через ритм колискової, через тепло голосу, через інтонацію турботи. Саме в цьому первинному досвіді закладається те, що згодом стане естетичним сприйняттям, музичним мисленням і культурною ідентичністю. «Усім народам і громадам відома практика співу над дитиною, яка засинає. Колискові створюються та виконуються інстинктивно та інтуїтивно. Вони є первісними...» [14, 177].

Коліскова пісня належить до тих рідкісних культурних явищ, які однаковою мірою присутні в усіх відомих людських спільнотах - незалежно від географії, епохи, мови чи соціального устрою. Ця універсальність не є випадковою: вона відображає глибинну антропологічну константу - потребу людини у захисті, спокої та емоційній близькості, що знаходить своє найбільш природне вираження саме в жанрі колискової. Водночас попри цю універсальність кожна культура витворила власні неповторні традиції колискової пісні, що відображають її ментальність, систему цінностей, образний світ і музичну мову. У цьому діалозі універсального й локального, загальнолюдського й національно-специфічного розкривається надзвичайна культурна багатовимірність жанру. С. Обіне стосовно універсальності колискових зазначає: «На глобальному рівні практика заспокоєння дітей піснями або ритмічним вокалізацією (широке визначення «колискової») зустрічається у переважній більшості суспільств (97,8%) і може бути сміливо визначена як майже універсальна» [7].

Осягнення природи колискової пісні неможливе в межах лише однієї наукової дисципліни. Цей жанр є точкою перетину численних дослідницьких перспектив: фольклористики й етномузикології, культурології й антропології, психології й

педагогіки, естетики й філософії. Кожна з цих галузей висвітлює окремий вимір жанру - і жодна з них не вичерпує його повністю. Саме тому сучасне вивчення колискової дедалі впевненіше рухається у бік міждисциплінарного синтезу, що дозволяє охопити жанр у всій його складності - як музичне, поетичне, ритуальне, аксіологічне і соціокультурне явище одночасно.

Особливої актуальності це питання набуває в контексті сучасної культури, яка переживає парадоксальну ситуацію: з одного боку, стрімкий розвиток технологій, інформаційна перенасиченість і постійне прискорення соціальних процесів формують гострий дефіцит спокою, уповільнення і внутрішньої тиші; з іншого - саме цей дефіцит породжує новий інтерес до практик і форм, здатних цей спокій забезпечити. Німецький соціолог Г. Роза є автором теорії соціального прискорення, яка говорить про проблеми прискореного темпу життя [11]. Колискова пісня з її глибинною орієнтацією на стан умиротворення, захищеності й гармонії виявляється в цьому контексті напрочуд актуальною - не як архаїчний релікт, а як жива культурна форма, що здатна відповідати на виклики сучасності.

Саме ця здатність жанру зберігати свою глибинну сутність крізь плин століть і культурних змін робить колискову пісню унікальним явищем світового музичного фольклору. Показово, що осмислення образу колискової не обмежується музичною сферою - воно простежується також у літературі, живописі, кінематографії та мультиплікації, що свідчить про стійкий міжкультурний інтерес до цього жанру та його значний культурно-символічний потенціал. Колискова як художній образ органічно поєднує теми материнства, дитинства, дому, внутрішнього спокою та безпеки, а тому давно вийшла за межі виключно побутової функції та набула глибокого культурного й філософського значення.

Це розширення смислового горизонту жанру закономірно зумовлює й розширення сфери його функціонування. Колискова пісня виступає важливим культурним надбанням людства та однією з базових практик засинання: у традиційній культурі й сучасному побуті вона використовується дорослими як засіб навіювання сну дитині, створення атмосфери безпеки, затишку та емоційної захищеності. Водночас колискова не обмежується виключно дитячою сферою - у сучасній культурі її функціональні та образно-

семантичні властивості дедалі активніше переосмислюються у контексті дорослого досвіду, відповідаючи на потребу сучасної людини в уповільненні, внутрішній тиші та психологічному відновленні. Вплив колискової на емоційний стан людини окреслює в своїй статті Я. Олійник [4]. Саме ця багатовимірність жанру – його здатність одночасно функціонувати як побутова практика, художній образ і культурний символ – і визначає дослідницьку перспективу цієї роботи.

У межах цього дослідження особливу увагу зосереджено на культурно-аксіологічному вимірі жанру колискової пісні, оскільки саме аксіологічний підхід дозволяє розглядати колискову як особливу форму трансляції цінностей, норм поведінки та моделей емоційної взаємодії між людьми – і тим самим розкрити її глибинну роль у відтворенні та збереженні культурної пам'яті людства.

Коліскові пісні тісно пов'язані з ритуальними практиками. Спів колискової є способом заспокоєння дитини та своєрідним ритуалом переходу від стану активності до стану сну. У цьому контексті показовою є думка Г. Волкової: «Ритуал зосереджує культурний початок людської активності, в якому релігійно-духовний стрижень, стрижень ідеально-суспільних чеснот через посередництво мистецької сфери направляє тілесно-матеріальну буттєвість» [1, 148]. Таким чином, сама практика створення й виконання колискової пісні вже є проявом культуротворчої діяльності. Ритуалізація процесу засинання сприяє формуванню стабільного емоційного середовища, що особливо важливо для раннього дитинства, коли психоемоційний стан дитини значною мірою залежить від зовнішнього впливу.

У сучасній культурі ритуали засинання трансформуються, однак не зникають. Сучасна людина часто використовує музику, звуки природи, медитативні практики чи дихальні вправи як засоби психологічного заспокоєння та підготовки до сну. Це дозволяє розглядати подібні практики як своєрідне продовження функціональної природи колискової, спрямованої на досягнення стану внутрішнього спокою та уповільнення психоемоційної активності. Питання Пошук засобів гармонізації внутрішнього стану вказує на незмінну потребу людини у відчутті захищеності та емоційної стабільності, яка в традиційній культурі реалізовувалась через колискову пісню.

Звичай заколисування дитини має виразний аксіологічний вимір і засвідчує ціннісне ставлення до дитини як до найвищої людської цінності. Немовля ще не здатне самостійно регулювати свій емоційний стан, тому дорослий бере на себе функцію організації простору безпеки й психологічного комфорту. У цьому сенсі колискова виступає особливим «перехідним» жанром, що супроводжує зміну психофізіологічного стану людини – від бадьорості до сну. Крім того, колискова є способом невербальної емоційної комунікації, у межах якої дитина ще до оволодіння мовою сприймає інтонацію, ритм, тембр голосу та емоційний стан дорослого.

Функціональні параметри колискової пісні детально аналізує О. Марчун, яка виокремлює такі функції жанру: стимуляцію засинання (оніричну), замовляння (апотропоїчну), пізнавальну (когнітивну), комунікативно-глосоалічну та антифрустраційну [2, 101]. Такий функціональний спектр свідчить про складну природу жанру, у якому поєднуються побутові, психологічні, культурні та символічні аспекти.

Онiрична функція визначає прикладну спрямованість жанру та формує його інтонаційно-образну сферу: тиху динаміку, м'якість тембру, інтимність звучання, атмосферу спокою й затишку. Саме через цю функцію розкривається аксіологічний центр жанру – благополуччя дитини як базова людська цінність. Українські колискові містять численні пестливі звернення до дитини («головочка-маківочка», «білий як лілея»), що свідчить про емоційне захоплення дитиною та символічне розміщення її у центрі художньої моделі світу колискової. «У просторовій системі колискових та забавлянок центральне місце посідає образ дитини, тоді як всі інші культурні поняття та предмети докiлля центровані навколо неї» [6, 7]. Пестливі інтонації та образність текстів формують у дитини первинне відчуття прийняття та любові, що має важливе значення для подальшого психоемоційного розвитку особистості.

Апотропоїчна функція пов'язана із захисною семантикою жанру та ґрунтується на прагненні убезпечити дитину від небезпеки чи злих сил. Як зазначає О. Марчун, «близькість колискових до замовлянь виявляється у формульності побудови текстів, імперативній семантиці та побажальному характері висловлювань» [2, 100]. Отже, колискова реалізує емоційно-комунікативну та символічно-охоронну функцію. Через

побажання щасливої долі, здоров'я та спокою дорослий ніби програмує бажаний життєвий сценарій для дитини, що відображає глибоку віру в силу слова та музичного інтонування.

Пізнавальна та комунікативна функції також мають важливе культурне значення. Через колискові дитина вперше знайомиться з мовою, образами навколишнього світу, елементами народної міфології та символікою природи. Образи kota, Дрімоти, рослинного світу чи природних явищ формують первинну картину світу та сприяють засвоєнню культурних кодів певного народу. Водночас саме через колискову дитина починає засвоювати емоційні моделі спілкування, інтонаційні особливості рідної мови та базові форми соціальної взаємодії. Щодо передачі світоглядних установок В. Черевченко зазначає: «Через мову фольклору передається світогляд народу, його сприймання космосу, встановлення органічного зв'язку з навколишньою природою. Ця модель стає для немовляти тлом формування власної моделі світобудови і одночасно визначає належність дитини до тієї чи іншої культурної спільноти» [6, 4].

Водночас колискова є важливим засобом формування емоційного зв'язку між дитиною та дорослим. Вона створює особливий простір довіри, турботи й психологічної близькості. У цьому контексті спів колискової можна розглядати як форму естетизації повсякденного буття, де через інтонацію, тембр, ритм і тиху динаміку формується атмосфера внутрішньої гармонії. Важливо, що у традиційній культурі колискова часто виникала імпровізаційно, у безпосередньому контакті з дитиною, що підсилювало її особистісний та інтимний характер.

Особливого значення проблема колискової набуває у контексті раннього дитинства. Як зазначається у дослідженні взаємозв'язку матері та немовляти, «зв'язок мати–немовля не розривається при народженні... період відразу після народження іноді концептуалізують як четвертий триместр» [9, 7]. Це дозволяє розглядати колискову як важливий елемент процесу емоційного й культурного становлення людини. Саме в цей період формується базова довіра до світу, а звукове середовище, створене голосом матері чи близької людини, стає одним із перших чинників емоційної соціалізації.

Отже, аксіологічний вимір колискової пісні охоплює кілька рівнів: моральний (цінність життя, безпеки й благополуччя

дитини), культурний (передача мови, символів, моделей світу), комунікативний (формування міжособистісного зв'язку) та естетичний (естетизація повсякденності через музичне інтонування). Колискова у цьому контексті є музичним жанром та важливим механізмом культурної трансляції та емоційної взаємодії.

Сучасна культура характеризується інформаційною перенасиченістю, прискореним ритмом життя та постійною цифровою взаємодією, що нерідко спричиняє психоемоційне виснаження та проблеми зі сном. У цьому контексті феномен колискової отримує нове осмислення в сучасних культурно-мистецьких практиках. Показовим прикладом є альбом «Sleep» М. Ріхтера, створений у 2015 році. Сам композитор визначає цей восьмигодинний твір як «колискову для шаленого світу» [12], підкреслюючи його спрямованість на уповільнення темпу життя та створення простору внутрішнього спокою.

Проект «Sleep» трансформує як саму ідею колискової, так і традиційний формат академічного концерту. Слухачі перебувають у ліжках, а музичне сприйняття поєднується зі станом засинання. У результаті виникає нова форма художньої комунікації, де колискова масштабується від індивідуального акту заколисування дитини до колективного музично-перформативного досвіду дорослої аудиторії. Таким чином, змінюється функція музики та сама модель взаємодії між виконавцем, слухачем і художнім простором.

Подібні експерименти здійснював і Р. Річ, який ще у 1980-х роках організовував так звані «сонні концерти» та досліджував вплив музики на фази сну й стан свідомості. Його проекти «Somnium» (2001) та «Perpetual – A Somnium Continuum» (2014) демонструють подальше переосмислення функцій музики у контексті сну, медитації та глибокого слухання. У цих практиках музика перестає бути лише об'єктом естетичного споглядання й перетворюється на середовище психоемоційного переживання.

Поширеність колискової серед різних народів світу свідчить про універсальний характер цього жанру. С. Вайснер припускає що спів колискових можливо є «міжнародною мовою всього людства, незалежно від віку, культури чи часу» [13, 8]. У цьому контексті колискову можна розглядати як одну з базових форм музичної комунікації людства, що зберігає свою актуальність навіть в умовах суттєвих культурних і технологічних трансформацій сучасності.

Колискова пісня є особливою формою культурної практики, у якій поєднуються фізіологічні потреби людини, емоційна взаємодія, етичні установки та художні засоби вираження. Її значення не обмежується функцією присипляння дитини, оскільки колискова формує простір психологічної безпеки, емоційного контакту та передачі культурного досвіду. Через інтонацію, ритм, тембр голосу, мовні образи й символіку дитина вперше входить у сферу культурної комунікації та засвоює базові моделі взаємодії зі світом. Водночас колискова відображає систему цінностей суспільства, у центрі якої перебувають турбота, захист, любов і благополуччя людини.

У сучасному культурному просторі функції та семантика колискової зазнають трансформації. Практики, пов'язані з музикою для сну, медитативним слуханням та уповільненням ритму життя, демонструють збереження потреби людини у стані внутрішнього спокою та емоційної рівноваги. У цьому контексті сучасні мистецькі проекти, присвячені феномену сну, актуалізують окремі принципи колискової пісні, переосмислюючи їх відповідно до умов сьогодення. Таким чином, колискова зберігає свою культурну актуальність як форма емоційної регуляції, художньої комунікації та трансляції ціннісних орієнтирів у різних історичних і соціокультурних умовах.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні колискової пісні як функціонально-аксіологічного феномена, що формується на перетині культурного, біологічного, психологічного вимірів. У роботі вперше проаналізовано взаємозв'язок між жанровою природою колискової та феноменом сна в аспекті її культуротворчого потенціалу й механізмів формування емоційно-комунікативного середовища. Доведено, що колискова репрезентує ритуалізовану модель переходу від стану активності до стану спокою, що має аксіологічне підґрунтя та пов'язане з категоріями турботи, безпеки й гармонізації психоемоційного стану. Уперше простежено трансформацію функцій колискової у сучасних культурно-мистецьких практиках, яка інтегрується у нові формати музичного досвіду та художньої комунікації. Це дозволило розглядати колискову актуальну модель культурної взаємодії у сучасному мистецькому просторі.

Висновки. У результаті дослідження доведено, що жанр колискової пісні формується на перетині біологічного,

психологічного та культурного вимірів і виконує функцію регуляції переходу від стану активності до стану спокою. Колискова є ритуалізованою формою культурної поведінки, спрямована на створення простору емоційної безпеки, довіри та психоемоційної гармонізації.

Встановлено, що функціональна структура колискової має комплексний характер і поєднує оніричні, апотропеїчні, комунікативні, когнітивні та естетичні функції. Їх реалізація засвідчує аксіологічну природу жанру, у центрі якої перебувають цінності турботи, любові, благополуччя дитини та культурної спадкоємності.

Водночас виявлено, що в умовах сучасної культури відбувається трансформація традиційних функцій колискової. Феномен сну дедалі активніше інтегрується у сучасні мистецькі практики, де музика використовується як засіб уповільнення, медитативного досвіду та подолання психоемоційного перенапруження. Такі проекти, як «Sleep» М. Ріхтера чи «сонні концерти» Р. Річа, демонструють переосмислення жанрової моделі колискової та її адаптацію до потреб сучасної людини.

Отже, колискова пісня зберігає свою культурну актуальність, трансформуючись із традиційної форми дитячого заколисування у багатовимірний культурно-мистецький феномен, що репрезентує цінності спокою, внутрішньої гармонії та людської взаємодії в сучасному соціокультурному просторі.

Література

1. Волкова Г. В. Феноменологічність ритуалу у вибудові культурних цінностей. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 144–149.
2. Марчун О. В. Питання комплексного аналізу українських колісанок. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 2. С. 97–102.
3. Марчун О. Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2005.
4. Олійник Я. В. Колискова пісня та її вплив на емоційний стан людини. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. Т. 2. № 87. С. 162–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-23>.
5. Ткач А. Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*.

Серія: Музичне мистецтво. 2020. С. 181–188. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168>.

6. Черевченко В. В. Вербальні знаки етнокультури в українському дитячому фольклорному мовленні : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. Київ, 2015. 19 с.

7. Aubinet Stéphane. Lullabies and Universality: An Ethnographic Review. *Cross-Cultural Research*. Vol. 58. Iss. 5. 2024. P. 411–446. DOI: <https://doi.org/10.1177/10693971241272406>.

8. Gowland R., Halcrow S. (Eds.). *The Mother-Infant Nexus in Anthropology. Small Beginnings, Significant Outcomes*. Springer Verlag. 1st ed. 2020. p. 284. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-27393-4>.

9. Gowland Rebecca, Halcrow Siân. *The Mother-Infant Nexus in Archaeology and Anthropology. The Mother-Infant Nexus in Anthropology: Small Beginnings, Significant Outcomes*. Cham, Springer. 1st ed. 2020. P. 1–15.

10. Jespersen K. V. A lullaby to the brain: The use of music as a sleep aid. *The Musical Neurons*. Springer. 2022. P. 53–63. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-08132-3>.

11. Rosa H. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. 2013. 512 p.

12. Sleep by Max Richter. URL: <https://www.maxrichter-sleep.com/en/> (дата звернення: 03.03.2026).

13. Weisner S. The mythology of infancy: Lullabies from a jungian perspective PhD thesis. Pacifica Graduate Institute. 2000. P. 261.

14. Żebrowska-Mazur B. Traditional polish lullabies. *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication*. 2013. Vol. 2, P. 177–189.

References

1. Volkova, H. V. (2019). The phenomenological nature of ritual in the formation of cultural values. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 144–149 [in Ukrainian].

2. Marchun, O. (2005). The issue of a comprehensive analysis of Ukrainian lullabies. *Folk Art and Ethnography*, 2, 97–102 [in Ukrainian].

3. Marchun, O. (2005). Poetics of the Ukrainian folk lullaby: motives, functions, images. Dissertation of the Candidate of Sciences. Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].

4. Oliinyk, Y. (2025). Lullaby and its influence on the emotional state of a person. *Humanities science current issues*, 2(87), 162–167 [in Ukrainian].

5. Tkach, A. (2020). Lullabies and their role in the context of traditional culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 181–188. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168> [in Ukrainian].

6. Cherevchenko, V. (2015). Verbal signs of ethnoculture in Ukrainian children's folklore speech. Author's thesis of Candidate of Sciences' Dissertation. Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].

7. Aubinet, S. (2024). Lullabies and Universality: An Ethnographic Review. *Cross-Cultural Research*, 58 (5), 411–446. DOI: <https://doi.org/10.1177/10693971241272406> [in English].

8. Gowland, R., & Halcrow, S. (Eds.). (2020). *The Mother-Infant Nexus in Anthropology. Small Beginnings, Significant Outcomes*. Springer Verlag, 1st ed. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-27393-4> [in English].

9. Gowland, R., & Halcrow, S. (2020). *The Mother-Infant Nexus in Archaeology and Anthropology. The Mother-Infant Nexus in Anthropology: Small Beginnings, Significant Outcomes*. Cham, Springer, 1st ed., 1–15 [in English].

10. Jespersen, K. V. (2022). A lullaby to the brain: The use of music as a sleep aid. *The Musical Neurons*. Springer, 53–63. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-08132-3> [in English].

11. Rosa, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press [in English].

12. Sleep by Max Richter. (n.d.). <https://www.maxrichter-sleep.com/en/> [in English].

13. Weisner, S. (2000). The mythology of infancy: Lullabies from a jungian perspective. PhD thesis. Pacifica Graduate Institute [in English].

14. Żebrowska-Mazur, B. (2013) Traditional polish lullabies. *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication*, 2, 177–189 [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026

Отримано після доопрацювання 07.04.2026

Прийнято до друку 16.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Маціюк В. В. Тенденції розвитку інклюзивних культурних практик у країнах Європейського Союзу та Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 152–157.

Маціюк Владислав Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-7126-224X>
matsiuk.vladislav@gmail.com

Matsiuk V. (2026). Tendencies of Development of Inclusive Cultural Practices in the Countries of the European Union and Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 152–157 [in Ukrainian].

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ІНКЛЮЗИВНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК У КРАЇНАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ ТА УКРАЇНИ

Мета статті – виявити особливості і тенденції розвитку інклюзивних культурних практик в країнах ЄС на прикладі сучасних музеїв та бібліотек. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, типологічний метод, метод аналізу та синтезу, метод порівняльного аналізу та теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику впровадження інклюзивної культури в практиках музейних установ та бібліотечних закладів країн Європейського союзу; окреслено основні проблеми та перспективи розвитку інклюзивних культурних практик. **Висновки.** Культурні практики формують уявлення про світ та суспільство. На сучасному етапі актуальним питанням є рівень їх відповідності принципам інклюзивності. Серед основних аспектів інклюзивних музейних практик – посилення різноманітності та захопливості музейних експозицій; проведення екскурсій з обговоренням та критикою доступною мовою; забезпечення всебічної доступності для відвідувачів у кріслах колісних (шляхом розміщення експозиції на рівні очей), людей із порушеннями зору (аудіогіди, описи шрифтом Брайля, можливість тактильного сприйняття) та ін. Важливим є практика залучення людей з інвалідністю в розробку виставок та експозицій, що в цілому позитивно впливає на якість музейних пропозицій. У бібліотечних практиках інклюзивність передбачає модернізацію інфраструктури (встановлення пандусів, ліфтів, автоматичних дверей та розширення дверних отворів для забезпечення доступних входів/виходів), надання доступних технологій (забезпечення адаптивного програмного забезпечення, допоміжних пристроїв для прослуховування, систем дисплеїв шрифтом Брайля або тактильних дисплеїв, а також засобів збільшення для підтримки користувачів з інвалідністю), навчання персоналу (для допомоги користувачам з інвалідністю, включаючи переклад жестовою мовою), інклюзивні ресурси (пропонування книг шрифтом Брайля разом із матеріалами з великим шрифтом та доступними цифровими ресурсами для задоволення різноманітних потреб користувачів), спеціально відведені місця (бібліотеки повинні створити спеціальні зони для користувачів з інвалідністю, забезпечуючи легкий доступ до послуг та ресурсів), інформаційно-просвітницькі послуги (мобільні або інформаційно-просвітницькі послуги для користувачів, які стикаються з труднощами у фізичному доступі до бібліотечних приміщень) та ін.

Ключові слова: інклюзивність, культурні практики, європейський досвід, музеї, бібліотеки, рівні умови, доступність, адаптація.

Matsiuk Vladyslav, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Tendencies of Development of Inclusive Cultural Practices in the Countries of the European Union and Ukraine

The purpose of the article is to identify the features and trends in the development of inclusive cultural practices in the EU countries using the example of modern museums and libraries. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, typological method, method of analysis and synthesis, method of comparative analysis and theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** The issues of implementing inclusive culture in the practices of museum institutions and library institutions of the European Union countries are considered; the main problems and prospects for the development of inclusive cultural practices are outlined. **Conclusions.** Cultural practices shape perceptions of the world and society. At the current stage, the current issue is the level of their compliance with the principles of inclusiveness. Among the main aspects of inclusive museum practices are increasing the diversity and excitement of museum exhibitions; conducting tours with discussion and criticism in an accessible language; ensuring comprehensive accessibility for visitors in wheelchairs (by placing the exhibition at eye level), people with visual impairments (audio guides, Braille descriptions, the possibility of tactile perception). The practice of involving people

with disabilities in the development of exhibitions and expositions is important, which generally has a positive effect on the quality of museum offerings. In library practices, inclusion involves upgrading infrastructure (installing ramps, elevators, automatic doors, and widening doorways to provide accessible entrances/exits), providing accessible technologies (providing adaptive software, assistive listening devices, Braille or tactile display systems, and magnification devices to support users with disabilities), training staff (to assist users with disabilities, including sign language interpretation), inclusive resources (offering Braille books along with large print materials and accessible digital resources to meet the diverse needs of users), dedicated spaces (libraries should create special areas for users with disabilities, ensuring easy access to services and resources), outreach services (mobile or outreach services for users who face difficulties in physically accessing library facilities).

Keywords: inclusivity, cultural practices, European experience, museums, libraries, equal conditions, accessibility, adaptation.

Актуальність теми дослідження. Однією з основних тенденцій, що є визначальною в сучасному розвитку культури є інклюзивність. Культурні практики, що формують уявлення про світ та суспільство, спрямовані в першу чергу на подолання бар'єрів та створення «культури для всіх», що передбачає надання безперешкодного доступу для усіх бажаючих, незалежно від фізичного стану, соціального статусу чи культурного походження, як з позиції споглядання, так і з позиції участі. В країнах Європейського Союзу практика реалізації концепції інклюзивності нараховує кілька десятиліть і наразі є однією з провідних в світі. У свою чергу це актуалізує важливість її дослідження з метою впровадження провідного закордонного досвіду в Україні – наукові розробки в цій галузі мають вирішальне значення для подолання розриву між теоретичними прагненнями та їх практичною реалізацією на національному ґрунті.

Аналіз досліджень і публікацій. Інклюзивна культура та інклюзивні культурні практики станом на першу половину 2020-х рр. є одним із важливих напрямів культурологічного дослідження, що, незважаючи на порівняно нещодавнє формування, є надзвичайно перспективним. Серед українських дослідників, у працях яких таки чи інакше аналізується питання інклюзії: В. Білоус [1], М. Шатрова [8] (інклюзивні практики в бібліотеках України), Ю. Ключко [3] (соціокультурні практики інклюзії в діяльності сучасних музеїв), Л. Голубцова, С. Плуталов та К. Джаламага [2], К. Лук'яненко [4], О. Матузко [5] (інклюзивні театри в Україні), Р. Мохнюк [6] (інклюзія як стратегічний напрям розвитку громадянського суспільства) та ін. Отже, стає очевидним, що сучасній інклюзивній культурній практиці вимагають поглибленого теоретичного осмислення з позицій культурології, зокрема одним із важливих аспектів, що вимагає висвітлення і відіграє пріоритетне значення для розвитку інклюзивної культури в Україні,

є особливості закордонного досвіду в межах означеної проблематики.

Мета статті – виявити особливості і тенденції розвитку інклюзивних культурних практик в країнах ЄС на прикладі сучасних музеїв та бібліотек.

Виклад основного матеріалу. Доступ до культурного життя та участь у ньому є правом, закріпленим у Загальній декларації прав людини (1948). Однак деякі соціальні групи, через свої різноманітні обставини, стикаються з перешкодами у своєму контексті для доступу до культурних практик та участі в них на рівних умовах. У широкому сенсі культура розглядається як сукупність духовних, матеріальних, інтелектуальних та афективних рис, що характеризують соціальну групу [23]. Доступ до культури – це право, визнане у статті 27 Загальної декларації прав людини ООН та підтверджене в наступних міжнародних та національних деклараціях. Порядок денний сталого розвитку на період до 2030 року керує плануванням регіонів світу та включає Цілі розвитку тисячоліття (ЦРТ) у всі свої цілі, включаючи культурну інклюзію як ключовий елемент розвитку [12]. Перший стосується сприяння громадянській освіті, цінування культурного різноманіття та визнання внеску культури у сталий розвиток. Другий спрямований на сприяння політикам, що сприяють творчій діяльності та інноваціям. Третій підкреслює необхідність активізації зусиль щодо захисту культурної та природної спадщини. Європейський Союз визначає інклюзію як процес, який гарантує, що люди, які перебувають під загрозою бідності та соціальної ізоляції, мають можливості та ресурси, необхідні для участі в економічному, соціальному та культурному житті. Виходячи з цієї концептуалізації та з метою створення більш інклюзивної та соціальної Європи, соціальна інклюзія знову є одним із п'яти стовпів періоду 2021–2027 років [12]. Стратегія інклюзивної культури – це нормативно-правова база, яка забезпечує доступ до культури, участь у ній, а також її

вираження та інтерпретацію [23]. Інклюзивна культура – це те, що гарантує всім громадянам користування культурними товарами та послугами, полегшуючи доступ та участь для всіх громадян на рівних умовах [13].

З суб'єктивної точки зору, можна сказати, що інклюзія відбувається, коли потреба людини бути унікальною задовольняється, одночасно приналежачи до ширшого контексту, не відчуваючи себе поглиненою групою чи організацією [20, 1262]. Ще однією характеристикою інклюзії є те, що вона є динамічним явищем; тобто вона не досягається раз і назавжди, оскільки вона відтворюється в кожній ситуації через стосунки людей з їхнім оточенням [14, 83]. Крім того, інклюзивна перспектива має бути відображена в культурі, політиці та практиці організації [17, 187].

Хоча інклюзія була спочатку визначена антропологом Ш. Гарду (2012) як «суспільство без привілеїв, ексклюзивності та виключення» [16, 146], на сучасному етапі існує потужна платформа для (пере)осмислення просторів та культурних практик з акцентом на інклюзію.

Серед ключових пропозиції щодо просування інклюзивної культурної участі дослідники називають: доступність інформації про культурні практики, універсальну просторову доступність, стратегію соціально-освітньої професійної підтримки, створення просторів для співіснування в різноманітності; розробку інноваційних спільних мережевих проєктів [18, 117]. Реалізація цих напрямків дій допомагає просувати право на інклюзивну культурну участь.

За визначенням дослідників, культурні практики «є поєднанням суспільного, побутового й культурного (...), форми людської активності, шляхи залучення до соціальних кіл і мереж, які дозволяють безпосередньо спиратися на закономірності поведінки людей» [7, 135]. Інклюзивні культурні практики зосереджені на ключовій ідеї, що полягає в трансформації та адаптації культури до потреб людини, незалежно від обставин, таких як інвалідність, походження з неблагополучного середовища, відсутність необхідних навичок та ін.

У музейному просторі основний акцент робиться на пропонуванні чогось, що було б цікаво і доступно всім відвідувачам. Так, наприклад, у 2014 р. в Музеї Ремера та Пеліцеуса в Хільдесхаймі відбулося відкриття виставки «Музей поуттів: безбар'єрне знайомство з культурною та земною історією!», спрямована на самостійне дослідження ключових культурних і

геологічних тем музею за допомогою мультисенсорного та інтерактивного підходу. Унікальні міри із забезпечення доступності та інклюзивної культурної репрезентації зробили виставку доступною для широкого кола відвідувачів, в тому числі з обмеженими можливостями [15, 34]. Серед найвідоміших європейських музейних інклюзивних практик: проєкт «Touching the Prado» (Музей Прадо, Іспанія), розроблений з урахуванням особливостей сприйняття у людей із порушенням зору (відвідувачі отримали можливість засобами тактильних відчуттів живопису, описів шрифту Брайля та аудіосприйняття отримати нові враження від всесвітньо відомих шедеврів образотворчого мистецтва); «Multaka» (Німеччина), в якому акцент зроблено на створенні безбар'єрного міжкультурного середовища з метою соціального інтегрування мігрантів; в рамках проєкту «Come-in» (в колаборації музеїв Австрії, Італії, Польщі, Німеччини, Хорватії та Словенії) розроблено та впроваджено сучасні стандарти інклюзивності для музейних закладів.

Процес впровадження інклюзії спрямований на створення додаткової цінності для кількох груп відвідувачів одночасно. Інклюзія також означає надання відвідувачам вибору щодо того, як вони хочуть досліджувати музей, тобто, наприклад, враховуючи різні стилі навчання через змістовні, партисипативні та сенсорні експонати. У свою чергу це зумовлює необхідність ініціювати зміни, які ставлять під сумнів методи презентації та комунікації в музеях, що наразі все ще сильно когнітивно орієнтовані. Звичайно, музеї також повинні залишатися вірними собі, адже окрім освіти та виставкової діяльності, вони мають інші завдання, які також повинні виконувати, і актуальність яких не підлягає сумніву.

Інклюзія музейних практик – це тривалий процес, і не завжди можливо інтегрувати кожен групу людей. Важливо, щоб установи усвідомлювали виключення певних груп. Рефлексія, прозорість як внутрішня, так і зовнішня у сенсі відкритості, є важливими факторами для інклюзії в музеях та їхнього майбутнього. Ставлення музеїв до суспільства відіграє особливо важливу роль, а це також означає залучення людей з різним досвідом до музейної роботи в довгостроковій перспективі та надання їм, а також музейним педагогам, визнання, якого вони заслуговують за свій внесок.

Публічні бібліотеки, визнані найважливішою організацією для навчання та підтримки широкої громадськості, також відіграють вирішальну роль у наданні приміщень та послуг користувачам з інвалідністю в усьому світі. Публічні бібліотеки мають юридичний та моральний обов'язок надавати доступні приміщення та послуги для користувачів з інвалідністю. Однак багато бібліотек стикаються з такими проблемами, як недоступна інфраструктура, обмежені ресурси та недостатня підготовка персоналу, що позбавляє людей з інвалідністю можливості повноцінно користуватися бібліотечними послугами. Тим не менш, публічні бібліотеки прагнуть забезпечити рівні можливості доступу до інформації, освіти та рекреаційних ресурсів для всіх членів суспільства, забезпечуючи повноцінну участь та взаємодію людей з інвалідністю у житті своїх громад. Бібліотечні послуги для людей з інвалідністю зосереджені на людях з вадами зору та аутизмом, щоб розширити зусилля щодо інклюзивності та подолати виклики щодо забезпечення вільного доступу до колекцій та приміщень для всіх [9, 322]. Одним із ключових аспектів цих зусиль є надання адаптивних технологій, таких як програми для читання з екрана, дисплеї Брайля та адаптивне програмне забезпечення, які полегшують доступ до цифрових ресурсів [21, 3]. Крім того, бібліотеки створюють комплексні колекції, що задовольняють різноманітні потреби користувачів з інвалідністю, включаючи аудіокниги, матеріали шрифтом Брайля та книги з великим шрифтом [19, 32]. Публічні бібліотеки, окрім надання найбільш підходящих та потребам відповідних інформаційних ресурсів, також надають пріоритет доступній інфраструктурі, включаючи такі функції, як пандуси, ліфти та доступні туалети, для забезпечення фізичної доступності [11, 17]. Крім того, користувачам з інвалідністю, які працюють з людьми з інвалідністю, потрібні спеціальні методи та навчання, тому вони проходять навчання та обізнані з технологіями для людей з інвалідністю та допоміжними технологіями, що дозволяє їм краще підтримувати користувачів з інвалідністю [24, 35]. Аналогічно, залучення громади є ще одним найважливішим аспектом, оскільки бібліотеки прагнуть визначити інформаційні потреби людей з інвалідністю та відповідно розробити послуги [10, 124]. Ці зусилля включають просування бібліотечних послуг та ресурсів через різні канали комунікації та організацію

програм охоплення для доступу користувачів з інвалідністю та їхніх представників. У сучасну цифрову епоху бібліотеки та інформаційні центри відіграють життєво важливу роль у цифровій інклюзії, надаючи доступ до різних технологій, включаючи Інтернет, бази даних та навчання цифровій грамотності [22, 1]. Отже, пропонуючи ці послуги користувачам бібліотек, вони також надають користувачам з інвалідністю можливість повноцінно брати участь у цифровому світі, щоб отримати максимальну підтримку від інформаційного світу. Важливо відмітити, що незважаючи на ці зусилля, бібліотеки продовжують стикатися з багатьма викликами, такими як модернізація інфраструктури для відповідності стандартам доступності та забезпечення постійного навчання персоналу щодо обізнаності про інвалідність та важливої допомоги. Відтак подальші розробки пов'язані в першу чергу з напрямом розширення інклюзивності культурних практик.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто проблематику впровадження інклюзивної культури в практиках музейних установ та бібліотечних закладів країн Європейського Союзу; окреслено основні проблеми та перспективи розвитку інклюзивних культурних практик.

Висновки. Дослідження виявило, що основними аспектами інклюзивних музейних практик в країнах ЄС є: посилення різноманітності та захопливості музейних експозицій; проведення екскурсій з обговоренням та критикою доступною мовою; забезпечення всебічної доступності для відвідувачів у кріслах колісних (шляхом розміщення експозиції на рівні очей), людей із порушеннями зору (аудіогіди, описи шрифтом Брайля, можливість тактильного сприйняття) та ін. Важливим є практика залучення людей з інвалідністю в розробку виставок та експозицій, що в цілому позитивно впливає на якість музейних пропозицій. У бібліотечних практиках інклюзивність передбачає модернізацію інфраструктури (встановлення пандусів, ліфтів, автоматичних дверей та розширення дверних отворів для забезпечення доступних входів/виходів), надання доступних технологій (забезпечення адаптивного програмного забезпечення, допоміжних пристроїв для прослуховування, систем дисплеїв шрифтом Брайля або тактильних дисплеїв, а також засобів збільшення для підтримки користувачів з інвалідністю), навчання персоналу (для допомоги користувачам з інвалідністю, включаючи

переклад жестовою мовою), інклюзивні ресурси (пропонування книг шрифтом Брайля разом із матеріалами з великим шрифтом та доступними цифровими ресурсами для задоволення різноманітних потреб користувачів), спеціально відведені місця (бібліотеки повинні створити спеціальні зони для користувачів з інвалідністю, забезпечуючи легкий доступ до послуг та ресурсів), інформаційно-просвітницькі послуги (мобільні або інформаційно-просвітницькі послуги для користувачів, які стикаються з труднощами у фізичному доступі до бібліотечних приміщень) та ін.

Література

1. Білоус В. С. Освітняська книгозбірня – територія інклюзивного простору. *Бібліотечний форум: історія, теорія і практика*. 2020. №1. С. 17–20.
2. Голубцова Л., Плуталов С., Джаламага К. Інклюзивний театр: залучення дітей-аутистів у творчий процес. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 46. С. 66–71. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-10>.
3. Ключко Ю. М. Сучасні соціокультурні практики інклюзії в діяльності музеїв. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 141–150. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256913>.
4. Лук'яненко К. О. Розвиток інклюзивного театру в Україні: типи та особливості. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2020. С. 41–44.
5. Матузко О. А. Діяльність інклюзивних театрів в Україні: особливості реалізації ідеї різноманітності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 94–99.
6. Мохнюк Р. С. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*. 2022. Вип. (39). С. 182–193. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926>.
7. Олійник О. Культурні практики як форма активного культурного споживання. *Культурологічна думка*. 2023. № 2. С. 134–142. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.134-142>.
8. Шатрова М. Інклюзивні практики соціокультурної діяльності Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. Вип. 50. С. 412–419. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.994>.
9. Arndt T. S., Schnitzer A. Guest Editorial: Library Services for People with Disabilities. *Reference Services Review*. 2018. Vol. 46(3). Pp. 321–324.
10. Brown A. Community engagement in public libraries. *Journal of Library Science*. 2020. Vol. 55(3). Pp. 123–135.
11. Doe J. Accessible infrastructure in public libraries. *Journal of Accessibility*. 2021. Vol. 10(2). Pp. 15–28.
12. European Union. (2020). Priorities for 2021–2027. URL: https://ec.europa.eu/regional_policy/es/ (дата звернення: 23.04.2026).
13. FEAPS. (2014). IV plan estratégico de FEAPS. Confederación Española de Organizaciones en favor de las Personas con Discapacidad Intelectual o del Desarrollo. Madrid. URL : https://www.plenainclusion.org/wpcontent/uploads/2021/03/pe_2011_2014.pdf (дата звернення: 04.03.2026).
14. Ferdman B. M., Davidson M. N. A matter of difference–Inclusion: What can I and my organization do about it? *The Industrial/Organizational Psychologist*. 2002. Vol. 39(4). pp. 80–85.
15. Foltz-Schoofs K., Hesse-Zwillus M., Kieslinger N., Kruse J., Schulz R. Museen "inklusiv" gestalten. Wissenschaftliche Evaluation von Maßnahmen für eine barrierefreie Museumsgestaltung am Beispiel der neueröffneten Dauerausstellung "MUSEUM DER SINNE - Kultur- und Erdgeschichte barrierefrei erleben!" im Roemer- und Pelizaeusmuseum Hildesheim. 2017. 128 p.
16. Gardou C. Une société inclusive, c'est une société sans privileges. Dans C. Gardou. *La société inclusive, parlons-en !* 2012. Pp. 145–153.
17. Gutiérrez-Ortega M., Martín-Cilleros M. V., Jenaro C. El Index para la inclusión: presencia, aprendizaje y participación. *Revista nacional e internacional de Educación Inclusiva*. 2014. Vol. 7(3). Pp. 186–201.
18. Jimenez-Jimenez J., Gamboa-Ruiz-Eguilaz E., Zinkunegi-Larrea A. Propuestas para la participación cultural inclusiva desde una red comunitaria. *Revista de Educación Inclusiva* : monográfico "La corresponsabilidad social en los procesos educativos inclusivos". Marzo. 2025. Pp. 115–128.
19. Johnson K. Inclusive collections in public libraries. *Library Collections, Acquisitions, and Technical Services*. 2019. Vol. 43(1). Pp. 30–42.
20. Shore L. M., Randel A. E., Chung B. G., Dean M. A., Ehrhart K. H., Singh G. Inclusion and diversity in work groups: A review and model for future research. *Journal of Management*. 2011. Vol. 37(4). Pp. 1262–1289. DOI: <https://doi.org/10.1177/0149206310385943>.
21. Smith J. Adaptive technology in public libraries. *Journal of Technology in Libraries*. 2020. Vol. 39(1). Pp. 1–12.
22. Taylor M. Digital inclusion in public libraries. *Journal of Digital Libraries*. 2022. Vol. 22(1). Pp. 1–15.
23. UNESCO. Cultural Inclusivity. UNESCO. 2017. URL: <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/urbandevelopment/migrants-inclusion-in-cities/good-practices/culturalinclusion/#:~:text=Definition,Challenges> (дата звернення: 04.03.2026).

24. Williams P. Disability awareness training for librarians. *Journal of Library Education*. 2018. Vol. 8(1). Pp. 34–47.

References

1. Bilous, V. S. (2020). Educational book collection – the territory of inclusive space. *Library forum: history, theory and practice*, 1, 17–20 [in Ukrainian].
2. Holubtsova, L., Plutalov, S., & Daalamaha, K. (2021). Inclusive theatre of involving children-ludists in the creative process. *Current issues of the humanities*, 46, 66–71 [in Ukrainian].
3. Kliuchko, Yu. (2022). Modern socio-cultural practices of inclusion in the activities of museums. *Issues of cultural studies*, 39, 141–150 [in Ukrainian].
4. Lukianenko, K. O. (2020). The development of inclusive theatre in Ukraine, types and features. *Materials of the V International scientific and practical conference Modern research in the field of culture and art*. Kyiv, 41–44 [in Ukrainian].
5. Matuzko, O. A. (2025). The activities of inclusive theatres in Ukraine: features of implementing the idea of diversity. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 94–99 [in Ukrainian].
6. Mokhniuk, R. S. (2022). Inclusion as one of the directions of the strategy for the development of civil society: a factor of cultural creativity. *Issues of cultural studies*, (39), 182–193 DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926> [in Ukrainian].
7. Oliynyk, O. (2023). Cultural practices as a form of active cultural consumption. *Culturological thought*, 2, 134–142 [in Ukrainian].
8. Shatrova, M. (2025). Inclusive practices of socio-cultural activity of the Rivne Regional Universal Scientific Library. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, 50, 412–419 [in Ukrainian].
9. Arndt, T. S., & Schnitzer, A. (2018). Guest Editorial: Library Services for People with Disabilities. *Reference Services Review*, 46(3), 321–324 [in English].
10. Brown, A. (2020). Community engagement in public libraries. *Journal of Library Science*, 55(3), 123–135 [in English].
11. Doe, J. (2021). Accessible infrastructure in public libraries. *Journal of Accessibility*, 10(2), 15–28 [in English].
12. European Union (2020). Priorities for 2021–2027. https://ec.europa.eu/regional_policy/es/ [in English].
13. FEAPS. (2014). IV plan estratégico de FEAPS. Confederación Española de Organizaciones en favor de las Personas con Discapacidad Intelectual o del Desarrollo. Madrid. Retrieved from: https://www.plenainclusion.org/wpcontent/uploads/2021/03/pe_2011_2014.pdf [in Spanish].
14. Ferdman, B. M., & Davidson, M. N. (2002). A matter of difference–Inclusion: What can I and my organization do about it? *The Industrial Organizational Psychologist*, 39(4), 80–85 [in English].
15. Folta-Schoofs, K., Hesse-Zwillus, M., Kieslinger, N., Kruse, J., & Schulz, R. (2017). Museen “inklusive” gestalten. *Wissenschaftliche Evaluation von Maßnahmen für eine barrierefreie Museumsgestaltung am Beispiel der neueröffneten Dauerausstellung “MUSEUM DER SINNE - Kultur- und Erdgeschichte barrierefrei erleben!” im Roemer - und Pelizaeusmuseum Hildesheim* [in German].
16. Gardou, C. (2012). Une société inclusive, c’est une société sans privileges. Dans C. Gardou. *La société inclusive, parlons-en !*, 145–153 [in Spanish].
17. Gutiérrez-Ortega, M., Martín-Cilleros, M. V., & Jenaro, C. (2014). El Index para la inclusión: presencia, aprendizaje y participación. *Revista nacional e internacional de Educación Inclusiva*, 7(3), 186–201 [in Spanish].
18. Jimenez-Jimenez, J., Gamboa-Ruiz-Eguilaz, E., & Zinkunegi-Larrea, A. (2025). Propuestas para la participación cultural inclusiva desde una red comunitaria. *Revista de Educación Inclusiva*, monográfico “La corresponsabilidad social en los procesos educativos inclusivos”. Marzo, 115–128 [in Spanish].
19. Johnson, K. (2019). Inclusive collections in public libraries. *Library Collections, Acquisitions, and Technical Services*, 43(1), 30–42 [in English].
20. Shore, L. M., Randel, A. E., Chung, B. G., Dean, M. A., Ehrhart, K. H., & Singh, G. (2011). Inclusion and diversity in work groups: A review and model for future research. *Journal of Management*, 37(4), 1262–1289. DOI: <https://doi.org/10.1177/0149206310385943> [in English].
21. Smith, J. (2020). Adaptive technology in public libraries. *Journal of Technology in Libraries*, 39(1), 1–12 [in English].
22. Taylor, M. (2022). Digital inclusion in public libraries. *Journal of Digital Libraries*, 22(1), 1–15 [in English].
23. UNESCO. Cultural Inclusivity. UNESCO. (2017). Retrieved from: <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/urbandevelopment/migrants-inclusion-in-cities/good-practices/culturalinclusion/#:~:text=Definition,Challenges> [in English].
24. Williams, P. (2018). Disability awareness training for librarians. *Journal of Library Education*, 8(1), 34–47 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Samoilenko S. (2026). Choreography as an Axiological and Embodied Cultural Practice: Theoretical Foundations for Understanding Dance Beyond Aesthetic Representation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 158–164 [in English].

Самойленко С. С. Хореографія як аксіологічна та тілесно втілена культурна практика: теоретичні основи розуміння танцю поза межами естетичної репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 158–164.

Samoilenko Sviatoslav,

PhD student at The National Academy of Culture and Arts Management specialty 034 "Cultural Studies", Head of the cycle commission of modern pop dance, teacher at the professional college of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
<https://orcid.org/0009-0007-4522-0540>
dkr3124.ssamoilenko@dakkkim.edu.ua

CHOREOGRAPHY AS AN AXIOLOGICAL AND EMBODIED CULTURAL PRACTICE: THEORETICAL FOUNDATIONS FOR UNDERSTANDING DANCE BEYOND AESTHETIC REPRESENTATION

The purpose of the article is to substantiate a cultural-studies interpretation of choreography as an axiological and embodied practice that functions not only as an aesthetic form but also as a mechanism of cultural memory, identity formation, social communication, and symbolic processing of collective experience. Particular attention is paid to choreography within the contemporary Ukrainian wartime context, in which dance practices acquire additional significance as instruments for maintaining cultural continuity, collective solidarity, and symbolic self-expression. **The methodology** is based on an interdisciplinary combination of cultural-studies, axiological, semiotic, hermeneutic, phenomenological, and cultural-anthropological approaches. The study also incorporates the concepts of cultural memory, social choreography, and culturally mediated embodied forms of experiencing and processing traumatic experience. **The scientific novelty** lies in the development of a six-level cultural-studies model of choreography as an embodied and axiological practice. The proposed model distinguishes semiotic-hermeneutic, axiological, phenomenological-embodied, ritual-liminal, socio-ideological, and therapeutically relevant levels of analysis, which are interpreted as interconnected dimensions of a single cultural phenomenon. **The conclusions** prove that choreography cannot be reduced exclusively to stage aesthetics or physical activity because it represents a complex multi-level cultural practice integrating symbolic, bodily, social, and axiological dimensions. Ukrainian choreographic culture in wartime conditions performs an important function in preserving collective memory and identity, particularly through regional dance traditions and forms of communal synchronisation. The prospects for further research are connected with empirical investigations of culturally grounded choreographic practices in rehabilitation, education, and the symbolic processing of cultural trauma.

Keywords: axiology of dance, choreography, cultural memory, cultural studies, ritual-liminal action.

Самойленко Святослав Сергійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, голова циклової комісії сучасного естрадного танцю, викладач фахового коледжу Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Хореографія як аксіологічна та тілесно втілена культурна практика: теоретичні основи розуміння танцю поза межами естетичної репрезентації

Мета роботи полягає у теоретичному обґрунтуванні культурологічного розуміння хореографії як аксіологічної та тілесно втіленої практики, що функціонує не лише як естетична форма, а і як механізм культурної пам'яті, формування ідентичності, соціальної комунікації та символічного опрацювання колективного досвіду. Особливу увагу приділено аналізу хореографії в умовах сучасного українського воєнного контексту, де танцювальні практики набувають значення інструменту підтримання культурної безперервності та спільнотної згуртованості. **Методологія статті** ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні культурологічного, аксіологічного, семіотичного, герменевтичного, феноменологічного та культурно-антропологічного підходів. У статті також залучено концепції культурної пам'яті, соціальної хореографії та культурно опосередкованих форм тілесного переживання травматичного досвіду. **Наукова новизна** полягає у запропонованій 6-рівневій культурологічній моделі хореографії як тілесно втіленої та аксіологічної практики.

Модель виокремлює семіотико-герменевтичний, аксіологічний, феноменологічно-тілесний, ритуально-лімінальний, соціально-ідеологічний та терапевтично релевантний рівні аналізу, які розглядаються як взаємопов'язані виміри єдиної культурної практики. **Висновки.** Хореографія не може бути редукована виключно до сценічної естетики або фізичної активності, оскільки вона функціонує як багаторівнева культурна практика, у якій поєднуються символічні, тілесні, ціннісні та соціальні виміри. Українська хореографічна культура в умовах війни постає важливим механізмом підтримання культурної пам'яті та ідентичності, особливо через регіональні танцювальні традиції. Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричним вивченням культурно адаптованих моделей хореографічних практик у процесах реабілітації, освіти та роботи з культурною травмою.

Ключові слова: аксіологія танцю, культурологічні дослідження, культурна пам'ять, ритуально-лімінальна дія, хореографія.

Relevance of the research. Present-day cultural studies increasingly interpret choreography not merely as an aesthetic phenomenon but as a form of cultural communication, a mechanism for the transmission of values, and a space for the symbolic processing of collective experience. Dance is a means of communication that comes before verbal speech, as a vehicle of value transmission, and as a locus of symbolic reorganisation of shared experience. However, a viewpoint on research that diminishes choreography to stage spectacle or physical exercise is still eminently prevalent. Such reduction, in our opinion, seriously limits the epistemological possibilities of choreology and cultural studies of dance.

The relevance of the topic is intensified by the contemporary Ukrainian wartime context, within which cultural practices associated with collective memory, identity continuity, and symbolic forms of self-expression acquire particular significance. Under conditions of social instability and traumatic experience, choreography may function not only as an artistic form but also as a socially meaningful embodied practice capable of maintaining communal cohesion and transmitting culturally significant behavioural models. Statistical data indicating the deterioration of mental-health indicators among the Ukrainian population during the first years of the full-scale invasion create a broader socio-cultural context in which the problem of culturally mediated forms of symbolic and embodied processing of traumatic experience becomes especially important.

At the same time, contemporary studies devoted to dance and movement practices frequently concentrate either on aesthetic representation or on the psychotherapeutic potential of movement, without sufficiently integrating these approaches into a broader cultural-studies framework. Existing semiotic, anthropological, and dance (movement) therapy studies often develop in parallel and remain insufficiently interconnected conceptually.

In this regard, the relevance of the present research lies in the necessity of developing a cultural-studies model of choreography that would allow dance to be understood as an embodied and axiological cultural practice without reducing it exclusively either to aesthetic discourse or to clinical interpretation.

Analysis of recent research and publications. Through a systematic review of current theoretical discourses on choreography, several lines of inquiry are identified, which develop in parallel in Ukrainian and international scholarly discourse, but which are rarely correlated in a joint conceptual framework.

The first line is that of cultural studies and of choreological research. Contemporary dance, as described by O. Bihus [2] is a phenomenon that needs the cooperation of philosophy, cultural studies and art history. According to D. Sharykov [10] choreology is an art-historical scholarly discipline and specificity of choreography is a language of "physical expression" which shows the inner world of human being and cultural identity. The category of "metamodernist synthesis" was proposed by S. Sadovenko [9] as a way to interpret the Ukrainian choreographic culture, where tradition is not preserved unaltered, but reinterpreted in an active manner. O. Vakulenko [3] offers a hermeneutic approach to the choreographic act of reading, stating that dance is a text that needs to be actively read. The actuality of axiological approach to dance as a mechanism of formation of personal value coordinates is confirmed by L. Savchyn [8]. The works of D. Karpenko [4], K. Kinder [6], N. Kvetsko [5], O. Babych [1] form a systematic layer of reflection in Ukrainian language, where choreography becomes a simultaneous heir of folk tradition and a place of its art work.

The second line is based on classic theoretical foundations. Social choreography, according to A. Hewitt [15] constitutes a theory of ideology in organised movement, dance for not only reflects social order, but rehearses it bodily. The anthropological conception of dance, proposed by J. L. Hanna [14] states that dance is a

particular form of non-verbal communication and is universal, intentional, rhythmical and culturally determined. The analytical apparatus of R. Laban [16] is still valuable as a basic language to describe the parameters of movement. The theoretical basis of understanding dance as a ritual structure with a liminal phase can be found in the work of V. Turner [17] and A. van Gennep [18]. It's through the prism of the "docile body," as proposed by M. Foucault [12] that it becomes possible to reconstruct the disciplinary regimes of choreographic pedagogy. S. Hall [13] offers a semiotic tool for analysing the production of cultural meanings through the choreographic image.

The third line focuses on research into dance/movement therapy as a culturally located practice. The collective monograph edited by R. Dieterich-Hartwell and A. M. Melsom [11] proposes DMT as a culturally sensitive way of doing things, based on the critical rethinking of the Eurocentric assumptions of the standard protocols. As a body of work, it is significant for the cultural-studies theory of choreography in that it indicates that an interpretation of the therapeutically relevant potential of dance is unthinkable outside its cultural context.

Thus, it is not a lack of the individual theoretical approaches, but a lack of integration between them in the existing literature. Choreological works focus on the structure and artistic language of dance; ritual-semiotic concepts focus on the symbolic and social aspect of dance; dance/movement therapy studies emphasize the embodied and psychological aspect of dance. The problem is that there has not yet been a cultural-studies model that would allow one to regard these levels not as the sum of externally combined interpretations but as interconnected dimensions of a single embodied cultural practice. This theoretical gap is particularly relevant to the situation of Ukraine during the war where cultural and psychosocial aspects of the impact of movement are more intertwined than usual.

Purpose of the article is to support a cultural-studies understanding of choreography as a praxis of the axiological (value-oriented) and embodied (body-oriented) in relation to cultural memory, identity formation and the psychosocially and therapeutically potential of the movement.

Main contents presentation. A conceptualisation of choreography as a cultural text is based on the semiotics and hermeneutics that suggest that a sequence of movements is not a "raw" biological act, but an utterance capable of being coded and interpreted. The artistic space of

a choreographic work, as O. Vakulenko [3] points out, has a structural similarity to the artistic space of an artistic text: it has composition, syntax, rhythm and an ordered sequence of images. But the specificity of this text is that it is not inscribed on a neutral medium, but on the human body, which is already culturally and biographically charged. This is exactly what we consider a characteristic of choreography, namely its duality: the textuality of movement and its embodied rootedness.

By using the S. Hall's [13] semiotic apparatus, this thesis can be elaborated: meaning is not contained in the movement, but is built in the perception and interpretation process, which has been mediated by cultural codes. For this reason, the same kind of gesture can be interpreted in opposite ways in different cultural settings: what is experienced in one culture as a gesture of grace can in another be coded as a gesture of status, gender subordination or ethnic markedness. It is to this end that A. Hewitt [15] calls the space of dance "social choreography": dance is not only an image of social structure, but also a space where this structure is literally inscribed in the body.

Importantly, the theoretical stance is reinforced by cultural-anthropological enquiries which do not differentiate between the embodied and the biographical components of movement performance. The dancer is not simply enacting a structure imposed on her or him by the choreographer, the dancer participates in the structure: the dancer lives it, the dancer brings his or her own biographical, kinaesthetic and cultural memory to bear. An analysis of choreographic text that does not consider the subjective dimension of the performer thus has the danger of becoming formalistic. This means that a cultural-studies perspective on choreography needs to be textual-semiotic and attuned to the embodied-biographical nature of the practice of dance.

The axiological approach, which was always presented by L. Savchyn [8] changes the focus from the aspect of what dance "depicts" to the aspect of what values dance transmits and consolidates. In the researcher's opinion, dance practice is an active subject in the process of forming the coordinates of the value of the personality and the cultural environment. We feel that it is necessary to make a more detailed specification of this thesis along five analytical axes: body, space, rhythm, community, and norm.

Body as an axiological category is not a given, but is a cultural artefact that is value-laden. With each dance tradition, a certain model of "correct" body is offered: classical ballet, the

elongated light controlled body; folk dance, accentuates rootedness, strength, a connection to the earth; contemporary dance, starting with M. Cunningham, democratises corporeality as an "everyday body" [1]. When so viewed, an axiological analysis of choreography requires the explication of the cultural ideal that is carried out in the aesthetics of each practice.

Space in dance is not an empty container, but a value structured space. The circle structure of the round dance ties in into some values: equality and the closure of the community, while a frontal stage with a hierarchy of "soloist — corps de ballet" ties in into other values. In this context, R. Laban's [16] analytical apparatus is still useful as a tool for describing spatial parameters of movements without aestheticizing them.

Value-temporal orderings is the function of rhythm. Collective rhythm is the one that unites the community by embodied synchronisation; rapid rhythm is the one that unites the values of energy and vitality; slow rhythm unites the values of contemplation and ritual solemnity. Community is not only a subject of sociological analysis in dance: the dance group reproduces a particular model of collectivity, that of the egalitarian, the hierarchical, the gender-articulated, the open or the closed. Collective synchronisation is seen as a means of maintaining social solidarity in the times of communal crisis in folk dances examined by N. Kvetsko [5].

Finally, there is the dimension that is present in all the preceding: dance always takes place in a space of evaluative-normative oppositions, those of "right/wrong", "ours/foreign" and "permissible/impermissible". As M. Foucault [12] rightly notes, discipline of the body is not a by-product, but rather its mechanism by which the social subjects are produced. Choreographic pedagogy is, as such, a practice of norm creation as well as a technical practice.

The idea of combining choreography with the analysis of ritual is one of the most fruitful areas of cultural-studies research. The structure of rites of passage is classically defined by A. van Gennep [18] as a three-part scheme separation – liminal phase – reincorporation. The notion of liminality, as developed by V. Turner [17] is a condition "between" social positions with a more relaxed set of norms, where the values can be reassessed. Dance often falls right in the middle of this liminal space, both in the sense of archaic rites and in the sense of structured dance practice of today.

The choreographic concept of liminality serves at least three purposes. Firstly, it gives an anthropologically attested means to transcend the

repetitively played roles: the "father", the "daughter" or the "neighbour" becomes "open" in the ritual dance. Second, in the liminal state, the formation of collective communication emerges in which hierarchies are relaxed and, in Turner's terms, there is an increased sense of *communitas*. Thirdly, liminality is a condition that allows for the incorporation of negative (traumatic or ambivalent) experience into a new meaningful arrangement or setup — if there is proper social or work support.

With this in mind, it is no coincidence that contemporary dance/movement therapy is structured with the aim of reconstructing the very liminal space, a space in which the participant finds himself/herself in an environment that is other than everyday, where social markers become suspended, and where the opportunity is presented to live through, bodily, what cannot be expressed verbally [11]. This structural similarity between ritual dance and current DMT is, in our opinion, no coincidence—in both cases the capacity of the cultural human to transform through the body and the symbol is the basis. However, contemporary DMT can be understood as an institutionalised continuation of a rich tradition of culturally mediated movement practices for engaging with affect, which should not be confused with its clinical efficacy in specific diagnostic categories.

During the war, Ukrainian choreographic culture is manifested as a subject of external threat as well as as an active subject of cultural self-defence. According to the study by N. Kvetsko on the Boyko choreographic culture in the Carpathian foothills [5] mountain dance provides not only aesthetic but also supportive structures of bodily experiences: rhythmical repetition, communal synchronisation and codified communal space. In times of social turmoil, these institutions can serve as a means of maintaining continuity of identity and ritual-behavioural patterns.

The symbolic forms of Ukrainian folk choreography – the archetypal images – as pointed out by D. Karpenko [4] and K. Kinder [6] – could be a stabilizing resource in times of crisis. The Jungian-analytical interpretation offered by D. Karpenko allows folk dance to be viewed as codified collective experiencing, which is passed down through generations in the form of sequences of movement. In Ukrainian folk dance, K. Kinder finds an anthropomorphism which materializes the connection of the human body and nature.

Idealising the folk heritage as "healing" would be methodologically uncaring, however, to do so. Each tradition has been the result of many

choices, omissions and canonisations and, therefore, as well as having resourceful archetypes, they have normative restrictions. U. S. Sadovenko [9] argues a case for a 'metamodernist' position that seeks to recover tradition in a productive way, rather than maintaining its purity. It is, in our view, the most responsible stance, as it allows a critical revision without idealization of the resources from folklore that are still alive in the present.

Cultural trauma is an issue that must be addressed on its own. A. Pidlypska and L. Tsvetkova's work [7] cautiously attempts to combine the practice of choreography with strategies of working with cultural pain without reducing it to a clinical procedure. We perceive such a path to be the most fruitful: not only does it preserve the specificity of the material, but it also does not overestimate the psychotherapeutic value of it. It is important to note within the current debate that dancing can promote conditions for psychosocial stability only in the context of adequate cultural and professional accompaniment; outside these, claims of the 'healing' dimension of dancing are unwarranted, given available evidence.

One of the most vulnerable points of the existing cultural-studies literature on dance is its inclination towards a one-sidedly positive

interpretation of choreographic practice. Choreography is structurally ambivalent and, without denying the resources it is truly available to it, that must be recognized with appropriate prudence. The bodily practice which, in certain conditions, can gain a subject-restorative significance, under others conditions can be a place of disciplinary formation. The analytical tools provided by M. Foucault [12] provide a means of identifying this ambivalence: classical ballet training, in addition to virtuosity, instills in the pupil's body a limited set of "correct" posture, tempo, silhouette and gender attribution. The "docile body" is well seen in the disciplinary action of academic education.

It is precisely the ambivalent potential of choreography, we believe, that accounts for the fact that some types of dances offer a significant psychosocial resource, while others, conversely, heighten anxiety, project an idealized image of the body or re-create oppressive social norms. A theoretically sound cultural-studies model of dance thus must have an inherent component of critical reflection that would otherwise allow the axiological and psychosocial viewpoints to become rhetorical statements (Table 1).

Table 1

Ambivalent functions of choreography in cultural and psychosocial processes

<i>Function</i>	<i>Constructive cultural effect</i>	<i>Possible risk or limitation</i>	<i>Theoretical implication</i>
Maintenance of cultural memory	Preservation of identity continuity under conditions of crisis [5; 6]	Canonisation of one version of tradition at the expense of regional variants	Need for a pluralistic approach to the folk heritage
Formation of bodily ideal	Development of physical literacy, posture, and kinaesthetic self-awareness	Internalisation of the normative canon of the "correct" body [12]	Need for a critical pedagogy of the body in choreographic institutions
Collective synchronisation	Reinforcement of the sense of belonging and <i>communitas</i> [17]	Pressure of conformity; marginalisation of "non-synchronous" participants	Need to balance cohesion with space for individuality
Working with affect under professional or culturally responsible accompaniment	Non-verbal channel for the expression of experience that resists verbalisation [7; 11]	Risk of re-traumatisation in the absence of qualified supervision	Distinction between spontaneous dance activity and structured DMT
Articulation of national subjectivity	Manifestation of cultural vitality in the public sphere [5]	Instrumentalisation of folklore; simplified decorative reproduction	Metamodernist stance as an ethically balanced strategy [9]
Axiological transfer	Transmission of life values through embodied experiencing [8; 14]	Uncritical reproduction of normative, gender-stereotyped codes	Combination of axiological and critical analysis as a theoretical standard

Perhaps of greatest significance is the distinction of the levels of analysis, which are often confused in the literature available. They can be distinguished in the following way. The cultural-studies level sees dance as a cultural text, a value order, a ritual-liminal action, a vehicle of cultural memory, and a form of identity. The psychological level considers movement as a self-expression of the personality that is affective, embodied and symbolic.

The psychotherapeutic level is structured dance/movement therapy, where a professional specialist has to supervise the therapy, there are diagnostic indications, and a qualified specialist. Dance is understood as a tool for cultural subjectivity, representation and diplomacy on the socio-political level. These levels are analytically separable and must not be mixed in a statement unless there are special provisions.

The proposed model summarises six levels of the cultural-studies analysis of choreography, which do not replace one another but record different modes in which choreographic action

functions within culture. Table 2 presents the content of each level, the representative conceptual references, and the projection onto the Ukrainian cultural context.

Table 2

A six-level cultural-studies model of choreography as an embodied practice

<i>Level of analysis</i>	<i>Core cultural meaning</i>	<i>Representative concepts / authors</i>	<i>Projection onto the Ukrainian cultural context</i>
Semiotic-hermeneutic	Dance as a codified cultural text requiring interpretation	S. Hall [13]; O. Vakulenko [3]; D. Sharykov [10]	Reading folk and academic forms as a living cultural lexicon
Axiological	Dance as a mechanism for the transmission and formation of value coordinates	L. Savchyn [8]; S. Sadovenko [9]	Preservation of the value structure of the community under conditions of cultural rupture
Phenomenological-embodied	Dance as a practice of the embodied-biographical living-through of cultural material	R. Laban [16]; O. Babych [1]	Restoration of trust in the body among populations affected by displacement and traumatic experience
Ritual-liminal	Dance as a form of rite-of-passage and collective transformation	A. van Gennep [18]; V. Turner [17]	Maintenance of collective practices of memory, mourning, and celebration
Socio-ideological	Dance as a space for the transformation or reconfiguration of socially established bodily norms	A. Hewitt [15]; M. Foucault [12]	Analysis of gender and class regimes within the Ukrainian stage tradition
Therapeutically relevant	Dance as a potentially integrative practice for working with affect under appropriate accompaniment	R. Dieterich-Hartwell, A. M. Melsom [11]; A. Pidlypska, L. Tsvetkova [7]	Work with cultural trauma among IDPs, veterans, and children affected by war as a subject of empirical verification

Conclusions. The conclusions of the theoretical analysis allow the authorial model of embodied axiological practice of choreography to be summarised in five propositions. Firstly, Choreography is a multi-level cultural practice. The six-level model described in the article is an analytically distinguishable and yet interconnected model of six levels of choreographic action: the semiotic-hermeneutic, the axiological, the phenomenological-embodied, the ritual-liminal, the socio-ideological and the therapeutically relevant levels. Each of these levels is of a scholarly nature and cannot be reduced to another without loss of scholarly adequacy.

Secondly, the axiological dimension is of primary importance because dance is a vehicle for the transmission and the formation of body, space, a rhythm, a community and a norm. As such, no dance practice is culture free; it always reflects a specific value system, although participants may not be aware of this.

Thirdly, the Ukrainian wartime context puts choreography in the foreground as a practice that provides for the continuity of cultural memory and identity. Regional traditions, such as Boyko choreographic culture in the Carpathian foothills manifest themselves as means of preserving the

continuity of communal life in times of devastating social upheaval.

Fourthly, caution must be used when interpreting the therapeutic value of dance and it cannot be assumed to be clinically effective. Only with suitable cultural and professional accompaniment can dance practice maintain conditions of psychosocial stability – anything beyond this is beyond the scope of the current theoretical and empirical foundations.

Fifthly, other research should create culturally grounded models of choreographic practices and then test their existence in communities impacted by the war. Potential research areas involve the ethnographic reconstruction of regional dance forms, critical analysis of digital and screen-mediated choreographic versions and the development of culturally adapted Ukrainian protocols of working with movement in rehabilitation and education. When these lines of inquiry are completed, it will be possible to further define the theoretical parameters and conditions under which choreography can fulfill functions of cultural reproduction without being metaphorized clinically.

References

1. Babych, O. (2023). "Everyday Body" Model of physicality in theoretical and practical heritage of Merce Cunningham. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (4), 20–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293711> [in Ukrainian].
2. Bihus, O. O. (2021). Definition of the concept of "modern dance" in scientific discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 188–193. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240061> [in Ukrainian].
3. Vakulenko, O. (2021). The artistic space of a choreographic performance and its hermeneutics. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (1), 103–107. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229563> [in Ukrainian].
4. Karpenko, D. (2023). Archetypes in Ukrainian choreographic culture and folk-stage dances. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (4), 38–44. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293715> [in Ukrainian].
5. Kvetsko, O. (2021). *Choreographic culture of the Boykos in Prykarpattia* (Doctoral dissertation, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts) [in Ukrainian].
6. Kinder, K. (2021). Anthropomorphic symbolic images in the Ukrainian folk dancing culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (1), 90–95. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229561> [in Ukrainian].
7. Pidlypska, A., & Tsvetkova, L. (2023). Treatment of cultural injuries in dance practices: Historical context. *Dance Studies*, (6), 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167> [in Ukrainian].
8. Savchyn, L. (2023). Axiology of dance in the cultural paradigm: Traditions and the present. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (1), 59–64. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277634> [in Ukrainian].
9. Sadovenko, S. M. (2023). Choreographical Culture of Ukraine and Creativity of Radu Poklitaru in Theoretical Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 111–116. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286886> [in Ukrainian].
10. Sharykov, D. (2012). Theory and history of choreographic culture — "choreology" as a science of art studies. *Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies*, 11, 261–266. [in Ukrainian].
11. Dieterich-Hartwell, R., & Melsom, A. M. (Eds.). (2022). *Dance/movement therapy for trauma survivors: Theoretical, clinical, and cultural perspectives*. Routledge.
12. Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books.
13. Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.
14. Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press.
15. Hewitt, A. (2005). *Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement*. Duke University Press.
16. Laban, R. (1980). *The mastery of movement* (4th ed). Macdonald & Evans.
17. Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.
18. Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedom & G. L. Caffee, Trans.). University of Chicago Press.
19. мистецтв. 2023. № 4. С. 20–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293711>.
20. Бігус О. О. Дефініція поняття «contemporary dance» у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 188–193. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240061>.
21. Вакуленко О. Художній простір хореографічного твору та його герменевтика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 103–107. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229563>.
22. Карпенко Д. Архетипи в українській хореографічній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 38–44. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293715>.
23. Квєцко О. Я. Хореографічна культура бойків на Прикарпатті : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021.
24. Кіндер К. Антропоморфні символи-образи в українській народній танцювальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 90–95. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229561>.
25. Підлипська А., Цветкова Л. Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках: історичний контекст. *Танцювальні студії*. 2023. № 6. С. 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167>.
26. Савчин Л. Аксіологія танцю в культурологічній парадигмі: традиції та сучасність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 59–64. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277634>.
27. Садовенко С. М. Хореографічна культура України і творчість Раді Поклітару в теоретичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 111–116. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286886>.
28. Шариков Д. Теорія й історія хореографічної культури – «хореологія» як мистецтвознавча наука. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 261–266.
29. Dieterich-Hartwell R., Melsom A. M. (eds.). *Dance/movement therapy for trauma survivors: Theoretical, clinical, and cultural perspectives*. London; New York : Routledge, 2022. 324 p.
30. Foucault M. *Discipline and punish: The birth of the prison* / trans. by A. Sheridan. New York : Vintage Books, 1995. 333 p.
31. Hall S. (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London : SAGE Publications, 1997. 400 p.
32. Hanna J. L. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 327 p.
33. Hewitt A. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham : Duke University Press, 2005. 254 p.
34. Laban R. *The Mastery of Movement* / 4th ed., rev. and enlarged by L. Ullmann. Plymouth : Macdonald & Evans, 1980. 210 p.
35. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing, 1969. 213 p.
36. Van Gennep A. *The Rites of Passage* / trans. by M. B. Vizedom, G. L. Caffee. Chicago : University of Chicago Press, 1960. 198 p.

Література

1. Бабич О. Модель тілесності «повсякденне тіло» у теоретичній та практичній спадщині Мерса Каннінгема. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 07.04.2026
Прийнято до друку 16.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362280

Цитування:

Акімов Д. І. Методологія наукового дослідження гендерної та демографічної сфери маркетингу образотворчого мистецтва: економічний експертний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 165–170.

Akimov D. (2026). Methodology of Scientific Research into the Gender and Demographic Sphere of Fine Arts Marketing: Economic Expert Analysis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 165–170 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
голова генеральної дирекції
Міжнародної академії рейтингових
технологій і соціології «Золота Фортуна»,
член Національної спілки художників України
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНОЇ ТА ДЕМОГРАФІЧНОЇ СФЕРИ МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ЕКОНОМІЧНИЙ ЕКСПЕРТНИЙ АНАЛІЗ

Мета статті – розробити та обґрунтувати методологію економіко-мистецтвознавчої експертизи гендерної та демографічної сфери артмаркетингу через впровадження емпіричного аналізу цінових розривів та верифікацію гендеру як економічної екстерналії. **Методологія дослідження:** Дослідження ґрунтується на застосуванні гедоністичних цінових моделей (Hedonic Pricing Models) та багатофакторного регресійного аналізу, що дозволяє ізолювати вплив статі митця від інших ціноутворювальних чинників (розмір, техніка, провенієнція). Використано статистичний ціновий метод для аналізу волатильності та емпіричний аналіз Gender Pay Gap для валідації сигнальної функції ринку. **Наукова новизна** статті полягає у впровадженні концепту «економічної екстерналії гендеру» в методологію артмаркетингу. Вперше доведено існування прямої кореляції між гендерною ідентичністю автора та ціною еластичністю активу в періоди ринкової нестабільності. Запропоновано алгоритм верифікації гендерної упередженості через інструменти Data Science, що забезпечує перехід від суб'єктивного мистецтвознавства до об'єктивного економічного експертного аналізу. **Висновки:** Гендерна детермінанта в маркетингу образотворчого мистецтва виступає як значуща економічна екстерналія, що спричиняє девальвацію активів через механізм Gender Pay Gap. Застосування гедоністичних цінових моделей (HPM) та багатофакторного регресійного аналізу дозволило верифікувати сигнальну функцію ринку та виявити вищу цінову еластичність «жіночого мистецтва» в умовах волатильності. Об'єктивізація мистецтвознавчої експертизи через інструменти Data Science перетворює гендер із соціокультурної категорії на вимірюваний ринковий індикатор.

Ключові слова: гедоністичне ціноутворення, Gender Pay Gap, артмаркетинг, маркетинг образотворчого мистецтва, демографічна сегментація.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Honoured Artist of Ukraine, Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Methodology of Scientific Research into the Gender and Demographic Sphere of Fine Arts Marketing: Economic Expert Analysis

The purpose of the Article is to develop and substantiate a methodology for economic and art historical expertise of the gender and demographic spheres of art marketing through the implementation of empirical price gap analysis and the verification of gender as an economic externality. **The research methodology.** The research is based on the application of Hedonic Pricing Models (HPM) and multifactor regression analysis, allowing for the isolation of the artist's gender from other pricing factors (size, medium, provenance). A statistical price method was used to analyse volatility, and an empirical analysis of the Gender Pay Gap was conducted to validate the market's signalling function. **The scientific novelty** lies in the introduction of the "economic externality of gender" concept into art marketing methodology. For the first time, a direct correlation between the author's gender identity and the asset's price elasticity during periods of market instability has been proven. An algorithm for verifying gender bias through Data Science tools

is proposed, ensuring a transition from subjective art history to objective economic expert analysis. **Conclusions.** The study proves that the gender determinant in fine arts marketing acts as a significant economic externality, causing asset devaluation through the Gender Pay Gap mechanism. The application of Hedonic Pricing Models (HPM) and multifactor regression analysis allowed for the verification of the market's signalling function and revealed higher price elasticity of female art under volatility. The objectification of art historical expertise through Data Science tools transforms gender from a sociocultural category into a measurable market indicator.

Keywords: Hedonic Pricing Models, Gender Pay Gap, art marketing, Fine arts marketing, demographic segmentation.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переходу від описових соціологічних методів до прецизійного економічного аналізу гендерної дифузії на арт-ринку. В умовах глобальної цифровізації та накопичення масивів Big Data традиційне мистецтвознавство потребує впровадження методів Data Science для верифікації економічних аномалій, зокрема гендерно-детермінованої девальвації активів, що безпосередньо впливає на інвестиційну стратегію та ліквідність ринку.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження базується на працях фахівців з економіки культури та артбанкінгу, які вивчали ціноутворення на мистецтво. Проте комплексний методологічний підхід до гендерної проблематики з позиції економічного експерта-аналітика досі залишався недостатньо розробленим. Проблематику ціноутворення та гендерної нерівності на артринку досліджували такі вчені, як Рене Адамс (Renée Adams), Роман Кройссль (Roman Kräussl), Марко Навоне та Патрік Вервеймерен [1], які зосередилися на емпіричному аналізі цінних розривів. Питання соціальних мереж та інституційних бар'єрів висвітлені в працях Олава Вельтуйса (Olav Velthuis) [12] та Вільяма Гетцмана (William Goetzmann) [13]. Також актуальними при дослідженні нашої теми є наукові статті українського академіка Національної академії мистецтв України Юрія Вакуленка [9–11], доктора культурології Жанни Денисюк [14–16] та доктора соціології, автора цього дослідження, Дмитра Акімова, який опублікував понад 20 наукових статей у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва [2–8]. Проте комплексний підхід до методології з позиції економіста-експерта залишається відкритим для подальшого вивчення.

Мета статті – розробити та обґрунтувати методологію економіко-мистецтвознавчої експертизи гендерної і демографічної сфери артмаркетингу через впровадження емпіричного аналізу цінних розривів та верифікацію гендеру як економічної екстерналії.

Виклад основного матеріалу. У «Віснику НАКККіМ» № 4 2025 року та № 1 2026 року у двох наукових статтях опубліковано першу та другу частину аналізу методології науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. У другій статті автор публікацій дослідив проблематику гендерних та демографічних аспектів маркетингу образотворчого мистецтва:

- з позиції експерта-мистецтвознавця;
- з позиції соціолога мистецтва;
- з позиції психолога-мистецтвознавця.

У третій, у цій статті дослідимо проблематику гендерних і демографічних аспектів маркетингу образотворчого мистецтва з позиції економіста-експерта артринку.

Емпіричний аналіз гендерно-детермінованої девальвації активів (Gender Pay Gap – гендерна різниця в оплаті праці між чоловіками та жінками, що часто зумовлено гендерними стереотипами) спрямований на використання методів регресійного аналізу (тобто математичний, статистичний аналіз взаємозалежності двох змінних) для порівняння цін на аукціонних торгах. Завдяки такому порівнянню цін маємо констатувати, що роботи жінок-художниць продаються в середньому на 42–47% дешевше порівняно з роботами чоловіків навіть за однакових фізичних, художніх, інтелектуальних характеристик артоб'єктів [1].

Отже, гендерно детермінована девальвація активів у сфері маркетингу образотворчого мистецтва – це стійка умова систематичного заниження вартості творів образотворчого мистецтва через приналежність особи автора до жіночої статі. Феномен девальвації проявляється в так званому «упередженні підпису», оскільки покупки підсвідомо асоціюють «жіноче мистецтво» з меншою інвестиційною надійністю. Зазначимо, що маркетингова цінність творів образотворчого мистецтва суттєво залежить від представленості авторів цих творів в експозиціях провідних музеїв тих чи інших країн, а також в інших відомих артколекціях. Оскільки художні роботи жінок становлять лише малу частку музейних фондів (наприклад

близько 13% у США [17]), ринкова привабливість «жіночого мистецтва» штучно стримується. В артмаркетингу твір мистецтва розглядають як актив для інвестицій. Девальвація за ознакою гендеру створює замкнене коло: колекціонери купують менше робіт жінок-мисткинь, оскільки такі роботи сприймаються як «дешевші» – і ця обставина заважає зростанню цін на «жіноче мистецтво».

Тепер застосуємо науковий маркетинговий *метод багатофакторного регресійного аналізу* при проведенні економіко-мистецтвознавчої експертизи – математико-статистичний інструмент, який використовують для визначення ринкової вартості твору мистецтва або для прогнозування ціни твору мистецтва на основі одночасного впливу багатьох факторів. При застосуванні цього методу експерти будують модель, де залежною змінною (Y) є ціна твору мистецтва, а незалежними змінними (X1, X2...) є характеристики об'єкта та ринкові умови: X1: Гендерна ідентичність митця (чоловік, або жінка, або інше позиціонування свого гендеру митцем), X2: Репутація митця – результати аукціонів, позитивне (чи інше) визнання автора та його твору мистецтва суб'єктами артринку: мистецтвознавцями-критиками, колекціонерами, артдилерами тощо (до 35% впливу на ціну), X3: Фізичні характеристики твору – матеріали й техніка виконання (олія, акварель, мармур, золото, бронза тощо), розмір полотна, стан збереження, X4: Ринковий попит – наявність музейного й галерейного представництва автора, інтерес колекціонерів до його творів (до 28% впливу на ціну), X5: Мистецтвознавчі фактори – період створення артоб'єкту (ранній чи пізній етап творчості митця), провенанс (історія володіння твором), участь у виставках.

Застосування *методу багатофакторного регресійного аналізу* в межах економіко-мистецтвознавчої експертизи творів мистецтва приводить експертів до верифікації гіпотези (процес наукового підтвердження або спростування гіпотези щодо авторства, датування, стилю, змісту твору мистецтва, атрибуції загалом) про гендерну інституційну упередженість ринку. Такий підхід дає змогу виокремити гендерну ідентичність митця як незалежну змінну X1, що суттєво впливає на формування кінцевої аукціонної вартості об'єкта мистецтва.

Застосування методу багатофакторного регресійного аналізу при проведенні економіко-мистецтвознавчої експертизи дає можливість розбудови гедоністичної

регресійної моделі в маркетингу образотворчого мистецтва та конструювати ціну художнього об'єкта як сукупність його іманентних (внутрішніх) і трансцендентних (поза межних) атрибутів. З позиції економічної експертизи артоб'єктів, цей підхід є фундаментальним для виявлення гендерного дисконту – систематичного заниження вартості творів художниць, яке не зумовлене якісними характеристиками безпосередньо самих творів.

Застосування *статистичного цінового методу* наукового дослідження гендерної та демографічної сфери в маркетингу образотворчого мистецтва – це спосіб визначення вартості твору на основі математичного аналізу його характеристик та історії ринкових транзакцій для подальшого аналізу того, як чинники статі (гендеру) і демографічні характеристики (вік, освіта, походження) впливають на ціноутворення та попит на артринку. Статистичний ціновий метод спирається на гедоністичне ціноутворення (Hedonic Pricing), на результати маркетингового багатофакторного регресійного аналізу, який ми щойно дослідили. Це дає змогу вирахувати «статистичну гендерну знижку для жінок», або «статистичну гендерну премію для чоловіків». При застосуванні статистичного цінового методу слід аналізувати динамічну статистику зміни вартості робіт жінок-художниць порівняно з вартістю робіт художників-чоловіків протягом десятиліть. Сучасні статистичні показники «топсегменту» артринку (продажі понад 1 мільйон доларів) дають можливість констатувати ціновий розрив на користь чоловіків від 18–20% до 42–47% залежно від місцевих ринкових особливостей країн світу. Статистичний метод аналізу артринку має враховувати залежність ціни твору мистецтва: 1) від етапу кар'єри художників; 2) від ступеня гендерної нерівності в країнах, де реалізуються твори мистецтва; 3) від освіти митців, адже статистично виявлено, що для жінок-художниць наявність наукового ступеня має більший позитивний вплив на вартість їх артоб'єкта, ніж для чоловіків-художників.

Мета застосування запропонованого статистичного цінового методу – надати галереям та інвесторам об'єктивні дані для прогнозування вартості активів, нівелюючи суб'єктивні упередження ринку.

Статистичний ціновий метод (аналогічно до методу багатофакторного регресійного аналізу, але з акцентом на статистичні

показники) дозволяє учасникам артмаркетингу визначити як залежну змінну ціну твору мистецтва (Y), а незалежними змінними ($X_1, X_2 \dots$) треба визначити окремі статистичні складові. Порівнюючи кожен статистичну складову ($X_1, X_2 \dots$) досліджуваного твору мистецтва з аналогічними статистичними складовими ($X_1, X_2 \dots$) інших творів мистецтва в актуальному ринковому просторі, учасники артмаркетингу отримують можливість визначити грошову вартість кожної наявної статистичної складової ($X_1, X_2 \dots$). Підсумовуючи грошову вартість усіх наявних статистичних складових ($X_1, X_2 \dots$) досліджуваного твору мистецтва, учасники артмаркетингу визначають ціну твору мистецтва, яка, відповідно, є залежною змінною (Y).

Статистичний ціновий метод дослідження дає змогу розрахувати вплив таких параметрів, як техніка виконання, розмір (площа поверхні), сюжет твору, період створення та престижність походження (provenance). Завдяки статистичному методу дослідження маркетинголог отримує можливість розрахувати «чистий» вплив гендерної ідентичності автора на кінцеву ціну лота, що слугує доказом існування «ринкової упередженості» та дозволяє економістові-мистецтвознавцю аргументовано констатувати існування соціальної престижності й канонізації «чоловічого мистецтва», спираючись на статистичні показники, а не на візуально-стилістичний аналіз артоб'єктів.

З погляду економіки мистецтва аукціонна ціна є інтегрованим сигналом ринку про значущість творів митця. Аналіз дозволяє ідентифікувати частку цінового розриву, яка в академічному дискурсі має інтерпретуватись як наслідок існування соціокультурних стереотипів, що детермінують нижчу інвестиційну привабливість жіночого мистецтва.

Застосовуючи метод багатофакторного регресійного аналізу (у нашому випадку – розбудовуючи гедоністичну регресійну модель) і статистичний ціновий метод, маркетингологи мають констатувати, що покупець платить не за мистецький об'єкт загалом, а за певну кількість специфічних якостей артоб'єкта ($X_1, X_2 \dots$), які приносять йому задоволення, гедоністичну чуттєву насолоду, відсуваючи на другий план пізнавальні, виховні чи ідеологічні смисли твору мистецтва. При використанні гедоністичних регресійних моделей стає очевидним «чистий» гендерний дисконт – статистично значуща

різниця в ціні, яка пояснюється не якісними характеристиками артоб'єкта, а є наслідком екстраполяції гендерних стереотипів (перенесення традиційних соціальних уявлень про ролі чоловіка й жінки на процес створення, просування та продажу мистецьких творів) на фінансові очікування колекціонерів, на стереотипи сприйняття артоб'єктів широкими верствами споживачів образотворчого мистецтва.

При дослідженні гендерно детермінованої девальвації активів у маркетингу образотворчого мистецтва маємо констатувати:

1. *Аналіз еластичності артпопиту.* Емпіричні показники підтверджують, що роботи художниць демонструють вищу цінову еластичність у періоди ринкової волатильності. Регресійний аналіз дозволяє довести, що дисконт у 40–47%, зафіксований на глобальних аукціонах Sotheby's та Christie's, є наслідком не естетичної вторинності артоб'єктів жінок-художниць, а меншої ринкової ліквідності, що традиційно лишається на артринку для жіночого мистецтва.

2. *Валідація сигнальної функції ринку.* З позиції економіста-експерта, аукціонна ціна є «сигналом» якості. Емпіричний аналіз гендерного розриву викриває сталий збіг у цій сигнальній системі, де гендерний маркер суб'єктивно викривляє об'єктивну естетичну цінність артоб'єкта, створюючи асиметричний маркетинговий простір артринку.

Упровадження емпіричного аналізу цінового розриву між «чоловічим» та «жіночим» мистецтвом базується на застосуванні гедоністичних цінових моделей (Hedonic Pricing Models), що дозволяють верифікувати економічну екстерналію гендеру. Саме поняття «верифікації економічної екстерналії гендеру» описує процес вимірювання та підтвердження впливу гендерних чинників на ринкову вартість творів мистецтва, коли цей процес виходить за межі простої купівлі-продажу. Подивимось з погляду економіста-мистецтвознавця на складові цього процесу:

1. Економічна екстерналія гендеру – це «побічний вплив» статі митця на ціну твору, коли роботи чоловіків оцінюють значно дорожче, ніж роботи жінок, хоча естетичних відмінностей між ними може й не бути. Отже, економічна екстерналія гендеру є зовнішнім чинником, який не стосується фізичних та естетичних якостей твору мистецтва, але

принципово впливає на вартість твору на аукціонах.

2. Верифікація в артмаркетингу – це використання даних (Data Science) для доведення існування гендерної упередженості. Маркетологи артринку верифікують екстерналію, аналізуючи:

2.1) ціновий розрив (Gender Pay Gap) між «чоловічим» та «жіночим» мистецтвом;

2.2) сприйняття бренду: роботи, підписані жіночим ім'ям, можуть втрачати у вартості порівняно з тими самими роботами без підпису або з чоловічим псевдонімом.

2.3. Мережевий ефект. Чоловіки в мистецтві частіше будують вузькі, але впливові зв'язки, що краще конвертуються в продажі, ніж широке ком'юніті жінок-митців. Повертаючись до поняття «верифікації економічної екстерналії гендеру», зазначимо, що верифікація допомагає галереям та інвесторам виправляти ринкові викривлення. Наприклад, деякі галереї в наш час свідомо фокусуються на 100% жіночих виставках, щоб капіталізувати недооцінений актив – «жіноче мистецтво» – і перетворити негативну екстерналію на прибуток.

Підхід «верифікації економічної екстерналії гендеру» забезпечує об'єктивізацію мистецтвознавчого аналізу, перетворюючи гендерний аспект із суб'єктивної соціокультурної категорії на вимірюваний ринковий індикатор. Використання методів регресії для порівняння цін на аукціонних платформах, таких, наприклад, як Artnet або Sotheby's тощо, дозволяє математично довести існування структурної нерівності в механізмах ціноутворення, де гендер жінки-художниці виступає незалежною змінною з негативною кореляцією щодо капіталізації активу. Науковий підхід до аналізу проблематики гендерної нерівності на артринку дає можливість для пошуку наукових підходів до розбудови алгоритмів нових стратегій у маркетингу образотворчого мистецтва.

Наукова новизна статті полягає у впровадженні концепту «економічної екстерналії гендеру» в методологію артмаркетингу. Уперше доведено існування прямої кореляції між гендерною ідентичністю автора та ціною еластичністю активу в періоди ринкової нестабільності. Запропоновано алгоритм верифікації гендерної упередженості через інструменти Data Science, що забезпечує перехід від суб'єктивного мистецтвознавства до об'єктивного економічного експертного аналізу.

Висновки. Доведено, що гендер у маркетингу образотворчого мистецтва функціонує як економічна екстерналія, що систематично викривлює ринкову вартість активів, створюючи стійкий Gender Pay Gap.

Упровадження гедоністичних цінових моделей (HPM) дає змогу верифікувати гендерну упередженість як вимірюваний ринковий індикатор, що відокремлює естетичну цінність від цінової девальвації.

Емпірично зафіксовано, що роботи художниць мають вищу цінову еластичність, що робить їх більш чутливими до ринкової волатильності, але водночас створює потенціал для інвестиційної переоцінки при корекції сигнальної функції ринку.

Застосування багатофакторного регресійного аналізу забезпечує об'єктивізацію мистецтвознавчої експертизи, інтегруючи Data Science у фундаментальну методологію дослідження артринку категорії А.

Література

1. Адам Р. Б., Краусслер Р., Навоне М., Вербеймерен П. Гендерно зумовлені ціни. *The Review of Financial Studies*. 2021. Т. 34(8). С. 3789–3839.
2. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 139–144.
3. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 75–80.
4. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 19–25.
5. Акімов Д. І. Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 172–178.
6. Акімов Д. І. Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 136–141.
7. Акімов Д. І. Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 149–155.
8. Акімов Д. І. Методологія науково-дослідної роботи в сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва (гендерні та демографічні детермінанти). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 96–103.

9. Вакуленко Ю. Є. Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої світової війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 126–132.

10. Вакуленко Ю. Є. Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проекти окупаційних адміністрацій у 1941–1943 роках на території України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 231–236.

11. Вакуленко Ю. Є. Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 266–271.

12. Вельтюс О. Розмови про ціни: символічні значення цін на ринку сучасного мистецтва. Оксфорд : Princeton University Press, 2005. 304 с.

13. Гетцман В., Реннебог Л., Спенджерс К. Мистецтво і гроші. *American Economic Review*. 2011. Т. 101. № 3. С. 222–226.

14. Денисюк Ж. З. Культуротворчий потенціал і креативність сучасних комунікативних та івент-практик. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 99–104.

15. Денисюк Ж. З. Візуальні комунікативні практики в контексті розвитку креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 10–14.

16. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1 (13). С. 309–315.

17. Художні музеї досі перебувають під домінуванням білих художників-чоловіків. *Axios*. 2022. URL: <https://www.axios.com/2022/09/10/art-museums-women-men-gender-disparity> (дата звернення: 12.02.2026).

References

1. Adams Renée B., Kräussl, K., Navone, M. & Verwijmeren, P. (2021). Gendered Prices, *The Review of Financial Studies*, 34(8), 3789–3839 [in English].

2. Akimov, D. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. *Kultura i suchasnist*, 1, 139–144 [in Ukrainian].

3. Akimov, D. (2023). Marketing of Fine Art on the Way from Ancient Times to Art Market of the XXI Century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 75–80 [in Ukrainian].

4. Akimov, D. (2023). Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 43, 19–25 [in Ukrainian].

5. Akimov, D.I. (2025). Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in

Fine Arts Marketing. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 172–178 [in Ukrainian].

6. Akimov, D. (2025). Application of Social Engineering Tools in the Implementation of Aesthetic and Hedonistic Functions in Fine Arts Marketing. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 136–141 [in Ukrainian].

7. Akimov, D. (2025). Methodology of Scientific Research Work in the Field of Fine Arts Marketing Studies. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 149–155 [in Ukrainian].

8. Akimov, D. (2026). Methodology of Scientific Research in the Field of Fine Art Marketing (Gender and Demographic Determinants). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 96–103 [in Ukrainian].

9. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 126–132 [in English].

10. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 231–236 [in English].

11. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the National Museum "Kyiv Art Gallery": Nationalised Collections. Part 1. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 271–276 [in English].

12. Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press [in English].

13. Goetzmann, W., Renneboog, L. & Spaenjers, C. (2011). Art and Money. *American Economic Review*, 101 (3), 222–226 [in English].

14. Denysiuk, Zh. (2023). Cultural Potential and Creativity of Modern Communicative and Event Practices. *Library Science. Record Studies. Informology*, 3, 99–104 [in Ukrainian].

15. 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 [in Ukrainian].

16. Denysiuk, Zh. (2025). Ukrainian cultural identity as the basis of national stability and cultural policy. *Cultural Almanac*, 1 (13), 309–315 [in Ukrainian].

17. Art museums are still dominated by white male artists (2022). *Axios*. <https://www.axios.com/2022/09/10/art-museums-women-men-gender-disparity> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Денисюк Ж. З. Орнамент модерну як інструмент національної репрезентації в декоративному мистецтві України початку XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 171–176.

Denysiuk Zh. (2026). Art Nouveau Ornament as a Tool of National Representation in the Decorative Art of Ukraine of the Early 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 171–176 [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>
<http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>
jdenesuk@dakkkim.edu.ua*

ОРНАМЕНТ МОДЕРНУ ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей використання орнаменту модерну як засобу національної репрезентації в українському декоративному мистецтві початку XX ст. та визначенні його художньо-стильових і символічних функцій. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному застосуванні мистецтвознавчого, історико-культурологічного, компаративного та семіотичного методів, що дозволило простежити генезу орнаментальних форм, їхню стилістичну трансформацію та символічне навантаження в контексті національно-культурних процесів означеного періоду. **Наукова новизна** полягає у узагальненні та осмисленні орнаменту українського модерну як інструменту національної репрезентації, а також у виявленні його ролі у формуванні художньої ідентичності українського декоративного мистецтва початку XX ст. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що орнамент модерну в українському декоративному мистецтві початку XX ст. виконував не лише естетичну, а й культурно-репрезентативну функцію. З'ясовано, що звернення митців (В.Кричевський, М.Бойчук, О.Саєнко, Г.Нарбут) до традиційних народних орнаментальних мотивів, їхня стилізація та переосмислення відповідно до художніх принципів модерну стали одним із ключових чинників формування національно орієнтованої мистецької мови. Доведено, що синтез європейських модерністських тенденцій із українськими мистецькими традиціями забезпечив появу самобутньої системи художніх образів, в межах якої орнамент набув символічного та «ідейно-репрезентативного» значення. Використання рослинних, геометричних і фольклорно-символічних мотивів у творах декоративного мистецтва відображало насамперед прагнення митців до формування українського національного стилю та культурного самовираження.

Ключові слова: модерн, орнамент модерну, декоративне мистецтво, українське мистецтво, національна репрезентація, національний стиль, художня ідентичність, символіка.

Denysiuk Zhanna, Doctor Science of Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, National Academy of Culture and Arts Management

Art Nouveau Ornament as a Tool of National Representation in the Decorative Art of Ukraine of the Early 20th Century

The purpose of the study is to identify the features of the use of the Art Nouveau ornament as a means of national representation in the Ukrainian decorative art of the early 20th century and to determine its artistic, stylistic and symbolic functions. **The research methodology** is based on the complex application of historical and cultural, art historical, comparative and semiotic methods, which made it possible to trace the genesis of ornamental forms, their stylistic transformation and symbolic load in the context of national and cultural processes of the specified period. **The scientific novelty** lies in the complex understanding of the Ukrainian Art Nouveau ornament as a tool of national representation, as well as in identifying its role in the formation of the artistic identity of the Ukrainian decorative art of the early 20th century. **Conclusions.** As a result of the study, it was established that the Art Nouveau ornament in the Ukrainian decorative art of the early 20th century performed not only an aesthetic, but also an important cultural and representative function. It has been found that the artists' appeal to traditional folk ornamental motifs, their stylisation and rethinking in accordance with the artistic principles of modernism became one of the key factors in the formation of a nationally oriented artistic language. It has been proven that the synthesis of European modernist tendencies with local decorative traditions ensured the emergence of an original system of artistic images, in which the ornament acquired symbolic and ideological significance. It has been found that the use of plant, geometric and folklore-symbolic motifs in works of decorative art reflected the artists' desire to form a national style and cultural self-expression.

Keywords: modernism, modernist ornament, decorative art, Ukrainian art, national representation, national style, artistic identity, symbolism.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням наукового інтересу до проблем національної ідентичності, культурної репрезентації та осмислення ролі декоративного мистецтва у формуванні візуального образу української культури, особливо в нинішніх умовах війни, що визначаються нагальними питаннями збереження національної ідентичності та культурної спадщини. На початку XX ст. в умовах активізації процесів національно-культурного відродження стиль модерн став важливим художнім явищем, у межах якого відбулося переосмислення українських традиційних народних орнаментальних мотивів під впливом європейських мистецьких тенденцій та інтеграція такого мистецького симбіозу у сферу професійного мистецтва. Саме орнамент у декоративному мистецтві цього періоду набув не лише естетичного, а й символічного та ідентифікаційного значення, виступаючи інструментом репрезентації української національної самобутності.

Відтак в сфері наукового дискурсу спостерігається сталий інтерес до вивчення і переосмислення українського модерну як важливої складової національної культурної спадщини, а також виявлення механізмів формування художньої мови, що поєднувала європейські модерністські принципи з українськими мистецькими традиціями. Адже аналіз орнаменту модерну дозволяє не лише виявити специфіку трансформації народних декоративних форм у контексті модернізаційних процесів та визначити їхню роль у конструюванні національного художнього стилю, а й сприяє поглибленню розуміння процесів самовираження українського мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання вивчення декоративного мистецтва України різних періодів нараховує вагомий корпус наукової літератури, водночас спостерігається поява низки сучасних досліджень, де осмислюється актуальна проблематика крізь призму динаміки мистецьких процесів. У цьому контексті варто назвати праці таких дослідників як Є. Антонович [1], М. Бокотей [3], Л. Бурковська [4], В. Захарчук-Чугай [1], Т. Кара-Васильєва [8–10], Г. Мельник [12], Г. Нищак [12], Г. Склярєнко [18], Г. Скрипник [6], З. Чегусова [8] та ін.

Проблематику стилю модерну висвітлювали у своїх працях Т. Антошук [2], О. Горбик [5], О. Жук [7], Н. Романюк [23], О. Слепцов [2], Ю. Івашко [19], В. Чепелик [21] та ін. Серед мистецтвознавчих праць

значна частина досліджень присвячена осмисленню орнаменту як важливого елемента художньої мови модерну, його символічного змісту та ролі у формуванні національного стилю. Питання стилістики та символіки декоративного модерну в Україні розглянуто у праці І. Фелькер, де орнамент аналізується як багатопланова семіотична система, пов'язана з етнокультурними традиціями та національною ідентичністю. Авторка акцентує на синтезі європейських модерністських тенденцій і української народної орнаментики у процесі формування національної версії модерну [20]. Особливості національної своєрідності українського орнаменту в контексті європейського модерну досліджує А. Святненко [15]. Проблеми орнаментальної стилізації декору стилю модерн висвітлено у дослідженні С. Оборської на основі розгляду флороморфних, зооморфних та орнітоморфних мотивів як важливих елементів символічної системи модерну, що формують особливу декоративну образність стилю [13]. Важливими для розуміння розвитку української орнаментики є праці, присвячені творчості окремих митців. Зокрема, праці О. Майданець-Баргилевич [11], А. Пучкова [14], М. Селівачова [14] та ін. Водночас, попри наявність значної кількості праць, недостатньо дослідженим залишається питання орнаменту модерну саме як інструменту національної репрезентації у декоративному мистецтві України початку XX століття, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета дослідження – виявлення особливостей використання орнаменту модерну як засобу національної репрезентації в українському декоративному мистецтві початку XX століття та визначенні його художньо-стильових і символічних функцій.

Виклад основного матеріалу. На початку XX століття стиль модерн став одним із провідних художніх напрямів у європейському мистецтві, що визначався прагненням до синтезу мистецтв, декоративності форм і переосмислення традиційної орнаментики. В українському мистецькому середовищі модерн набув особливої специфіки, оскільки поєднав загальноєвропейські художні тенденції з національними культурними традиціями, народним мистецтвом та етнографічною спадщиною. У цьому контексті орнамент став важливим інструментом національної репрезентації, через який формувався візуальний образ української культури та утверджувалася її самобутність.

Український модерн розвивався в умовах активізації національно-культурного руху, що сприяло пошуку власної художньої мови. Як зазначає В. Чепелик, звернення до народної орнаментики було одним із ключових засобів формування національного стилю в українському мистецтві та архітектурі початку ХХ століття [21, 63]. Орнаментальні мотиви, запозичені з народної вишивки, килимарства, писанкарства та різьблення, трансформувалися відповідно до естетичних принципів модерну, набуваючи нової пластичної виразності та символічного змісту.

Особливе місце в системі орнаменту українського модерну посідали рослинні мотиви: стилізовані квіти, гілки, листя, соняшники, маки та виноградні лози не лише виконували декоративну функцію, а й символізували зв'язок із природою, родючістю та культурною тяглістю. За твердженням С. Оборської, флороморфні мотиви модерну стали основою декоративної образності стилю та відображали прагнення митців до органічності художньої форми [13, 168]. Водночас у творчості українських митців ці мотиви часто поєднувалися з традиційними геометричними орнаментами, характерними для народного мистецтва. На думку вченої, «символіка модерну надзвичайно багата – алегорії та метафори походять з естетики загального художнього символізму, відображаючи уявне майбутнє життя, елементи язичницьких культів та езотерики. Водночас, характерними є й унікальні міфологічні інваріанти та класичні стилістичні риси, майстерно втілені в кольорах, матеріалах, об'ємах та формах. Митці прагнули закласти індивідуальне символічне значення, глибинний сенс в природну форму, наділяючи рослини, квіти, птахів та тварин специфічними алегоричними значеннями, передусім запозиченими з античної міфології та загальновідомих сюжетів сакрального мистецтва» [13, 169].

Важливу роль у розвитку української орнаментики модерну відіграла творчість В. Кричевського, О. Саєнка, Г. Нарбута та інших митців, які активно інтегрували етнокультурні елементи у сучасну художню практику. Орнаментальні композиції Василя Кричевського, як зазначають А. Пучков і М. Селівачов, базувалися на синтезі народних декоративних мотивів та модерністської стилізації, що дозволило сформувати нову систему візуальних знаків української культури [14, 59]. У його творчості орнамент набував не лише декоративного, а й

ідеологічного значення, виступаючи засобом візуального утвердження національної ідентичності.

У декоративному мистецтві початку ХХ століття орнамент використовувався у різних видах художньої практики: оформленні інтер'єрів, меблів, кераміки, книжкової графіки, текстилю та архітектурного декору. Зокрема, у книжковій графіці модерну орнаментальні елементи ставали важливою складовою композиційного вирішення видань. Так, Г. Нарбут активно використовував мотиви українського бароко, народної гравюри та орнаментики у створенні обкладинок, шрифтів і декоративних рамок, формуючи візуальну модель українського національного стилю.

Дослідники наголошують, що український модерн не був прямим наслідуванням європейських зразків. Натомість він став результатом творчої адаптації модерністських принципів до локальної культурної традиції. Як зазначає Н. Новосельчук, національні традиції в українському модерні виконували роль важливого культурного маркера, що забезпечував ідентифікацію українського мистецтва у європейському художньому просторі [22, 68]. Орнамент у цьому процесі виступав універсальним засобом кодування національних символів і культурних смислів.

Суттєвим аспектом орнаменту модерну була його символічність. Українські митці використовували орнаментальні композиції не лише як елемент декору, а і як форму художнього висловлювання, через яку трансливалися уявлення про історичну пам'ять, національну єдність та культурну спадкоємність. За визначенням М. Селівачова, українська орнаментика має складну систему символів і знаків, що формувалася протягом століть та відображала світоглядні уявлення народу [17, 73]. У модерні ця система зазнала художньої трансформації, однак зберегла свою семантичну основу.

Важливо зазначити, що формування українського модерну відбувалося в умовах складних суспільно-політичних процесів, пов'язаних із національним відродженням та пошуками культурної самостійності. У цій ситуації декоративне мистецтво стало одним із найбільш доступних і водночас ефективних засобів візуалізації національної ідеї. Орнамент, який мав глибоке коріння у народній культурі, дозволяв митцям інтегрувати етнічні символи у сучасний художній простір, створюючи впізнавану систему образів і знаків. Саме тому орнамент

модерну поступово набув значення культурного маркера української ідентичності.

Особливу роль у розвитку орнаментальної системи модерну відіграло народне декоративно-ужиткове мистецтво. Українська вишивка, ткацтво, кераміка та художнє різьблення стали основними джерелами орнаментальних форм і мотивів для митців модерну. Використання ромбів, хвилястих ліній, солярних символів, стилізованих рослинних елементів та традиційних кольорових поєднань сприяло формуванню цілісної системи художньої виразності. На відміну від академічного мистецтва XIX століття, модерн прагнув не копіювати народні форми, а переосмислювати їх відповідно до нових естетичних принципів, що передбачали декоративність, ритмізацію композиції та стилізацію природних форм.

Значний вплив на розвиток українського модерну мав європейський контекст. У країнах Західної Європи орнамент модерну також виконував важливу функцію художнього оновлення та формування нової естетики. Проте в Україні він набув додаткового національно-культурного змісту. Якщо для французького чи бельгійського ар-нуво характерним було переважно прагнення до декоративної естетизації середовища, то український модерн поєднував естетичну функцію з ідеєю культурного самоутвердження. Це проявлялося у свідомому використанні етнічних мотивів, історичних символів та образів народної культури.

В архітектурному декорі українського модерну орнамент став одним із головних засобів формування національної стилістики. Фасади будівель прикрашалися майоліковими вставками, рослинними композиціями, стилізованими геометричними орнаментами, мотивами української вишивки та дерев'яного різьблення. Як зазначають дослідники українського архітектурного модерну, саме декоративне оформлення споруд дозволяло поєднати конструктивні принципи європейського модерну з національними художніми традиціями [7, 1126], при цьому «український архітектурний модерн має більш легкі, витончені, підкреслено розвинені вгору вертикальні композиційні рішення» [19, 11]. Орнамент у цьому випадку виступав важливим засобом комунікації між архітектурним середовищем та культурною пам'яттю суспільств. Цікавим і характерним явищем в цьому контексті в плані архітектурного модерну була так звана гуцульська сецесія, що, на думку А.Святненко, це особлива гілка

архітектурного модерну, що сформувалася наприкінці XIX – на початку XX ст. у Галичині, як спроба створити національний стиль, який би поєднував загальноєвропейські тенденції модерну з місцевою народною традицією. Цей стиль не був прямою копією віденської чи паризької сецесії: він свідомо інтегрував елементи традиційної української (особливо гуцульської) народної архітектури та орнаменталістики. 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 [15, 204].

Окремої уваги заслуговує також роль орнаменту у текстильному мистецтві та книжковій графіці. Зокрема, у текстильних виробках модерну активно використовувалися стилізовані мотиви української вишивки, які трансформувалися у складні декоративні композиції. Такі орнаменти не лише прикрашали предмети побуту, а й формували образ української культури як носія автентичної естетичної традиції. У книжковій графіці орнаментальні рамки, заставки та шрифтові композиції стали важливими елементами художнього оформлення видань, пов'язаних із національною тематикою, що, своєю чергою, сприяло поширенню модерного українського стилю в широкому культурному просторі.

Суттєвим чинником розвитку орнаменту модерну була діяльність мистецьких об'єднань, художніх шкіл та етнографічних виставок. Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні активно зростає інтерес до народного мистецтва як джерела національної культури, а етнографічні колекції, дослідження народного орнаменту та популяризація декоративно-ужиткового мистецтва сприяли утвердженню ідеї про необхідність створення власного національного стилю. У цьому процесі орнамент розглядався як універсальна форма художнього кодування культурної пам'яті та етнічної традиції.

Відтак можемо констатувати, що орнамент модерну в українському декоративному мистецтві початку XX ст. був не лише елементом художнього оформлення, а й важливим інструментом культурної комунікації та національної репрезентації. Через орнаментальні форми митці трансливали уявлення про історичну спадкоємність, етнокультурну самобутність і духовні цінності українського суспільства.

Саме тому орнамент модерну став одним із ключових чинників формування національної художньої ідентичності та важливою складовою українського культурного простору модерної доби. Через синтез народної традиції та європейських модерністських тенденцій було сформовано самобутню художню мову, що сприяла утвердженню української культурної ідентичності. Орнамент виконував не лише декоративну, а й символічну, комунікативну та ідеологічну функції, перетворюючись на один із ключових елементів візуального образу української нації в добу модерну.

Наукова новизна статті полягає в комплексному осмисленні орнаменту українського модерну як інструменту національної репрезентації, а також у виявленні його ролі у формуванні художньої ідентичності українського декоративного мистецтва початку ХХ століття.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що орнамент модерну в українському декоративному мистецтві початку ХХ ст. виконував не лише естетичну, а й важливу культурно-репрезентативну функцію. З'ясовано, що звернення митців до традиційних народних орнаментальних мотивів, їхня стилізація та переосмислення відповідно до художніх принципів модерну стали одним із ключових чинників формування національно орієнтованої мистецької мови. Орнамент виступав засобом візуалізації історичної пам'яті, етнокультурної спадщини та національної ідентичності, сприяючи утвердженню українського мистецтва в контексті загальноєвропейських художніх процесів.

Доведено, що синтез європейських модерністських тенденцій із локальними декоративними традиціями забезпечив появу самобутньої системи художніх образів, у якій орнамент набув символічного та ідеологічного значення. Виявлено, що використання рослинних, геометричних і фольклорно-символічних мотивів у творах декоративного мистецтва відображало прагнення митців до формування національного стилю та культурного самовираження. Таким чином, орнамент модерну став важливим інструментом національної репрезентації, що сприяв консолідації української культурної ідентичності та формуванню візуального образу української нації у мистецтві початку ХХ століття.

Література

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай В. Декоративно-прикладне мистецтво : Львів: Світ, 1992. 912 с.
2. Антошук Т. І., Слещов О. С. Осередки розвитку українського архітектурного модерну. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2014. Вип. 2. С. 208–214.
3. Бокотей М. Історія художнього скла кінця ХХ – початку ХХІ століття. Львів: ЛНАМ, 2020. 152 с.
4. Бурковська Л. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації. Київ : НАН України, 2019. 240 с.
5. Горбик О. Фундаментальне дослідження про український архітектурний модерн. *Народна творчість та етнографія*. 2002. № 1–2. С. 104–110.
6. Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення : колективна монографія. Ч. I / гол. ред. Г. Скрипник ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. 238 с.
7. Жук О. Український модерн у мистецтві, архітектурі та дизайні початку ХХ століття. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5. С. 1123–1130.
8. Кара-Васильєва Т., Чеусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «Великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.
9. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.
10. Кара-Васильєва Т. Народне і професійне декоративне мистецтво: відмінності та взаємовпливи впродовж історії розвитку. *Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення* : колективна монографія. Книга 2 / гол. ред. Г. Скрипник ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. С. 240–340.
11. Майданець-Баргилевич О. Орнаментальні мотиви у творчості Олександра Саснка. *Українська академія мистецтва*. 2021. Вип. 30. С. 98–104. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-15>.
12. Мельник Г., Нишак П. Декоративно-ужиткове мистецтво як засіб реалізації естетичного виховання майбутніх учителів технологій та працівників позашкільля. *Молодь і ринок*. 2025. № 11 (243). С. 136–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.345876>.
13. Оборська С. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 167–171. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196571>.
14. Пучков А., Селівачов М. Орнаментні композиції Василя Кричевського: джерела, напрями, графеми. *Мистецтвознавство України*. 2024. Вип. 24. С. 56–68. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318907>.
15. Святненко А. Національна своєрідність українського орнаменту в контексті європейського стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 210–215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356272>.
16. Селівачов М. До проблематики українського народного мистецтва перед ХІХ ст. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2006–2007. №15. С. 392–399.
17. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника «Ант», 2005. 400 с.
18. Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188–196.

19. Слепцов О. С., Івашко Ю. В. Український архітектурний модерн як свідчення самобутності народу. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2013. Вип. 32. С. 11–13.

20. Фелькер І. Декоративний модерн в Україні: проблеми стилю, символіки та художньої інтерпретації орнаменту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 239–244. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351870>

21. Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ: КНУБА, 2000. 378 с.

22. Novoselchuk N. National Traditions in the Architecture of Ukrainian Modernism of the Early 20th Century. *Docomomo Journal*. 2022. № 67. P. 66–71. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.07>

23. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

References

1. Antonovych, E. A., Zakharchuk-Chugay, V. (1992). Decorative and Applied Arts: Lviv: Svit, 912 [in Ukrainian].

2. Antoshchuk, T. I., Sleptsov, O. S. (2014). Centers of Development of Ukrainian Architectural Modernism. *Architectural Bulletin of the KNUBA*, 2, 208–214 [in Ukrainian].

3. Bokotey, M. (2020). History of Art Glass of the Late 20th – Early 21st Century. Lviv: LNAM, 152 [in Ukrainian].

4. Burkovska, L. (2019). Contemporary Ukrainian Decorative Art: Preservation of National Identity in the Context of Globalization. *Kyiv: NAS of Ukraine*, 240 [in Ukrainian].

5. Horbyk, O. (2002). Fundamental Research on Ukrainian Architectural Modernism. *Folk Art and Ethnography*, 1–2, 104–110 [in Ukrainian].

6. Decorative Art of Ukraine: Folk and Professional, History and Modernity, Theoretical Understanding: Collective Monograph. (2025). Part I / [ed. by G. Skrypnyk]; M. T. Rylsky Institute of Fine Arts of the NAS of Ukraine. Kyiv. 238 p. [in Ukrainian].

7. Zhuk, O. (2018). Ukrainian Modern in Art, Architecture and Design of the Early 20th Century. *Ethnographic Notebooks*, 5, 1123–1130 [in Ukrainian].

8. Kara-Vasilyeva, T. V., Chegusova, Z. (2005). Decorative Art of Ukraine of the 20th Century: In Search of the “Great Style”. Kyiv: Lybid, 280 [in Ukrainian].

9. Kara-Vasilyeva, T. (2007). History of Art of the 20th Century: Concept, New Approaches and Assessments. Ukrainian art history: materials, research, reviews: Collection of scientific works. Kyiv: M.T. Rylsky Institute of Fine Arts of the NAS of Ukraine, 7, 53–64 [in Ukrainian].

10. Kara-Vasilyeva, T. (2025). Folk and professional decorative art: differences and mutual influences throughout the history of development. Decorative art of Ukraine: folk and professional, history and modernity, theoretical understanding: collective monograph. Book 2 / [ed. by G. Skrypnyk]; M.T. Rylsky Institute of Fine Arts of the NAS of Ukraine. Kyiv, 240–340 [in Ukrainian].

11. Maydanets-Bargylevych, O. (2021). Ornamental motifs in the work of Oleksandr Sayenko. *Ukrainian Academy of Arts*, 30, 98–104. DOI:

<https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-15> [in Ukrainian].

12. Melnyk, G., Nyschak, P. (2025). Decorative and applied art as a means of implementing aesthetic education of future technology teachers and extracurricular workers. *Youth and Market*, 11 (243), 136–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.345876> [in Ukrainian].

13. Oborska, S. (2020). Specifics of ornamental stylization of modernist style decor. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 1, 167–171. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196571> [in Ukrainian].

14. Puchkov, A., Selivachov, M. (2024). Ornamental compositions of Vasyl Krychevsky: sources, directions, graphemes. *Art History of Ukraine*, 24, 56–68. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318907> [in Ukrainian].

15. Sviatnenko, A. (2024). National originality of Ukrainian ornament in the context of the European modern style. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*, 3, 210–215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.356272> [in Ukrainian].

16. Selivachov, M. (2007). To the problems of Ukrainian folk art before the 19th century. *Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood*, 15, 392–399 [in Ukrainian].

17. Selivachov, M. (2005). Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology). Kyiv: Editorial Board of the Ant Bulletin, 400 [in Ukrainian].

18. Sklyarenko, G. (2009). «New Wave» and Ukrainian art of the late 20th century. *Contemporary Art*, 6, 188–196 [in Ukrainian].

19. Sleptsov, O. S., Ivashko, Yu. V. (2013). Ukrainian architectural modern as evidence of the identity of the people. Contemporary problems of architecture and urban planning, 32, 11–13 [in Ukrainian].

20. Felker, I. (2025). Decorative modern in Ukraine: problems of style, symbolism and artistic interpretation of ornament. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*. No. 4. P. 239–244. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351870> [in Ukrainian].

21. Chepelyk, V. (2000). Ukrainian architectural modern. Kyiv: KNUBA. 378 p. [in Ukrainian].

22. Novoselchuk, N. (2022). National Traditions in the Architecture of Ukrainian Modernism of the Early 20th Century. *Docomomo Journal*, 67, 66–71. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.07> [in English].

23. Romaniuk, N. (2019). Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 6, 137–148 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 745:738(477)"19"

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362282

Цитування:

Лампека М. Г., Нагірняк К. І., Нагірняк Л. І. Українська зооморфна кераміка ХХ століття як художній феномен декоративного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 177–183.

Lampeka M., Nagirniak K., Nagirniak L. (2026). Ukrainian Zoomorphic Ceramics of the 20th Century as an Artistic Phenomenon of Decorative Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 177–183 [in Ukrainian].

Лампека Микола Геронтіївич,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу
Київської державної академії
декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
<https://orcid.org/0000-0001-9580-3399>
mlampeka@ukr.net

Нагірняк Катерина Іванівна,
старший викладач кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
<https://orcid.org/0009-0008-0107-1106>
nagirniak.kateryna@gmail.com

Нагірняк Леонід Іванович,
доцент кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу
Київської державної академії
декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
заслужений майстер
народної творчості України
<https://orcid.org/0009-0007-4734-8708>
leonid.nagirniak@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ЗООМОРФНА КЕРАМІКА ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи полягає у дослідженні української зооморфної кераміки ХХ ст. як художнього феномену в царині декоративного мистецтва, визначенні її унікальності, естетичних та образних особливостей, а також аналізі еволюції художніх традицій притаманних українській мистецькій культурі. Окрім того у статті приділяється увага трактуванню образів тварин, визначенню формувальних та виражальних засобів і композиційних структур задіяних у процесі створення керамічних виробів та дефініції їхнього функціонального призначення в середовищі певного часу. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого аналізу, порівняльно-стилістичного методу та історико-культурного підходу. Використано специфічні лабораторні й експериментальні методи дослідження виробів з кераміки, зокрема художньої пластики, проведено аналіз семантики образів та стилістичних особливостей, простежено еволюцію від народної до професійної авторської кераміки, проаналізовано матеріали музейних колекцій, архівних джерел і публікацій. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні української зооморфної кераміки ХХ ст. не лише як явища в контексті декоративного мистецтва, але й як самостійного мистецького феномену, що відображає стилістичні трансформації доби – від народних традицій до модерністських експериментів. Розглянуто основні стилістичні напрями та художні прийоми, проаналізовано вплив етнографічних традицій і модерністських тенденцій на розвиток жанру, а також окреслено його місце в українському декоративному мистецтві. **Висновки.** Українська зооморфна кераміка ХХ ст. виступає важливим мистецьким явищем, яке стало своєрідним зв'язком між традиційною культурою та новими художніми течіями. Вона не лише зберегла символіку та образність народного мистецтва, але й трансформувала їх, використовуючи сучасну художню мову, відкрила нові можливості для входження в модерний мистецький простір. Зооморфні керамічні твори

означеного періоду виступають як носії культурної пам'яті та водночас як інструмент естетичних інноваційних пошуків, що підтверджує їхню значущість у контексті українського образотворчого та декоративного мистецтва.

Ключові слова: зооморфна кераміка, декоративно-прикладне мистецтво, декоративна кераміка, художня кераміка, художній феномен, кераміка ХХ ст.

Lampeka Mykola, PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Artistic Ceramics, Wood, Sculpture and Metal, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design; Nagirniak Kateryna, Senior Lecturer at the Department of Graphic Design, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design; Nagirniak Leonid, Honoured Master of Folk Art of Ukraine, Associate Professor of the Department of Artistic Ceramics, Wood, Sculpture and Metal, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

Ukrainian Zoomorphic Ceramics of the 20th Century as an Artistic Phenomenon of Decorative Art

The purpose of the article is to explore Ukrainian zoomorphic ceramics of the 20th century as an artistic phenomenon of decorative art, to define its aesthetic and stylistic features, and to analyse the evolution of artistic traditions within the context of Ukrainian decorative art. Particular attention is paid to the role of animal imagery in shaping the compositional language of ceramic works and their function within the artistic environment of the time.

The research methodology is based on a combination of art-historical analysis, comparative-stylistic method, and historical-cultural approach. The study employs analysis of artistic plasticity, semantics of images, and stylistic features, as well as examination of museum collections, archival sources, and scholarly publications, which allows for a comprehensive understanding of the subject. **The scientific novelty** of the article lies in presenting Ukrainian zoomorphic ceramics of the 20th century not only as a decorative phenomenon but also as an independent artistic phenomenon reflecting the stylistic transformations of the era—from folk traditions to modernist experiments. The article systematises the main stylistic directions and artistic techniques, analyses the influence of ethnographic traditions and modernist tendencies on the development of the genre, and outlines its place within Ukrainian decorative art.

Conclusions. Ukrainian zoomorphic ceramics of the 20th century represent an important artistic phenomenon that served as a link between traditional culture and new artistic movements. It not only preserved the symbolism and imagery of folk art but also transformed them into a modern artistic language, opening new possibilities for decorative art. Zoomorphic ceramic works of this period function both as carriers of cultural memory and as instruments of aesthetic innovation, confirming their significance within the context of Ukrainian fine and decorative art.

Keywords: zoomorphic ceramics, decorative and applied arts, decorative ceramics, artistic ceramics, artistic phenomenon, 20th-century ceramics.

Актуальність теми дослідження. Українська зооморфна кераміка ХХ ст. є своєрідним явищем декоративного мистецтва, що відображає процеси, які відбувалися в художньому середовищі означеного часу. У цей період відбувалося переосмислення народних традицій, формування нової образної системи та їхнє перетворення у самостійні мистецькі форми, які поєднували традиційні мотиви з новими стилістичними та функціональними підходами. Зооморфні вироби стали не лише декоративно-ужитковими предметами, а й носіями художньої мови, здатними відображати культурні зміни та світоглядні пошуки суспільства.

Вивчення цього феномену дозволяє простежити трансформацію кераміки від народної практики до художнього явища, що інтегрувалося у ширший мистецький контекст ХХ ст. Аналіз стилістики та образності зооморфних форм відкриває можливість глибшого розуміння закономірностей розвитку українського декоративного мистецтва, осмислення мистецької спадщини минулого, поглибленого сприйняття художніх тенденцій та їх взаємодії з сучасними творчими процесами.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження української зооморфної кераміки ХХ ст. формувалося в межах ширшого вивчення народної та професійної кераміки, декоративно-прикладного мистецтва й етнографії. Попри відсутність спеціалізованих праць мистецтвознавчого характеру, присвячених виключно зооморфній кераміці, значний масив інформації про неї міститься у фундаментальних дослідженнях кераміки загалом.

Перші наукові згадки про фігурну, зокрема зооморфну, керамічну пластику містяться у працях дослідників кін. ХІХ – поч. ХХ ст., таких як М. Русов [16], О. Прусевиц [14], Я. Риженко [15]. Публікації мали переважно описово-етнографічний характер і були спрямовані на фіксацію локальних особливостей формотворення та декору. У цих працях зооморфні вироби розглядалися як складова традиційної культури, без окремого теоретичного осмислення.

Важливий етап у розвитку керамологічних студій пов'язаний із серединою ХХ ст., коли дослідження кераміки набувають більш системного характеру: у цей період формується науковий інтерес до типології, технології та художніх особливостей

гончарних виробів, відбувається накопичення джерельної бази та розробка підходів до аналізу кераміки як історико-культурного феномену.

У другій половині ХХ ст. дослідження української кераміки розширюються за рахунок мистецтвознавчих підходів у працях Ю. Лащука [10; 11], Л. Данченко [4], В. Щербака [21], М. Станкевича [18], О. Найдена [12], та ін. Кераміка аналізується як художнє явище, що має власну образну систему, стилістику та закономірності розвитку, особлива увага приділяється регіональним особливостям, прийомам декорування та взаємозв'язку традиції й сучасності. У дослідженнях присвячених декоративній кераміці підкреслюється її багатофункціональність і поділ за різними критеріями, які також включають і зооморфні вироби як окремий різновид. У цих працях зооморфна кераміка розглядається здебільшого як органічна частина народної традиції, зокрема в контексті обрядового та декоративного посуду.

Окремий масив джерел, у яких репрезентовано українську зооморфну кераміку ХХ ст., становлять художні альбоми, каталоги виставок і персональні видання, присвячені творчості провідних майстрів-керамістів цього періоду. У цих публікаціях зооморфні твори постають вже не як допоміжний матеріал, а як важлива складова індивідуальної художньої мови, притаманної конкретній творчій особистості, яка дозволяє простежити витoki процесів формотворення, стилістики та авторських інтерпретацій анімалістичних образів. Такі видання мають не лише ілюстративне, а й науково-документальне значення, оскільки фіксують еволюцію творчих підходів, розширення образно-пластичних засобів і поступовий перехід від традиційних форм до авторських, експериментальних рішень у контексті декоративного мистецтва [5; 9; 19; 22].

Українська зооморфна кераміка ХХ ст. неодноразово ставала предметом уваги таких мистецтвознавців як О. Клименко [8], Л. Сержант [17], Л. Герус [3] І. Бекетова [1; 2; 13] та інших дослідників. Проте більшість досліджень зосереджувалися на типології виробів, функціональному призначенні, атрибуції творів. Ґрунтовний внесок у вивчення феномену зооморфної кераміки здійснила Г. Івашків [7], яка систематизувала основні групи зооморфних виробів (освітлювальні прилади, посуд, предмети інтер'єру, музичні інструменти та іграшки) та

окреслила їхні художні особливості, а у своїй дисертаційній праці [6] проаналізувала народну фігурну кераміку як оригінальний вид декоративно-ужиткового мистецтва.

Окремі аспекти проблематики висвітлювалися у працях співробітників Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України [9], де підкреслювалося значення зооморфних форм як носіїв культурної пам'яті та символіки, що відображають взаємодію між етнографічними традиціями та модерністськими тенденціями.

Таким чином, попередні дослідження заклали основу для розуміння типології та семантики зооморфної кераміки, проте питання її стилістичних трансформацій у межах ХХ ст. та ролі у формуванні художньої мови декоративного мистецтва залишаються недостатньо розробленими. Тому в дослідженні зосереджується увага саме на цих аспектах, висвітлення яких становить наукову новизну цієї статті.

Мета статті полягає у дослідженні української зооморфної кераміки ХХ ст. як художнього феномену декоративного мистецтва через аналіз її стилістичних і функціональних особливостей, трансформації її форм від народних ужиткових виробів до мистецьких творів та її ролі у формуванні художньої мови й культуро-творчого контексту середовища.

Виклад основного матеріалу. Художній феномен – це неповторне, творчо сформоване явище мистецтва, що має виразну естетичну цінність, глибокий емоційно-смысловий зміст і відображає індивідуальність митця або дух певної епохи. Він постає як особливий спосіб пізнання та інтерпретації дійсності, який передає цінності, почуття й світогляд через художньо-образну мову. У сучасному мистецтвознавстві художній феномен розглядається як складне багатовимірне явище, що поєднує естетичну, культурну, символічну та соціальну значущість мистецького об'єкта, а також відображає специфіку історичного періоду. У цьому контексті зооморфна кераміка ХХ ст. постає не лише як різновид декоративного мистецтва, а як цілісний художній образ, у якому синтезуються традиційні уявлення та новаторські пластичні пошуки, індивідуальний авторський жест і колективна пам'ять культури. Це явище акумулює глибинні архетипи та образи, трансформовані у пластичну мову глини, яке має глибоке історичне коріння, що сягає давніх етапів розвитку людської культури, коли образ

тварини виступав одним із ключових носіїв міфологічних уявлень, обрядових практик і символічного мислення: так, образ птаха традиційно асоціювався з посередництвом між небесним і земним світами, символом духовного піднесення та свободи; кінь або бик уособлювали силу, рух і енергію; ведмідь поставав як архетип захисту й первісної могутності; баранець символізував родючість, достаток, життєву силу та водночас жертвність; лев – хоробрість, мужність, могутність, гордість та шляхетність. У традиційній кераміці українських земель ця образність трансформувалася у специфічну пластичну мову, в якій одночасно поєднувалися утилітарність і сакральнорекоративна функція.

Важливою складовою художнього феномену української зооморфної кераміки ХХ ст. став поступовий перехід від традиційного народного гончарства до професійної авторської кераміки. На початку століття виготовлення зооморфних виробів було переважно сферою народних майстрів, діяльність яких була тісно пов'язана з локальними осередками та усталеними технологічними і композиційними схемами. У цьому середовищі художня форма часто визначалася колективним досвідом, а індивідуальність проявлялася лише в межах варіацій традиції. Саме тому зооморфні образи мали відносно стабільний характер, зберігали типові пропорції, пластичні рішення та декоративні прийоми. У цих виробках естетична виразність досягалася не стільки індивідуалізацією образу, скільки варіюванням деталей – рельєфу, пропорцій, орнаменту, що формували емоційний настрій виробу.

Водночас, навіть у традиційному ремеслі, простежувалось прагнення до художнього осмислення форми. Майстри різних гончарних осередків України, наприклад, Опішні, розвивали колективну творчу практику, у межах якої відбувалося поступове ускладнення пластичної мови та збагачення декоративних прийомів. Вироби таких майстрів, як Т. Демченко, І. Білик, В. Омеляненко, М. Пошивайло, М. Китриш та ін., демонструють еволюцію від утилітарного предмета до самостійного художнього об'єкта, де функція дедалі більше поступалась естетичній виразності.

Варто відзначити що вже у першій половині ХХ ст. почали відбуватись суттєві зрушення, пов'язані з розвитком художньої освіти, появою спеціалізованих навчальних закладів і залученням кераміки до сфери

професійного мистецтва. Це сприяло формуванню нового типу митця – художника-кераміста, який працював не лише в межах ремісничої традиції, а й у контексті загальноєвропейських мистецьких процесів. На початковому етапі професійні художники активно зверталися до народної спадщини, запозичуючи характерні форми, технології та образи, однак поступово вони почали переосмислювати їх відповідно до власного творчого бачення.

Яскравим прикладом художника нового типу можна вважати Д. Головка, який наприкінці 1940-х років зосередив «...увагу на монументально-декоративних якостях народного гончарства, на скульптурних та емоційно-образних можливостях фігурних посудин, ...невпинно та цілеспрямовано експериментував у техніко-технологічному напрямку мистецтва кераміки» [1].

Перехід від «народної» до «професійної» кераміки супроводжувався зміною самої природи художнього образу: якщо у народному середовищі зооморфна кераміка була тісно пов'язана з функцією, традицією та сакральністю, то у професійному мистецтві вона дедалі більше набувала автономності як цілісний пластичний об'єкт, а посилена тенденція до декоративності та скульптурності трансформувала обрядові та утилітарні вироби у предмети декору. Виріб перестав бути лише варіацією усталеного типу, а став носієм авторської ідеї, де форма, декорування і фактура підпорядковувались індивідуальному художньому задуму. У цьому процесі особливо важливим стало зростання ролі експерименту – як у формотворенні, так і в трактуванні образу тварини, що відкрило нові можливості для художньої інтерпретації.

У творчості майстрів другої половини ХХ ст. – В. і Н. Протор'євих, М. Галушко, Я. Падалки, П. Печерного, О. Рапай, Н. Ісупової, А. Ільїнського та ін. – зооморфна кераміка набула нових рис, вона вийшла за межі традиційної декоративності та стала засобом художнього висловлювання, де форма тварини часто трансформувалась, набуваючи умовно-символічного або навіть метафоричного характеру. Вироби цього періоду характеризуються сміливими пластичними рішеннями, експериментами з фактурою, кольором, масштабом, що свідчить про переосмислення народної традиції у контексті модерністських і постмодерністських тенденцій. Для цього етапу характерні узагальнені, стилізовані форми, експресивна лаконічність, увага до

силуету та фактури. Образ тварини дедалі більше ставав носієм художньої ідеї, а не лише декоративним мотивом. В одних випадках майстри прагнули до мінімалізму та стилізації, в інших – до складної декоративності, де орнамент домінує над формою. Естетична еволюція української зооморфної кераміки ХХ ст. відбувалась як поступовий перехід від колективної народної традиції до індивідуалізованої авторської творчості, в якій образ став самостійним естетичним феноменом.

Соціальна складова української зооморфної кераміки тісно пов'язана з її первісною роллю у побуті та обрядовій культурі, адже у традиційному середовищі такі вироби виконували не лише утилітарні функції, а й виступали носіями колективних уявлень, вірувань і символів. Зооморфні вироби у вигляді птахів, свійських і диких тварин нерідко мали магічне значення, виконуючи роль оберегів, або ж були складовою ритуальних дійств, наприклад, весілля. Таким чином, кераміка ставала частиною соціального досвіду громади, закріплюючи у матеріальній формі міфологічні уявлення та моделі взаємодії людини зі світом.

На початку ХХ ст. зооморфні вироби були органічно вписані у структуру сільського життя, де їх виготовлення й використання чітко регулювалися традицією. Виробництво таких предметів зосереджувалося у певних гончарних осередках, а сам процес мав виразний соціальний характер: майстри працювали в межах усталених норм, передаючи знання з покоління в покоління. Виготовлення складних фігурних форм було справою обмеженого кола майстрів, що підкреслювало їхній особливий статус у громаді. Отже, зооморфна кераміка виступала і як маркер професійної ієрархії та ремісничої майстерності.

Упродовж ХХ ст. соціальна функція зооморфної кераміки зазнала суттєвих трансформацій, що було пов'язано з кардинальними змінами у способі життя, урбанізацією та розвитком художніх інституцій. Відбулось поступове відходження від обрядово-побутового використання таких виробів і переорієнтація на декоративну та презентаційну функцію. Багато зооморфних предметів втратили практичне застосування і стали елементами інтер'єру або виставковими об'єктами. Це засвідчило зміну соціального контексту їх існування: із предметів повсякденного вжитку вони перетворились на

носії культурної пам'яті та естетичних цінностей.

Важливим аспектом стала також інституціоналізація зооморфної кераміки, коли вона почала входити у сферу музейної діяльності, виставкових практик та художньої освіти, що сприяло її переосмисленню як частини національної культурної спадщини. У цьому контексті зооморфна кераміка стала своєрідним засобом комунікації між минулим і сучасністю, між локальними традиціями та глобальним культурним простором, дедалі частіше зооморфна кераміка виступала як символ ідентичності та культурної тяглості, а в окремих випадках була маркером національної стійкості, елементом народної пам'яті та культурного самовираження.

Важливим аспектом культурної значущості зооморфної кераміки стала спадкоємність традицій. Навіть у процесі модернізації та переходу до авторської кераміки митці зберегли зв'язок із народною основою, переосмислили її відповідно до нових художніх завдань, що сприяло утвердженню її як важливого компоненту українського декоративно-прикладного мистецтва та частини культурного канону.

Наприкінці ХХ ст. культурна функція зооморфної кераміки набула нових форм, вона почала сприйматися не лише як традиційне ремесло, а як самодостатній художній феномен, здатний репрезентувати українську культуру на національному й міжнародному рівнях, виступати засобом культурної комунікації, поєднувати історичний досвід із сучасними художніми практиками та сприяти формуванню цілісного образу українського мистецтва. Це дозволяє розглядати її як важливу складову не лише декоративного мистецтва, але й ширших культуро-творчих процесів, притаманних ХХ ст.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні української зооморфної кераміки ХХ століття як самостійного художнього феномену декоративного мистецтва, що раніше переважно розглядався фрагментарно – у межах народного гончарства або окремих мистецтвознавчих практик. Уперше зооморфна кераміка проаналізована як цілісне багатовимірне явище, в якому поєднуються естетичні, культурні, соціальні та символічні складові, що дозволяє розширити уявлення про її місце в історії українського мистецтва.

Простежено еволюцію зооморфної кераміки ХХ ст. як безперервний процес трансформації – від традиційних народних

форм до професійної авторської пластики, з урахуванням змін художнього мислення, функціонального призначення та образної системи. Обґрунтовано ключовий аспект цієї трансформації, який зумовив перехід від колективної ремісничої традиції до індивідуалізованої творчості художника-кераміста, що спричинило появу нових стилістичних рішень, формотворчих підходів і засобів художньої виразності.

Здійснено аналіз впливу соціальних і культурних чинників (урбанізації, інституціоналізації мистецтва, розвитку художньої освіти) на зміну функціонального статусу зооморфної кераміки: від обрядово-побутового об'єкта до виставкового, музейного та концептуального твору. Визначено, що цей процес сприяв утвердженню зооморфної кераміки як важливого засобу культурної комунікації та носія національної ідентичності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що українська зооморфна кераміка ХХ ст. є цілісним і багатовимірним художнім феноменом, який сформувався на перетині народної традиції та професійного мистецтва. Вона поєднує у собі естетичну виразність, символічну насиченість, культурну тяглість і здатність до інновацій, що дозволяє розглядати її не лише як різновид декоративного мистецтва, а як важливу складову національного художнього процесу.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що українська зооморфна кераміка ХХ ст. виступає своєрідним медіатором між минулим та сучасністю, між колективним досвідом і авторським баченням, вона не лише зберегла образно-символічний потенціал народного мистецтва, а й трансформувала його відповідно до нових художніх і культурних умов, відкривши широкі можливості для розвитку декоративного мистецтва та утвердження його в сучасному мистецькому просторі.

Література

1. Бекетова І. 100-річний ювілей майстра художньої кераміки. Купола. Київ, 2006. Вип. 3. С. 76–77.
2. Валерій і Надія Протор'єви. Серія видань Національного музею декоративного мистецтва України «Музейні колекції». Вінниця : Твори, 2024. 48 с., іл.
3. Герус Л. Українська народна іграшка. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. 264 с.
4. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ : Мистецтво, 1974. 192 с.
5. Дмитро Головко. Альбом. Київ : Мистецтво, 1978. 47 с.
6. Івашків Г. М. Українська народна фігурна кераміка ХІХ–ХХ ст.: пластика декору та форми, концепція образів : дис. ... докт. мистецтвозн.: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Інститут народознавства ; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2021. 624 с., іл.
7. Івашків Г. Типологія і художні особливості зооморфних керамічних виробів ХІХ – початку ХХІ століть. *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 236–252.
8. Клименко О. Колекція опішнянської кераміки в зібранні Державного музею українського народного декоративного мистецтва. *100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва*. Київ : АртЕк, 2002. С. 74–79.
9. Лауреати національної премії України імені Тараса Шевченка : Василь Омеляненко / авторка-упорядниця Людмила Метка. Опішне : Укр. народознавство, 2024. 624 с., іл. (Видавнич. проєкт «Шедеври українського гончарства» ; академічна керамологічна серія «Гончарна спадщина України ХVІІ–ХХ століть», вип. 2).
10. Лашук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся. Львів : Каменяр, 1992. 134 с.
11. Лашук Ю. П. Кераміка. Історія українського мистецтва: в 6-ти т. Київ : Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1970. Т. IV. Кн. 2. С. 340–350.
12. Найден О. Українська народна іграшка. Київ : АртЕк, 1999. 256 с.
13. Подільській пересмішник. Серія видань Національного музею декоративного мистецтва України «Музейні колекції». Вип. 15. Вінниця : НІЛАН-ЛТД, 2025. 108 с., іл.
14. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. Кустарные промыслы Подольской губернии. Киев : Типо-Литография «С.В. Кульженко», 1916. С. 9–118.
15. Риженко Я. Форми гончарних виробів Полтавщини. *Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури*. Харків : Держ. вид-во України. Т. IX. Вип. 2. 1930. С. 22–42.
16. Русов М. Гончарство у селі Опошні, у Полтавщині. Матеріали до українсько-руської етнології. Львів : Вид-ня Етногр. Комісії, 1905. Т. VI. С. 41–59.
17. Сержант Л. Від ремесла до мистецтва. Народне мистецтво. 2000. № 1–2. С. 30–31.
18. Станкевич М. Є. Іграшки. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів : Світ, 1992. С. 227–233.
19. Федір Гнідий. Альбом. Київ : Мистецтво, 1980. 88 с.
20. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. Київ : Атлант ЮЕМСі, 2002. 512 с., іл.

21. Щербак В. Сучасна українська майоліка. Київ : Наукова думка, 1974. 192 с.
22. Яків Падалка. Кераміка. Каталог виставки творів. Київ : Спілка художників України, 1990. 36 с.

References

1. Beketova, I. (2006). 100th anniversary of the master of artistic ceramics. *Kupola*, 3, 76–77 [in Ukrainian].
2. Valerii and Nadiia Protoreiev. Series of publications of the National Museum of Decorative Art of Ukraine “Museum collections”. (2024). *Tvory* [in Ukrainian].
3. Herus, L. (2004). Ukrainian folk toy. *Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy* [in Ukrainian].
4. Danchenko, L. (1974). Folk ceramics of the Middle Dnieper region. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
5. Dmytro Holovko. *Album*. (1978). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
6. Ivashkiv, H. M. (2021). Ukrainian folk figurative ceramics of the 19th–20th centuries: plastics of decor and form, concept of images. Doctor's thesis. *Instytut narodoznavstva; Lvivska natsionalna akademiia mystetstv* [in Ukrainian].
7. Ivashkiv, H. (2019). Typology and artistic features of zoomorphic ceramic products of the 19th – early 21st centuries. *Narodoznavchi zoshyty*, 1(145), 236–252 [in Ukrainian].
8. Klymenko, O. (2002). Collection of Opishne ceramics in the collection of the State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art. In *100 rokiv kolektsii Derzhavnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva* (pp. 74–79). *ArtEk* [in Ukrainian].
9. Metka, L. (Ed.). (2024). Laureates of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine: Vasyl Omelianenko. *Ukr. Narodoznavstvo* [in Ukrainian].
10. Lashchuk, Yu. (1992). Folk art of the Ukrainian Polissia. *Kameniar* [in Ukrainian].
11. Lashchuk, Yu. P. (1970). Ceramics. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva* (Vol. 4, Book 2, pp. 340–350). *Holovna red. ukr. rad. entsyklopedii* [in Ukrainian].
12. Naiden, O. (1999). Ukrainian folk toy. *ArtEk* [in Ukrainian].
13. Podilskyi peresmishnyk. Series of publications of the National Museum of Decorative Art of Ukraine “Museum collections” (issue 15). (2025). *NILAN-LTD* [in Ukrainian].
14. Prusevych, A. (1916). Pottery craft in Podilska province. In *Kustarnye promysly Podolskoi gubernii* (pp. 9–118). *Typo-Lytohrafia “S.V. Kulzhenko”* [in Russian].
15. Ryzhenko, Ya. (1930). Forms of pottery of Poltava region. *Naukovyi zbirnyk Kharkivskoi naukovo-doslidnoi katedry istorii ukrainskoi kultury*, 9(2), 22–42 [in Ukrainian].
16. Rusov, M. (1905). Pottery in the village of Oposhnia, in Poltava region. *Materialy do ukrainsko-ruskoj etnolohii* (Vol. 6, pp. 41–59). *Vyd-nia Etnohr. Komisii* [in Ukrainian].
17. Serzhant, L. (2000). From craft to art. *Narodne mystetstvo*, 1–2, 30–31 [in Ukrainian].
18. Stankevych, M.Ye. (1992). Toys. In Ye.A. Antonovych, R.V. Zakharchuk-Chuhai, & M.Ye. Stankevych, *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* (pp. 227–233). *Svit* [in Ukrainian].
19. Fedir Hnidy. *Album*. (1980). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
20. Chehusova, Z.A. (2002). Decorative art of Ukraine of the late 20th century. 200 names: album-catalogue. *Atlant UMC* [in Ukrainian].
21. Shcherbak, V. (1974). Modern Ukrainian majolica. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
22. Yakiv Padalka. Ceramics. Exhibition catalogue of works. (1990). *Spilka khudozhnykiv Ukrainy* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
 Отримано після доопрацювання 06.04.2026
 Прийнято до друку 15.04.2026
 Опубліковано 26.05.2026

УДК 75.04:2-186:[159.963.3:2-544.8](477.41/.42)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362284

Цитування:

Несен І. І. Виставка «Український портрет XVII–XX століть» (1925) у розвитку національного музейництва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 184–190.

Несен Ірина Іванівна,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

Nesen I. (2026). Exhibition “Ukrainian Portraits of the XVII–XX Centuries” (1925) in the Development of National Museum Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 184–190 [in Ukrainian].

ВИСТАВКА «УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVII–XX СТОЛІТЬ» (1925) У РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЙНИЦТВА

Мета статті – дослідити виставку з царини портретного жанру, яка відбулась в приміщенні Національного музею України у 1925 р. і заклала підвалини традицій експонування у галузі вітчизняного мистецтвознавства і музейництва. **Методологія дослідження.** Методологічні й методичні підходи, використані у статті, зумовлені потребою встановити низку важливих сутностей виставки як цілісного окремого проєкту з власною теорією і практикою. Вони формують об’єктивну модель концепту виставки, як наукової і культурної моделі, створеної на професійних підходах, що уникають недоречних випадковостей. Звідси у статті поєднано пошуковий, описовий, атрибуційний, історико-порівняльний підходи, а в остаточному наслідку – якісні, кількісні і змішані методи. **Наукова новизна.** Проведено практичне дослідження з елементами теорії понять. Досліджено виставку, як предмет аналізу. Дано точні характеристики якісно створеної мистецької виставки, її завдань і можливостей. Акцентовано на важливості існування вторинних даних. **Висновки.** Важливо відзначити, що вивчення окремої виставки у перспективі відкриває можливості для дослідження типів і варіантів виставкових експозицій, їх класифікації. Становлення теорії і практики створення виставкових проєктів в Україні розпочалося у 1920-і рр. Саме у той період виставка передбачала багатокомпонентний шлях підготовки від формулювання наукової ідеї до експозиційного втілення. Її каталог з погляду науково-дослідного, репрезентував першу фахову класифікацію у жанрі національного портрету і відкрив шлях до наступних публікацій по темі. При створенні виставкової експозиції було застосовано комбінацію наукових підходів, що відзначалися системністю і ґрунтувались на топографічній хронології.

Ключові слова: виставкова концепція, експонент, експонат, каталог, просторова композиція, експозиційний пояс

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Exhibition “Ukrainian Portraits of the XVII–XX Centuries” (1925) in the Development of National Museum Culture

The purpose of this article is to examine an exhibition in the field of portraiture, which took place at the National Museum of Ukraine in 1925 and laid the foundations for exhibition traditions within the field of Ukrainian art history and museology. **Research methodology.** The methodological and methodological approaches used in the article are dictated by the need to establish a number of key aspects of the exhibition as a coherent, distinct project with its own theory and practice. They form an objective model of the exhibition concept as a scientific and cultural model, based on professional approaches that avoid irrelevant contingencies. Consequently, the article combines exploratory, descriptive, attributive and historical-comparative approaches, and ultimately employs qualitative, quantitative and mixed methods. **Scientific novelty.** A practical study incorporating elements of conceptual theory has been conducted. The exhibition has been examined as a subject of analysis. Precise characteristics of a well-curated art exhibition, its objectives and possibilities, are provided. Emphasis is placed on the importance of secondary data. **Conclusions.** It is important to note that the study of a single exhibition opens up opportunities for researching the types and variants of exhibition displays and their classification. The development of the theory and practice of exhibition design in Ukraine began in the 1920s. It was during this period that exhibitions involved a multi-stage process of preparation, ranging from the formulation of a scholarly concept to its realisation in the exhibition space. From a research perspective, its catalogue represented the first professional classification in the genre of the national portrait and paved the way for

subsequent publications on the subject. In creating the exhibition display, a combination of scientific approaches was employed, characterised by systematicity and based on topographical chronology.

Keywords: exhibition concept, exhibitor, exhibit, catalogue, spatial composition, exhibition zone.

Актуальність теми дослідження. Вітчизняне музейництво бере свої початки від перших публічних закладів, що постали на межі XIX–XX ст. Помітну роль у творенні тематики їхнього простору відіграли не лише постійні експозиції, але й тимчасові виставки різних спрямувань. Питання становлення і розвитку виставкового проєкту, як виду науково-культурної діяльності музеїв, в українській науці до сьогодні вивчене доволі фрагментарно на тлі помітного поживлення уваги до історії українського мистецтвознавства і музейництва. Останніми роками з'явилися наукові публікації, які закрили чимало лакун, що тривалий час існували у цій проблематиці. Отже історія формування досвіду створення виставкових проєктів, є частиною діапазону проблематики історії вітчизняного мистецтвознавства і музейництва. Виставкове експонування мистецьких творів, потребує значних зусиль у формуванні тематики і розподілу предметів за групами до визначення загальної композиції побудови експозиції, її провідних та периферійних зон і реперних точок. У цьому контексті виставка як концепт і образ має властивість швидкого зникнення з погляду включення до наукового дискурсу.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри те, що історія становлення вітчизняного музейництва в останні десятиліття сформувала чисельний обсяг публікацій, виставковим проєктам, особливостям їхньої підготовки і труднощам приділено значно менше уваги. Не випадково мистецтвознавець Володимир Могилевський про це зауважував: «...виставка (починається – *І.Н.*) з невидимої окові глядача рутинної чорнової, але украй необхідної підготовки. А це означає розробку концепції, пошук спонсорів, необхідно заручитися обіцянкою потенційних експонентів взяти участь в акції, віднайти приміщення, зібрати роботи, створити експозицію (а це далеко не так просто), віднайти кошти для доставки робіт, оформлення експозиції, підготовки якщо не каталогу чи буклета, то хоча б видання запрошення» [4, 642].

Окреслюючи коло видань, присвячених виставці «Український портрет XVII–XX ст.», відкритої 5 липня 1925 р. у залах Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка (далі ВІМШ – *І.Н.*), з моменту створення якої минуло століття, варто згадати,

що короткі замітки з'явилися вже в рік її проведення. Коментар про концепцію експозиції написав один із його творців – Федір Ернст (1891–1942), наголосивши, що портрет для українського живопису є унікальним жанром, який мав неперервний розвиток від доби Ярослава Мудрого до сьогодення і що важливо серйозно дослідити національний портрет як мистецьку категорію [5, 10, 55]. Цю тезу підтримав також мистецтвознавець Микола Макаренко (1877–1938), директор Музею Богдана і Варвари Ханенків, наголосивши, що український портрет створювали живописці-українці в Україні і за її межами, а також іноземці, що писали національні типи або представників місцевих еліт [3, 110]. У такий спосіб виникла перша класифікація 259 зразків портрету, представлених в експозиції музею.

У рецензії також зазначалося, що виставку створено винятково з предметів музейної колекції. Це твердження потребує деяких уточнень. Записи у щоденнику Ф. Ернста, датовані літом-осінню 1925 р. засвідчують, що у процесі її підготовки йшли переговори про обмін картинами, про пошуки зображень деяких українських гетьманів. Також за домовленістю з Миколою Макаренко, з колекції Богдана і Варвари Ханенків для експонування було взято два великоформатних портрети предків Богдана Ханенка (1849–1917) – Катерини й Івана Ханенків пензля випускника Петербурзької академії мистецтв Франца Пілігрині, виконані, за твердженням авторів виставки, у 1806 р. Портрети були перевезені особисто Ф. Ернстом 5 червня 1925 р. і виставлені в експозиції другої зали. У каталозі виставки вони зазначені під номерами 126 і 127 [13].

Важливо, що історичну пам'ять про виставку зберіг виданий у тому ж році каталог, який був високо оцінений українськими дослідниками в кінці XX ст. Про його науково-дослідне значення, Сергій Білокінь зауважив: «Якщо не рахувати незакінченої й невиданої роботи Єлизавети Левицької, єдиною працею, спеціально присвяченою українському портретному живопису до видання монументальної монографії Платона Білецького лишився каталог київської виставки українського портрету (1925)» [1].

На початку 2000-х рр. дослідники відновили увагу до ролі згаданої виставки у

вивченні і класифікації українського портрету як цілісного мистецького явища. Історіографічне ядро теми у цей час сформували статті музейниць Олени Суховарової-Жирнової й Олени Походящої [8; 10; 11]. Так, О. Суховарова-Жирнова в одній зі своїх статей зазначила: «Ф. Ернст та Д. Щербаківський були одними з перших, кому вдалося зібрати та класифікувати портретний живопис до однієї збірки, яка представляє майже усі різновиди портретного живопису, включаючи портрети аристократичні та народно-демократичні. Доробок цих науковців є базовою ланкою при вивченні всього комплексу портретного живопису на Україні. [11, 245]. Науковиця наголосила, що класифікація, запроваджена у каталозі Ф. Ернстом і Д. Щербаківським, стала основою для здійснення подальшого морфологічного поділу у жанрі українського портрету. О. Походяща, аналізуючи роль і значення каталогу виставки для вивчення портретного жанру в національному живописі, у свою чергу, звернула увагу на той факт, що у ньому виділено не лише типи, але й підтипи за соціальною приналежністю (козаків, дворян, міщан, духовенства) відповідно в оточенні предметів різних епох. Авторка відзначила, що незважаючи на обмежений штат: «Виставка була настільки популярна серед населення, що музей приймав за вихідні дні понад 400 осіб та проводив десятки екскурсій». [8, 220].

Мета дослідження – проаналізувати особливості експозиційної побудови виставки «Український портрет XVII–XX ст.», способи структурування живописних творів і предметів інших груп колекції, значення науково-дослідних матеріалів виставки для сучасного вітчизняного мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Перед авторами виставки, розгорнутої у ВІМШ, постало нелегке завдання – розмістити на стінах трьох зал двісті п'ятдесят дев'ять зразків портретів різного розміру і формату, різної стилістики і рівня професійного виконання. З цього погляду презентувати, до прикладу, козацький портрет (перша зала – І.Н.) було доволі складно. Видається, що у розробці провідної концепції виставки, її фундатори директор музею Данило Щербаківський і завідувач художнім відділом Ф. Ернст, (на посаді з 1923 р.), були продовжувачами програми першого директора музею Миколи Біляшівського (1867–1926),

який стверджував, що живописна колекція має включати в себе не лише твори українських митців, що працювали в Україні і за її межами, а також іноземних художників [2, 35; 7, 107].

Експозиція першої зали, як і текстове її обґрунтування, формувались насамперед Д. Щербаківським. Він створив поділ портретів за піджанрами – культові, з польського Правобережжя, козацькі – з Лівобережної Гетьманщини; портрети українців російської служби, портрети міщанські і портрети духовництва. Однак, світлина центральної стіни у першій залі, де було розміщено козацькі портрети, ясно свідчить, що твори цієї групи були різноформатними і їх розміщення на стіні потребувало досвіду у компонованні. Це завдання ускладнювало те, що портрети були різного рівня професіональності, а відтак складно групувались. Вихід було знайдено у розміщенні малоформатних портретів рядами, композиційно пов'язаними з вузловими великоформатними творами, розташованими вгорі по кутах зали (ліворуч великий портрет М. Миклашевського, донатора Георгіївського собору Видубицького монастиря) і в центрі (портрет донського отамана Данила Єфремовича). Обидва зображення в пишно декорованих козацьких строях чудово акцентують на собі першу увагу глядачів, рух погляду від зображення до зображення, який відбувається згори до низу. При цьому площинний спосіб вирішення постаті Д. Єфремовича і яскравіший, ніж у М. Миклашевського колорит твору, робить його ідеальним центром усієї композиції стіни (рис. 1).

Портрети менших розмірів розміщено поздовжніми рядами переважно так, щоб існувала взаємна оберненість зображень одне до одного. Не зважаючи на те, що загальне розміщення портретів не мало ідеальної симетрії, однак було досягнуто цілковиту врівноваженість усіх частин масиву творів, який по кутах внизу, ніби підхоплювали дві гірки, що на їх полицях виставлено різні золотарські, людвисарські й конвисарські старожитності (вітрини 3 і 5 – І.Н.). Щоденникові записи Ф. Ернста від 3 червня 1925 р. свідчать, що для формування корпусу творів із портретами гетьманів, довелося провести переговори з приватними особами і державними органами [6].



*Рис. 1. Експозиція виставки «Український портрет XVII–XX ст.». 1 зала
Джерело: [13]*

Без сумніву, доповнення картин предметами декоративно-вжитковими, створило для відвідувачів можливість на живо оглянути виписані на портретах зразки зброї, одягу, гудзики, пояси, прикраси, військові нагороди та клейноди. У такий спосіб організатори виявили розуміння, що основна тематика виставки, має бути поживлена образами з колишнього повсякдення українського народу.

Наукові підходи розподілу портретів по залах, творцями виставки було визначено і з погляду технічних основ виконання творів, фахової підготовки їхніх авторів. Тому портретні зразки, виконані у кінці XVIII–на початку XIX ст. митцями, що отримали академічну підготовку і писали олійними фарбами, застосовуючи прийоми лесування, світлотіні, складної тональності й нюансувань, експонувалися у другій залі (Рис. 2). На противагу героїчній атмосфері створеній особливостями компоновання експозиції першої зали, у другій панував аристократичний дух дворянського повсякдення. Про цю особливість Ф. Ернст виразно зауважив: «Хронологічно – це майже та сама доба – друга половина XVIII–початок XIX ст. Але й соціально і національно, і

стилістично – дистанція величезного розміру» [3, 55]. На білому тлі стін у два ряди тут розмістились жіночі і чоловічі портрети, написані переважно на темному тлі, що створює враження однорідного експозиційного масиву.

Для досягнення відчуття єдиної виставкової стилістики вкрай важливим став вже згаданий підхід Ф. Ернста виділити портретні твори пензля вітчизняних й іноземних майстрів, об'єднаних академічною підготовкою. Як зразки кабінетного портрету, вони демонстрували образи дворянські, просякнуті складним внутрішнім світом і світоглядним романтизмом.

Закономірним виставковим прийомом, застосованим при побудові експозиції другої зали, стало розміщення під портретами кабінетних меблів доби пізнього бароко і класицизму, які були частиною аристократичного повсякдення українських еліт. Зображені на світлині бюро, дзеркало і пара козеток (у цьому випадку м'які одинарні сидіння – *І.Н.*) за каталогом атрибутовані, що дозволяє окреслити можливі шляхи їх потрапляння до колекції музею, а також перевірити перебування у сучасних музейних колекціях Києва.



Рис. 2. Експозиція другого залу. Фрагмент

Джерело: [13]

Так, ампірне дзеркало і козетки в кінці XVIII ст. належали наміснику Другої Малоросійської колегії Петру Румянцеву (1725–1796), що спорудив садово-палацовий ансамбль у Качанівці (Чернігівщина). Після купівлі комплексу родиною Тарнавських, деякі раритети з майна П. Румянцева залишились у власності нових господарів. Дзеркало, як власність П. Румянцева, задокументоване в історичному огляді 1915 р., опублікованому у часописі «Столица и усадьба», авторства Михайла Володимировича Тарновського (1865–1943) і підписане тут, як власність М.В. Тарновського, було виготовлене з полісандру, мало різьблений декор білого клену; раму виконано з блакитних дзеркал і вгорі золочено. У часи Тарновських дзеркало стояло на виході з їдальні (Рис. 3).

Щоденникові записи Ф. Ернста дають можливість твердити, що існувало спілкування між ним і М.В. Тарновським, який надав науковцеві відомості про деякі портрети й офорти Т.Г. Шевченка, що походили з Качанівки (записи 29.09. і 3.10. 1925 р. – *І.Н.*) [6]. Також відомо, що значно раніше – з вересня 1899 до жовтня 1901 р. деякі предмети з зібрання, привезені до Києва для експонування на виставці, приуроченій до

одного з археологічних з'їздів, знаходились на збереженні в Музеї старожитностей і мистецтв, [2, 10].

Завдяки системному підходу у підготовці переліку творів, укладеного для каталогу за їхнім розташуванням на стінах, можна ідентифікувати чимало зображень, а відтак у майбутньому спробувати відстежити нинішнє місце їхнього перебування, зіпершись на новітні видання в царині українського портрету [9; 13]. Адже за радянського часу через практику музейних обмінів, між колекціями постійно відбувався рух мистецьких творів. Окремі твори зникли або потрапили до музеїв поза межами України. Також порівняльний аналіз зразків портретів із різних колекцій розширить фахові уявлення про школи, що виникли внаслідок діяльності видатних українських живописців. Так у каталозі за № 99 зазначено портрет Ол. Браницької роботи Д. Левицького (Рис. 2). Аналогічний портрет, що був виконаний художником з оточення Д. Левицького в часи перебування в ПАМ Леонтієм Миропільським (1744–1819), що у кінці XX ст. фіксуємо в колекції державного російському музеї Санкт-Петербурга.



Рис. 3. Вітальня в Качанівці. Фото М.В. Тарновського. Початок XX ст.

У поєднанні з експонованими на виставці зразками меморіальних меблів, портрети українських культурних діячів відкрили нові можливості до міждисциплінарних досліджень. Так, на виставці експонувався портрет літератора Петра Білецького-Носенка роботи маловідомого художника з Полтави Петра Левицького. Тут же бюро з чернігівського маєтку родини Білецьких-Носенків [13, 50, 52]. Пошуки додаткових історико-краєзнавчих матеріалів дозволять відтворити побут родини Носенків.

Єдиною експозиційною групою, що не піддається подальшим ідентифікаціям, є порцеляна, що була розміщена у третій залі. З каталога дізнаємось, що тут було виставлено зразки посуду виробництв Правобережної України і Волокитинської фабрики [13]. У щоденнику в записі, датованому 18 червня 1925 р. Ф. Ернст серед своїх робіт, лаконічно занотував: «Обміркування розміщення порцеляни» [6, 86].

Наукова новизна. Проведено практичне дослідження з елементами теорії понять. Досліджено виставку, як предмет аналізу. Дано точні характеристики якісно створеної мистецької виставки, її завдань і можливостей. Акцентовано на важливості існування вторинних даних.

Висновки. Завершуючи аналіз теми, важливо відзначити, що становлення теорії і

практики виставкових проєктів в Україні розпочалося у 1920-і рр. Саме у той період виставка передбачала багатокомпонентний шлях підготовки від формулювання наукової ідеї до експозиційного втілення. Яскравим прикладом цьому стала виставка «Український портрет XVII–XX ст.», створена на оригінальній авторській концепції. Її каталог науково-дослідного з погляду, репрезентував першу фахову класифікацію у жанрі національного портрету і відкрив шлях до наступних публікацій по темі. На каталог спираються сучасні дослідники в царині українського портрету і видання, здійснені на початку XXI ст. У текстовій частині, що її підготував Ф. Ернст, зроблено посилання на номери портретів у каталозі як додатковий довідковий апарат. У каталожній частині всі твори вказано у порядку їхнього розташування. У цьому зоровому ряду між живописом вказані меблі, їх датування, а часами походження.

При створенні виставкової експозиції, було застосовано комбінацію наукових підходів, що відзначалися системністю і ґрунтувались на топографічній хронології. Усі речі побутово-декоративного змісту були продумано вписані, за тематикою і загальною хронологією залів. Отже, структура каталогу містить всі важливі частини, які розкривають характер і наповнення виставкового простору.

Важливим елементом у побудові експозиції, стали її доповнення експонатами з інших груп музейної колекції – предметами козацького і поміщицького побуту, зразками зброї, розподіленими разом з портретами за епохами. Завдяки якісно розробленому інструментарію, згадана виставка започаткувала тривалий процес проведення експертизи творів, що не мали провенансу.

Література

1. Білокін С. Перший том «Українського музею». URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/UkrMuzej.html> (дата звернення: 01.03.2026).
2. Біляшівський М. Наші національні скарби. Київ : Шлях, 1918. 15 с.
3. Ернст Ф. Виставка українського портрета XVII – XX ст. *Життя і революція*. 1925, XI. С. 55–60.
4. Макаренко М. *Життя і революція*. 1925. № 6–7. С. 110–111.
5. Могилевський В. Особливість виставки: синтез мистецтв. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2008. № 5. С. 641–644.
6. Нестуля О. О. Федір Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1923–1933 рр. Полтава : РВВ ПУСКУ, 2008. 241 с.
7. Попельницька О. О. М. Ф. Біляшівський – перший директор Національного музею історії України. *Український історичний журнал*. 2008. № 2. С. 100–118.
8. Походяща О. Б. Музейний подвиг українського вченого Федора Ернста. *Науковий вісник Національного музею історії України : зб. наук. праць*. Київ, 2019. Вип. 5. С. 218–227.
9. Рубан В. В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття. Київ : Наукова думка, 1984. 372 с.
10. Суховарова-Жорнова О. Географія походження та придбання портретів Національного музею історії України. *Історико-географічні дослідження в Україні : зб. наук. праць*. 2002. Вип. 5. С. 246–265.
11. Суховарова-Жорнова О. Методи дослідження історичних портретів XVII–XVIII століть як джерела інформації. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2003. Вип. 10. С. 136–161.
12. Суховарова-Жирнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII–XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2004. Вип. 11. Ч. 2. С. 244–278.
13. Український портрет XVI–XVIII століть : каталог-альбом / авт.-уклад.: Г. Белікова, Л. Членова ; авт. вступ. ст.: В. Александрович [та ін.]. 2-ге вид. Хмельницький: Галерея ; Київ: Артанія Нова, 2006. 351 с.
14. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрета XVII–XX ст. Київ, 1925. 104 с.

References

1. Bilokin, S. (n.d.). The first volume of “Ukrainian Museum”. <https://www.s-bilokin.name/Culture/UkrMuzej.html> [in Ukrainian].
2. Biliashivskyi, M. (1918). Our National Treasures. Shliakh [in Ukrainian].
3. Ernst, F. (1925). Exhibition of Ukrainian Portraiture of the 17th–20th Centuries. *Life and Revolution*, (XI), 55–60 [in Ukrainian].
4. Makarenko, M. (1925). *Life and Revolution*. (6–7) 110–111 [in Ukrainian].
5. Mohylevskyi, V. (2008). A distinctive feature of the exhibition: the synthesis of the arts. *Artistic Culture. Current Issues*, (5), 641–644 [in Ukrainian].
6. Nestulia, O. O. (2008). *Fedir Ernst and his diary “The Art Department”, 1923–1933*. RVV PUSKU [in Ukrainian].
7. Pohodiashcha, O. O. (2008). M.F. Biliashivskyi – the first director of the National Museum of Ukrainian History. *Ukrainian Historical Journal*, (2), 100–118 [in Ukrainian].
8. Pohodiashcha, O. B. (2019). The Museum Legacy of Ukrainian Scholar Fedir Ernst. *Scientific Bulletin of the National Museum of Ukrainian History*, Issue 5. 218–227 [in Ukrainian].
9. Ruban, V. V. (1984). *Ukrainian Portrait Painting of the First Half of the 20 Century*. Naukova Dumka [in Ukrainian].
10. Sukhovarova-Zhornova, O. (2002). The Geography of the Origin and Acquisition of Portraits in the National Museum of Ukrainian History. *Historical and Geographical Studies in Ukraine*, 5, 246–265 [in Ukrainian].
11. Sukhovarova-Zhornova, O. (2003). Methods of Researching Historical Portraits of the 17th–18th Centuries as Sources of Information. *Specialised Historical Disciplines: Issues of Theory and Methodology*, (10), 136–161 [in Ukrainian].
12. Sukhovarova-Zhirnova, O. (2004). A Typological Analysis of Historical Portraits from the XVII–XVIII Centuries. *Special Historical Disciplines: Issues of Theory and Methodology*, 11, (2), 244–278 [in Ukrainian].
13. Belikova, H., & Chlenova, L. (Eds). (2006). *Ukrainian Portrait of the 16th – 18th Centuries*. Catalogue-album. Khmelnytskyi; Kyiv [in Ukrainian].
14. Shcherbakivskyi, D., & Ernst, F. (1925). *Ukrainian Portraiture. An Exhibition of Ukrainian Portraiture from the 17th to the 20th Centuries*. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Святненко А. В. Символіка і форма орнаменту в художній культурі українського модерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 191–198.

Sviatnenko A. (2026). Symbolism and Formal Characteristics of Ornament in the Artistic Culture of Ukrainian Modernism. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 191–198 [in Ukrainian].

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

СИМВОЛІКА І ФОРМА ОРНАМЕНТУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

Метою статті є комплексний аналіз формальних і символічних особливостей орнаменту в художній культурі українського модерну, виявлення закономірностей його формотворення та функціонування як знакової системи, а також з'ясування ролі орнаменту як носія культурних смислів у структурі образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття. **Методологія дослідження** базується на поєднанні сучасних мистецтвознавчих підходів до аналізу орнаменту як художнього явища. Застосовано формально-стилістичний, семіотичний та іконологічний підходи, що дозволяють розглядати орнамент у єдності його пластичних і символічних характеристик. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному розгляді орнаменту в українському модерні як синтетичного явища, у якому форма і символіка постають у нерозривній єдності, а також у виявленні специфіки його функціонування як інструменту репрезентації національної культурної самобутності. **Висновки.** Орнамент у художній культурі українського модерну є складним синтетичним явищем, у якому формальні та символічні параметри утворюють єдину систему образотворчого мислення. Він функціонує не як другорядний декоративний елемент, а як важливий структуроутворюючий компонент мистецької мови модерну. Аналіз теоретико-методологічних засад показав, що інтерпретація орнаменту в межах формально-стилістичного, семіотичного та іконологічного підходів дозволяє розглядати його як багаторівневу знакову систему, здатну передавати як естетичні, так і світоглядні смисли. Формування орнаментальної стилістики українського модерну зумовлене взаємодією трьох ключових джерел: народного декоративного мистецтва, візантійсько-давньоруської традиції та західноєвропейського модерну. Саме їхній синтез забезпечив як національну специфіку, так і стилістичну цілісність орнаментальної мови. Формальна організація орнаменту базується на домінуванні лінії, ритму, композиційної варіативності та принципі поєднання симетрії й асиметрії. Ці характеристики формують динамічну візуальну структуру, притаманну естетиці модерну. Символічний рівень орнаменту визначається функціонуванням архетипних і природних мотивів (дерево життя, сонце, вода, рослини та геометричні знаки), які трансформуються у стилізовані художні образи та виконують роль носіїв культурної пам'яті. Орнамент у мистецтві українського модерну виступає як засіб художньої репрезентації культурної традиції та водночас як інструмент формування нової візуальної мови, у якій поєднуються національні та європейські художні тенденції.

Ключові слова: український модерн, орнамент, символіка, формотворення, образотворче мистецтво, стилізація, композиція

Sviatnenko Anna, PhD in History, Associate Professor, Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Symbolism and Formal Characteristics of Ornament in the Artistic Culture of Ukrainian Modernism

The purpose of the article is to provide a comprehensive analysis of the formal and symbolic features of ornament in the artistic culture of Ukrainian Modernism, to identify the patterns of its formation and functioning as a sign system, and to clarify the role of ornament as a carrier of cultural meanings within the structure of fine art of the late nineteenth and early twentieth centuries. **The research methodology** is based on a combination of contemporary art-historical approaches to the analysis of ornament as an artistic phenomenon. The study employs formal-stylistic, semiotic, and iconological approaches, which allow the ornament to be examined in the unity of its formal and symbolic characteristics. This ensures a comprehensive understanding of ornament as a form of visual thinking in Ukrainian Modernism. **The novelty of the research** lies in the comprehensive consideration of ornament in Ukrainian Modernism as a synthetic phenomenon in which form and symbolism exist in inseparable unity, as well as in identifying the specificity of its functioning as a means of representing national cultural distinctiveness. **Conclusions.** Ornament in the

artistic culture of Ukrainian Modernism is a complex synthetic phenomenon in which formal and symbolic elements form an integrated system of visual thinking. It functions not as a secondary decorative element, but as a key structure-forming component of the artistic language of Modernism. Interpreted through formal-stylistic, semiotic, and iconological approaches, ornament can be understood as a multi-layered sign system capable of conveying both aesthetic and worldview meanings. Its stylistics developed through the interaction of three main sources – folk decorative art, the Byzantine and Old Rus' tradition, and Western European Modernism-whose synthesis ensured both national specificity and stylistic coherence. The formal organisation of ornament is based on line, rhythm, compositional variability, and the interplay of symmetry and asymmetry, creating a dynamic visual structure. Its symbolic dimension is shaped by archetypal and natural motifs that, transformed into stylised images, function as carriers of cultural memory. Thus, ornament serves both as a means of representing cultural tradition and as a tool for shaping a new visual language, which integrates national and European artistic tendencies.

Keywords: Ukrainian Modernism, ornament, symbolism, form-making, visual art, stylisation, composition.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю поглибленого осмислення орнаменту як ключового компонента художньої мови українського модерну, що тривалий час розглядався переважно в межах декоративного аспекту. Сучасний стан мистецтвознавчих студій вимагає переорієнтації на комплексний аналіз орнаменту як явища, у якому взаємодіють формальні, символічні та культурно-репрезентативні рівні.

Особливої ваги проблема набуває в контексті дослідження процесів формування національної художньої традиції, оскільки орнамент у модерні виступає одним із головних засобів трансляції культурної пам'яті та візуалізації світоглядних уявлень. Його вивчення дозволяє простежити механізми синтезу народної орнаментики, візантійсько-давньоруської спадщини та західноєвропейських модерністських тенденцій.

Крім того, актуальність теми визначається потребою уточнення ролі орнаменту в системі образотворчого мистецтва як структуроутворюючого елемента, що забезпечує цілісність художнього образу. Такий підхід сприяє більш глибокому розумінню специфіки українського модерну як явища, у якому поєднуються універсальні європейські та національно зумовлені риси.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує, що проблема орнаменту в українському мистецтві розглядається в широкому міждисциплінарному контексті - від історико-мистецтвознавчого опису до семіотичного та іконологічного тлумачення. Фундаментальні засади вивчення українського мистецтва закладені у працях Д. Антонович та Г. Логвина, де орнамент постає як органічна складова художньої традиції [1; 4]. Символічні аспекти орнаментики висвітлено у працях Д. Щербаківського та В. Щербаківського, які акцентують на її зв'язку з народним світоглядом [8–10]. Системний аналіз

орнаменту представлено у дослідженні М. Селівачова, тоді як О. Найден розкриває особливості народного розпису як джерела орнаментальної мови [5]. Стилістичні особливості українського модерну досліджує Т. Кара-Васильєва [2], а семіотичний підхід репрезентовано у праці Олександр Федорук [7]. Теоретичне підґрунтя становлять праці Алоїз Рігль та Ервіна Пановського, які заклали основи формально-стилістичного та іконологічного аналізу орнаменту [11; 12]. Отже, наявні дослідження формують цілісне уявлення про орнамент як складне художнє явище, однак його осмислення в контексті українського модерну як синтетичної системи потребує подальшого поглиблення.

Метою статті є комплексний аналіз формальних і символічних особливостей орнаменту в художній культурі українського модерну, виявлення закономірностей його формотворення та функціонування як знакової системи, а також з'ясування ролі орнаменту як носія культурних смислів у структурі образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Орнамент у художній культурі модерну постає як універсальний засіб формотворення, що поєднує в собі естетичну, символічну та структуроутворюючу функції. У контексті українського модерну він набуває особливого значення, оскільки стає ключовим елементом синтезу традиційної народної культури та новітніх європейських художніх тенденцій.

Звернення до орнаменту як до основи художньої мови зумовлене прагненням митців створити цілісну естетичну систему, в якій декоративне і конструктивне, символічне і формальне перебувають у нерозривній єдності. Саме через орнамент відбувається переосмислення архетипних образів, трансформація традиційних мотивів та їх інтеграція у модерністський художній простір.

У цьому зв'язку дослідження теоретико-методологічних засад орнаменту, його

формальних характеристик і символічного змісту дозволяє глибше зрозуміти специфіку українського модерну як явища, що поєднує національну самобутність із універсальними тенденціями європейської культури.

Орнамент як феномен художньої культури належить до найдавніших форм візуальної організації площини та простору, що поєднує естетичні, символічні й комунікативні функції. У мистецтвознавчому дискурсі орнамент традиційно визначається як впорядкована система повторюваних елементів, які формують ритмічно організовану композицію. Водночас зведення орнаменту виключно до декоративної функції є методологічно обмеженим, оскільки не враховує його змістового та образотворчого потенціалу.

У теоретичних працях орнамент розглядається як специфічна форма художнього мислення, що функціонує за власними законами формотворення. Зокрема, Алоїз Рігль трактував орнамент як прояв «художньої волі», яка визначає логіку стилістичних змін у мистецтві [12]. У цьому контексті орнаментальна форма постає як автономна пластична система, що здатна відображати світоглядні орієнтири епохи.

В українському мистецтвознавстві також підкреслюється системний характер орнаменту. Зокрема, В. Щербаківський розглядав орнамент як організовану форму декоративного мислення, засновану на принципах ритму, симетрії та варіативності [8]. Сучасні дослідники, зокрема О. Найден, трактують орнамент як особливий тип художньої мови, у якій формальні структури набувають знакових функцій [4].

Форма орнаменту визначається сукупністю морфологічних характеристик - лінією, ритмом, пропорціями, масштабом і композиційною організацією. Для образотворчого мистецтва особливо важливим є значення лінії як носія пластичної виразності та ритмічної організації зображення. Принцип повторюваності забезпечує цілісність орнаменту, тоді як варіативність надає йому динаміки та унікає механічної одноманітності.

Функціонально орнамент виходить за межі декоративності, виконуючи семіотичну, сакральну та культурно-репрезентативну ролі. У цьому сенсі він виступає як важливий компонент художньої мови, що формує візуальну структуру твору.

Сучасне мистецтвознавство активно інтерпретує орнамент як знакову систему, що функціонує за законами семіотики. У цьому контексті орнамент постає як візуальний текст,

який може бути «прочитаний» через аналіз його структурних і символічних значень.

Семіотичний підхід дозволяє трактувати орнаментальні елементи як знаки з багаторівневою семантикою. Відповідно до концепції, художній текст є носієм закодованої культурної інформації. У цьому сенсі орнамент можна розглядати як специфічну форму культурного коду, що фіксує та транслює колективний досвід.

Іконологічний підхід, розроблений Ервін Панофський, орієнтований на виявлення глибинних смислів художніх форм [11]. У застосуванні до орнаменту він дозволяє перейти від опису мотивів до інтерпретації їх символічного значення в культурному контексті.

Дослідники українського мистецтва, зокрема Г. Логвин, підкреслюють, що орнамент у традиційній культурі виконує функцію візуалізації світоглядних уявлень [3]. У модерні ці значення не зникають, а зазнають трансформації, інтегруючись у нову художню систему.

Отже, поєднання зазначених підходів дозволяє розглядати орнамент як багаторівневу структуру, де формальні та змістові аспекти перебувають у тісній взаємодії.

Стиль модерн, що сформувався на межі XIX–XX століть, став важливим етапом розвитку образотворчого мистецтва, орієнтованим на створення нової художньої мови. Його характерними рисами є синтез мистецтв, домінування декоративно-пластичного начала, використання гнучкої лінії та стилізація природних форм.

У європейському контексті модерн (ар-нуво, югендстиль, сецесія) розвивався як інтернаціональний стиль із локальними варіаціями. В українській культурі він набув специфічного характеру завдяки активному залученню традицій народного мистецтва. Як зазначав Д. Антонович, орієнтація на народну спадщину стала визначальною рисою національного варіанту модерну [1].

Орнамент у структурі українського модерну відіграє ключову роль як формотворчий елемент, що визначає композиційну та пластичну організацію твору в різних видах образотворчого мистецтва - живописі, графіці, декоративних практиках. Він інтегрується в художню тканину твору, формуючи його ритміку та візуальну цілісність.

Як підкреслює О. Федорук, український модерн є результатом творчого

переосмислення європейських тенденцій у поєднанні з національною традицією [8]. У цьому процесі орнамент виступає як універсальний засіб художньої виразності.

Отже, специфіка українського модерну полягає у синтезі інтернаціональних художніх принципів і національних традицій, де орнамент виконує функцію ключового елемента формотворення та образної структури.

Одним із ключових чинників формування орнаментальної стилістики українського модерну стало звернення до традицій народного декоративного мистецтва, що акумулювало багатовіковий естетичний досвід і символічні уявлення. У період національно-культурного піднесення кінця XIX – початку XX століття ця традиція набула особливого значення як джерело формотворчих принципів і мотивів для професійного образотворчого мистецтва.

Народний орнамент характеризується структурною впорядкованістю, ритмічною організацією та поєднанням геометричних і рослинних елементів. Як зазначає О. Найден, він є результатом тривалого процесу узагальнення природних форм і їх символічної трансформації [4]. Саме здатність до стилізації та узагальнення забезпечила органічну інтеграцію народної орнаментики в художню систему модерну.

Важливе місце посідає традиція української вишивки, у якій сформувався комплекс геометричних (ромби, хрести) та рослинних мотивів (квіткові форми, «дерево життя»). У цих орнаментах поєднуються декоративна та символічна функції, що, за спостереженнями Г. Логвина, пов'язано з їхньою роллю у відображенні світоглядних уявлень традиційної культури [3].

У модерні відбувається стилістичне переосмислення цих мотивів: вони узагальнюються, ритмізуються, набувають більшої площинності та декоративної узгодженості з композицією твору. Це особливо помітно в образотворчому мистецтві, де орнамент стає не лише прикрасою, а засобом організації візуальної структури.

Важливу роль відіграли також етнографічні дослідження, діяльність художньо-промислових шкіл і виставкова практика, що сприяли впровадженню народної орнаментики у професійне мистецтво. Таким чином, вона виступила не лише джерелом мотивів, а й основою формування національно орієнтованої художньої мови.

Поряд із народною традицією важливим джерелом орнаментальної стилістики українського модерну стали візантійська та давньоруська художні системи, які визначили особливості декоративного мислення у східнохристиянському культурному просторі.

Візантійський орнамент відзначається складною ритмічною організацією, поєднанням геометричних і рослинних мотивів (акант, пальмета, виноградна лоза), а також тенденцією до безперервного орнаментального розгортання. Як зазначає Г. Логвин, ця традиція сприяла формуванню відчуття ритмічної впорядкованості та символічної насиченості декоративних форм в українському мистецтві [3].

Давньоруська орнаментика, розвиваючись на основі візантійських впливів, поєднує геометричні, рослинні та зооморфні мотиви, адаптовані до локальних умов. Вона характеризується чіткою симетрією, ритмічністю та символічною виразністю, що зумовлює її значення для подальшого розвитку декоративної мови.

У модерні ці традиції зазнають переосмислення: митці використовують їх як джерело композиційних і пластичних принципів, а не як об'єкт прямого наслідування. Орнаментальні мотиви трансформуються відповідно до естетики модерну, набуваючи більшої узагальненості, динаміки та декоративної цілісності.

Особливо виразно ці впливи простежуються в архітектурі та монументально-декоративному мистецтві, де орнамент відіграє важливу роль у формуванні художнього образу. Таким чином, візантійська та давньоруська спадщина виступає як важливий культурний пласт, що був інтегрований у модерністську художню систему.

Формування орнаментальної стилістики українського модерну відбувалося у взаємодії з європейським мистецьким процесом, зокрема зі стилем ар-нуво (сецесія, югендстиль), який утверджував нову декоративно-пластичну мову.

Для європейського модерну характерне піднесення орнаменту до рівня провідного засобу формотворення. У цьому контексті ідеї Алоїз Рігль щодо еволюції орнаменту як прояву художньої волі є концептуально важливими [12]. Орнамент у модерні стає структурним елементом композиції, що визначає її ритм і пластичну цілісність.

Українські митці засвоювали ці принципи вибірково, поєднуючи їх із національною

традицією. У результаті сформувався синтетичний художній підхід, у якому орнамент виступає засобом інтеграції різних культурних джерел.

Як зазначає О. Федорук, український модерн є результатом творчого переосмислення європейських впливів у контексті національної культури [7]. У цьому процесі орнамент виконує функцію ключового елемента художньої мови, що забезпечує єдність форми та змісту.

Важливою рисою є трансформація принципів формотворення: орнамент набуває більшої свободи, асиметрії, варіативності ритму, що особливо виразно проявляється в образотворчому мистецтві та графіці. Це надає йому динамічності та посилює його роль у композиційній організації твору.

Отже, рецепція західноєвропейського модерну сприяла оновленню орнаментальної мови українського мистецтва, забезпечивши її інтеграцію у загальноєвропейський художній контекст при збереженні національної специфіки.

У художній системі модерну лінія набуває провідного значення як базовий засіб формотворення і носій пластичної виразності. В українському модерні вона перестає виконувати лише контурну функцію і перетворюється на самостійний композиційний елемент, що організовує площину та визначає ритмічну структуру орнаменту.

Характерною є перевага плавної, хвилястої лінії, яка відтворює принципи органічного розвитку форми, властиві природі. Така лінія формує динамічний ритм і протиставляється статичності академічної композиції. Як зазначає О. Федорук, лінія в модерні виступає активним носієм художньої виразності та структурної організації форми [7].

У графіці та декоративних композиціях українського модерну лінія часто набуває синусоїдального або спіралеподібного характеру, формуючи ритмічні повтори й складні переплетення. Ритм при цьому будується на варіації інтенсивності та напрямку руху лінії, що створює відчуття внутрішньої динаміки.

В образотворчому мистецтві лінія виступає універсальним засобом синтезу: у графіці вона визначає структуру зображення, у живописі - підпорядковує кольорові площини ритмічній організації, в архітектурі - проявляється у криволінійних контурах і декоративних деталях. Таким чином, лінія є

основою пластичної мови орнаменту українського модерну.

Важливою ознакою орнаменту модерну є звернення до природних форм, які піддаються процесу стилізації та узагальнення. В українському модерні цей процес поєднує європейські естетичні тенденції з традиціями народного мистецтва.

Провідну роль відіграють рослинні мотиви - квіти, листя, гілки, виноградна лоза, що інтерпретуються у вигляді узагальнених декоративних структур. Стилзація передбачає відхід від натуралістичної передачі форми на користь її ритмічної та площинної організації. За спостереженням О. Найдено, у цьому процесі природна форма набуває узагальненості та знакової визначеності [4].

Зооморфні мотиви представлені меншою мірою, однак зберігають символічне значення та інтегруються у декоративну систему. У модерні вони втрачають описовість і підпорядковуються загальній ритмічній композиції.

Характерним є принцип органічного розвитку форми: орнаментальні елементи ніби «перетікають» один в інший, утворюючи безперервний візуальний потік. Цей принцип визначає цілісність орнаментальної структури та є важливою ознакою формотворення в модерні.

Композиційна структура орнаменту в українському модерні ґрунтується на поєднанні традиційних і новаторських принципів організації форми. З одного боку, зберігається значення симетрії як чинника впорядкованості та гармонії, успадкованого від народної орнаментики; з іншого - активно використовуються асиметричні побудови.

Симетрія проявляється у дзеркальному повторенні елементів, центричних композиціях і регулярному ритмі. Водночас у модерні вона часто трансформується: композиції ускладнюються, симетричні схеми варіюються, що надає орнаменту більшої пластичної виразності.

Асиметрія виступає як засіб динамізації композиції. Вона реалізується через нерівномірний розподіл елементів, зміну масштабу та варіативність ритму, що відповідає загальній тенденції модерну до природної нерегулярності форм.

Важливим є також принцип модульності: орнамент будується з повторюваних елементів, які можуть комбінуватися у різних варіантах. У результаті формується багаторівнева композиційна система, в якій поєднуються сталі структурні елементи та варіативні

рішення. Отже, орнамент у модерні постає як динамічна композиційна структура, що поєднує впорядкованість і свободу формотворення.

Колір в орнаменті українського модерну виконує не лише декоративну, але й структуроутворюючу функцію, взаємодіючи з лінією та формою в єдиній композиційній системі. Він визначає ритм, акцентує окремі елементи та формує емоційно-виразний характер твору.

Колористика модерну характеризується прагненням до гармонійної узгодженості кольорових відношень. Часто застосовуються обмежені палітри, що базуються на поєднанні кількох домінантних тонів, що зближує її з принципами народного мистецтва.

Як зазначає Г. Логвина, у традиційній орнаментиці колір відіграє важливу роль у формуванні змісту композиції [3]. У модерні ця функція зберігається, однак колористичні рішення стають більш нюансованими та підпорядкованими загальній декоративній концепції. Особливого значення набуває взаємодія кольору і лінії: колір підсилює ритмічну організацію орнаменту, створює контрасти або гармонійні переходи, що впливають на цілісність візуального образу.

У різних видах мистецтва колористика реалізується по-різному: у декоративно-ужитковому мистецтві – через матеріал і техніку виконання, у живописі – через співвідношення кольорових площин, в архітектурі – через використання поліхромії, мозаїк і розписів. Отже, колір у системі орнаменту українського модерну виступає як активний чинник формотворення, що забезпечує єдність композиції та підсилює її художню виразність.

Символічний вимір орнаменту в українському модерні ґрунтується на архетипних уявленнях, що сформувалися в межах традиційної культури та продовжили функціонувати в новій художній системі початку ХХ століття. Орнамент у цьому контексті виступає не лише декоративною структурою, а носієм глибинних смислів, закодованих у візуальній формі.

Одним із найважливіших архетипів є мотив «дерева життя», який символізує безперервність буття, зв'язок поколінь і космогонічну модель світу. У модерні цей мотив знає стилізації та геометризації, але зберігає свою структурну центральність у композиції.

Не менш значущим є символ сонця, який у традиційній культурі пов'язаний із

уявленнями про життєдайну силу та космічний порядок. У модерністській інтерпретації він часто набуває декоративно-геометризованих форм (коло, розетки, променеві структури), інтегруючись у композицію як ритмічний центр.

Мотив води репрезентує ідею руху, змінності та життєвого потоку. У формальному плані він реалізується через хвилясті лінії та ритмічні повтори, що особливо характерно для орнаментальної мови модерну.

У семіотичному сенсі, за логікою іконологічного підходу Ервін Панофський, ці мотиви функціонують як носії глибинних культурних значень, що виходять за межі суто декоративної функції [11].

Рослинна символіка є центральною складовою орнаментальної системи українського модерну, що безпосередньо пов'язана з традиціями народного мистецтва та європейського ар-нуво.

Мотив квітки виступає універсальним символом краси, життєвого розквіту та гармонії. У модерні він набуває стилізованих форм, часто перетворюючись на ритмічний елемент композиції.

Виноградна лоза символізує плодючість, духовне зростання та безперервність життя. Її орнаментальна інтерпретація характеризується плавністю ліній і складною ритмічною організацією.

Мак у народній символіці асоціюється з пам'яттю, життям і смертю, а в модерні набуває узагальнено-декоративного характеру, зберігаючи при цьому емоційно-символічну виразність.

Лілія традиційно пов'язується з чистотою та духовністю, а в модерні часто використовується як стилізований вертикальний акцент у композиції.

Як зазначає О. Найдена, у народному орнаменті рослинні мотиви є результатом тривалого процесу символічного узагальнення природних форм [4]. У модерні цей процес продовжується у напрямі ще більшої абстракції та ритмізації.

Геометричний орнамент становить один із найдавніших шарів візуальної культури, що зберігає архаїчні уявлення про структуру світу. У українському модерні геометричні мотиви не втрачають своєї символічної функції, а набувають нової художньої інтерпретації.

Найпоширенішими є ромб, хрест, коло, меандр та сітчасті структури. Вони функціонують як умовні знаки, що репрезентують ідеї гармонії, циклічності та

впорядкованості всесвіту. У декоративно-пластичній системі модерну геометричні мотиви поєднуються з рослинними формами, створюючи складні синтетичні композиції. Це відповідає загальній тенденції стилю до інтеграції різних типів формотворення.

З позицій семіотичного аналізу геометричний орнамент може розглядатися як універсальний візуальний код, що забезпечує структурну організацію художнього простору та передачу символічних значень.

У художній культурі українського модерну орнамент виконує не лише декоративну та символічну, але й культурно-репрезентативну функцію. Він стає важливим засобом візуалізації національної самосвідомості та художнього самовизначення. Через орнаментальні мотиви актуалізуються елементи традиційної культури, які інтегруються у модерністську систему образотворчого мистецтва. Таким чином формується новий тип художньої мови, у якій національні коди поєднуються з європейськими стилістичними тенденціями.

Як підкреслює Г. Логвин, орнамент у традиційному мистецтві є формою візуалізації світоглядних уявлень культури [3]. У модерні ця функція трансформується: орнамент стає інструментом культурної репрезентації та стилістичного самоусвідомлення. У цьому контексті важливою є роль образотворчого мистецтва, де орнамент інтегрується у живопис, графіку, архітектурний декор і декоративно-ужиткові практики, формуючи цілісне візуальне середовище українського модерну. Загалом орнамент у цій системі виступає як багаторівневий код культури, що поєднує символічні, естетичні та ідентифікаційні функції, забезпечуючи цілісність художньої традиції в умовах модернізації.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному розгляді орнаменту в українському модерні як синтетичного явища, у якому форма і символіка постають у нерозривній єдності, а також у виявленні специфіки його функціонування як інструменту репрезентації національної культурної самобутності.

Висновки. Орнамент у художній культурі українського модерну є складним синтетичним явищем, у якому формальні та символічні параметри утворюють єдину систему образотворчого мислення. Він функціонує не як другорядний декоративний елемент, а як важливий структуроутворюючий компонент мистецької мови модерну. Аналіз теоретико-

методологічних засад показав, що інтерпретація орнаменту в межах формально-стилістичного, семіотичного та іконологічного підходів дозволяє розглядати його як багаторівневу знакову систему, здатну передавати як естетичні, так і світоглядні смисли. Формування орнаментальної стилістики українського модерну зумовлене взаємодією трьох ключових джерел: народного декоративного мистецтва, візантійсько-давньоруської традиції та західноєвропейського модерну. Саме їхній синтез забезпечив як національну специфіку, так і стилістичну цілісність орнаментальної мови. Формальна організація орнаменту базується на домінуванні лінії, ритму, композиційної варіативності та принципі поєднання симетрії й асиметрії. Ці характеристики формують динамічну візуальну структуру, притаманну естетиці модерну. Символічний рівень орнаменту визначається функціонуванням архетипних і природних мотивів (дерево життя, сонце, вода, рослинні та геометричні знаки), які трансформуються у стилізовані художні образи та виконують роль носіїв культурної пам'яті. Орнамент у мистецтві українського модерну виступає як засіб художньої репрезентації культурної традиції та водночас як інструмент формування нової візуальної мови, у якій поєднуються національні та європейські художні тенденції.

Література

1. Антонович Д. Українське мистецтво. Прага, 1923.
2. Кара-Васильєва Т. В. Стил модерн в Україні. Київ, 2021. 216 с.
3. Логвин Г. Українське мистецтво Х–ХVIII ст. Київ, 1977.
4. Найден О. Орнамент українського народного розпису. Київ, 1989. 134 с.
5. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, 2013. 413 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-vizerunki> (дата звернення: березень 2026).
7. Федорук О. К. Перетин знаку. Київ, 2006.
8. Щербаківський В. Орнаментация української хати. Рим, 1980. 104 с.
9. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. Київ, 1995. 288 с.
10. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза.

Збірник секції мистецтв Укр. наук. тов-ва. Київ, 1921. Вип. I. С. 55–74.

11. Panofsky E. *Studies in Iconology.* New York, 1939.

12. Riegl A. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.* Berlin, 1893. 376 с.

References

1. Antonovych, D. (1923). *Ukrainian Art.* Praga [in Ukrainian].

2. Kara-Vasyliova, T.V. (2021). *Art Nouveau in Ukraine.* Kyiv [in Ukrainian].

3. Lohvin, H. (1977). *Ukrainian Art of the 10th–18th Centuries.* Kyiv [in Ukrainian].

4. Naiden, O. (1998). *Ornament of Ukrainian folk painting.* Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Selivachov, M.R. (2013). *Lexicon of Ukrainian Ornamentation: (Iconography, Nomenclature, Stylistics, Typology).* Kyiv [in Ukrainian].

6. Ukrainian ornament – what are the types, what do the symbols mean and how to read folk patterns. (n.d.). Retrieved from: [https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-](https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky)

[yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky](https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky) [in Ukrainian].

7. Fedoruk, O.K. (2006). *The Intersection of the Sign.* Kyiv [in Ukrainian].

8. Shcherbakivskyi, V. (1980). *Ornamentation of the Ukrainian House.* Rym [in English].

9. Shcherbakivskyi, V. (1995). *Ukrainian Art: Selected Unpublished Works.* Kyiv [in Ukrainian].

10. Shcherbakivskyi, D. (1921). *Symbolism in Ukrainian Art. I. The Vine.* Proceedings of the Art Section of the Ukrainian Scientific Society, I [in Ukrainian].

11. Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology.* New York [in English].

12. Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.* Berlin [in German].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 22.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

УДК 069.15:378.6(477.411)НАОМА:[001.895:37.016:7
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362287

Цитування:

Цугорка О. П. Музейно-екскурсійна діяльність Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури як невід'ємна складова інноваційної художньої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 199–205.

Цугорка Олександр Петрович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-7742-2143>
tsugorkaalex@gmail.com

Tsuhorka O. (2026). NAOM'S Museum and Excursion Activities as an Integral Component of Innovative Art Education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 199–205 [in Ukrainian].

МУЗЕЙНО-ЕКСКУРСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ІННОВАЦІЙНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Мета дослідження – проаналізувати музейно-екскурсійну діяльність Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури як невід'ємну складову інноваційної художньої освіти, визначити її роль у формуванні культурної ідентичності, розвитку творчого мислення студентів та впровадженні сучасних мистецьких практик у навчально-освітній процес. **Методологічне підґрунтя дослідження** становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зумовлений міждисциплінарним характером проблематики. Системний підхід дав змогу розглянути музейно-екскурсійну діяльність НАОМА як цілісне явище у взаємозв'язку освітніх, наукових і культурно-мистецьких процесів; соціокультурний – осмислити музейно-екскурсійну діяльність як чинник формування культурної пам'яті, світоглядних орієнтацій, вплив на художні процеси в Україні, та є конкретним сегментом у державній культурній політиці; інституційно-функціональний – визначити основні функції музейно-екскурсійної діяльності (освітньої, просвітницької, виховної, комунікативної, репрезентативної) та її місце в інноваційній моделі художньої освіти. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні музейно-екскурсійної діяльності НАОМА як інтегративного феномена, що не лише сприяє збереженню й розвитку академічної художньої освіти, а й репрезентує культурно-мистецьке життя Академії, забезпечує синергію між навчально-освітнім процесом і культурною спадщиною, виступаючи підґрунтям для формування сучасних інноваційних мистецьких практик. **Висновки.** Музейно-екскурсійна діяльність посідає важливе місце в структурі НАОМА, забезпечуючи цілісний теоретико-практичний освітній процес. Вона сприяє підтримці творчих пошуків майбутніх митців, формуванню їхнього професійного мислення та акцентує увагу на цінності кожного мистецького твору як складової культурної спадщини. Художній музей НАОМА як історико-культурна та художньо-освітня інституція створює умови для творчої самореалізації, розвитку креативної індивідуальності та формування національної ідентичності студентів-митців, а також для вдосконалення мистецького освітнього процесу. Також масштабні культурно-мистецькі проєкти, реалізовані в стінах НАОМА, мають важливе суспільне і міжнародне значення, оскільки сприяють збереженню та популяризації українського мистецтва, репрезентують українську художню освіту та національне мистецтво у світовому культурному просторі.

Ключові слова: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, музейно-екскурсійна діяльність, студент-митець, мистецька освіта, художнє середовище.

Tsuhorka Oleksandr, Candidate of Art History, Professor, Honoured Artist of Ukraine, National Academy of Fine Arts and Architecture

NAOM'S Museum and Excursion Activities as an Integral Component of Innovative Art Education

The purpose of the study is to analyse the museum and excursion activities of NAOMA as an integral component of innovative art education, determine its role in the formation of cultural identity, the development of students' creative thinking, and the introduction of modern artistic practices into the educational process. **The methodological basis** of the study is a complex of general scientific and special methods, due to the interdisciplinary nature of the problem. The systematic approach made it possible to consider the museum and excursion activities of NAOMA as a holistic phenomenon in the relationship of educational, scientific and cultural and artistic processes; socio-cultural – to comprehend museum and excursion activities as a factor in the formation of cultural memory, worldview orientations,

influence on artistic processes in Ukraine, and is a specific segment in the state cultural policy; institutional and functional – to determine the main functions of museum and excursion activities (educational, enlightening, educational, communicative, representational) and its place in the innovative model of art education. **The scientific novelty** of the study lies in the understanding of the museum and excursion activities of NAOMA as an integrative phenomenon that not only contributes to the preservation and development of academic art education, but also represents the cultural and artistic life of the Academy, ensures synergy between the educational process and cultural heritage, serving as a basis for the formation of modern innovative artistic practices. **Conclusions.** Museum and excursion activities occupy an important place in the structure of NAOMA, providing a holistic theoretical and practical educational process. It contributes to supporting the creative searches of future artists, forming their professional thinking and focusing on the values of each work of art as a component of cultural heritage. The NAOMA Art Museum, as a historical, cultural and artistic and educational institution, creates conditions for creative self-realisation, development of creative individuality and formation of national identity of student artists, as well as for improving the artistic educational process. Large-scale cultural and artistic projects implemented within the walls of NAOMA have important social and international significance, as they contribute to the preservation and popularisation of Ukrainian art, represent Ukrainian art education and national art in the world cultural space.

Keywords: National Academy of Fine Arts and Architecture, museum and excursion activities, student artist, art education, artistic environment.

Актуальність теми дослідження. Тривалий час університетські музеї вважалися потужними науковими та освітніми закладами, проте за радянської доби вони значно втратили в своєму статусі. Від обов'язкового елементу навчального та дослідницького процесу музеї при закладах освіти перетворилися на інституції, які діють переважно на громадських засадах, тому можуть бути ліквідовані у будь-який час. Але й нині в Україні значна частина музеїв вищої школи офіційно не зареєстрована та взагалі не має жодного статусу. Ці заклади доволі часто залишаються поза світом музеїв, оскільки не працюють як загальнодоступні публічні інституції. Вони не є рівноправними партнерами в освітньому просторі, позаяк розглядаються як допоміжні підрозділи та значною мірою залежать від ставлення ректорату до їхньої діяльності [5, 487].

Сучасна система вищої мистецької освіти в Україні потребує інноваційного оновлення, що передбачає активне впровадження актуальних мистецьких практик. Одним із перспективних напрямів є створення музеїв при закладах вищої освіти як відкритих освітньо-культурних платформ, які забезпечують поєднання теоретичного навчання з практикою, сприяють професійному розвитку студентів та їхній інтеграції у сучасний мистецький процес.

Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення важливості музейно-екскурсійної діяльності вищів у контексті розвитку художньої освіти, особливо в умовах війни за незалежність від колоніальних ціннісних наративів, коли збереження культурної ідентичності нації стає чи не головною прерогативою і держави, і громадянського суспільства. За таких умов музейно-екскурсійну діяльність Національної

академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА) не безпідставно можна вважати, з одного боку, невід'ємною складовою інноваційної художньої освіти, а з іншого – самостійним цілісним видом діяльності, спрямованою на формування культурно-державницьких цінностей відповідно до запитів сучасного українського суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Ґрунтовних наукових розвідок, спрямованих на розкриття музейно-екскурсійної діяльності в закладах художньої освіти, наразі небагато. Т. Биркович розглядає музеї України як об'єкт державної політики та особливості впливу трансформаційних процесів на формування державного регулювання соціально-культурного розвитку [1; 15]. Проблематику музейної педагогіки як засобу патріотичного виховання дітей і молоді досліджено В. Куценко [8]. О. Гірний висвітлює архітектурно-образну виразність сучасних художніх музеїв як провідну ідею їхньої трансформації у відповідь на соціокультурні зміни [2]. Екскурсійно-краєзнавчий напрям діяльності музейного комплексу Льотної академії Національного авіаційного університету досліджує І. Романько [12], інноваційні методи проведення музейних екскурсій – О. Єгорова, Є. Кривенко, М. Покоłodна та ін. [3; 7], інтеграцію музеїв в освітній процес мистецького фахового коледжу через активні форми роботи з молоддю – Т. Зозуляк [4], специфіку функціонування музейних закладів у системі вищої педагогічної освіти для дорослих (інститутах післядипломної педагогічної освіти) та проблеми їхнього суспільного призначення та профілювання – Т. Каросєва [5], реформи в українській освітній системі і впровадження квест-екскурсії як форму активного пізнання світу учнями і студентами

– Т. Ковальчук [6] та ін. Окремі напрями представляють дослідження НАОМА як центру фундаментального мистецького закладу вищої освіти [10; 13; 14].

Мета дослідження – аналіз музейно-екскурсійної діяльності НАОМА як невід’ємної складової інноваційної художньої освіти, визначення її ролі у формуванні культурної ідентичності, розвитку творчого мислення студентів, впровадженні сучасних мистецьких практик у навчально-освітній процес.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні НАОМА репрезентується як багатовимірна культурно-освітня інституція, діяльність якої виходить за межі суто професійної підготовки митців і охоплює навчальні, наукові, виховні, просвітницькі та естетичні функції. У цьому вимірі музейно-екскурсійна діяльність Академії набуває статусу інтегративної платформи, що поєднує освітні, наукові та культурно-мистецькі практики, забезпечуючи їхню міждисциплінарну взаємодію. НАОМА у своїй творчій та освітній діяльності транслює досвід, ідеї, світоглядні засади, які інтегрують освітню, наукову, художню, виставкову, музейну та галерейну функції. Така синергія формує цілісний культурний простір і сприяє утвердженню культурного іміджу України.

НАОМА як заклад вищої освіти України має право на самоврядування, яке включає в себе незалежність у прийнятті управлінських рішень щодо освітніх, фінансових, кадрових та організаційних питань в межах чинного законодавства України. В питанні збереження та розвитку навчально-освітнього та мистецько-культурного процесу НАОМА здійснює свою діяльність на принципах забезпечення єдності культурного-мистецького простору, розвитку власних навчально-освітніх програм, які ґрунтуються на поєднанні державних стандартів та творчої автономії академії, захисту прав людини, демократизації управління зі сформованим у її стінах особливим творчим середовищем.

Виокремлені принципи мають бути покладені в основу забезпечення пріоритетних напрямів розвитку соціальної політики, оскільки саме через проведення відповідних культурних заходів запроваджуються у життя найбільш важливі рішення [1, 87].

З іншого боку, наразі в нашій країні сформовано достатню правову базу, яка визначає концептуальні основи функціонування музейної галузі та діяльності державних органів влади у цій сфері [15]. Діяльність художнього Музею НАОМА

регулюється загальними законами України «Про вищу освіту» (2014) та «Про музеї та музейну справу» (1995). Зокрема, питання самоврядування діяльності музеїв регулюється ст. 27 Закону України «Про музеї та музейну справу»: «музеї мають право створювати органи самоврядування: вчені, наглядові, методичні, музейно-педагогічні, художні, реставраційні та інші ради, залучаючи до їх діяльності фахівців різного профілю» [11].

Ідею створення Художнього музею Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури схвалено рішенням Вченої ради Академії 16 серпня 2022 р. (протокол №1). В ньому наголошувалося, що Музей є елементом системи науково-освітньої діяльності. Метою діяльності Музею НАОМА є формування, збереження, дослідження, експонування та популяризації художнього фонду організаторів та випускників закладу для забезпечення навчального і наукового процесів [13].

Головне завдання Художнього музею НАОМА, за визначенням його організаторів, – це «сприяння розвитку творчого мислення студента-митця, формування культурної ідентичності та активізацію пізнавальної діяльності, створеної на базі наукових та навчальних колекцій, дипломних робіт, робіт науково-педагогічних працівників та інших авторів, що відповідно до чинного законодавства України надходять до його фондів [13].

Наразі Художній музей НАОМА виконує низку надважливих функцій: навчальну, освітню, культурну, виховну, соціальну, профорієнтаційну, що в цілому позитивно впливає на особистість здобувачів мистецької освіти. Недарма Т. Зазуляк наголошує: «Розуміння суті сучасного музею як багатовимірного освітнього простору передбачає сьогодні не просто запровадження музейної педагогіки, а вивчення педагогічного потенціалу музею, розробку механізмів позитивного впливу мистецтва на особистість здобувачів освіти» [4, 24].

Екскурсія як одна з форм організації навчального процесу в навчальних закладах не є новою у педагогічній практиці. «Однією з найважливіших складових музейної роботи є екскурсійно-просвітницька. Кожен музей в своїх стінах з різною ефективністю здійснює просвітницьку і освітню функції. Музейна педагогіка допомагає долучити окрему людину (дитину) або соціальну спільноту до цілеспрямовано-організаційного процесу комплексного сприйняття цінностей історії та

культури, в ході якого забезпечується духовний розвиток людини [12, 41–42], підкреслює І. Романько. Водночас сучасні підходи до організації і проведення екскурсій передбачають пошук нових форм, методик і технологій, які дали б змогу максимально зацікавити здобувача освіти, створити умови для відчуття атмосфери подій та можливості для самостійного дослідження фактів [6, 159]. Крім того, «діяльність музеїв у XXI столітті зазнає суттєвих трансформацій не лише під впливом розвитку цифрових технологій, а й у зв'язку зі зміною очікувань та поведінки відвідувачів» [3, 23]. Серед основних інноваційних форм проведення екскурсій виділяють такі, як: інтерактивна екскурсія, квест-екскурсія, віртуальна екскурсія та інші [7, 252]. Останні відбуваються на базі поєднання класичних освітніх традицій, сучасних візуальних технологій та педагогічних методик із популяризацією образотворчого мистецтва. Підтримка активного впровадження інновацій в освітню галузь під час війни стала одним із ключових напрямів роботи Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури [13].

Базуючись на інноваціях, відбувається органічне перетворення НАОМА на музейний простір, сприятливий для освітньо-мистецької творчості, що дає можливість студентам та відвідувачам активно взаємодіяти з експозиціями замість традиційного простого спостереження. Це сприяє покращенню навчально-освітньої функції, збереженню академічної школи та духовних традицій академії, започаткованих в першому десятилітті XX ст., та унікального матеріального забезпечення (творів мистецтва), зібраного протягом 108-річного існування Академії як закладу вищої освіти.

Музей є механізмом збереження і трансляції досягнень культури. Його привабливість визначається тим, що він зберігає та представляє людині матеріалізовані результати культурних надбань різних поколінь [8, с. 229]. Наприклад, серед шедеврів, що зберігаються в Художньому музеї НАОМА, стінопис всесвітньовідомої школи Бойчуків, роботи майстерні Федора Кричевського, Тетяни Яблонської, Тетяни Голомбієвської, Миколи Стороженка, Андрія Чебикіна, Георгія Якутовича та багатьох інших видатних представників української художньої школи, які Академія накопичила протягом тривалого існування як художнього освітнього закладу вищої освіти.

Художній музей НАОМА та його екскурсійна діяльність з кожним днем стає дедалі популярнішою в мистецькому середовищі, що характеризує їх як важливу форму науково-освітньої діяльності, спрямовану на глибоке розкриття певної теми, висвітлення історії мистецтва, аналіз творчого методу художника або мистецького напрямку. Тому музейно-екскурсійна діяльність в НАОМА як складова навчально-освітнього процесу є багатофункціональним механізмом, який дає можливість, насамперед, студенту-митцю зануритися у професійне середовище, яке забезпечує зв'язок між художнім навчанням і практичною діяльністю, що є важливим інструментом пізнання, виховання та професійної реалізації.

Загалом музейно-екскурсійна діяльність в НАОМА сприяє всебічному охопленню теми виставки, забезпечуючи наочність навчання та пізнання для студентів-митців, викладачів та відвідувачів виставки. Детально ознайомитися з музейно-екскурсійною діяльністю Художнього музею НАОМА можна ознайомившись зі щорічними звітами про діяльність керівника закладу освіти [14].

Музейно-екскурсійна діяльність НАОМА виступає важливою складовою інноваційної художньої освіти та невід'ємною складовою культурного процесу, оскільки забезпечує синтез мистецької та культурної діяльності як підґрунтя організації сучасного творчого освітнього простору на основі поєднання професійної підготовки фахівців образотворчого мистецтва з формуванням ціннісних орієнтацій молодих українців. У контексті сучасної трансформації художніх музеїв, де соціально-політичні, економічні та ідеологічні імперативи вимагають модернізації їхніх функцій та переосмислення їхньої взаємодії, оновлення їхньої освітньої місії як навчально-мистецької платформи дає змогу Художньому музею НАОМА відігравати життєво важливу роль у художньому процесі Академії.

Освітньо-виховна та документальна функції музеїв, як правило, залишалися принципово незмінними упродовж історії, але вони також зазнають впливу конкретних політичних і економічних обставин. Це зумовлює модернізацію музейних функцій і зміну співвідношення між ними [2, 6]. Так, поєднання традиційного аудиторного навчання з практиками Художнього музею НАОМА створює умови для глибшого занурення студентів у культурний контекст, сприяє не лише формуванню їхніх професійних

компетентностей, а й розвитку критичного мислення, здатного протистояти зовнішнім деструктивним впливам. Водночас музейно-екскурсійна діяльність сприяє розширенню аудиторії та популяризації мистецтва як важливого соціокультурного чинника, який формує ціннісні орієнтири суспільства. І. Романько наголошує, що «в ідеалі музейна практика повинна органічно поєднувати в собі все конструктивне, що напрацьоване і в системі освіти, і в соціально-культурній діяльності, забезпечити задоволення і подальше збагачення духовних інтересів та потреб людини, стимулювати розвиток її творчих можливостей, долучити її до процесу відтворення духовних і матеріальних цінностей. В музеї інформація набуває наочності, образності, активує візуальне мислення, стає засобом спадкоємності культури і передачі соціального досвіду [12, 42].

Крім того, такий підхід дає змогу розширювати освітні можливості закладу, зокрема налагодити ефективну взаємодію з іншими суспільними інституціями, зокрема культурними організаціями, музеями та громадськими ініціативами. В умовах сучасних трансформаційних процесів у нашій країні така діяльність реалізується з урахуванням принципів державного регулювання соціокультурного розвитку, що передбачає узгоджену взаємодію органів влади, освітніх і культурних інституцій, громадських організацій та інших стейкхолдерів, спрямовану на підтримку й розвиток культурної сфери. Українська дослідниця Р. Маньковська підкреслює, що музеї при навчальних закладах мають активно взаємодіяти з державними музеями та науковими установами, налагоджувати професійні контакти з фахівцями відповідного профілю. Така співпраця сприяє поглибленню тематичного наповнення експозиційно-виставкової та науково-дослідницької діяльності, а також удосконаленню музейних практик [9, с. 245].

Науковий імідж Академії у світовому та національному науковому просторі забезпечують дослідження теорії та історії образотворчого мистецтва, візуального мистецтва, архітектури, питань експертизи, реставрації, атрибуції [10, с. 13].

Сьогодні музейно-екскурсійна діяльність Художнього музею НАОМА є джерелом емоційного піднесення, коли використання музейної колекції є наочним резервом педагогіки, зразком можливого моделювання творчо-виробничого процесу на основі досвіду

роботи зі створення творів живопису, скульптури, графіки, сценографії, дизайну, досвіду розвитку професійної мистецтвознавчої думки у ділянці теорії та історії мистецтва, художньої критики тощо»

Відтак в освітньо-мистецькому процесі Художній музей НАОМА виступає не просто важливою складовою навчально-освітньої діяльності, а й джерелом емоційного піднесення та невід'ємною частиною творчого процесу як для студентської аудиторії, так і для викладацького складу Академії. Його функціонування доцільно розглядати як дієвий чинник розвитку творчого мислення студентів і молодих митців, а також як активатор пізнавальної діяльності та формування культурної ідентичності. У цьому контексті стратегія мистецької освіти НАОМА орієнтована на утвердження закладу вищої освіти як інструменту розвитку соціальної свідомості та модернізації навчального процесу відповідно до сучасних освітніх стандартів, критеріїв і завдань.

Музейно-екскурсійна діяльність НАОМА в сучасних умовах постає як одна з ключових репрезентаційних практик популяризації художньої освіти та трансляції цінностей національної академічної мистецької школи. Вона функціонує як ефективний інструмент поширення знань про історико-художні процеси, мистецькі напрями та актуальні світоглядні моделі інтерпретації сучасного мистецтва. У цьому контексті музейно-екскурсійна діяльність НАОМА виступає важливим чинником формування культурної пам'яті та національної ідентичності як студентства, так і ширшого соціокультурного середовища. Художній музей НАОМА забезпечує історичну візуалізацію розвитку мистецької освіти, репрезентує специфіку творчих практик та розкриває сутність художнього процесу в Україні. Водночас зазначена діяльність формує специфічний культурний наратив, який знаходить визнання як у фаховому середовищі, так і серед широкої аудиторії, поступово виходячи на міжнародний рівень репрезентації. В умовах війни її значення суттєво актуалізується, оскільки культурно-мистецький простір функціонує як важливий сегмент символічного фронту, спрямованого на утвердження національної ідентичності, консолідацію суспільства та посилення культурної суб'єктності України.

Функціонування системи художньої освіти під час воєнного стану характеризується інтенсивним пошуком нових підходів до

навчання, інноваційних форм організації навчального процесу, ефективних педагогічних та інформаційних технологій. З цієї причини підтримка активного впровадження інновацій в освіту є надзвичайно важливою [16, 166] а «сучасний художній музей постає не лише як сховище мистецьких цінностей, але й як відкритий публічний простір, що формує нові взаємодії між мистецтвом, містом і суспільством» [2, 9].

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні музейно-екскурсійної діяльності НАОМА як інтегративного феномена, що не лише сприяє збереженню й розвитку академічної художньої освіти, а й репрезентує культурно-мистецьке життя Академії, забезпечує синергію між навчально-освітнім процесом і культурною спадщиною, виступаючи підґрунтям для формування сучасних інноваційних мистецьких практик.

Висновки. Музейно-екскурсійна діяльність посідає важливе місце в структурі НАОМА, забезпечуючи цілісний теоретико-практичний освітній процес. Вона сприяє підтримці творчих пошуків майбутніх митців, формуванню їхнього професійного мислення та акцентує увагу на цінності кожного мистецького твору як складової культурної спадщини. Художній музей НАОМА як історико-культурна та художньо-освітня інституція створює умови для творчої самореалізації, розвитку креативної індивідуальності та формування національної ідентичності студентів-митців, а також для вдосконалення мистецького освітнього процесу. Також масштабні культурно-мистецькі проекти, реалізовані в стінах НАОМА, мають важливе суспільне і міжнародне значення, оскільки сприяють збереженню та популяризації українського мистецтва, репрезентують українську художню освіту та національне мистецтво у світовому культурному просторі.

Перспективи подальших досліджень. Актуальним напрямом є дослідження міжнародної співпраці та ролі музейних інституцій закладів вищої освіти у формуванні культурної дипломатії в умовах сучасних соціокультурних трансформацій та воєнних викликів.

Література

1. Биркович Т. І. Вплив трансформаційних процесів у державі на формування принципів державного регулювання соціально-культурного розвитку. *Інвестиції: практика та досвід*. 2018. № 3. С. 86–89. URL: http://www.investplan.com.ua/pdf/3_2018/19.pdf (дата звернення: 17.01.2026).
2. Гірний О. Трансформація художніх музеїв: між збереженням спадщини та просторовим діалогом. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2025. №4. С. 5–10. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-1>.
3. Єгорова О. В., Скляр Г. П., Логвин М. М., Карпенко Н. М., Тютюнник Ю. М. *Актуальні проблеми сталого розвитку*. 2025. №2(3). С. 22–28. DOI: [https://doi.org/10.60022/2\(3\)-3S](https://doi.org/10.60022/2(3)-3S).
4. Зазуляк Т. К. Інтеграція музеїв в освітній процес мистецького фахового коледжу через активні форми роботи з молоддю. *Кембридж, Велика Британія*, 2025. С. 23–28. URL: <https://emed.library.gov.ua/wp-content/uploads/tainacan-items/50160/191841/Integrated-approaches-in-science-technology-and-culture.pdf#page=25> (дата звернення: 17.01.2026).
5. Кароєва Т. Музеї в системі вищої педагогічної освіти дорослих: Проблеми суспільного призначення та профілювання. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. №50. С. 487–492. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1004>
6. Ковальчук Т. І. Квест-екскурсія як форма активного пізнання світу учнями і студентами. *Український педагогічний журнал*. 2017. № 4. С. 159–161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrpj_2017_4_23 (дата звернення: 17.01.2026).
7. Кривенко Є. Є., Поколюдна М. М. Сучасні інноваційні форми проведення екскурсій. «Сучасні тенденції розвитку індустрії туризму та гостинності: глобальні. 2024. URL: [Sucasni tendencii rozvitku industrii turizmu ta gostinnosti - globalni vikliki. Materiali III miznarodnoi naukovo-practicnoi konferencii. 2024 rik.pdf](https://doi.org/10.58407/visnik.253336) (дата звернення: 17.01.2026).
8. Куценко В. Музейна педагогіка як засіб патріотичного виховання дітей і молоді. *Вісник Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка*. 2025. Т. 189. № 33. С. 228–232. URL: <https://doi.org/10.58407/visnik.253336> (дата звернення: 17.01.2026).
9. Маньковська Р. Музейна педагогіка: інноваційна технологія інтелектуального розвитку. *Красзнавство*. 2019. №3. С. 238–251. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/c96a6e70-9fe9-4d3e-ab51-77d0df3dedd/content> (дата звернення: 17.01.2026).
10. Михайлова Р. Д. Кафедра теорії та історії мистецтва як центр українського мистецтвознавства. *XXI Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Львів; Торунь: Liha-Pres, 2024. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-1>.
11. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29.06.1995. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95->

%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 17.01.2026).

12. Романько І. І. Екскурсійно-краєзнавчий напрямок діяльності музейного комплексу Льотної академії Національного авіаційного університету. – 2021. URL (дата звернення: 17.01.2026).

13. Художній музей Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. URL: <https://naoma.edu.ua/akademiya/muzej-naoma/> (дата звернення: 17.01.2026).

14. Щорічні звіти про діяльність керівника закладу освіти. додаток до листа №145-13 від 11.02.2026. URL: https://drive.google.com/file/d/17okE9Wry_2zVVEgsBokf0zo8YHn2OeCD/view (дата звернення: 17.01.2026).

15. Birkovich Tetyana, Wilchinska Iryna. THE MUSEUMS OF UKRAINE AS THE OBJECT OF THE STATE POLICY: NOWADAYS. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1'2018. 11-15. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydanni a/visnyk/Vysnyk_1_2018.pdf (дата звернення: 17.01.2026).

16. Tsugorka O. Art academic education amidst martial law. *Українська академія мистецтва*. 2022. №32. С. 161–167. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-22>.

References

1. Byrkovych, T. I. (2018). The impact of transformational processes in the state on the formation of principles of state regulation of socio-cultural development. *Investments: practice and experience*, 3, 86–89. Retrieved from: http://www.investplan.com.ua/pdf/3_2018/19.pdf [in Ukrainian].

2. Hirnyi, O. (2025). Transformation of art museums: between heritage preservation and spatial dialogue. *Bulletin of the National Academy of Fine Arts and Architecture*, (4), 5–10. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-1> [in Ukrainian].

3. Yehorova, O. V., Skliar, H. P., Lohvin, M. M., Karpenko, N. M., & Tiutiunyk, Y. M. (2025). Innovative methods of conducting museum excursions. *Current problems of sustainable development*, 2 (3), 22–28. DOI: [https://doi.org/10.60022/2\(3\)-3S](https://doi.org/10.60022/2(3)-3S) [in Ukrainian].

4. Zazuliak T. K. (2025). Integration of museums into the educational process of an art professional college through active forms of work with youth. *Cambridge, Great Britain*, 23–28. Retrieved from: <https://emed.library.gov.ua/wp-content/uploads/tainacan-items/50160/191841/Integrated-approaches-in-science-technology-and-culture.pdf#page=25> [in Ukrainian].

5. Karoieva, T. (2025). Museums in the system of higher pedagogical education of adults: Problems of social purpose and profiling. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, (50), 487–492. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1004> [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, T. I. (2017). Quest excursion as a form of active knowledge of the world by pupils and students. *Ukrainian Pedagogical Journal*, 4, 159–161. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrpj_2017_4_23 [in Ukrainian].

7. Krivenko, E. E., & Pokolodna, M. M. (2024). Modern innovative forms of conducting excursions. *Modern trends in the development of the tourism and hospitality industry: global, 252. Sucasni tendencii rozvitku industrii turizmu ta gostinnosti - globalni vikliki. Materiali III miznarodnoi nauko-vo-prakticnoi konferencii. 2024 rik .pdf* [in Ukrainian].

8. Kutsenko, V. (2025). Museum pedagogy as a means of patriotic education of children and youth. *Bulletin of the National University “Chernihiv Collegium” named after T. H. Shevchenko*, 189 (33), 228–232. DOI: <https://doi.org/10.58407/visnik.253336> [in Ukrainian].

9. Mankovska, R. (2019). Museum pedagogy: innovative technology of intellectual development. *Local history*, 3, 238–251. Retrieved from: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/c96a6e70-9fe9-4d3e-ab51-77d0dff3dedd/content> [in Ukrainian].

10. Mykhailova, R.D. (2024). Department of Theory and History of Art as a Center for Ukrainian Art Studies. *Twelfth Plato Readings: Abstracts of the Reports of the International Scientific Conference (Kyiv 24)*. Liha-Pres, 24. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-1> [in Ukrainian].

11. On Museums and Museum Affairs: Law of Ukraine of June 29, 1995. *Verkhovna Rada of Ukraine*. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].

12. Romanko, I. I. (2021). Excursion and local history direction of the museum complex of the Flight Academy of the National Aviation University. *Romanko_Ekskursiino-kraeznavchi.pdf* [in Ukrainian].

13. Art Museum of the National Academy of Fine Arts and Architecture. (n.d.). *Museum NAFAA – NAFAA* [in Ukrainian].

14. Annual reports on the activities of the head of the educational institution. (2025). Attachment to Letter No. 145-13 dated 11.02.2026 [in Ukrainian].

15. Birkovich, T., & Wilchinska, I. (2018). The Museums of Ukraine as the Object of the State Policy: Nowadays. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 11–15. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydanni a/visnyk/Vysnyk_1_2018.pdf [in English].

16. Tsugorka, O. (2022). Art academic education amidst martial law. *Ukrainian Academy of Arts*, 32, 161–167. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-22> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 08.04.2026

Прийнято до друку 17.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Щербаков С. О., Ревенюк Н. М. Академічний рисунок як основа формування об'ємно-пластичного мислення в мистецькій освіті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2026. № 2. С. 206–212.

Shcherbakov S., Revenok N. (2026). Academic drawing as the basis for the formation of volumetric and plastic thinking in art education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 206–212 [in Ukrainian].

Щербаков Сергій Олегович,

доктор мистецтва, старший викладач
кафедри рисунка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука

<https://orcid.org/0009-0002-8914-3579>
shcherbakovsergo@gmail.com

Ревенюк Наталія Миколаївна,

доктор мистецтва, старший викладач
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри техніки та реставрації
творів мистецтва Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0003-1852-186X>
renata_ishtar@ukr.net

АКАДЕМІЧНИЙ РИСУНОК ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ОБ'ЄМНО-ПЛАСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Мета статті полягає у визначенні ролі академічного рисунка як фундаментального засобу формування об'ємно-пластичного мислення у системі сучасної мистецької освіти, а також у виявленні дидактичних можливостей в процесі професійної підготовки майбутніх художників і скульпторів. **Методологія дослідження** базується на комплексному використанні історико-мистецтвознавчих, порівняльних та системних методів щодо осмислення ролі академічної традиції в умовах сучасних освітніх трансформацій та узагальнення педагогічного досвіду викладання рисунка у мистецьких закладах освіти. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі формування об'ємно-пластичного мислення у процесі викладання академічного рисунка що виступає важливим засобом інтеграції теоретичних знань і практичних навичок, забезпечуючи формування цілісного художнього мислення студентів мистецьких закладів освіти. **Висновки.** Академічний рисунок залишається фундаментальною складовою художньої освіти, оскільки забезпечує розвиток об'ємно-пластичного мислення, необхідного для професійної діяльності художника та скульптора, його дидактичні принципи сприяють формуванню конструктивного сприйняття форми, просторової уяви та пластичної виразності у зображенні натури. В умовах сучасних освітніх трансформацій академічний рисунок зберігає своє методологічне значення і може ефективно поєднуватись з новітніми технологіями художнього навчання. Опанування штудії академічного рисунка виступає важливим засобом синтезу теоретичних знань і практичних навичок у процесі мистецької підготовки, сприяє розвитку професійної художньої культури та реалізації творчих ідей студентів у матеріальній формі.

Ключові слова: академічний рисунок, об'ємно-пластичне мислення, просторове мислення, формоутворення, пластична форма, художньо-професійна підготовка, методика викладання рисунка, візуальне сприйняття.

Shcherbakov Serhiy, Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Drawing of the Mykhailo Boychuk State Academy of Decorative and Applied Arts and Design of Kyiv, Revenok Natalia, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Technique and Restoration of Works of Art of the National Academy of Fine Arts and Architecture

Academic Drawing as the Basis for the Formation of Volumetric and Plastic Thinking in art Education

The purpose of the article is to determine the role of academic drawing as a fundamental means of forming volumetric-plastic thinking in the system of modern art education, as well as to identify didactic opportunities in the process of professional training of future artists and sculptors. **The research methodology** is based on the comprehensive use of historical and art-historical, comparative and systemic methods to understand the role of academic tradition in the context of modern educational transformations and generalise the pedagogical experience of teaching drawing in art educational institutions. **The scientific novelty** of the study lies in the analysis of the formation of volumetric-plastic thinking in the process of teaching academic drawing, which acts as an important means of integrating theoretical knowledge and practical skills, ensuring the formation of holistic artistic thinking of students of

art educational institutions. **Conclusions.** Academic drawing remains a fundamental component of art education, as it ensures the development of volumetric and plastic thinking necessary for the professional activity of an artist and sculptor, its didactic principles contribute to the formation of a constructive perception of form, spatial imagination and plastic expressiveness in the depiction of nature. In the conditions of modern educational transformations, academic drawing retains its methodological significance and can be effectively combined with the latest technologies of artistic education. Mastering the study of academic drawing is an important means of synthesising theoretical knowledge and practical skills in the process of artistic training, contributes to the development of professional artistic culture and the implementation of students' creative ideas in material form.

Keywords: academic drawing, volumetric and plastic thinking, spatial thinking, form formation, plastic form, artistic and professional training, drawing teaching methodology, visual perception.

Актуальність теми дослідження. Академічний рисунок упродовж тривалих часів розглядається як базовий засіб формування художнього бачення, просторового сприйняття та навичок конструктивного зображення форм. Попри поширення цифрових інструментів, академічний рисунок продовжує відігравати ключову роль у розвитку об'ємно-пластичного мислення, що є необхідною складовою професійної компетентності митця, зокрема у галузі образотворчого мистецтва. У сучасних умовах трансформації мистецької освіти, зумовленої активним розвитком цифрових технологій, нових форм художньої практики та зміною освітніх вимог, особливої актуальності набуває питання збереження фундаментальних основ професійної підготовки художника. Водночас сучасний розвиток мистецької освіти свідчить про розширення спектра художніх практик і активне впровадження різноманітних технік рисунка, що сприяє оновленню традиційних підходів до навчання. У цьому контексті академічний рисунок не втрачає своєї фундаментальної ролі, а, навпаки, виступає методологічною основою, на якій ґрунтується опанування нових способів візуалізації. Таким чином, поєднання академічної традиції з сучасним різноманіттям технічних і виражальних засобів рисунка активізує процес художнього пізнання форми, а також створює сприятливі умови для більш глибокого осмислення об'ємно-просторової структури об'єктів і формування професійної художньої культури майбутніх митців.

Актуальність дослідження також зумовлена необхідністю наукового осмислення ролі академічного рисунка як базового інструменту формування об'ємно-пластичного мислення у сучасній мистецькій освіті. Особливого значення набуває аналіз його дидактичних можливостей у поєднанні з новими освітніми підходами та технологіями, що відкриває перспективи для оновлення методики викладання художніх дисциплін.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика ролі академічного рисунка у

формуванні художнього та об'ємно-просторового мислення розглядається у працях як зарубіжних, так і українських науковців у галузі мистецтвознавства та художньої педагогіки. У сучасних наукових працях, присвячених підготовці фахівців у галузі образотворчого мистецтва, підкреслюється, що систематичне навчання рисунку сприяє розвитку графічної грамотності, здатності до конструктивного аналізу форми та формуванню просторового мислення студентів. Так, у статті професора В. Магальяса «Копіювання і начерк: методичні аспекти формування навичок рисунка» висвітлюється взаємозв'язок елементів формування графічного мислення завдяки застосуванню поетапної методики копіювання і начерку в навчальному рисунку у студентів мистецьких спеціальностей [3, 119].

Історичні витоки української школи академічного рисунка пов'язані з діяльністю видатних художників-педагогів, зокрема М. Мурашка, який у другій половині XIX століття заснував у Києві школу малювання, яка стала важливим осередком розвитку художньої освіти та формування професійних навичок рисунка у майбутніх митців. Саме ця традиція стала основою подальшого розвитку системи академічної підготовки художників в Україні.

Зокрема, у дослідженні Я. Антонової, присвяченому аналізу академічної школи рисунка і живопису в системі вищої мистецької освіти України, підкреслюється, що академічна традиція, сформована на основі європейських художніх практик, залишається фундаментом професійної підготовки художників і дизайнерів [8, 65–68].

Дослідники також акцентують увагу на тому, що виконання навчальних графічних завдань із використанням різних методичних підходів та технік сприяють розвитку аналітичного бачення форми і підвищують ефективність мистецької підготовки. Зокрема, викладачі Є. Піскунов і В. Пітеніна у своїй статті «Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення в НАОМА» розглядають ключові задачі, з якими

стикаються студенти при виконанні анатомічного рисунка, визначаючи недостатній досвід роботи з натури, фрагментарність мислення, помилки у визначенні пропорцій та зниження інтересу до тонального рисунка [5, 154–160].

Висвітленню педагогічних підходів та методів підвищення ефективності розвитку художнього та образного мислення студентів у процесі викладання рисунку присвячено статтю Н. Ібатової, де автор, вивчаючи досвід відомих дослідників, підкреслює їх вагомий внесок у розвиток образотворчого мистецтва, що суттєво вплинуло на теорію та практику освіти в усьому світі [9, 46–49].

Питання сучасного стану викладання рисунка у мистецьких закладах освіти України також розглядається у дослідженні О. Карпенко та О. Зеленюка, де здійснено порівняльний аналіз системи навчання рисунку та живопису у провідних мистецьких закладах Києва. Автори підкреслюють важливість поєднання академічних методів навчання з сучасними художніми практиками та необхідність удосконалення методики викладання рисунка відповідно до актуальних потреб мистецької освіти [1, 210–218].

На сьогодні у публікаціях з мистецької педагогіки розглядаються можливості інтеграції цифрового рисунка, комп'ютерної графіки та інших візуальних технологій у систему художньої освіти. При цьому наголошується, що цифрові інструменти не повинні витіснити академічну основу навчання, а мають використовуватись як додатковий засіб розвитку візуального мислення та творчих здібностей студентів [4, 173–180]. Дедалі частіше рисунок розглядається як універсальний інструмент навчання, що використовується не лише у мистецькій освіті, а й у міждисциплінарних освітніх практиках. У статті «Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну» автори Т. Касьян та О. Вакуленко розглядають місце рисунка у підготовці фахівців з графічного дизайну, базуючись на досягненнях сучасної поліграфії й цифрових технологій, акцентуючи увагу на тому, що попит на досвідчених графічних дизайнерів у інформаційну епоху зростає з кожним роком [2, 34–51]. Н. Прохорова у своїй публікації теоретично обґрунтовує опанування академічним рисунком і звертає особливу увагу на його роль у викладанні цієї дисципліни, що становить підґрунтя творчої грамотності студентів [7, 99–102].

Отже, дослідження проблем викладання академічного рисунку у мистецьких закладах освіти потребує подальшого системного аналізу.

Мета статті – обґрунтувати роль академічного рисунка як фундаментальної складової мистецької освіти у процесі формування об'ємно-пластичного мислення майбутніх художників, проаналізувати його дидактичні можливості в умовах сучасних освітніх трансформацій та окреслити перспективи поєднання академічних традицій навчання рисунку з сучасними художніми практиками і технічними засобами візуалізації.

Виклад основного матеріалу. Академічний рисунок традиційно посідає провідне місце у системі професійної підготовки митців, оскільки саме через нього формується здатність до аналізу форми, простору та конструктивної будови предметів та натури. У структурі мистецької освіти рисунок виступає не лише навчальною дисципліною, а й універсальним інструментом художнього пізнання, що забезпечує розвиток візуального сприйняття, просторової уяви та пластичного мислення. Рисунок є важливим елементом традиційної системи підготовки митців, який виступає основою формування художнього та аналітичного мислення, навчає студентів уважно спостерігати за формою, аналізувати її конструкцію, виявляти пропорційні співвідношення та світлотіньові закономірності. У процесі навчання рисунку студент опановує основи побудови форми, пропорційні співвідношення, закономірності світлотіньового моделювання та принципи організації зображення на площині.

Різноманіття видів рисунка визначається як функціональним призначенням зображення, так і специфікою художніх завдань, що вирішуються у процесі творчої діяльності. У педагогічній практиці рисунок розглядається не лише як технічний спосіб фіксації форми, а як універсальний засіб дослідження просторових характеристик об'єкта, аналізу його конструктивної будови та створення художнього образу. У педагогічних дослідженнях, щодо викладання академічного рисунка, підкреслюється його фундаментальна основа у набутті художньої майстерності, оскільки поєднує процес спостереження, мислення і зображення, формуючи у студентів комплекс когнітивних та творчих компетентностей [6, 1314–1329]. Завдяки цьому рисунок виступає підготовчим етапом до роботи з об'ємом, оскільки дозволяє

зрозуміти структурну будову предмета ще до його пластичного відтворення.

Академічний рисунок, як базова дисципліна, спрямований на формування у студентів навичок точного спостереження, конструктивного аналізу форми та передачі об'єму засобами лінії і тону, він передбачає систематичну роботу з натури й ґрунтується на принципах пропорційності, побудови об'єму, світлотіньового моделювання та композиційної організації зображення. Саме цей вид рисунка створює основу для формування об'ємно-пластичного мислення та розвитку професійної графічної культури. Особливого значення навички з рисунка набувають у формуванні об'ємно-пластичного мислення, як однієї з ключових складових професійної компетентності художника, що надає здатність до усвідомлення просторової структури форми, конструктивної організації, пластичності, взаємозв'язку частин та їх функціональної й естетичної вагомості. У цьому контексті рисунок виступає своєрідним посередником між сприйняттям реального об'єкта і його художнім осмисленням та в подальшому створенні образу. Для майбутнього скульптора виконання вправ з рисунку є інструментом аналізу просторової структури об'єкта, студент навчається визначати основні осі, площини та пропорції форми, що сприяє розвитку здатності мислити об'ємом навіть у межах площинного зображення. У свою чергу академічний рисунок виступає своєрідним містком між площинними та об'ємними формами мистецтва.

Поряд із академічним у мистецькій практиці виділяють конструктивний рисунок, який орієнтований на аналіз внутрішньої структури форми та її геометричної основи. Такий тип рисунка широко застосовується у процесі навчання, оскільки дозволяє студентам усвідомити закономірності побудови об'єктів у просторі та взаємозв'язок їхніх структурних елементів. Конструктивний підхід сприяє формуванню логіки зображення і розвиває здатність до узагальнення форми. Формування об'ємно-пластичного та об'ємно-просторового мислення відбувається через поступове опанування студентами різних аспектів аналізу форми. На початкових етапах навчання значна увага приділяється розвитку навичок спостереження та вмінню виявляти основні конструктивні закономірності предметів. Студенти вчаться узагальнювати форму, визначати її геометричну основу, співвідношення основних мас та об'ємів, що є

фундаментом подальшого розвитку художнього мислення. Наступним етапом є опанування принципів світлотіньового моделювання форми. Світлотінь виступає важливим засобом виявлення об'єму, оскільки саме через систему світла, напівтіней, рефлексів та тіней відбувається передача просторових характеристик натури. У процесі виконання академічних постановок студент поступово опановує закономірності взаємодії світла і форми, що сприяє формуванню цілісного сприйняття об'єму. Важливу роль у розвитку об'ємно-пластичного мислення відіграє також робота з різними видами навчальних постановок. Виконання рисунків геометричних тіл, гіпсових моделей, натюрмортів, фігури людини та портрету дозволяє поступово ускладнювати завдання та розширювати діапазон професійних умінь студентів.

Важливе місце у системі художньої освіти посідає начерковий рисунок (скетч), який характеризується швидкістю виконання та узагальненістю графічних засобів. Начерк дозволяє оперативно фіксувати враження від натури, характеризується швидкістю виконання, лаконічністю зображувальних засобів і спрямований передусім на фіксацію основних пропорцій, пластики руху, характеру форми та її загальної організації. На відміну від академічного рисунка, що передбачає тривале й детальне опрацювання об'єкта, начерковий рисунок спрямований на швидке відтворення суттєвих ознак зображуваного об'єкта. У процесі виконання начерків активно розвивається спостережливість, зорово-моторна координація та здатність до миттєвого художнього аналізу об'єкта. Саме під час виконання начерків найефективніше передається динаміка пози, ритм руху, характер силуету та загальна пластика тіла за допомогою мінімальних графічних засобів. Завдяки короткочасності виконання начерків художник змушений зосереджувати увагу на найбільш суттєвих характеристиках форми, що сприяє розвитку узагальненого бачення. У навчальному процесі виконання начерків часто використовується як щоденна практика, що сприяє систематичному розвитку художніх навичок. Регулярне виконання швидких рисунків з натури – людей, предметів, архітектурних форм, елементів природного середовища – допомагає студентам формувати візуальну пам'ять, удосконалювати координацію руки та зорового бачення, а також розвивати здатність до швидкого аналізу форми.

Окрему групу становлять творчий та ескізний рисунок, що безпосередньо пов'язані з процесом художнього проектування. Ескіз виконує функцію пошуку композиційного рішення, визначення характеру форми, та пластичної структури майбутнього твору. У цьому випадку рисунок виступає інструментом художнього мислення, через який відбувається трансформація спостережуваної реальності у художній образ.

Особливе місце у процесі навчання посідає вивчення анатомічної будови людського тіла. Анатомічний рисунок дозволяє студентам усвідомити взаємозв'язок внутрішньої конструкції та зовнішньої форми, що є необхідною умовою формування пластичного бачення. У процесі роботи над рисунком фігури людини студент не лише передає зовнішні пропорції, а й вивчає основні групи м'язів, аналізує їх конструктивну основу форми, динаміку та ритмічну організацію.

Водночас сучасна мистецька освіта характеризується активним впровадженням нових технологій та розширенням спектра художніх практик. Поряд із традиційними видами рисунка важливу роль у сучасній мистецькій освіті відіграють сучасні технічні засоби створення форм, що базуються на використанні цифрових технологій та інструментів, що відкривають нові можливості для художнього експерименту. Цифровий рисунок, що виконується за допомогою графічних планшетів і спеціалізованих програм, зберігає основні принципи академічного рисунка, проте, водночас відкриває нові можливості для роботи з кольором, фактурою та просторовою організацією зображення. У таких програмах художник може використовувати різноманітні цифрові пензлі, змінювати параметри лінії, експериментувати з композиційними рішеннями та швидко коригувати зображення. Інтеграція традиційних графічних технік з цифровими технологіями дозволяє розширити можливості навчального процесу, підвищити його наочність та сприяти розвитку творчого потенціалу студентів. Водночас принципи побудови форми, пропорцій та композиції, які лежать в основі цифрового скетчингу, залишаються тісно пов'язаними з традиційними методами академічного рисунка. У цьому контексті постає питання співвідношення традиційних академічних методів навчання і сучасних технологічних підходів. Попри активний розвиток цифрових технологій, академічний рисунок зберігає своє фундаментальне значення у мистецькій освіті.

Цифрові інструменти можуть виступати ефективним доповненням до традиційних методів навчання, проте вони не здатні повністю замінити процес безпосереднього спостереження та графічного аналізу реального об'єкта.

У сучасній мистецькій практиці дедалі більшого значення набуває експериментальний рисунок, який передбачає використання різноманітних графічних матеріалів, фактур, технічних прийомів та технік, які розширюють виражальні можливості твору. Використання різних матеріалів – олівця, вугілля, крейди, сангіни, сепії, соусу, пастелі, акварелі, туші – дозволяє студентам опановувати комбіновані техніки, різні способи передачі форми, фактури та просторових відношень, що сприяє розвитку творчого мислення та формуванню індивідуальної художньої мови. Особливу роль у формуванні пластичного бачення форми відіграє використання тонованого паперу, який створює додаткові можливості для передачі світлотіньових відношень. Робота на тонованій основі передбачає одночасне використання як темних, так і світлих графічних засобів, що дозволяє більш виразно моделювати об'єм форми. У такому випадку тон паперу виступає своєрідним середнім тоном, на якому будуються як світлові акценти, так і поглиблення тіней. Це сприяє більш чіткому усвідомленню закономірностей світлотіньового моделювання та формує здатність студентів працювати з тональними градаціями, що дозволяє створювати більш пластично виразні зображення та підсилює ефект об'ємності форми. Подібний підхід активізує процес аналізу просторових характеристик об'єкта, оскільки студент одночасно працює з контрастом світла і тіні, визначаючи ключові конструктивні та пластичні акценти композиції.

Застосування різних технік рисунка також сприяє розвитку експериментального підходу до навчання. Студенти отримують можливість досліджувати різні способи зображення форми, комбінувати матеріали та технічні прийоми, що стимулює розвиток творчого мислення. У цьому разі академічний рисунок виступає не лише засобом формування професійних навичок, а й важливим інструментом художнього пошуку. Не менш важливим аспектом формування об'ємно-пластичного мислення є розвиток здатності до узагальнення форми, її стилізації, графічної інтерпретації та переосмислення.

У процесі роботи над рисунком студент не лише відтворює об'єкт спостереження, а й

здійснює його художню інтерпретацію, виявляючи характерні риси, ритмічні структури та пластичні акценти, що дозволяє перейти від суто аналітичного відтворення форми до створення цілісного художнього образу. Такий підхід сприяє формуванню композиційного мислення та здатності до структурного аналізу форми, розширює дидактичні можливості дисципліни «рисунок», сприяє формуванню індивідуальної художньої мови студентів та поглиблює їхнє розуміння пластичних властивостей форми. Особливу роль у розвитку цих навичок відіграє робота з натурою, оскільки саме безпосереднє спостереження за натурою дозволяє глибше зрозуміти її просторову структуру. У процесі тривалого вивчення природи студент вчиться помічати тонкі нюанси форми, зміну її характеру під впливом освітлення, а також взаємодію об'єктів у просторі. Це сприяє формуванню більш глибокого і усвідомленого художнього бачення, оскільки процес графічного зображення пов'язаний не лише з аналітичним відтворенням форми, а й з її художнім переосмисленням.

У сучасних умовах розвитку мистецької освіти особливої актуальності набуває питання оновлення методики викладання рисунка. Традиційна академічна система навчання потребує певної адаптації до нових освітніх реалій, що передбачає розширення спектра навчальних завдань, використання міждисциплінарних підходів та впровадження інноваційних педагогічних методів. Одним із перспективних напрямів розвитку мистецької освіти є інтеграція рисунка з іншими видами художньої діяльності, зокрема зі скульптурою, дизайном та цифровим мистецтвом, що сприяє формуванню комплексного художнього мислення, поєднує графічне, просторове та пластичне бачення форми. У цьому контексті академічний рисунок виступає універсальною основою, яка забезпечує взаємозв'язок різних видів художньої практики.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі академічного рисунка що відіграє ключову роль у формуванні об'ємно-пластичного і просторового мислення студентів мистецьких спеціальностей. У роботі вперше простежено технічні можливості й поєднання рисунка з іншими видами мистецтва, уточнено його основні дидактичні функції як основи у набутті студентами ґрунтовних академічних знань та умінь.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що академічний рисунок залишається фундаментальною

складовою професійної підготовки митців та відіграє ключову роль у формуванні об'ємно-пластичного мислення студентів у системі мистецької освіти. У процесі навчання рисунку відбувається розвиток здатності до спостереження, аналізу та узагальнення форми, що забезпечує формування цілісного художнього бачення та просторового мислення майбутнього фахівця. Встановлено, що академічний рисунок виступає ефективним засобом формування конструктивного аналізу форми, розуміння її просторової структури та закономірностей світлотіньового моделювання. Саме через систематичну практику рисунка студенти набувають умінь виявляти взаємозв'язки між окремими частинами об'єкта, усвідомлювати його об'ємну організацію та передавати пластичні характеристики форми графічними засобами. Це сприяє розвитку просторової уяви, пластичного бачення та формуванню професійної художньої культури.

Дослідження також показало, що застосування різних графічних засобів, технік і матеріалів сприяє більш глибокому осмисленню форми, розвитку художнього експерименту та формуванню індивідуальної художньої мови студентів. В умовах сучасних освітніх трансформацій академічний рисунок не втрачає свого методологічного значення, а набуває нових можливостей розвитку через поєднання з сучасними художніми практиками та цифровими технологіями. Інтеграція традиційних академічних методів навчання з новітніми засобами візуалізації може сприяти підвищенню ефективності освітнього процесу та розвитку творчого потенціалу майбутніх митців.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням педагогічних можливостей академічного рисунка у формуванні різних аспектів художнього мислення, а також із розробленням сучасних методичних підходів до викладання рисунка у системі мистецької освіти.

Література

1. Карпенко О., Зеленюк О. Аналіз сучасної системи викладання дисциплін «рисунок і живопис» в українських вищих навчальних мистецьких закладах (на прикладі м. Києва). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 37. С. 210–218. URL: https://www.academia.edu/40425211/Analysis_of_the_modern_system_of_tuition_in_Drawing_and_Painting_in_Ukraine

inian_Art_Educational_Institutes_Kyiv (дата звернення: 05.03.2026).

2. Касьян Т., Вакуленко О. Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Педагогічні науки*. Черкаси, 2023. Вип. № 4. С. 34–51. URL: <https://ped-ejournal.edu.edu.ua/article/download> (дата звернення: 05.03.2026).

3. Магалис В. Копіювання і начерк: методичні аспекти формування навичок рисунка. *Українська Академія мистецтва*. К. : НАОМА, 2025. Вип. 38. С. 119–125. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-13>.

4. Медведєв О., Бабенко Л., Стрітьєвич Т. Педагогічні аспекти викладання цифрового рисунку, живопису та перспективи у мистецькій освіті. *Наукові записки. Педагогічні науки*. Київ, 2025. Вип. 218. С. 173–180. DOI: [10.36550/2415-7988-2025-1-218-173-180](https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-218-173-180).

5. Піскунов Є., Пітеніна В. Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення в НАОМА. *Українська Академія мистецтва*. К. : НАОМА, 2024. Вип. 36. С. 154–160. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16>.

6. Пічкур М. О., Король А. М., Сорокін М. О. Класичні педагогічні стратегії академічного рисунку в системі сучасної професійно-мистецької освіти. *Перспективи та інновації науки*. 2025. Вип. 2 (58). С. 1314–1329. URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/download/33957/33926/49609> (дата звернення: 01.03.2026).

7. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості. *Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Арт-простір*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 99–102. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/N_Prohorova_AP_2 (дата звернення 01.03.2026).

8. Antonova Y. The academic school of drawing and painting in the modern system of higher art education in Ukraine: strategies for preservation and development. *Visual Culture Of Ukraine*. 2025. Issue 2. P. 65–68. DOI: <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.010>.

9. Ibatova N. I. Pedagogical Approaches and Methods to Enhance the Effectiveness of Developing Students' Artistic and Figurative Thinking. *Academic Journal of Science, Technology and Education*. 2025. Volume 1 Issue 5 p.46-49. URL: <https://integrumpublication.org/index.php/ajste/article/download/48/51> (дата звернення: 01.03.2026).

artistic culture: collection of scientific works, 37, 210–218. Retrieved from: https://www.academia.edu/40425211/Analysis_of_the_modern_system_of_tuition_in_Drawing_and_Painting_in_Ukrainian_Art_Educational_Institutes_Kyiv [in Ukrainian].

2. Kasian, T. & Vakulenko, O. (2023). Academic drawing as a basis for training specialists in graphic design. *Bulletin of the Bohdan Khmelnytskyi Cherkasy National University. Series 'Pedagogical Sciences'*, 4, 34–51. Retrieved from: <https://ped-ejournal.edu.edu.ua/article/download> [in Ukrainian].

3. Mahalias, V. (2025). Copying and sketching: methodological aspects of drawing skill development. *Ukrainian Academy of Arts*, 38, 119–125. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-13> [in Ukrainian].

4. Medvedev, O., Babenko, L. & Stritevych, T. (2025). Pedagogical aspects of teaching digital drawing, painting and perspectives in art education. *Scientific notes. Pedagogical sciences*, 218, 173–180. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-218-173-180> [in Ukrainian].

5. Piskunov, E. & Pitenina, V. (2024). Problems of students' anatomical drawing and possible solutions at NAFAA. *Ukrainian Academy of Arts*, 36, 154–160. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16> [in Ukrainian].

6. Pichkur, M., Korol, A. & Sorokin, M. (2025). Classical pedagogical strategies of academic drawing in the system of modern professional and artistic education. *Prospects and innovations of science*, 2 (58), 1314–1329. Retrieved from: <https://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/download/33957/33926/49609> [in Ukrainian].

7. Prokhorova, N. (2016). Academic drawing as a foundation of creative literacy for the formation of a creative personality. *Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Art Space*, 2, 99–102. Retrieved from: https://elibrary.kubg.edu.ua/N_Prohorova_AP_2 [in Ukrainian].

8. Antonova, Y. (2025). The academic school of drawing and painting in the modern system of higher art education in Ukraine: strategies for preservation and development. *Visual Culture of Ukraine*, 2, 65–68. DOI: <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.010> [in English].

9. Ibatova, N. (2025). Pedagogical Approaches and Methods to Enhance the Effectiveness of Developing Students' Artistic and Figurative Thinking. *Academic Journal of Science, Technology and Education*, 1(5), 46–49. Retrieved from: <https://integrumpublication.org/index.php/ajste/article/download/48/51> [in English].

References

1. Karpenko, O. & Zeleniuk, O. (2016). Analysis of the modern system of teaching the disciplines 'drawing and painting' in Ukrainian higher educational art institutions (on the example of Kyiv). *Current problems of history, theory and practice of*

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Карпенко О. В. Методологічні аспекти композиційного аналізу авангардного живопису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 213–217.

Карпенко Ольга Валер'янівна,
старший викладач кафедри візуальних
мистецтв та дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9160-7267>
helga@caro.com.ua

Karpenko O. (2026). Methodological Aspects of Compositional Analysis of Avant-Garde Artworks. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 213–217 [in Ukrainian].

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОМПОЗИЦІЙНОГО АНАЛІЗУ АВАНГАРДНОГО ЖИВОПІСУ

Мета статті – теоретичне осмислення методологічних підходів до аналізу композиції в авангардному мистецтві, зокрема через впровадження системи параметричного опису (дескрипторів), яка забезпечує перехід від візуальної фіксації форми до розшифровки етико-філософського маніфесту твору. Перегляд аналітичного інструментарію виводить мистецтвознавство за межі лінійної описовості. Авангардне полотно функціонує в статусі багаторівневої інтелектуальної системи. **Методологія дослідження** вибудовується за принципом системної єдності формального, семіотичного та когнітивного вимірів аналізу. Через авторську модель візуальної логіки «Композиційна вертикаль» архітектоніка твору висвітлюється в нерозривному зв'язку з психологічними механізмами сприйняття. **Наукову новизну** статті визначає презентація п'ятирівневої дескриптивної системи. Вона уможливорює сприйняття авангардної композиції як процесуального акту, що програмує глядацький досвід. Послідовне розкодування структури (від її каркаса до етико-філософського підтексту) значно посилює точність фахової експертизи. «З тіні» виринають ті авторські прийоми, які зазвичай ігнорує традиційний опис композиції. **Висновки.** Авангардна композиція діє як відкрита система. Вона розкриває свій потенціал лише в акті сприйняття глядачем. Структура полотна перетворюється на активну силу, що структурує увагу глядача та веде його за логікою авторського задуму. Застосування матриці візуальної логіки не скасовує суб'єктивність дослідника, проте створює систему координат для верифікації висновків. Впровадження запропонованої моделі в мистецтвознавчу практику переводить аналіз композиції із поля суто інтуїтивних припущень у площину аргументованої інтерпретації. Перспективним авторка статті вважає вектор розробки процесуального виміру композиційного аналізу, який створює умови для напрацювання більш універсальних моделей для нефігуративних художніх систем.

Ключові слова: авангардний живопис, композиція, дескриптор, «Композиційна вертикаль», візуальна логіка, архітектоніка, процесуальність, методологія мистецтвознавства.

Karpenko Olga, Senior Lecturer at the Department of Visual Arts and Environmental Design, Institute of Design and Advertising, National Academy of Culture and Arts Management

Methodological Aspects of Compositional Analysis of Avant-Garde Artworks

The article aims to theoretically conceptualise methodological approaches to compositional analysis in avant-garde art, specifically through the introduction of a parametric description system (descriptors). This system ensures a transition from the visual fixation of form to the decoding of a work's ethical and philosophical manifesto. A revision of the analytical toolkit moves art history beyond linear descriptiveness, as the avant-garde canvas functions as a multi-level intellectual system. **The methodology** is structured upon the principle of systemic unity across formal, semiotic, and cognitive dimensions of analysis. Through the author's visual logic model, "Compositional Vertical", the work's architectonics are highlighted in an inseparable connection with the psychological mechanisms of perception. **The scientific novelty** of the article is defined by the presentation of a five-level descriptive system. It enables the perception of avant-garde composition as a processual act that programs the viewer's experience. The sequential decoding of the structure – from its framework to the ethical and philosophical subtext – significantly enhances the accuracy of professional expertise. Authorial techniques, typically overlooked by traditional compositional descriptions, come to light. **Conclusions.** Avant-garde composition acts as an open system, revealing its potential only within the act of the viewer's perception. The structure of the canvas transforms into an active force that organises the viewer's attention and guides it according to the logic of the author's intent. The application of a visual logic matrix does not eliminate the researcher's subjectivity but rather creates a coordinate system for the verification of findings.

Implementing the proposed model into art historical practice shifts compositional analysis from the realm of purely intuitive assumptions to the field of verifiable interpretation. The author considers the development of the processual dimension of compositional analysis to be a promising trajectory, creating the conditions for establishing more universal models for non-figurative artistic systems.

Keywords: avant-garde painting, composition, descriptor, "Compositional Vertical", visual logic, architectonics, processuality, methodology of art history.

Актуальність теми дослідження. Динаміка мистецтвознавчої думки перших десятиліть ХХІ століття формує потребу в переосмисленні аналітичного інструментарію дослідження композиційних систем авангарду. Попри значний досвід емпіричних студій, аналіз абстрактно-фігуративних систем часто тяжіє до суто описової констатації. Традиційні методи постають анахронічними перед конструктивною радикальністю авангардного полотна, що перетворює його інтерпретацію на суб'єктивне припущення. Подолання аналітичного дисбалансу лежить у площині параметричної методології.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковий дискурс навколо авангардного мистецтва демонструє відхід від лінійного історизму на користь складних міждисциплінарних підходів. Теоретичне підґрунтя для розуміння природи цього явища закладають праці Б. Андресюка, С. Царенка та Л. Журавель-Змеєвої, де авангард постає засобом образотворення, що зберігає релевантність у дизайні ХХІ століття [1]. Це підтверджує невичерпність модерністського ресурсу. Натомість К. Шевчук зосереджує увагу на естетико-філософському зрізі, з'ясовуючи витоки та інтелектуальні передумови формування радикальних художніх течій [9].

Фундаментальне значення для методології мають розвідки В. Карпова. Дослідник детально реконструює теоретичні концепції ключових постатей українського авангарду – Олександра Богомазова та Давида Бурлюка, виокремлюючи специфічні принципи організації художньої площини [4; 5]. Ба більше, у співавторстві з Н. Сиротинською автор виходить на рівень нейромистецтвознавства, де аналіз композиційної тектоніки переплітається з когнітивними процесами сприйняття [6]. Спорідненою у контексті антропологічного повороту виступає позиція Г. Лимар. Дослідниця влітає антропологічний вимір у вивчення мистецтва першої третини ХХ століття, позаяк людина в авангарді репрезентує і суб'єкта, і об'єкта радикальної трансформації [7].

Питання чистої форми та абстракції як самодостатнього феномену ґрунтовно опрацювала А. Дубрівна, підкреслюючи

особливості українського вектора цього процесу [3]. Втім методологічний інструментарій аналізу залишається дискусійним. Д. Скринник зазначає, що методологічні аспекти аналізу мають ґрунтуватися на чітких алгоритмах розбору композиції, що особливо актуально для безпредметного живопису [8]. Подібну думку розвивають і закордонні дослідники, зокрема П. Клівленд, який досліджує складність цифрових систем макетування крізь призму класичної естетики [10]. З огляду на це, поєднання традиційного мистецтвознавчого аналізу з комп'ютерними підходами, як-от у розвідках Ф. Кочер Озгюн та С. Алачам, відкриває шлях до об'єктивізації композиційних закономірностей [11].

О. Большаніна слушно вказує на потужний потенціал ідей художників-педагогів минулого століття, який досі не повною мірою інтегровано в сучасну систему мистецької освіти [2].

Метою статті є теоретичне осмислення методологічних підходів до аналізу композиції в авангардному мистецтві, зокрема через впровадження системи параметричного опису (дескрипторів), яка забезпечує перехід від візуальної фіксації форми до розшифровки етико-філософського маніфесту твору.

Виклад основного матеріалу. Еволюція композиційних принципів від суворих академічних канонів до радикальної відкритості авангардного експерименту диктує потребу у створенні комплексних методологічних стратегій. Як зазначає К. Шевчук, авангард спровокував «безповоротні зміни в сфері художньої творчості як такої, особливо зміни у формі та змісті образотворення» [9, 15]. Сучасна гуманітаристика прагне всебічно осмислити художній твір, адже, на переконання Г. Лимар, «авангардне мистецтво демонструє антропологічну сутність пошуку нової виразності та образності в умовах трансформації мистецтва модерну та культури» [7, 2]. Потреба в цілісному розумінні твору зумовлює активну інтеграцію знань із філософії, соціології та когнітивних наук.

Міждисциплінарність дає змогу трактувати композицію як динамічний

комунікативний процес. Візуальна структура постає живим інтелектуальним простором, де, за спостереженням К. Шевчук, провідною тенденцією стає «пошук нових форм» [9, 17]. Багатоаспектний погляд вимагає залучення розгалуженого інструментарію дослідження полотна на кількох фундаментальних рівнях. Зокрема, аналізуючи роль вітчизняного мистецтва, В. Карпов наголошує, що український авангард «переконливо демонструє, як периферійні модернізми кидають виклик домінуванню західного модерністського канону» [5, 44].

Особливої ваги набуває ракурс, пов'язаний із трансформацією естетичного досвіду глядача. Живописний твір авангарду репрезентує складну комбінацію художнього втілення ідей та індивідуальної рецепції. Позаяк мистецтвознавство постійно шукає нові методи осмислення, сфера перетину психології та нейроестетики формує поле естетичної реакції глядача. У такому контексті В. Карпов вказує на особливе значення доробку Олександра Богомазова, чий дослідження «просторово-часових вимірів мистецтва відбувалися під впливом як західної філософської думки, так і українських теоретиків мистецтва» [5, 45].

За В. Карповим, композиція виступає первинним подразником, вона керує увагою [5, 45]. О. Богомазов, наділяючи структуру здатністю виражати ідею, виявився, на думку В. Карпова, «співзвучним із Казимиром Малевичем, який стверджував, що авангардист у живописному мистецтві оперує лінією, формою і кольором так само, як літератор описує словом свої поетичні відчуття» [5, 46]. Втім, формальні засоби не тільки фіксують погляд, а програмують емоційну відповідь людини. У такий спосіб відбувається перехід від статичного опису елементів до вивчення динамічного впливу форми.

Дослідження мистецьких трансформацій виявляє необхідність розмежування матеріального та інформаційного вимірів. Проте засадниче значення має поява процесуального вектора, який виникає на тлі очевидної суперечності ХХ століття. Д. Скринник описує цей конфлікт як поєднання загальної раціоналізації поступу з одного боку, та «наростаючої уваги до інтуїтивної творчості, ігнорування раціонально обґрунтованих засад мистецтва» – з іншого [8, 137].

Зазначений вектор охоплює одночасно акт творення та акт рецепції. Ми спостерігаємо складну взаємодію в системі «митець – живопис – реципієнт». Процес сприйняття композиції варто розглядати диференційовано:

існує фізіологічна реакція на візуальні стимули, паралельно – діють механізми психології, що включають асоціативні ряди та інерцію мислення.

Виокремлені виміри стають фундаментом для побудови комплексної ієрархічної моделі аналізу авангардного полотна. Логічним відображенням цієї системи є розроблена нами матриця візуальної логіки «Композиційна вертикаль» (рис. 1).



Рис. 1. Матриця візуальної логіки «Композиційна вертикаль»

В основі моделі лежить формально-структурний базис (ритм, перспектива, тип площини), що через архітектоніку та драматургію художнього задуму виводить дослідника на рівень семантичної домінанти. Аналітичне розгортання формально-структурного базису відкриває шлях до дешифрування «геометричного коду» полотна, де композиційні елементи формують жорсткий архітектонічний каркас (конструктивні осі, система силових ліній, модульна сітка, вузли композиційної напруги, вектори спрямованості руху, ритмічні паузи, масштабні опозиції мас, баланс колірних площин, контурна демаркація форм, тональний скелет, множинність точок зору, симетрія та асиметрія планів, фактурна щільність, енергетичні центри площини тощо).

Ритмічна організація, баланс мас та пропорційні відношення замикають у собі конструктивний імпульс. Авангард не заперечував академічну школу, а переосмислював її: через опанування

класичної бази митці виокремили фактуру та колір в автономні змістові категорії. Ритм (до нього належать активні енергетичні зони, просторові інтервали, дифузія фону, негативний простір, паузи візуального спокою, зони розрідження мас, емоційні люфти, смисловий вакуум, інертні поля площини, вектори вільного дихання форми, зони тиші, нейтральні середовища декомпресії, паузи очікування, безпредметні лакуни тощо) у межах такої системи фіксує внутрішній темпоритм твору, ба більше композиційні «паузи» (порожнечі) часто набувають вагомішого значення, ніж заповнені форми.

Дешифрування візуальних кодів спрямовує дослідницьку увагу на інтелектуальне наповнення твору. Композиція перетворюється на розгалужену знакову систему, в якій крапка, лінія чи пляма функціонують як «знаки-лекси» (архетипічні геометричні константи, когнітивні метафори, візуальні афоризми, колірні символи-індекси, семантичні вузли, вектори ідеографічного письма, графічні праформи, символічні коди простору, пластичні формули сенсу, знаки-сигнали, візуальні концепти, суб'єктивні символи-шифри тощо). Вони вибудовують специфічну візуальну граматику абстракції, наділяючи геометричні структури надчасовими, часто сакралізованими значеннями. Твір відкривається як «книга», де кожен пластичний елемент проковує нескінченність інтерпретацій.

Рівні архітекtonіки та драматургії в матриці відповідають за керування глядацькою увагою через конфлікт і контраст. Методологія в цьому сегменті спрямована на пошук діалектичного синтезу раціонального та емоційного (композиційні дисонанси, антиномія статичного та динамічного, драматургічні колізії форм, діагональна експресія, колористична напруга, конфлікт масштабів, ритмічний злам, активна асиметрія, опозиція світла і тіні, синестезійні акценти, вектори внутрішнього спротиву, просторова деформація, точка найвищої емоційної інтенсивності тощо).

Рівень естетичної рецепції вивчає резонанс твору у свідомості глядача. Процес споглядання вимагає «вростання» в об'єкт, де радикальність візуальних рішень викликає прямий психофізіологічний відгук. Взаємозалежність між авторським «меседжем» та реакцією глядача переводить аналіз у площину онтологічної події – співтворення смислів у реальному часі (на що безпосередньо може впливати: когнітивний резонанс, ефект

співпричетності, інтерпретаційна свобода, актуалізація підсвідомих архетипів, смислова конвергенція, індивідуальна міфологізація образу, момент естетичного катарсису, ментальне моделювання простору, інтелектуальна емпатія, розширення сенсорного досвіду, семантична багат шаровість тощо).

Вершина матриці – семантична домінанта та філософія композиції – фіксує остаточний перехід від технології до метафізики. Колірні дисонанси та асиметрія тут остаточно позбуваються декоративності, перетворюючись на інструменти осягнення буття (онтологічні константи, візуалізація абсолюту, метафізика чистої форми, ідеограми всесвіту, пластична теологія, сублімація предметного світу, вектори трансцендентного досвіду, смислові універсалиї, космічні ритми буття, архітекtonіка духу, візуальний дискурс безмежжя, етичний імператив форми).

Наукова новизна статті полягає у презентації авторської моделі аналізу візуальної логіки авангардного живопису – «Композиційна вертикаль».

Висновки. Модель «Композиційна вертикаль» забезпечує повноцінну реконструкцію авторської логіки, простежуючи шлях від матеріального підґрунтя (фактури, ритму, мас) до філософського узагальнення. У такій системі простір полотна виявляє себе як впорядкована інтелектуальна структура, що транслює фундаментальні світоглядні координати митця.

Запропонована методологія аналізу авангардного живопису поєднує вивчення об'єктивних параметрів полотна з процесами їхньої рецепції. Достовірність результатів аналізу ґрунтується на наскрізній верифікації всіх рівнів твору: від архітекtonічного каркаса до його трансформації у смислове поле. Композиційна структура в такому контексті виконує подвійну роль: вона одночасно організує площину та програмує вектор глядацького сприйняття.

Перспективним напрямом подальших досліджень є апробація запропонованої матриці на матеріалі інших мистецьких стилів та епох. У цьому вбачається потенціал верифікації її універсальності як інструменту компаративного аналізу, здатного виявляти інваріантні структури візуального мислення незалежно від історико-культурного контексту.

Література

References

1. Андресюк Б., Царенко С., Журавель-Змєєва Л. Авангардне мистецтво як засіб образотворення в дизайні ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 141–147. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322862>.
2. Большаніна О. Теоретико-методичні ідеї художників-педагогів у закладах мистецької освіти України першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософ.: 011 / Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2024. 256 с.
3. Дубрівна А. Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України : монографія. Київ : Автограф, 2022. 200 с.
4. Карпов В. Теорія і практика авангарду українського митця Давида Бурлюка. *Український мистецтвознавчий дискурс* : наук. журнал. 2024. Вип. 4. С. 82–90.
5. Карпов В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 43–53.
6. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККиМ, 2019. 80 с.
7. Лимар Г. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ ст. : дис. ... д-ра філософ. : 034 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. 219 с.
8. Скринник Д. Методологічні аспекти аналізу в композиції творів образотворчого мистецтва. *Вісник Львівського університету. Філософські науки*. 2006. Вип. 9. С. 135–143.
9. Шевчук К. Витоки та передумови формування авангардного мистецтва: естетико-філософський аналіз. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»* : наук. журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2023. № 24. С. 15–20.
10. Cleveland P. Aesthetics and complexity in digital layout systems. *Digital Creativity*. 2018. Vol. 19, No. 1. P. 33–50. DOI: <https://doi.org/10.1080/14626260701847498>.
11. Koçer Özgün F. N., Alaçam S. A Computational Approach for Analysis of Art Compositions. *Gestão & Tecnologia de Projetos*. São Carlos. 2023. Vol. 18, No. 2. P. 109–121. DOI: <https://doi.org/10.11606/gtp.v18i2.196288>.

1. Andresiuk, B., Tsarenko, S., & Zhuravel-Zmieieva, L. (2024). Avant-garde art as a means of image-making in the design of the XXI century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 141–147 [in Ukrainian].
2. Bolshanina, O. (2024). Theoretical and methodical ideas of artists-teachers in the institutions of art education of Ukraine in the first half of the XX century. Doctor's thesis. Kryvyi Rih State Pedagogical University [in Ukrainian].
3. Dubrivna, A. (2022). Abstraction as a phenomenon of fine arts of Ukraine. *Avtograf* [in Ukrainian].
4. Karpov, V. (2024). Theory and practice of the avant-garde of the Ukrainian artist David Burliuk. *Ukrainian Art History Discourse*, 4, 82–90 [in Ukrainian].
5. Karpov, V. (2024). Theory of Ukrainian avant-garde art of Oleksandr Bohomazov. *Ukrainian Art History Discourse*, 3, 43–53 [in Ukrainian].
6. Karpov, V., & Syrotynska, N. (2019). Neuroart: art of human cognition. *NAKCKiM* [in Ukrainian].
7. Lyamar, H. (2024). Anthropology of art of the Ukrainian avant-garde of the first third of the XX century. Doctor's thesis. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
8. Skrynnyk, D. (2006). Methodological aspects of analysis in the composition of works of fine art. *Bulletin of the Lviv University. Series Philosophical Sciences*, 9, 135–143 [in Ukrainian].
9. Shevchuk, K. (2023). Origins and prerequisites for the formation of avant-garde art: aesthetic and philosophical analysis. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University. "Philosophy" Series*, 24, 15–20 [in Ukrainian].
10. Cleveland, P. (2018). Aesthetics and complexity in digital layout systems. *Digital Creativity*, 19(1), 33–50. DOI: <https://doi.org/10.1080/14626260701847498> [in English].
11. Koçer Özgün, F. N., & Alaçam, S. (2023). A Computational Approach for Analysis of Art Compositions. *Gestão & Tecnologia de Projetos*, 18(2), 109–121. DOI: <https://doi.org/10.11606/gtp.v18i2.196288> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 75.036(477.8)–“Панькевич Ю.”
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362309

Цитування:

Лян Кеянь. Школа Юзефа Панькевича як джерело інспірації постімпресіонізму у творчості художників Західної України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 218–223.

Лян Кеянь,

аспірант Національної академії
образотворчого мистецтва та архітектури
<https://orcid.org/0009-0009-6735-5432>
liang.keyan@naoma.edu.ua

Liang Keyan (2026). Reception and Transformation of Post-Impressionism in the Practices of Artists of the Lviv Art Centre of the Interwar Period. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 218–223 [in Ukrainian].

ШКОЛА ЮЗЕФА ПАНЬКЕВИЧА ЯК ДЖЕРЕЛО ІНСПІРАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Мета статті – визначити парадигму мистецької школи викладача академії мистецтв у Кракові Ю. Панькевича як джерела інспірації постімпресіонізму у творчості художників Західної України. **Методологія роботи** – у процесі дослідження використано комплексний підхід для всебічного висвітлення педагогічних засад школи Ю. Панькевича, також завдяки використаному архівно-історичному методу, було встановлено ряд важливих фактів пов'язаних із діяльністю академії мистецтв у Кракові загалом та школи зокрема, для окреслення художніх особливостей творів використано формально-стилістичний метод мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше висвітлено діяльність школи Ю. Панькевича не лише через призму діяльності «Комітету Паризького», і безпосередніх його учасників, але й інших художників, які відвідували його класи у Кракові та Парижі. Окрім того, вперше актуалізовано документи з архіву Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові. **Висновки** Значення школи Ю. Панькевича найвиразніше можна простежити через творчу генезу студентів мистця, зокрема Романа Сельського, Маргіт Сельську (Райх) та Северина Борачка, котрі стали послідовними ретрансляторами західноєвропейського досвіду. Окрім того, українські мистці «школи Панькевича» сформували інтелектуальне середовище, що функціонувало як відкрита система, котра забезпечувала постійний обмін ідеями між провідними мистецькими центрами Європи та регіональними осередками. Отож, фундаментальне значення педагогічної системи Ю. Панькевича для історії української візуальної культури полягає у забезпеченні органічної інтеграції західноукраїнського живопису у загальноєвропейську модерну епоху. Завдяки педагогічній методиці Ю. Панькевича, українське мистецтво ХХ століття отримало не лише «яскраву палітру», а й методологічне підґрунтя для професійної автономії. Таким чином, доробок Ю. Панькевича та його учнів став невіддільною частиною історії українського мистецтва, що й нині триває у традиції львівської живописної школи та її суголосність до європейських модерністичних цінностей.

Ключові слова: Юзеф Панькевич, «Комітет Паризький», постімпресіонізм, Роман Сельський, Маргіт Сельська, Северин Борачек.

Liang Keyan, PhD student, Ukrainian Kyiv National Academy of Fine Arts and Architecture

Reception and Transformation of Post-Impressionism in the Practices of Artists of the Lviv Art Centre of the Interwar Period

The purpose of the article is to outline the paradigm of the art school of the Krakow Academy of Arts teacher Józef Pankiewicz, as a source of inspiration for post-impressionism in the work of artists of Western Ukraine. **The research methodology** in the research process, a comprehensive approach was used to comprehensively cover the pedagogical principles of the Józef Pankiewicz school. Also, thanks to the archival and historical method used in the research, a number of important facts related to the activities of the Krakow Academy in general and the school in particular were established. A formal and stylistic research method was used to outline the artistic features of the works. **Scientific novelty** lies in the fact that for the first time the activities of Józef Pankiewicz's school are highlighted not only through the prism of the activities of the «Committee Paris» and its direct participants, but also other artists who attended his classes in Krakow and Paris. **Conclusions.** The significance of the Józef Pankiewicz school is most clearly traced through the creative genesis of the artist's students, such figures as Roman Selsky, Margit Selska (Reich) and Severyn Borachok, and others became consistent relays of Western European experience. Thus, Ukrainian artists of the «Józef Pankiewicz school» formed an intellectual environment that functioned as an open system, ensuring a constant exchange of ideas between the leading art centers of Europe and regional centers. Thus, the fundamental significance of

Józef Pankiewicz's pedagogical system for the history of Ukrainian visual culture lies in ensuring the organic integration of Western Ukrainian painting into the pan-European modern era. Thanks to Józef Pankiewicz's pedagogical methodology, Ukrainian art of the 20th century received not only a «bright palette», but also a methodological basis for professional autonomy. Thus, the work of Józef Pankiewicz and his students became an integral part of Ukrainian art, which to this day determines the continuation of the traditions of the Lviv school of painting and its attraction to European modernist values.

Keywords: Józef Pankiewicz, «Paris Committee», post-impressionism, Roman Selsky, Margit Selska, Severyn Borachek.

Актуальність теми дослідження. У контексті дослідження українського мистецтва ХХ століття важливим є окреслити основні тенденції його розвитку, особливо це стосується здобувачів мистецької освіти поза Батьківщиною та ролі Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові для українського мистецтва. Завдяки послідовному та системному опрацюванню архівних джерел, зокрема в Академії, широкому загалу відкрито нові аспекти навчання українських художників за кордоном, зокрема у Кракові та Парижі. Взаємовпливи між українськими й польськими художниками стають помітними лише з погляду тривалих досліджень у часі. Очевидним є факт, що українські художники, разом із польськими колегами працювали у єдиному європейському культурному просторі, суттєво його доповнювали. Саме тому, дослідження впливу мистецької школи Ю. Панькевича на творчість українських мистців, у контексті поширення ідей постімпресіонізму є сьогодні актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Основним джерелом вивчення навчального процесу в Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові є першочергово «Матеріали до вивчення діяльності Академії 1885–1939 роках» [9], особові справи мистців, та архіви педагогів та студентів [10,11]. Наступним важливим документом часу є спогади безпосередніх студентів академії і Ю. Панькевича, зокрема Д. Горняткевича [1], який уклав список українських мистців, які навчалися там у 1870-1930-х рр., та зосереджується на особливостях навчального процесу та діяльності українських мистців. Не менш важливий у цьому контексті спогад Б. Стебельського [6], що увійшов до збірки есеїв «Ідеї і творчість», дослідник доповнив свою статтю розширеним списком студентів-українців, та розповіддю зі студентського життя. Не менш важливими є спогади Й. Чапського «Про друга», С. Борачека [8]. У різні роки тут навчалася ціла плеяда українських художників, вихідців із теренів Східної Галичини, до прикладу лише міжвоєнний період освіти тут здобували Серед ґрунтовних досліджень варто виокремити

низку статей О. Денисюк [2–4], у яких вона детально розкриває деталі навчання та становлення як окремих художників, зокрема С. Борачека, так і різні аспекти педагогічної діяльності окремих викладачів, серед яких Ю. Панькевич. У своїй монографії [7] В. Сусак аналізує різні етапи історії так званої «Паризької школи», та участь у ній українських та єврейських мистців, зокрема художників, що навчалися у Ю. Панькевича. Серед мистецтвознавців, які ґрунтовно дослідили мистецький шлях подружжя Сельських варто виокремити Л. Волошин, В. Овсійчука, Є. Шимчук, І. Гречка їхні вступні статті увійшли до каталогу творів Р. Сельського зі збірок приватних колекціонерів [5]. Проте на сьогодні питання впливу мистецької парадигми школи Ю. Панькевича на поширення ідей саме постімпресіонізму в українському мистецтві першої половини ХХ ст. є малодослідженим.

Мета дослідження – окреслити парадигму мистецької школи викладача Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові Юзефа Панькевича як джерела інспірацій постімпресіонізму у творчості художників Західної України.

Виклад основного матеріалу. Перша третина ХХ століття стала для українського мистецтва періодом формальних пошуків та кардинального оновлення концептуальних засад, зокрема з огляду на тогочасні політичні трансформації. Художники, котрі походили з теренів сучасної Західної України, опинились на унікальному перехресті польських, австрійських і загальноєвропейських образно-ідейних впливів, а відтак інтенсивно засвоювали новітні течії модерністичного скерування й водночас переосмислених традиційних формальних підходів. Генерування нових ідей відбувалося передусім у стінах Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові, що була одним з найкращих мистецьких закладів центральноєвропейського регіону. понад 60 мистців з українських земель [9]. Варто зауважити, що фактично, ключовим провідником новаторських ідей суголосних модерним пошукам, зокрема

постімпресіоністичного штибу стала педагогічна діяльність Ю. Панькевича, одного з перших польських імпресіоністів, а згодом послідовного постімпресіоніста, котрий був викладачем особливої генерації та завдяки індивідуальному підходу у рівній мірі були розкриті таланти діаметрально протилежних, як в ідеологічному, так й формотворчому плані мистців. Тому можна стверджувати, що школа (а власне паризька філія Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові) стала не просто навчальним закладом, але справжнім джерелом інспірації для цілої генерації мистців сучасної Західної України, а Ю. Панькевич став провідником ідей та образів для українського постімпресіоністичного скерування [3; 566].

Тут варто наголосити, що творчий шлях Ю. Панькевича до постімпресіонізму був послідовним та закономірним, що ми бачимо при аналізі архівних документів зі збірки Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові. Так, мистець розпочав працювати як адепт реалістичного формотворення (що зробило його одним зі знакових стипендістів санкт-петербурзької Імператорської академії красних мистецтв), однак вирішив змінити образну концепцію, а після поїздки 1889 р. до Парижа перейняв імпресіоністичну манеру, став одним з найпослідовніших адептів цієї візуальної системи у польському мистецтві. Згодом, під впливом творчості та візуальних концепцій Поля Сезанна, а також творчою роботою в Іспанії, де Ю. Панькевич зустрівся з Робером Делоне, стиль художника різко еволюціонував у бік постімпресіонізму, фовізму та експресивного колоризму. Окрім того, у Парижі Ю. Панькевич заприятелював також із П'єром Боннаром, а 1922 р. тут відбулася його персональна виставка, котра стала для художника визначальною у творчих пошуках [5; 10–11].

Проте головним внеском Ю. Панькевича в історію мистецтва Центрально-Східної Європи стала його педагогічна діяльність. Так, 1906 р. Юзеф Панькевич отримав професорську посаду в Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейки у Кракові. Серед перших студентів Ю. Панькевича були також українці, зокрема у різний час в нього навчалися М. Касперович, О. Сорохтей, І. Рубчак [10]. Навколо мистця сформувався гурток обдарованих студентів, котрі заперечували превалювання академічно-романтичні традиції та консервативний натуралізм. Саме за ініціативою Ю. Панькевича створено «Комітет

Паризький» (1923), групу мистців, які згодом стали відомі як капісти (від аббревіатури КП). У цьому випадку саме викладач зумів захопити майбутніх «капістів» можливістю досягнути світове мистецтво через призму французької столиці й рішуче покинути стіни Академії. І хоча задум «паризького осідку» для студентів Академії зародився ще 1918 р., фінансової підтримки від установи він не мав, лише виїзд великої групи 1923 р., спонукав керівництво закладу шукати кошти у польських меценатів, на самих початках тягар фінансової підтримки школи взяв на себе сам Ю. Панькевич та коло його друзів [3, 565].

Метою мистців було здійснити комплексну організацію поїздки до Парижа, щоб студіювати безпосередньо в осерді світового сучасного мистецтва. Відтак, можемо стверджувати, що «Паризька філія» стала шляхом для цілісного дослідження образотворення традиційного та модерністичного штибу, й водночас простором великого творчого експерименту та пошуку. А якщо узагальнити, то таким чином Ю. Панькевич створив шляхи для всебічного входження у контекст візуальної культури Західної Європи для західноукраїнських мистців. Саме тому відкриття паризької філії Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейки у Кракові стало справжнім проривом. Адже, для галицької молоді, яка прагнула стати частиною світового художнього процесу, то став спосіб отримати сучасну мистецьку освіту. Підкреслимо, що це надавало їм змогу безпосередньо долучатися до новітніх мистецьких течій, передусім постімпресіонізму, фовізму, кубізму. Формально підпорядкована польському професорові, ця філія безперечно стала унікальним простором, де сформувався європейський світогляд майбутніх українських модерністів. До початку Другої світової війни у Паризькій філії Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові у різний час навчалось 80 студентів, серед них відомі українські художники, зокрема В. Перебийніс, С. Борачок, Д. Горняткевич, Л. Левицький, В. Лопушняк, С. Литвиненко, Л. Перфецький, Р. Сельський, Р. Турин [3, 568]. Постать Ю. Панькевича для багатьох його учнів уособлювала новий погляд на мистецтво, а ерудиція, знання історії мистецтва, міжнародні нагороди та виставки, знайомство з видатними художниками справляли особливе враження на студентів. Мистець прагнув ознайомити своїх учнів не лише з азами творчості, але й з історією європейського мистецтва. Тому в

недільні ранки художник читав свої лекції у Луврі, особливо учні згадували його розповіді біля картин Тиціана. Окрім того, студенти копіювали картини, робили ескізи робіт старих майстрів [8, 1].

Виразним прикладом такого впливу педагога постає Р. Сельський (1903–1990). Мистець який первинно навчався у Ю. Мегоффера, 1924 р. перейшов до майстерні Ю. Панькевича у Кракові, а вже за рік, вирушив до паризької філії Академії, де одразу ж опинився у самому епіцентрі мистецького життя [11]. Відтак саме під впливом Ю. Панькевича у молодого мистця почалося «захоплення експериментами французьких імпресіоністів, а згодом колоризмом». Згодом, вже зрілим майстром, Р. Сельський став одним з лідерів львівського осередку малярства, багаторічно викладав у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв), передавав наступним поколінням той неоціненний європейський досвід, що він здобув у Ю. Панькевича. Для ранньої творчості Р. Сельського характерними був поступовий перехід від настанов Ю. Панькевича до самостійного осмислення творчості П. Сезана. Проте, у своїй педагогічній роботі художник неодноразово звертався до «колористичних настанов» свого вчителя.

Схожим шляхом пішла й М. Сельська (Райх) (1900–1980). Уродженка Коломиї, мисткиня також пройшла вишкіл в Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові та опинилася у Парижі 1924 р. [11]. Як і її майбутній чоловік, художниця вивчала постімпресіонізм, активно відвідуючи Académie Moderne Фернана Леже. Згодом цей досвід дозволив мисткині вільно експериментувати з формою та кольором, а її творчість зазнала впливу постімпресіонізму, кубізму та конструктивізму. Хоча М. Сельська не була безпосередньо ученицею Ю. Панькевича, проте опосередковано до «колоризму» капістів художниця звернулася під впливом, очевидно, своїх колег Р. Турина та Р. Сельського. Такий період впливу Ю. Панькевича на колорит у роботах М. Сельської спостерігався у другій половині 1930-х і аж до 1950-х рр. Зазначимо також, що у 1940–1950-х рр. у творчості подружжя спостерігалася певна криза, пов'язана із засудженням «формалізму» з боку радянських функціонерів, і саме через поступове повернення до колористичних настанов Ю. Панькевича, мистці зуміли повернути яскраві

барви до своєї палітри та продовжувати свої творчі експерименти. Разом із Р. Сельським до Парижу прибув і Р. Турин (1925–1926). Тут мистець захопився колористичними й фактурними експериментами, продовжив свої пошуки у царині фотографії та кіномистецтва [5;14–15].

Особливе місце серед учнів Ю. Панькевича належить С. Борачку (1898–1975), уродженцю Тернопільщини. Мистець виявився, фактично, єдиним етнічним українцем у складі вищезгаданого польського угруповання «Комітет паризький» (від 1923 р.) [9]. До 1931 р. за винятком невеликих перерв, С. Борачок перебував у Парижі серед капістів, де отримав своє псевдо «Еро» і, які інші члени комітету, присвятив себе дослідженню кольору. Наголосимо, що з огляду на середовище, перебування в оточенні постімпресіоністів, спонукало С. Борачека виробити власну візуально виразну, динамічну образно-пластичну мову, де колір був, безперечно, головним інструментом вираження емоцій. Саме тому мистця визнавали одним з найбільш «динамічних» членів групи, і як відзначила дослідниця В. Сусак: «захопився Боннаром і почав вивчати взаємозв'язок між кольорами, що пронизував творчість цього французького художника» [7, 167]. Це наріжно важлива заувага, адже, як відомо, між Ю. Панькевичем та П. Боннаром існувала довголітня професійна взаємодія та товариські стосунки, про що ми вище зазначали, зокрема мистці практикували спільні відвідини мистецьких виставок та обговорень актуальних явищ. Відтак, вочевидь через високий авторитет Ю. Панькевича, С. Борачок звернувся до аналітичного опрацювання практики та теоретичних засад творчості П. Боннара. Однак, то не стало передумовою до епігонства та запозичень, а відтак С. Борачок сформував візуально виразний творчий метод, заснований на індивідуальному прочитанню образно-пластичної системи постімпресіоністичної практики [4;142].

Ці та інші відзначені нами аспекти закономірно підводять до постановки, а відтак відповіді на фундаментальне питання — що було передумовою настільки активної та водночас ефективної рецепції мистецьких практик постімпресіонізму для українського мистецтва? Тут, передусім слід наголосити, що постімпресіонізм, на відміну від «чистого» імпресіонізму, не був орієнтованим суто на фіксацію «миті», але передусім прагнув до розробки унікальної образної структури, а

відтак, до синтезу форми та кольору, а також особливе посилення емоційного звучання. Саме це дозволяло західноукраїнським художникам, які жили у надзвичайно складних умовах міжвоєнного періоду, не бути простими репортерами реальності, а творити власний внутрішній світ, насичений глибокими переживаннями яскравими фарбами. Відтак, завдяки школі Ю. Панькевича постімпресіонізм перестав бути абстрактною французькою теорією візуального мистецтва, а став органічною частиною локальних практик, й до певної міри, перетворився на практичний інструмент модернізації національного мистецтва.

Постать Ю. Панькевича в історії центральноєвропейського мистецтва є прикладом не лише високої живописної майстерності, а й фундатора унікальної педагогічної системи, котра відіграла роль потужного каталізатора трансформаційних процесів у художній культурі західноукраїнських земель першої половини ХХ століття. Діяльність професора Ю. Панькевича в Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейки у Кракові створила інтелектуальний та естетичний фундамент для переходу від традиційного реалізму та академізму до новітньої образно-пластичної мови європейського модернізму. Визначальним аспектом педагогічної методики Ю. Панькевича було впровадження принципів колоризму та постмодерних бачень, що базована на глибокому аналізі французького живопису, від П. Сезанна до представників групи «Набі». Система Ю. Панькевича не була сухим набором технічних правил, а поєднувала філософію бачення, де колір, світло та архітектоніка вільної композиції є пріоритетними засобами візуалізації художньої експресії. Для галицької молоді, яка навчалася в паризькій філії Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейки у Кракові, це стало справжнім проривом. У сукупності це дозволило українським мистцям вийти на цілком інший рівень візуальної виразності й водночас відтворювати національну ідентичність через нову пластичну форму.

Наукова новизна. У статті вперше висвітлено діяльність школи Ю. Панькевича не лише через призму діяльності «Комітету Паризького», і безпосередніх його учасників, але й інших художників, які відвідували його класи у Кракові та Парижі.

Висновки. Значення школи Ю. Панькевича найвиразніше простежено

через творчу генезу студентів мистця, такі постаті, як Р. Сельський, М. Сельська (Райх) та С. Борачок, та інші стали послідовними ретрансляторами західноєвропейського досвіду. Так, Р. Сельський інтегрував принципи французького колоризму в український ландшафт, створив у Львові особливий осередок, де колірна виразність поєднувалася зі структурною чіткістю композицій. М. Сельська (Райх) внесла у західноукраїнське мистецтво витончений конструктивізм та особливу культуру експериментів з фактурами, що притаманно паризькій школі. Своєю чергою С. Борачок став втіленням динамічного зв'язку між художніми осередками Краковом, Парижем та Львовом, адаптував досвід європейського постімпресіонізму до українського контексту. Відтак, українські мистці «школи Панькевича» сформували інтелектуальне середовище, що функціонувало як відкрита система, котра забезпечувала постійний обмін ідеями між провідними мистецькими центрами Європи та регіональними осередками. Отож фундаментальне значення педагогічної системи Ю. Панькевича для історії української візуальної культури полягає у забезпеченні органічної інтеграції західноукраїнського живопису в загальноєвропейську модерну епоху. Завдяки педагогічній методиці Ю. Панькевича, українське мистецтво ХХ століття отримало не лише «яскраву палітру», а й методологічне підґрунтя для професійної автономії. Саме тому, можна стверджувати, що паризький філіал під орудою Ю. Панькевича фактично нівелював провінційну ізольованість, піднявши рівень технічної та теоретичної підготовки мистців до високих стандартів, що дозволило західноукраїнському художньому середовищу не просто наслідувати західні зразки, а вести з ними рівноправний діалог. Таким чином, доробок Ю. Панькевича та його учнів став невіддільною частиною українського мистецтва, що й донині визначає тривання традицій львівської живописної школи та її тяжіння до європейських модерністичних цінностей. Аналіз діяльності Ю. Панькевича дозволяє стверджувати, що його роль виходить за межі фахового викладання, мистець створив модель «відкритої культури», де національний зміст отримав змогу бути висловленим через універсальну мову кольору та світла, що забезпечило західноукраїнському мистецтву тривале лідерство у модернізації регіону.

Література

References

1. Горняткевич Д. Українські студенти Краківської академії мистецтв. Альманах українського студентського життя в Кракові / ред. колегія: Ничай В., Бажанський М., Салук Я., Крайник І. Краків: Українська студентська громада, Краків, 1931. С. 37–42.
2. Денисюк О. До питання українсько-польських мистецьких взаємин 1920–30-х рр.: Северин Борачок і діяльність мистецького об'єднання «Паризький комітет» (1923–1939 рр.). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2006. Вип. 16. С. 86–97.
3. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин 1920–1930-х років. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 565–589.
4. Денисюк О. Северин Борачок: нові факти біографії та мистецької спадщини українського художника з діаспори. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 1. С. 133–143.
5. Роман Сельський. Твори з приватних збірок: альбом / упор. Т. Лозинський, І. Завалій; вст. ст. В. Овсійчук, І. Гречко, Н. Космолінська; Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Львів; Київ: Оранта, 2004. 168 с.
6. Стебельський Б. Ідеї і творчість: збірник статей та есе. Торонто, 1991., 354 с.
7. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ: «РОДОВІД» – "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2010. 408 с., іл.
8. Czapski J., O przyjacielu / podał do druku Paweł Bem. *Zeszyty Literackie*. nr.3/131.2015. URL: <https://zeszytyliterackie.pl/jozef-czapski-o-przyjacielu/> (дата звернення: 10.05.2026).
9. Dutkiewicz J., Jaleniewska Ślesieńska J., Ślesieński W. Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 1895–1939 / Red. Dutkiewicz J. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.
10. Pankiewicz J. № 62. S. 1029/62. *Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie*. 155 k.
11. Rodowody studentów 1929–1931/1932–1934. A 78 T 21 B. *Archiwum Akademii sztuk pięknych w Krakowie*.

1. Gorniatkevych, D. Ukrainian students of the Krakow Academy of Arts. Almanac of Ukrainian student life in Krakow (1931) / ed. board: Nychay V., Bazhansky M., Saluk J., Kraynyk I. Krakow: Ukrainian student community, Krakow, 37–42 [in Ukrainian].
2. Denysiuk, O. On the issue of Ukrainian-Polish artistic relations in the 1920s–30s: Severyn Borachok and the activities of the artistic association "Paris Committee" (1923–1939)(2006). Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, 16, 86–97 [in Ukrainian].
3. Denisyuk, O. Krakow Academy of Arts in the Context of Ukrainian-Polish Artistic Relations of the 1920s–1930s(2006). Current problems of history, theory and practice of artistic culture, 16, 86–97 [in Ukrainian].
4. Denisyuk O. Severyn Borachok: New Facts of the Biography and Artistic Heritage of a Ukrainian Artist from the Diaspora (2025). Current Issues in the Humanities, 85(1), 133–143 [in Ukrainian].
5. Roman Selsky. Works from private collections: album (2004)/ ed. T. Lozynsky, I. Zavalii; ed. V. Ovsyichuk, I. Grechko, N. Kosmolinska: Institute of Collection of Ukrainian Art Monuments at the National School of Fine Arts. Lviv; Kyiv: Oranta, 168 [in Ukrainian].
6. Stebelsky, B. Ideas and Creativity: A Collection of Articles and Essays. (1991). Toronto, 354 [in Ukrainian].
7. Susak, V. Ukrainian artists of Paris. 1900–1939. (2010). Kyiv: "RODOVID"—"A-BA-BA-HA-LA-MA-HA", 408, ill. [in Ukrainian].
8. Czapski, J. (2015). About a Friend / published by Paweł Bem. *Zeszyty Literackie*. no. 3/131.2015. Retrieved from: <https://zeszytyliterackie.pl/jozef-czapski-o-przyjacielu/> - published 10.05.26 [in Polish].
9. Dutkiewicz, J., Jaleniewska, Ślesieńska J., Ślesieński, W. (1969). Materials for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków, 1895–1939 / Ed. Dutkiewicz J. Wrocław; Warsaw; Kraków [in Polish].
10. Pankiewicz, J. No. 62. P. 1029/62. Archives of the Academy of Fine Arts in Kraków, 155 [in Polish].
11. Student genealogies 1929–1931/1932–1934. A 78 T 21 B. Archives of the Academy of Fine Arts in Krakow [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
 Отримано після доопрацювання 07.04.2026
 Прийнято до друку 16.04.2026
 Опубліковано 26.05.2026

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.038:004]:008

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362310

Цитування:

Марченко В. В. Цифрове мистецтво і трансформація творчих індустрій: від концепції до інституційної практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2026. № 2. С. 224–231.

Marchenko V. (2026). Digital Art and the Transformation of Creative Industries: From Concept to Institutional Practice. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 224–231 [in Ukrainian].

Марченко Валерій Віталійович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
ректор Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
почесний професор Віденської консерваторії
імені Бетховена, Віденського університету
музики й виконавського мистецтва,
кавалер ордена мистецтв і літератури
(Франція)
<https://orcid.org/0000-0002-7592-5740>
v.marchenko@dakkkim.edu.ua

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО І ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧИХ ІНДУСТРІЙ:
ВІД КОНЦЕПЦІЇ ДО ІНСТИТУЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ

Метою статті є аналіз трансформації творчих індустрій під впливом цифрового мистецтва в компаративній перспективі на матеріалі п'яти національних кейсів: України, Австрії, Індонезії, Китаю та Швеції. **Методологічну основу** становлять компаративний інституційний аналіз, концепція творчих індустрій, підходи до врядування у вищій мистецькій освіті, а також теорія платформного капіталізму. **Наукова новизна** статті полягає в розробці компаративної інституційної DACI-моделі (Digital Arts Creative Integration), що дає змогу аналізувати процеси цифрової трансформації творчих індустрій у різних національних контекстах. **Висновки.** Цифрове мистецтво є системним чинником реструктуризації творчих індустрій у глобальному масштабі, що змінює не лише технологічні формати виробництва і дистрибуції культурного продукту, а й фундаментальні категорії мистецтвознавчого дискурсу: авторство, оригінальність, цінність, інституційну ідентичність. Компаративний аналіз п'яти національних кейсів засвідчує відсутність єдиної універсальної моделі інституційної відповіді: кожна модель визначається специфічним поєднанням культурної політики, освітніх традицій та управлінської культури. Водночас успішні кейси демонструють спільні характеристики: стратегічне бачення, управлінську гнучкість і відкритість до міжнародного партнерства. Запропонована DACI-модель є практичним інструментом інституційної діагностики та стратегічного планування. Чотири рівні моделі утворюють взаємозалежну систему, у якій слабкість будь-якого рівня гальмує розвиток усієї інституції. Інтеграція генеративного ШІ в освітній процес створює напруження між інституційною логікою адаптації і правомірною тривогою митців за майбутнє авторської праці в умовах автоматизації творчості. Цифрове мистецтво – це не заперечення культурної традиції. Це нова мова, якою культурні інституції мають навчитися говорити, зберігаючи власну ідентичність, відстоюючи права митця і не залишаючи творця наодинці з алгоритмом.

Ключові слова: цифрове мистецтво, креативні індустрії, цифрова трансформація, управління мистецтвом, вища мистецька освіта, інституційна інтеграція, штучний інтелект, модель DACI, порівняльний аналіз, культурна політика.

Marchenko Valerii, Candidate of Art Studies, Professor, Rector of the National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Artist of Ukraine, Honorary Professor of the Beethoven Conservatory Vienna and the University of Music and Performing Arts Vienna, Knight of the Order of Arts and Letters (France)

Digital Art and the Transformation of Creative Industries: From Concept to Institutional Practice

The purpose of the article is to analyse the transformation of creative industries under the influence of digital art from a comparative perspective, based on five national cases: Ukraine, Austria, Indonesia, China, and Sweden. **The methodological** framework is grounded in comparative institutional analysis, the concept of creative industries, governance approaches in higher arts education, and platform capitalism theory. **The scientific novelty** of the article lies in the development of a comparative institutional DACI model (Digital Arts Creative Integration), which enables the analysis of digital transformation processes in creative industries across different national contexts. **Conclusions.** Digital art is a systemic factor in the restructuring of creative industries on a global scale, transforming not only the technological formats of cultural production and distribution, but also the fundamental categories of art discourse, including authorship, originality, value, and institutional identity. The comparative analysis of five national cases

demonstrates the absence of a single universal model of institutional response: each model is shaped by a specific combination of cultural policy, educational traditions, and governance culture. At the same time, successful cases share common characteristics such as strategic vision, managerial flexibility, and openness to international partnership. The proposed DACI model serves as a practical tool for institutional diagnosis and strategic planning. Its four levels form an interdependent system in which weakness at any level constrains the development of the entire institution. The integration of generative AI into the educational process creates tension between institutional adaptation logic and artists' legitimate concerns about the future of authorship in conditions of creative automation. Digital art is not a negation of cultural tradition. It is a new language that cultural institutions must learn to speak, while preserving their identity, defending artists' rights, and ensuring that creators are not left alone with algorithms.

Keywords: digital art, creative industries, digital transformation, arts management, higher arts education, institutional integration, artificial intelligence, DACI model, comparative analysis, cultural policy.

Актуальність теми дослідження. Цифрова революція докорінно трансформувала природу мистецької творчості, моделі виробництва, поширення та споживання культурного продукту. Цифрове мистецтво як самостійний феномен і вектор трансформації традиційних мистецьких практик вийшло за межі авангардного експерименту та набуло ознак системного чинника розвитку творчих індустрій у глобальному масштабі. Разом з тим між концептуальним осмисленням цього явища та реальною інституційною практикою зберігається суттєвий розрив, що й визначає актуальність пропонованого дослідження.

Глобальний ринок цифрового мистецтва демонструє стрімке зростання: з 3,2 млрд доларів США у 2018 році до прогнозованих 38,5 млрд доларів у 2025-му (рис. 1). Поява та поширення генеративних систем штучного інтелекту (Midjourney, DALL-E, Suno, Udio та ін.) радикально змінили умови мистецького виробництва та спонукали інституції до термінових стратегічних рішень. Показовим є конфлікт, що розгорнувся у квітні 2026 року в Музичному коледжі Берклі (Berklee College of Music, Бостон, США) – одній із найпрестижніших у світі вищих шкіл музичного мистецтва. Понад 400 студентів і випускників закладу підписали петицію з вимогою скасувати курс «Боти та біти: ШІ і майбутнє написання пісень» (Bots and Beats: AI and the Future of Songwriting) і припинити використання генеративних інструментів ШІ в університеті. Організатори петиції стверджували, що моделі ШІ крадуть мистецтво тисяч авторів без жодної компенсації і підривають саму сутність індустрії [15]. Адміністрація закладу у відповідь апелювала до обов'язку університету готувати студентів до навігації в технологіях, що змінюють творчі індустрії. Цей кейс унаочнює глибинну суперечність між двома легітимними позиціями, що визначає центральну проблему пропонованого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання тенденцій і перспектив цифровізації креативних індустрій є предметом активного вивчення науковців. Так, М. Поплавський та Ю. Трач [5] вказали, що соціальні медіа, штучний інтелект, технології віртуальної та доповненої реальності суттєво трансформували музичну сферу, змінивши способи створення музики, взаємодії виконавців зі слухачами та функціонування всієї індустрії. Це сприяло демократизації галузі та розширенню можливостей для музикантів і слухачів, водночас активізувало потребу в дослідженні культурних і професійних наслідків. Дослідивши трансформацію британських креативних індустрій під впливом цифровізації, активна фаза якої «розпочалася в ковідний і постковідний періоди», О. Олійник вказала, що «для більшості креативних галузей країни характерний технологічно детермінований творчий процес і цифровий тип продукції, активне використання імерсивних технологій, штучного інтелекту, токенів тощо», а напрями розвитку передбачають «збільшення фінансування цифрових інновацій, боротьбу з різноманітністю секторів і реструктуризацію творчої освіти» [4, 206]. Про те, що креативні індустрії є важливим чинником економічного зростання, інновацій і міжнародної інтеграції, оскільки сприяють створенню доданої вартості, розвитку ІТ-сектору й модернізації економіки навіть в умовах війни, зазначила О. Капуш [1]. Дослідниця переконана, що подальший розвиток креативного сектору України потребує інвестицій у цифрові технології, культурну інфраструктуру, освіту та регіональні креативні кластери, що сприятиме післявоєнній відбудові, зміцненню конкурентоспроможності та інтеграції у світовий ринок. Заклади вищої освіти, вважає О. Маршавін [2], мають формувати креативні та інноваційні компетентності, необхідні для розвитку «Індустрії 5.0», сталого розвитку та повоєнного відновлення України. Креативний людський капітал, підтриманий освітою,

підприємництвом і сучасними формами зайнятості, він розглядає як ключовий ресурс нової економіки. Д. Чембержі, С. Пашукова та І. Єрмак стверджують про широкі можливості, які відкриває цифровізація перед мистецтвом [6]. О. Олійник вважає, що штучний інтелект, крім позитивних змін, містить ризики, мінімізувати які науковця пропонує інституційно-економічним шляхом: «співпрацювати з політиками та виробити нормативну базу, яка б допомогла регулювати розробку та впровадження цієї технології» (прикладом може бути, на нашу думку, Регламент (ЄС) 2024/1689 Європейського Парламенту та Ради від 13 червня 2024 року, що встановлює гармонізовані правила щодо штучного інтелекту [7]), та коопераційним: розширювати співпрацю щодо «обміну технологіями, щоб запобігти асиметрії всередині сектору» [4, 3]. Закордонні науковці на прикладі різних країн виділили новаторські цифрові інструменти, які впливають на розвиток креативних індустрій, а саме: штучний інтелект, доповнена та віртуальна реальність, стримінгові платформи, та

зазначили про їх позитивний ефект на творчі індустрії [13, 16]. Попри активне дослідження цифровізації в різних галузях, зокрема в креативних індустріях, порівняльний аналіз її розвитку в різних країнах залишається не достатньо вивченим.

Метою статті є аналіз трансформації творчих індустрій під впливом цифрового мистецтва в компаративній перспективі на матеріалі п'яти національних кейсів: України, Австрії, Індонезії, Китаю та Швеції.

Виклад основного матеріалу. Поняття «цифрове мистецтво» (digital art) пройшло тривалу концептуальну еволюцію – від перших комп'ютерних графічних експериментів 1960-х (Harold Cohen, Vera Molnár, Frieder Nake) до сучасних форм генеративного та AI-створеного контенту. На кожному з етапів цієї еволюції виникали дискусії про межі творчості, природу авторства та критерії художньої цінності – дискусії, що набули якісно нового виміру з поширенням великих мовних моделей і дифузійних нейромереж.

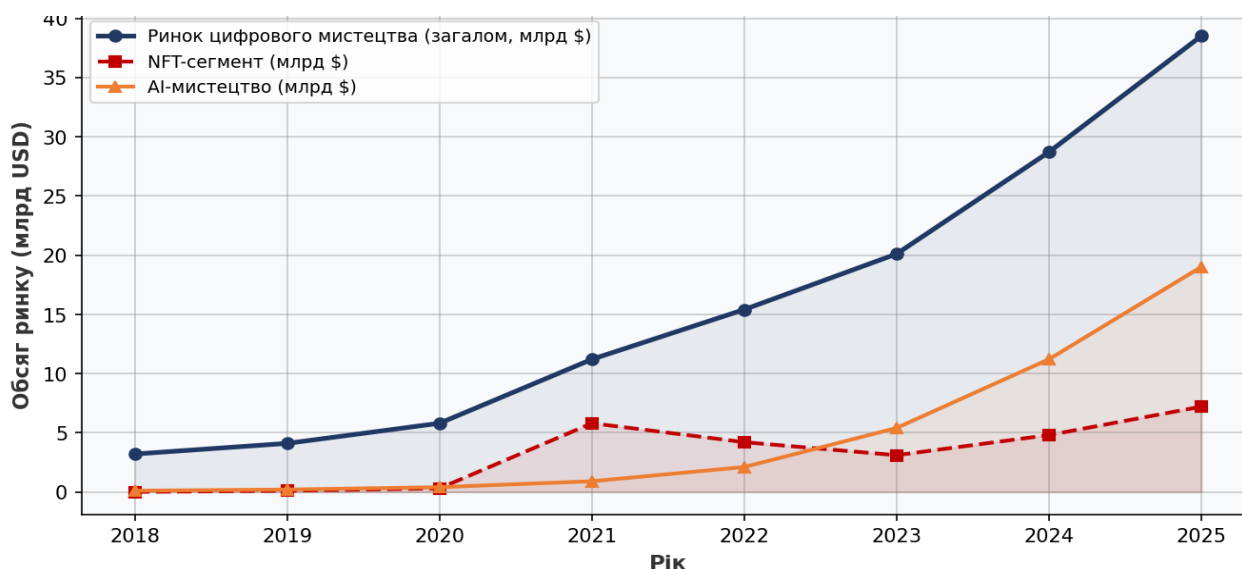


Рис. 1. Динаміка глобального ринку цифрового мистецтва (2018–2025, млрд USD)

Джерело: розробка автора на основі Art Basel & UBS Global Art Market Reports (2019–2025)

У сучасному науковому дискурсі цифрове мистецтво постає як широка гетерогенна категорія, що охоплює: нет-арт і мережеві перформанси; медіа-арт та інтерактивні інсталяції; генеративне мистецтво на основі алгоритмів і нейромереж; NFT-мистецтво як нову модель монетизації; AI-генерований контент. Кожна із цих форм висуває специфічні питання до традиційних категорій мистецтвознавчого аналізу [10].

Принципово важливим є питання авторства. У традиційному мистецтві суб'єкт творчого акту є однозначно визначеним. У цифровому просторі ця суб'єктність розмивається між художником, програмістом, алгоритмом і глядачем-учасником – феномен, що Л. Манович позначає як «дифузне авторство» [11]. Нові медіа не лише змінюють форму, а й переосмислюють саму природу культурної комунікації. Це твердження набуло особливої ваги у 2026 році, коли конфлікт у Берклі матеріалізував абстрактну проблему

авторства в цілком конкретну інституційну суперечку.

Питання художньої цінності й унікальності залишається не менш складним. Цифровий об'єкт за своєю онтологічною природою є відтворюваним і нематеріальним. Поява блокчейну й технології NFT стала спробою реконструювати категорію унікальності в умовах цифрової відтворюваності. Однак вона спричинила нові суперечності щодо власності, автентичності та ринкової спекуляції [8; 14]. Отже, цифрове мистецтво є онтологічним викликом усталеним уявленням про природу мистецтва, творця і твору.

Цифрова трансформація докорінно змінила архітектуру творчих індустрій як системи. Традиційний виробничий ланцюжок «художник – посередник – споживач» поступово витісняється мережевими моделями, у яких роль посередника або мінімізується, або радикально трансформується. Платформи стають новими інституціями, алгоритми – новими кураторами, дані – новою валютою культурного виробництва [12]. Зміни охопили три ключові виміри.

1. Виробництво. Цифрові інструменти суттєво знизили вхідний поріг у мистецтво. Водночас це породило масштабне перевиробництво контенту й загостило

проблему видимості, якості та монетизації авторської праці [9].

2. Дистрибуція. Стримінгові платформи, соціальні мережі і NFT-маркетплейси сформували нові канали поширення за власною логікою алгоритмічного просування і монетизації. Культурний продукт конкурує з будь-яким цифровим контентом за обмежену увагу користувача.

3. Споживання. Глядач трансформується на учасника. Інтерактивність, імерсивність і персоналізація стають новими стандартами мистецького досвіду. Межа між споживачем і співавтором розмивається, особливо у форматах генеративного та партиципаторного мистецтва.

Цифровізація суттєво впливає і на зайнятість у культурному секторі. Виникають нові професійні ролі: цифровий куратор, NFT-стратег, медіахудожник – і водночас скорочується попит на низку традиційних спеціалізацій. Р. Комуян та І. Лорен наголошують на необхідності переосмислити підготовку фахівців для творчих індустрій в умовах цифрових змін [9].

Аналіз п'яти національних кейсів дав змогу виявити суттєві відмінності в стратегіях інституційної адаптації до викликів цифрового мистецтва. Для систематизації результатів пропонуємо зведену порівняльну таблицю (табл. 1).

Таблиця 1

Порівняльна характеристика інституційних кейсів (2024–2026)

Країна / Інституція	Тип моделі	Сильні сторони	Бар'єри	Цифровий пріоритет	DACI-індекс
Україна / НАКККиМ	Кризова адаптація	Резильєнтність, міжнародні зв'язки	Ресурсний дефіцит, воєнний контекст	Освіта, партнерство	3,75 / 5
Австрія / VBG	Інституційна зрілість	Правова база, традиція, якість	Консерватизм, повільна цифр. адаптація	Governance, Vision	3,75 / 5
Індонезія / ISI	Цифровий стрибок	Молода аудиторія, платформи	Слабка нормативна база, нерівність	Education, Vision	3,00 / 5
Китай (держ. рівень)	Державна стратегія	Масштаб, фінансування, AI	Ідеологічний контроль, закритість	All DACI levels	4,25 / 5
Швеція / SKN	Ліберальна відкритість	Свобода, міждисциплінарність, наука	Висока вартість освіти	All DACI levels	5,00 / 5

Джерело: розробка автора

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (далі – НАКККиМ) представляє модель інституційної

трансформації в екстремальних умовах повномасштабного збройного вторгнення і системної нестабільності. Попри обмеження,

академія послідовно інтегрує цифрові формати в освітній процес і розвиває міжнародне партнерство. Аналізуючи інституційні трансформації в українській мистецькій освіті, підкреслимо, що саме здатність інституції зберігати ідентичність в умовах тиску є ключовою умовою стратегічного виживання. Цей висновок цілком підтверджує досвід НАКККіМ.

Діяльність Віденської групи Бетховена (Vienna Beethoven Group) демонструє модель зрілої інституції, що прагне поєднати класичну мистецьку традицію з вимогами цифрової доби. Австрійська модель вирізняється підвищеною увагою до правового регулювання цифрового середовища (авторське право, DSGVO, прозорість онлайн-платформ), що відповідає загальноєвропейській тенденції до нормативного врегулювання AI-контенту.

Інститут мистецтв Індонезії (Institut Seni Indonesia, ISI) являє собою феномен «цифрового стрибка» (leapfrogging): країна з 270-мільйонним населенням та однією з найбільших у світі кількістю активних користувачів соціальних мереж формує власну модель цифрової культурної трансформації, що поєднує локальну спадщину з глобальними цифровими форматами. Це узгоджується з положеннями Hesmondhalgh [10] про нелінійний характер розвитку творчих індустрій у незахідних контекстах.

Китайська модель унікальна за масштабом і ступенем державного регулювання. КНР реалізує стратегію розвитку культурних і творчих індустрій як окремого сектору національної економіки, активно інвестуючи в AI-мистецтво й цифрові платформи. Однак функціонування в умовах жорсткого ідеологічного контролю суттєво обмежує простір для незалежного мистецького експерименту.

Університет мистецтв Стокгольма (Stockholm University of the Arts, SKH) репрезентує скандинавську модель, засновану на принципах академічної свободи, міждисциплінарності та інтеграції цифрових практик у мистецьку освіту. Партнерство між Університетом мистецтв Стокгольма і НАКККіМ є прикладом продуктивного інституційного діалогу між різними моделями мистецької освіти та підтвердженням того, що цифрове мистецтво стає спільним полем для міжнародної академічної співпраці.

На основі компаративного аналізу п'яти кейсів запропоновано DACI-модель (Digital Arts Creative Integration) – аналітичний і стратегічний інструмент для оцінки інституційної готовності до цифрової інтеграції мистецтва. Модель складається з чотирьох взаємопов'язаних рівнів (табл. 2; рис. 2, 3):

1) *концептуальний (Vision)*: формування стратегічного бачення місця цифрового мистецтва в інституційній місії. Ключові питання: яка роль цифрових форм у нашій діяльності, де межа між адаптацією і капітуляцією перед технологічним трендом;

2) *управлінський (Governance)*: адаптація структур врядування: нормативна база, кадрова політика, фінансові механізми, стандарти якості, механізми захисту авторських прав і даних;

3) *освітній (Education)*: інтеграція цифрових компетентностей в освітні програми. Цей рівень є критичним: саме тут відбуваються найгостріші конфлікти на кшталт ситуації в Музичному коледжі Берклі;

4) *партнерський (Partnership)*: розбудова міжнародних і міжсекторальних партнерств. Ізолювана трансформація не можлива, про що свідчить, зокрема, партнерство НАКККіМ з Університетом мистецтв Стокгольма.

Таблиця 2

DACI-модель інституційної готовності

Інституція	Vision	Governance	Education	Partnership
НАКККіМ (Україна)	●●●●○	●●●○○	●●●●○	●●●●○
VBG (Австрія)	●●●●○	●●●●○	●●●○○	●●●●○
ISI (Індонезія)	●●●○○	●●○○○	●●●●○	●●●○○
Китай (держ. рівень)	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●○○○
SKH (Швеція)	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●

Примітки: ● = 1 бал; ○ = 0 балів. Максимум: 5 балів з кожного виміру

Джерело: розробка автора

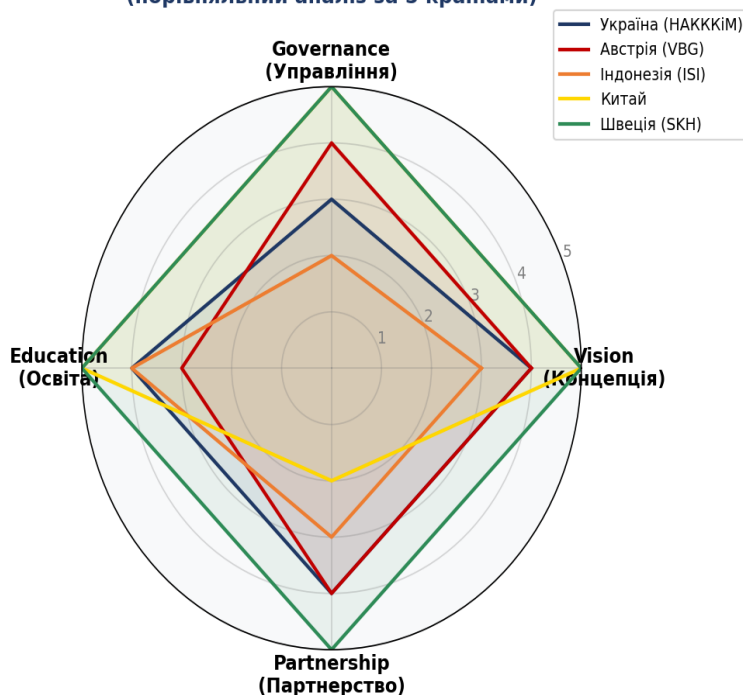
Рис. 1. DACI-профілі інституцій
(порівняльний аналіз за 5 країнами)

Рис. 2. DACI-профілі інституцій: порівняльний аналіз (радарна діаграма)

Джерело: розробка автора

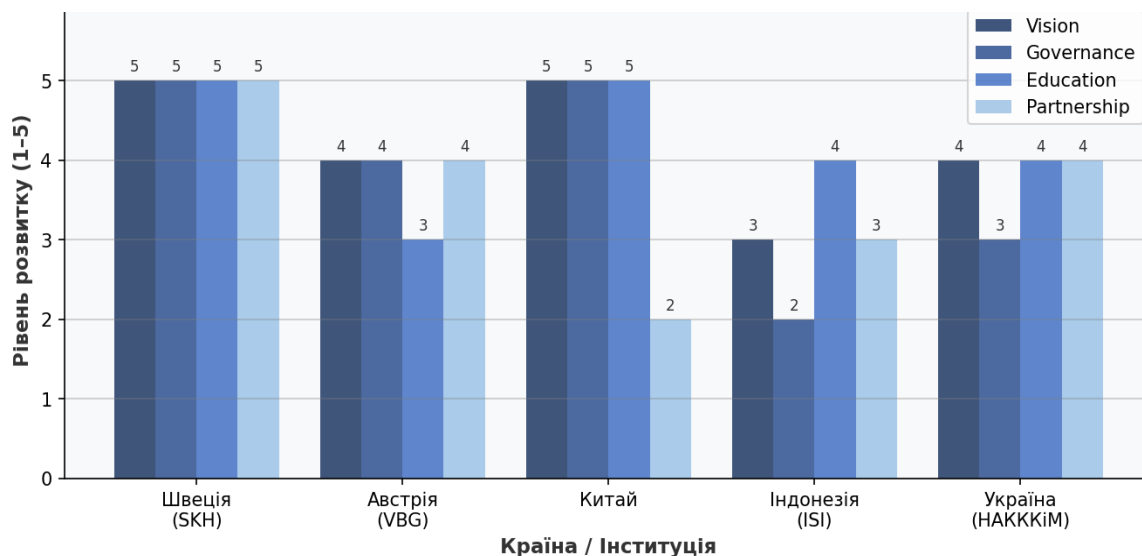


Рис. 3. DACI-індекс інституційної готовності до цифрової інтеграції мистецтва

Джерело: розробка автора

Аналіз кейсів дав змогу виокремити три ключові умови:

- стратегічна послідовність: цифрова інтеграція має бути складовою довгострокової стратегії, а не ситуативною реакцією на тренди;
- лідерська воля: трансформація не можлива без активної управлінської позиції керівництва, готового до ризиків і відповідальності;

- культурна чутливість: цифрові рішення мають враховувати національний контекст інституції, а не механічно відтворювати зовнішні зразки.

Ризиками та бар'єрами є: інституційний консерватизм, тобто опір змінам з боку академічного середовища й традиційно орієнтованих спільнот; ресурсний дефіцит – недостатність фінансування цифрової інфраструктури та програм підвищення

кваліфікації; правова невизначеність – відсутність чітких норм щодо авторства й монетизації AI-генерованого контенту; цифрова нерівність – відмінності в рівні цифрової інфраструктури між країнами, що ускладнює рівноправне партнерство.

Наукова новизна статті полягає в розробці компаративної інституційної DACI-моделі (Digital Arts Creative Integration), що дає змогу аналізувати процеси цифрової трансформації творчих індустрій у різних національних контекстах.

Висновки. Отже, цифрове мистецтво є системним чинником реструктуризації творчих індустрій у глобальному масштабі, що змінює не лише технологічні формати виробництва і дистрибуції культурного продукту, а й фундаментальні категорії мистецтвознавчого дискурсу: авторство, оригінальність, цінність, інституційну ідентичність. Компаративний аналіз п'яти національних кейсів засвідчує відсутність єдиної універсальної моделі інституційної відповіді: кожна модель визначається специфічним поєднанням культурної політики, освітніх традицій та управлінської культури. Водночас успішні кейси демонструють спільні характеристики: стратегічне бачення, управлінську гнучкість і відкритість до міжнародного партнерства.

Запропонована DACI-модель є практичним інструментом інституційної діагностики та стратегічного планування. Чотири рівні моделі утворюють взаємозалежну систему, у якій слабкість будь-якого рівня гальмує розвиток усієї інституції. Інтеграція генеративного ШІ в освітній процес створює напруження між інституційною логікою адаптації і правомірною тривогою митців за майбутнє авторської праці в умовах автоматизації творчості.

Цифрове мистецтво – це не заперечення культурної традиції. Це нова мова, якою культурні інституції мають навчитися говорити, зберігаючи власну ідентичність, відстоюючи права митця і не залишаючи творця наодинці з алгоритмом.

Література

1. Капуш О. Креативні індустрії в Україні: тенденції та перспективи розвитку. Тернопіль, 2024. 56 с. URL: <https://api.dsplace.wunu.edu.ua/api/core/bitstreams/3d031e1a-6dd5-4a49-9e6c-a40102951b13/content> (дата звернення: 18.01.2026).
2. Маршавін О. Домінанти розвитку людського креативного капіталу у контексті повоєнного відродження України. *Економіка та суспільство*. 2026. №83. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2026-83-109>.
3. Олійник О. М. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. №2. С. 3–12. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293736>.
4. Олійник О. Цифрова трансформація креативних індустрій: британський кейс. *Питання культурології*. 2023. №42. С. 206–218. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293779>.
5. Поплавський М. М., Трач Ю. В. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 30–39. DOI: [10.32461/2226-3209.2.2022.262202](https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202).
6. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 64, Т. 2. С. 144–149. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23>.
7. EU AI Act. Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 on Artificial Intelligence. Official Journal of the European Union. 2024. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32024R1689> (дата звернення: 18.01.2026).
8. Art Basel & UBS. The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2024. Art Basel.
9. Comunian R., England L. Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*. 2020. Vol. 29, No. 2. Pp. 112–128. DOI: [10.1080/09548963.2020.1770577](https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577).
10. Hesmondhalgh, D. The Cultural Industries (4th ed.). London: SAGE Publications, 2019.
11. Manovich, L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
12. Srnicek, N. Platform Capitalism. Cambridge: Polity Press, 2017.
13. Tran V. H. T., Pavelková D. Digital transformation adoption and its influence on performance: an empirical study of creative companies in Vietnam. *Creativity Studies*. 2024. № 17(2). Pp. 660–685. DOI: <https://doi.org/10.3846/cs.2024.16961>.
14. UNCTAD Creative Economy Outlook: Trends in International Trade in Creative Industries. United Nations Conference on Trade and Development. 2022. <https://unctad.org/publication/creative-economy-outlook-2022>
15. WBUR News At Berklee, aspiring composers worry AI threatens their future. 2026, April 17. URL: <https://www.wbur.org/news/2026/04/17/music-composition-ai-berklee> (дата звернення: 18.01.2026).
16. Xiaodi Zhao, Lei Shen, Zhengyun Jiang. The impact of the digital economy on creative industries development: Empirical evidence based on the China. *PLoS One*. 2024, Mar 6. 19(3):e0299232. DOI: [10.1371/journal.pone.0299232](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0299232).

References

1. Kapush, O. (2024). *Creative industries in Ukraine: Trends and prospects for development*. Ternopil. WUNU Repository [in Ukrainian].
2. Marshavin, O. (2026). Dominants of human creative capital development in the context of Ukraine's post-war recovery. *Economy and Society*, 83. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2026-83-109> [in Ukrainian].
3. Oliinyk, O. M. (2023). Creative industries in the era of artificial intelligence: Trends and challenges. *Culture and Contemporaneity: Almanac*, 2, 3–12. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293736> [in Ukrainian].
4. Oliinyk, O. (2023). Digital transformation of creative industries: The British case. *Issues in Cultural Studies*, 42, 206–218. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293779> [in Ukrainian].
5. Poplavskyi, M. M., & Trach, Yu. V. (2022). Digitalisation of the music industry: Trends and prospects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Managemetn*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202> [in Ukrainian].
6. Chemberzhi, D., Pashukova, S., & Yermak, I. (2023). Digital art in the socio-cultural space: Influence, interaction, and prospects. *Current Issues of Humanities*, 64(2), 144–149. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23> [in English].
7. European Union. (2024). *Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 on artificial intelligence (EU AI Act)*. *Official Journal of the European Union*. EUR-Lex [in English].
8. Art Basel & UBS. (2024). *The Art Basel and UBS global art market report 2024*. Art Basel [in English].
9. Comunian, R., & England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 29(2), 112–128. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577> [in English].
10. Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE Publications [in English].
11. Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press [in English].
12. Srnicek, N. (2017). *Platform capitalism*. Polity Press [in English].
13. Tran, V. H. T., & Pavelková, D. (2024). Digital transformation adoption and its influence on performance: An empirical study of creative companies in Vietnam. *Creativity Studies*, 17(2), 660–685. <https://doi.org/10.3846/cs.2024.16961> [in English].
14. United Nations Conference on Trade and Development. (2022). *Creative economy outlook 2022: Trends in international trade in creative industries*. UNCTAD Publication [in English].
15. WBUR News. (2026, April 17). *At Berklee, aspiring composers worry AI threatens their future*. WBUR News Article [in English].
16. Zhao, X., Shen, L., & Jiang, Z. (2024). The impact of the digital economy on creative industries development: Empirical evidence based on China. *PLoS ONE*, 19(3), e0299232. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0299232> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2026
 Отримано після доопрацювання 15.04.2026
 Прийнято до друку 24.04.2026
 Опубліковано 26.05.2026

УДК 78.071.1(4-15):784.087.68.083.6.047
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362313

Цитування:

Батовська О. М. Образи природи в хоровій мініатюрі західноєвропейських композиторів епохи романтизму: семантичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 232–237.

Батовська Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0002-1435-1245>
bathelen@ukr.net

Batovska O. (2026). Images of Nature in the Choral Miniature of Western European Romantic Composers: Semantic Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 232–237 [in Ukrainian].

ОБРАЗИ ПРИРОДИ В ХОРОВІЙ МІНІАТЮРІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті виявити художню своєрідність семантичного наповнення образів природи в західноєвропейській хоровій мініатюрі епохи романтизму. **Методологія дослідження** базується на поєднанні семантичного аналізу (для дешифрування музичної символіки), герменевтичного підходу (для трактування філософського змісту пейзажної лірики в контексті романтичного світовідчуття), типологічного методу (для виявлення підходів різних композиторів до відображення схожих природних явищ). **Наукова новизна** статті визначається цілісним підходом до вивчення образів природи як структуротворчого та смислового центру хорової мініатюри романтизму. У статті вперше систематизовано семантичне поле «природних» символів у хоровому письмі (ліс, ніч, стихія), а також запропоновано диференційований підхід до засобів хорової фоніки та агогіки як ключових інструментів створення звукового пейзажу в умовах акапелльного співу. **Висновки.** Природа в хоровій мініатюрі романтизму еволюціонувала від фонові декорації до основного смислового центру. Вона виступає сакральним простором для самопізнання, де концепт *Waldeinsamkeit* (лісової самотності) стає еталоном цілощого усамітнення, а нічна містика – медіумом для філософської рефлексії. Семантика цих образів нерозривно пов'язана зі специфічними музичними формулами (гармонічні фарби, імітація природних звуків, хорова фактура). Музична мова західноєвропейських композиторів-романтиків у втіленні образів природи базується на глибокому психологізмі. З'ясовано, що використання низхідних хроматизмів (*passus duriusculus*) та раптових тональних «світлотіней» (терцієві співвідношення) слугує для передачі «емоційного резонансу» героя. Звукообразність у хорових мініатюрах західноєвропейських композиторів епохи романтизму має інтелектуальний підтекст, де імітація природних звуків (дзвони, роги, хвилі) є символом пам'яті або невідворотності фатуму.

Ключові слова: хорова мініатюра, західноєвропейський романтизм, семантика, образи природи, хорова фактура, звукообразність, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Р. Шуман, Й. Брамс.

Batovska Olena, Doctor of Sciences in Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, Kharkiv I. Kotliarevskyi National University of Arts

Images of Nature in the Choral Miniature of Western European Romantic Composers: Semantic Aspect

The purpose of the article is to identify the artistic uniqueness of the semantic content of nature imagery in the Western European choral miniature of the Romantic era. **The research methodology** is based on a combination of semantic analysis (to decode musical symbolism), a hermeneutic approach (to interpret the philosophical content of landscape lyrics within the context of the Romantic worldview), and the typological method (to identify the approaches of various composers to reflecting similar natural phenomena). **The scientific novelty** of the article is determined by an integrated approach to studying nature imagery as the structural and semantic centre of the Romantic choral miniature. For the first time, the article systematises the semantic field of “natural” symbols in choral writing (forest, night, the elements) and proposes a differentiated approach to choral phonics and agogics as key instruments for creating a soundscape in *a cappella* singing. **Conclusions.** The publication proves that nature in the Romantic choral miniature has evolved from a background decoration into a central semantic hub. It serves as a sacred space for self-discovery, where the concept of *Waldeinsamkeit* (forest solitude) becomes a benchmark for healing seclusion, and night mysticism acts as a medium for philosophical reflection. The semantics of these images are inextricably linked to specific musical formulas (harmonic colours, imitation of natural sounds, choral texture). The musical language of

Romanticists in embodying nature imagery is based on deep psychologism. It has been established that the use of descending chromatics (*passus duriusculus*) and sudden tonal “chiaroscuro” (tertiary relationships) serves to convey the “emotional resonance” of the protagonist. Tone-painting in the scores of Western European Romantic composers carries an intellectual subtext, where the imitation of natural sounds (bells, horns, waves) symbolises memory or the inevitability of fate.

Keywords: choral miniature, Western European Romanticism, semantics, nature imagery, choral texture, tone-painting (word-painting), F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, J. Brahms.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переосмислення хорової спадщини західноєвропейського романтизму в контексті сучасних запитів музичної науки. Епоха романтизму докорінно змінила статус природи в мистецтві: з декоративного фону чи об'єкта споглядання вона трансформувалася у фундаментальну філософську категорію, ставши «дзеркалом душі» митця та метафорою складних внутрішніх переживань особистості.

У сучасному музикознавстві спостерігається стійкий інтерес до проблем семантики та музичної герменевтики. Дослідження того, як конкретні природні образи (ліс, ніч, водна стихія, пташиний спів) кодуються в музичній тканині через специфічні гармонічні фарби, фактурні моделі та ритмоформули, дозволяє глибше зрозуміти мову романтиків. Хорова мініатюра, де слово і музика перебувають у нерозривному синтезі, є ідеальним матеріалом для такого аналізу.

Тема має соціокультурний та екологічний контекст. У технократичному суспільстві ХХІ століття звернення до антропоморфної природи романтиків набуває рис «духовної екології». Хоровий спів *a cappella*, як найбільш природний та органічний вид музикування, стає медіумом, що повертає сучасного слухача до гармонії зі світом, а наукове вивчення цього процесу допомагає диригенту вибудувати переконливу концепцію виконання.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя дослідження образів природи в хоровій мініатюрі західноєвропейського романтизму сформовано на перетині декількох наукових напрямів: історичного музикознавства, культурології, теорії жанрів та персоналістики. Загальнотеоретичний та культурологічний контекст дослідження спирається на працю Н. Рябухи [3], де музична мініатюра розглядається як цілісне системне явище. Авторка обґрунтовує концепцію мініатюризму як специфічного принципу художнього мислення, що дозволяє фокусувати складні філософські ідеї у малих формах. Це положення є фундаментальним для нашого дослідження, оскільки саме в мініатюрі романтичне світовідчуття та образи природи

отримують найбільш концентроване вираження. Історико-стильовий ракурс епохи ґрунтовно представлений у класичній роботі А. Ейнштейна [9]. Дослідник аналізує «романтичний дух» крізь призму емоційної інтенсивності та національної самосвідомості. Він акцентує увагу на подвійній природі епохи, що є важливим для розуміння семантики природи як одночасно реального та містичного простору у творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана та Р. Вагнера. Еволюція хорових жанрів та їхнє місце у західній культурі детально висвітлені у двотомнику Ч. Алвеса [8]. Автор розглядає перехід від класицизму до романтизму, приділяючи значну увагу «партійній пісні» (part-song) та світським хорам. Дослідження Ч. Алвеса є цінним для нашої статті, оскільки воно вписує хорову мініатюру в широкий релігійний, філософський та технологічний контексти епохи, дозволяючи простежити, як культурний ландшафт ХІХ століття впливав на формування «природної» тематики. Специфіка німецько-австрійської традиції, яка є центральною для нашої теми, аналізується у нещодавній статті Д. Лі та Ю. Є [11]. Автори зосереджуються на емоційній інтенсивності та індивідуалізмі романтичної пісні, виділяючи природу як центральну тему творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана та Й. Брамса. Їхній аналіз того, як інтимність жанру поєднується з музичними інноваціями, дає підґрунтя для дослідження семантичного наповнення хорових мініатюр. Персоналістичний аспект та питання музичної мови творів ключових постатей романтизму, зокрема, Р. Шумана та Й. Брамса, представлені дослідженнями Дж. Даверіо [10]. Автор при дослідженні постаті Р. Шумана розкриває інтелектуальну глибину композитора через його зв'язок із німецькою літературою та філософією (Ж. Поль, Ф. Шлегель). Для нашої статті важливим є висновок Дж. Даверіо про те, як ці ідеї сформували «нову поетичну епоху» в музиці, де образи природи стають частиною складної музичної мови. З. Кросс [12] пропонує вичерпний аналіз хорової спадщини Й. Брамса. Автор підкреслює унікальний синтез класичних форм із романтичними експериментами композитора. Робота

3. Кросса є фундаментальною для розуміння технічного розвитку хорового стилю Й. Брамса та інтерпретації його світських мініатюр, де природні образи часто набувають елегійного або символічного забарвлення.

Таким чином, огляд літератури свідчить про наявність потужної теоретичної бази. Водночас, попри глибоке вивчення сольних жанрів (Lied) та великих хорових форм, семантичний аспект саме природних образів у хоровій мініатюрі потребують подальшого цілісного синтезу, що і визначає вектор нашого дослідження.

Мета дослідження - виявити художню своєрідність семантичного наповнення образів природи в західноєвропейській хоровій мініатюрі епохи романтизму.

Виклад основного матеріалу. У хоровій мініатюрі західноєвропейських композиторів епохи романтизму можна виділити три ключові семантичні сфери образів природи: лірико-споглядальна, драматично-фантастична, філософсько-пантеїстична. Основним джерелом, де детально розроблено концепцію трьох семантичних сфер образів природи в контексті західноєвропейського хорового романтизму, є наукові розвідки українських музикознавців, які спеціалізуються на хоровій семантиці та герменевтиці. Зокрема, ця класифікація детально розглядається у працях таких авторів: Л. Шаповалова [6; 7], М. Черкашина-Губаренко [4; 5], О. Рощенко [1; 2].

У названих роботах основними векторами є «Ліс як храм» (сфера спокою та гармонії), «Стихія та фантастика» (природа як джерело тривоги та міфу), «Природа-Космос» (філософське осмислення вічності природи на протигагу плінності людського життя). Спираючись на аналітичні розвідки вищевказаних авторів, ми можемо структурувати образний простір західноєвропейської хорової мініатюри романтизму за трьома фундаментальними сферами. Кожна з цих сфер не просто описує природу, а транслює певний психологічний стан.

До першої відноситься сфера спокою та самотності («Waldeinsamkeit» – у перекладі з німецької – «Лісова самотність»). Ліс у німецькій ментальності постає містичним топосом, сакральним простором, де людина звільняється від соціальних умовностей цивілізації задля осягнення істини та краси.

Концепт *Waldeinsamkeit* репрезентує не просто присутність людини у лісі, а специфічний модус буття - стан свідомого

усамітнення, рефлексії та метафізичного злиття з природним середовищем.

У хоровій мініатюрі епохи романтизму образ лісу як «сакральної самотності» втілюється через специфічні фактурні та гармонічні засоби.

Хорова мініатюра «Abschied vom Walde» («Прощання з лісом») з циклу «Sechs Lieder im Freien zu singen» («Шість пісень для співу на відкритому повітрі»), Op. 59, № 3 Ф. Мендельсона-Бартольдї, на вірші Й. фон Ейхendorфа є одним із найяскравіших прикладів семантики *Waldeinsamkeit*. У семантичному сенсі ліс трактується як надійний притулок від «світу фальші та турбот». Композитор використовує строгу хоральну фактуру. Чотириголосся звучить монолітно, створюючи відчуття величі та спокою. Гармонічна стабільність (перевага стійких ступенів) передає відчуття психологічної безпеки, яку дарує ліс.

У хоровій мініатюрі «Im Walde» («У лісі») з циклу («Шість пісень»), Op. 75, № 2 Р. Шумана, на вірші Е. Гейбеля оспівується краса природи. Але тема лісу для композитора є не просто пейзажем, - це жива таємнича сутність, яка вступає у резонанс із внутрішнім світом людини. Ліс постає як простір, де звуки природи (мисливський ріг, шелест) стають метафорами пам'яті. Використання характерних «золотих ходів» валторн у хорових партіях семантично відсилають до образу полювання, що створює ефект «історичної дистанції». Ліс стає місцем, де оживають легенди та минуле. Постійні гармонічні зсуви та затримання передають непевність і трепетність людської душі перед величчю природи. Р. Шуман майстерно використовує мажоро-мінорні зіставлення. Кожна згадка про сонячне світло або тінь дерева моментально відображається у зміні забарвлення акорду. Природа змінюється разом із настроєм героя. Хмарність у душі миттєво стає «хмарністю» у музичній тканині. Динаміка «*piano*» та «*pianissimo*» в окремих епізодах підкреслює інтимність стану самотності, де кожна інтонація стає «тихою сповіддю» людини.

Хорова мініатюра Й. Брамса на вірші П. Гейзе «Waldesnacht» («Лісова ніч») Op. 62, № 3 з циклу «Sieben Lieder» («Сім пісень для мішаного хору») є справжнім шедевром, у якому природа стає сакральним простором для зцілення душі. У творі синтезується образ лісу з образом ночі, підсилюючи відчуття відстороненості від світу. Семантичне наповнення характеризується пошуком

заспокоєння для «втомленого серця» у темній тиші лісу. Композитор відходить від простої гомофонної фактури, насичуючи тканину поліфонічними перегуками. Імітації та затримання символізують блукання думок, їх поступове заспокоєння та переплетіння. Поліфонія тут - це внутрішній монолог героя.

Й. Брамс майстерно використовує низький регістр хору (особливо у партіях альтів та басів), що створює ефект «тембрової сутіні», яка огортає слухача, занурюючи його в стан медитативної самотності. Вишукані альтерації створюють ефект «мерехтіння». Хитка гармонія передає трепет душі, її вразливість перед величчю ночі. Раптові просвітлення (відхилення у мажор) - це моменти осяяння та віднайденого спокою.

Друга сфера – нічна містика та філософська рефлексія. Ніч у художній картині світу романтиків - це не просто відсутність світла, а сакральний час «істинного буття». У творчості композиторів-романтиків нічний простір стає медіумом для зустрічі людини з власною підсвідомістю, вічністю або потойбічним світом. Якщо день у романтизмі часто асоціюється з соціальною суєтою та обмеженістю, то ніч відкриває безмежність духу.

Обробка німецької народної пісні Й. Брамса «In stiller Nacht» («У тиху ніч»), WoO 34, № 8 є унікальним прикладом того, як композитор-романтик інтерпретує фольклорне джерело, перетворюючи народну пісню на філософське висловлювання про самотність і вселенське співчуття. Поєднання архаїчного наспіву з романтичною гармонією створює відчуття «позачасовості». У семантичному аспекті природа виступає співчутливим свідком людського болю, глибока скорбота, що розчиняється в нічній тиші.

Й. Брамс використовує у творі чергування однойменного мажору та мінору не як технічний прийом, а як психологічний важіль. Перехід у мажор під час згадки про місяць та зорі не приносить радості, а лише підкреслює «сріблясту» холодність ночі, яка мовчки спостерігає за людським горем. Це створює ефект «холодного світла».

Твір вирізняється специфічною насиченістю нижнього регістру. Композитор використовує надзвичайно низьку теситуру для жіночих голосів, що створює специфічний фонічний ефект «матового» звучання. Спів басів та альтів у низькому регістрі створює відчуття «земного тяжіння». Це звук самотності, що не летить угору, а осідає в тиші. Постійні дисонуючі затримання у

середніх голосах передають внутрішню напругу, яка не знаходить розв'язання, подібно до нічних роздумів. У цій мініатюрі паузи мають таке ж значення, як і ноти. Пауза - це і є та сама «тиха ніч», у якій герой залишається сам. Це моменти, коли навіть природа затихає, слухаючи його страждання.

Третьою сферою є сфера природної стихії - образ води, вітру чи грози. Це метафора життєвих випробувань. Якщо ліс та ніч у романтизмі є сферами спокою та рефлексії, то образи води, вітру та грози уособлюють активне, драматичне начало. У хоровій мініатюрі стихія ніколи не постає суто фізичним явищем - вона завжди антропоморфна. Бурхливе море або поривчастий вітер стають символами фатальної долі, неспокою людського духу, боротьби особистості з обставинами або невідворотності життєвих змін.

Музична семантика стихії втілюється використанням рухливих, часто віртуозних фігурацій у середніх та нижніх голосах, що створюють ефект «хвилювання» або «турбулентності» звукового простору; звукозображальністю (пряма імітація природних звуків: висхідні пасажі (пориви вітру), хроматичні послідовності (шелест листя), різкі гармонічні акценти та кластери (удари грому або сплески хвиль); тріольна пульсація, пунктирні ритми та змінні акценти, що передають непередбачуваність стихійного руху.

Одним із прикладів використання «морської» семантики є хорова мініатюра Й. Брамса «Vineta» («Вінета»), Op. 42, № 2. У творі композитор звертається до віршів В. Мюллера, створюючи багатопланове звукове полотно, де морська стихія постає не як руйнівна сила, а як містичний медіум, що зберігає відгомін минулого. Море є символом пам'яті, що поглинула минуле, та невідворотності часу. Використання мішаного складу хору (SATTBV) дозволяє Й. Брамсу досягти особливої сонорної насиченості. Подвоєння тенорів та басів створює густий, «темний» фундамент, який асоціюється з товщею води та створює ефект «підводного» гулу. Верхні голоси (сопрано та альти) на цьому фоні звучать як мерехтливий відблиск на поверхні моря, мерехтіння хвиль. Хоча твір має пісенну природу, композитор насичує його поліфонічними перекличками. Імітаційні вступи в різних партіях відтворюють легендарний дзвін затонулих церков Вінети. Це не пряма імітація дзвонів, а їхнє «розмите» відлуння крізь воду. Плавні, хвилеподібні

мелодичні лінії в розмірі 6/8 створюють безперервний рух прибою, що заколисує слухача.

Раптові динамічні сплески (*forte*) маркують моменти «проявлення» величі міста з морської безодні, які швидко згасають у загальному *piano*. Це передає ілюзорність романтичного бачення.

Отже, хорова мініатюра «Вінета» демонструє перехід від простої звукообразності до філософського символізму. Образ води тут стає, по-перше, дзеркалом минулого, де затонуло місто - це втрачені ідеали або спогади. По-друге, стихією заспокоєння, де ритм моря втихомирює душевний біль.

Наукова новизна статті полягає у здійсненні комплексного мистецтвознавчого аналізу хорової мініатюри західноєвропейського романтизму через призму синтезу семантичних кодів та виконавських стратегій. Зокрема:

- уперше систематизовано ключові семантичні сфери образів природи (лісова самотність «*Waldeinsamkeit*», нічна містика, водна та вітрова стихії) у хоровій мініатюрі західноєвропейських композиторів епохи романтизму;

- обґрунтовано концепцію «психологічного звукопису», де музичні засоби (хроматизми, терцієві модуляції, фактурні імітації) розглядаються як інструменти екстеріоризації емоційного стану суб'єкта, а не простої дескриптивності;

- виявлено кореляцію між філософським наповненням образу та конкретними параметрами хорової фактури.

У результаті проведеного дослідження сформульовано такі висновки.

Образи природи в хоровій мініатюрі романтизму є психологізованими символами внутрішнього стану людини, що потребує від виконавця глибокого аналізу поетичного тексту. Природа в хоровій мініатюрі романтизму еволюціонувала від фонові декорації до структуротворчого та смислового центру. Вона виступає сакральним простором для самопізнання, де концепт *Waldeinsamkeit* (лісової самотності) стає еталоном цілющого усамітнення, а нічна містика - медіумом для філософської рефлексії.

Музична семантика цих творів базується на використанні специфічних фактурних та гармонічних формул, які мають стійке асоціативне значення (ліс - хоральність, вода - рухливість, ніч - низький регістр).

Музична мова композиторів-романтиків у втіленні образів природи базується на глибокому психологізмі. З'ясовано, що використання низхідних хроматизмів (*passus duriusculus*) та раптових тональних «світлотіней» (терцієві співвідношення) слугує для передачі «емоційного резонансу» героя. Звукообразність у хорових мініатюрах Р. Шумана та Й. Брамса має інтелектуальний підтекст, де імітація природних звуків (дзвони, роги, хвилі) є символом пам'яті або невідворотності фатуму.

Хорова мініатюра епохи романтизму репрезентує унікальний інтонаційно-семантичний синтез образотворчих та експресивних компонентів. Феномен звукообразності (*tone-painting*) у цей період зазнає якісної трансформації: від прямолінійної дескриптивності, властивій бароковій стилістиці, до глибинного психологізму. Музична ілюстративність перестає виконувати суто прикладну роль, перетворюючись на інструмент екстеріоризації внутрішніх станів людини.

Застосування композиторами-романтиками низхідної хроматичної послідовності (*passus duriusculus*) для імітації природних явищ (дощу, листопаду), має на меті не стільки акустичне копіювання, скільки відтворення «емоційного відлуння». У такий спосіб формується антропоморфний пейзаж, де меланхолія чи рефлексія героя стають першоосновою музичного образу.

Фундаментальну роль у моделюванні «атмосферності» відіграє система медіантних (терцієвих) зв'язків та мажоро-мінорна дихотомія. Раптовий функціональний зсув (наприклад, C-dur - c-moll) виконує роль семантичного маркера, що позначає зміну візуального плану (наприклад, затьмарення сонця хмарою або різку дестабілізацію внутрішнього стану героя). Такі гармонічні трансформації створюють ефект кінематографічного «напливу», змінюючи психологічне «освітлення» твору.

Література

1. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : монографія. Харків : Вид-во ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 1999. 147 с.
2. Рощенко О. Г. Семантичні типи музичного образу (до проблеми цілісності художнього світу композитора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 1999. Вип. 3. С. 60–73.

3. Рябуха Н. О. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 73–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_11 (дата звернення: 08.03.2026).

4. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичні образи природи: історичний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 2 (11). С. 13–21.

5. Черкашина-Губаренко М. Р. Романтизм у музиці : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1986. 188 с.

6. Шаповалова Л. В. Музична герменевтика : навч. посіб. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. 132 с.

7. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : монографія. Харків : ХДУМ, 2001. 294 с.

8. Alwes C. L. A History of Western Choral Music. 2016. Vol. 2. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199376995.001.0001>.

9. Einstein A. Music in the Romantic Era. New York: Norton, 1975.

10. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age." New York: Oxford University Press, 1997.

11. Li D., Ye Y. Research on the musical cultural characteristics and styles of German and Austrian art songs during the Romantic period. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*. 2025. №25(3). Pp. 214–220. 10.5281/zenodo.10682343

12. Kross Siegfried. "The Choral Music of Johannes Brahms." *American Choral Review* 25, no. 4 (1983): 1–30.

References

1. Roshchenko, O. H. (1999). *Dialectics of the mythologeme and the new mythology of musical romanticism*. Kharkiv I. P. Kotliarevskyi State Institute of Arts [in Ukrainian].

2. Roshchenko, O. H. (1999). Semantic types of the musical image (on the problem of the integrity of

the composer's artistic world). *Issues in the Interaction between Art, Pedagogy, and Educational Theory and Practice*, (3), 60–73 [in Ukrainian].

3. Riabukha, N. O. (2008). Musical miniature as a subject of culturological research. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (1), 73–82. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_11 [in Ukrainian].

4. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2011). Musical images of nature: Historical aspect. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (2), 13–21 [in Ukrainian].

5. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (1986). *Romanticism in music*. Musical Ukraine [in Ukrainian].

6. Shapovalova, L. V. (2004). *Musical hermeneutics*. Kharkiv I. P. Kotliarevskyi State University of Arts [in Ukrainian].

7. Shapovalova, L. V. (2001). *Music as an analogue of personality: On the problem of reflexive consciousness*. KhDUM [in Ukrainian].

8. Alwes, C. L. (2016). A history of Western choral music (Vol. 2). Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199376995.001.0001> [in English].

9. Einstein, A. (1975). *Music in the Romantic era*. Norton [in English].

10. Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*. Oxford University Press [in English].

11. Li D., Ye Y. (2025). Research on the musical cultural characteristics and styles of German and Austrian art songs during the Romantic period. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 25(3), 214–220. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10682343> [in English].

12. Kross, Siegfried. "The Choral Music of Johannes Brahms." *American Choral Review* 25, no. 4 (1983): 1–30 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 78.071.1(477):373:37.09]:78
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362315

Цитування:

Бермес І. Л. Станіслав Людкевич про особливості музичного шкільництва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 238–242.

Bermes I. (2026). Stanislav Lyudkevych on the Peculiarities of Musical Education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 238–242 [in Ukrainian].

Бермес Ірина Лаврентіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва Дрогобицького державного
педагогічного університету ім. Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>
irunabermes@ukr.net

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ПРО ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ШКІЛЬНИЦТВА

Мета статті – розкрити ідеї С. Людкевича щодо організації музичного виховання, висловлені ним на Першому педагогічному конгресі у Львові 1935 року. **Методологія дослідження.** Для розкриття теми використано такі методи: аналітичний – для виокремлення сутності думок композитора, їх значущості для піднесення музичного виховання та навчання; історичний – для вивчення стану музичного виховання в польському заборі та передбачення перспективи використання ідей С. Людкевича в умовах сучасного музично-освітнього процесу. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано виступ С. Людкевича на Першому педагогічному конгресі (1935), виокремлено головні тези, які є вельми актуальними у сьогоденній ситуації, передусім у навчальному процесі закладів загальної середньої та музичної освіти. **Висновки.** Перший український педагогічний конгрес – важлива подія в історії української педагогіки, що відбувся в непростих умовах перебування Східної Галичини під владою Польщі й цілеспрямованого ополчення українців. Конгрес зібрав прогресивних діячів української науки і культури, яким небайдужою була справа українського шкільництва, зокрема й музичного, національного виховання учнівської молоді та широкого загалу. До секції мистецького виховання на чолі з Ф. Колесою ввійшли Б. Кудрик, І. Гриневецький і Г. Терлецький. Доповіді виголосили В. Січинський («Ужиткове мистецтво в системі мистецького виховання») та С. Людкевич («Організація музичного виховання»). У рефераті С. Людкевич висунув низку цікавих ідей, які є актуальними у наш час, коли шкільна музична освіта в Україні опинилася на маргінесі. Ключовим лейтмотивом виступу митця була калокатія – ідея виховання в людині досконалого, ідеал особистості, що гармонійно поєднує красу і добро. Наявність гармонійного компонента перетворює калокатію в одвічну культурну форму і сприяє її трансформації у часі, тому може вписуватися і в контекст сучасної епохи.

Ключові слова: С. Людкевич, педагогічний конгрес, калокатія, національне музичне виховання, музичне шкільництво, Галичина.

Bermes Iryna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Stanislav Lyudkevych on the Peculiarities of Musical Education

The purpose of the article is to reveal S. Lyudkevych's ideas on the organisation of musical education, expressed by him at the First Pedagogical Congress in Lviv in 1935. **Research methodology.** The following methods were used to reveal the topic: analytical – to isolate the essence of the composer's thoughts, their significance for the advancement of musical education and training; historical – to study the state of musical education in the Polish fence and predict the prospects for using S. Lyudkevych's ideas in the conditions of the modern musical and educational process. **Scientific novelty.** For the first time, the speech of S. Lyudkevych at the First Pedagogical Congress (1935) was analysed, the main theses were highlighted, which are very relevant in today's situation, primarily in the educational process of general secondary and musical education institutions. **Conclusions.** The First Ukrainian Pedagogical Congress is an important event in the history of Ukrainian pedagogy, which took place in the difficult conditions of Eastern Galicia being under Polish rule and the purposeful Polonisation of Ukrainians. The congress brought together progressive figures of Ukrainian science and culture who were concerned about the cause of Ukrainian schooling, including the musical and national education of schoolchildren and the general public. The section of art education, headed by F. Kolessa, included B. Kudryk, I. Hrynevetsky, and G. Terletsy. Reports were delivered by V. Sichinsky ("Applied Art in the System of Art Education") and S. Lyudkevych ("Organization of Music Education"). In his speech, S. Lyudkevych put forward a number of interesting ideas that are relevant in our time, when school music education in Ukraine has found itself on the margins. The key leitmotif of the artist's speech was kalokagatia – the idea of educating a person to be perfect, the ideal of a personality that harmoniously combines beauty and goodness. The presence of a harmonious component turns kalokagatia into an eternal cultural form and contributes to its transformation over time, therefore it can also fit into the context of the modern era.

Keywords: S. Lyudkevych, pedagogical congress, kalokagatiya, national musical education, musical schooling, Galicia.

Актуальність теми дослідження. У листопаді 1935 року у Львові відбулася неординарна подія – Перший український педагогічний конгрес. Ідея його проведення зародилася ще 1914 року і мала бути приурочена до 100-річчя від дня народження Кобзаря, проте її не вдалося зреалізувати. У 1931 році знову була спроба провести Конгрес і навіть створено ініціативний комітет, який визначив мету «подати напрямні її («Рідної школи» – І. Б.) ідейної праці на майбутнє» [5, 6]. Цього разу ця важлива подія мала бути присвячена 50-річчю заснування у Львові «Українського педагогічного товариства» (з 1916 року – «Рідної школи»). Втім у польському заборі провести такий захід було не просто і вдалося це аж через чотири роки. Серед питань, які висвітлювали на Конгресі відомі культурно-громадські діячі, педагоги Східної Галичини (С. Балея «Психологія характеру», В. Пачовський «Українознавство у вихованні молоді», С. Гайдучок «Вплив фізичного виховання на вдачу нашої молоді», Я. Кузьмів «Напрявні національного виховання» та інші – І. Б.), було й питання організації музичного виховання. Оскільки музика – важливий засіб національного виховання української шкільної молоді, збереження культурної ідентичності народу, виголошення реферату було доручено С. Людкевичу – видатному композитору, диригенту, педагогу, музично-громадському діячу. Якщо окремі доповіді учасників конгресу були в полі зору науковців, то виступ С. Людкевича ще не був предметом окремого дослідження.

Мета статті – розкрити ідеї С. Людкевича щодо організації музичного виховання, висловлені ним на Першому педагогічному конгресі у Львові 1935 року.

Аналіз досліджень і публікацій. Спорадично в окремих статтях, розділах монографій, матеріалах конференцій заторкувалися проблеми, порушені на Першому українському педагогічному конгресі. Це монографія Т. Завгородньої «Дидактична думка в Галичині (1919–1939)», статті Т. Завгородньої «Безперервна педагогічна освіта в Галичині (1920–1930 рр.)», Н. Кобрин «Музика в системі національного виховання молоді в Галичині (кінець XIX – 30-ті роки XX ст.)», «Історичні традиції українського музичного шкільництва та педагогіки Галичини на межі XIX – XX століть», Д. Кецало «Теоретико-педагогічна спадщина Станіслава Людкевича», П. Сікорського «Перший український

педагогічний конгрес та його вплив на розвиток освіти в Україні (до 80-ти річчя від часу проведення)», Т. Терена-Юськів «Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича», І. Бермес «Станіслав Людкевич і музичне виховання дітей», О. Зарічної «Роздуми над виступом інспектора товариства “Рідна школа” В. Кузьмовича на Першому українському педагогічному конгресі (1935)», дисертаційне дослідження Л. Мартиніва «Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини» та ін.

Виклад основного матеріалу. Перший Український педагогічний конгрес 1935 року відбувся в період примусової полонізації українців, якнайбільше на рівні шкільництва, яке, на думку О. Субтельного «являло собою надзвичайно делікатне й важливе питання в українсько-польській конфронтації. Окрім забезпечення дітей освітою, українці бажали, щоб школи підносили національну свідомість і культуру корінного населення» [6, 537]. Ішлося про обмеження прав на навчання рідною мовою, утиски українського культурного продукту, загалом українського чинника у шкільній програмі. Конгрес став відповіддю на політичні виклики часу в період перебування Східної Галичини під владою Польщі. В цих непростих умовах українські педагоги намагалися вберегти рідну мову, виплекати національно свідоме молоде покоління українців, здатне зберегти культурну ідентичність.

Мета школи у Східній Галичині в період міжвоєнного двадцятиліття полягала саме у вихованні патріотично налаштованого громадянина, патріота, оскільки під час польської окупації принижувалися все українське – культура, мова, історія. Саме виховані в національному дусі молоді українці мали б брати діяльну участь у процесах державотворення. Для цього найбільш придатною є музика – універсальна «мова» культури, зокрема її складова – унікальна українська пісенна традиція – носій національного коду (історичної пам'яті, ментальних прикмет, національних цінностей). Розуміючи значущість музики в житті українців, С. Людкевич підкреслював: «Музика ушляхетнює людську душу, виробляє почуття спільноти, єдності та будить збірну душу цілого народу» [5, 217].

Безправні умови життя українців спонукали педагогів апелювати до ідеї національного виховання, основи якого й були закладені на Першому українському педагогічному конгресі. Львівський педагог

Я. Кузьмів виступив із рефератом «Напрямі національного виховання» в якому наголосив: «Національне виховання у своїй найглибшій суті – це творення і безупинне досконалення нації» [2, 183].

Важливого значення у національному вихованні шкільної молоді «...на культурно-історичному досвіді рідного народу, його традиціях, звичаях і обрядах, багатовіковій... мудрості, духовності...» [4, 64] надавалося музиці. Про її значущість й організацію доповідав С. Людкевич, який «наполегливо займається музичним вихованням і навчанням, будучи свідомим того, що тільки музичні студії, оперті на правильних засадах, зможуть дати добрих музичних спеціалістів» [7, 20], писав Т. Терен-Юськів. Станіслав Пилипович акцентував, що «із усіх мистецтв найбільше органічно із життям чоловіка зв'язана є побіч поезії – музика...» [3, 135]. Митець визначив двоякість впливу музики на людину: «З одного боку смисловий, розбуджуючий енергію та духову емоцію чоловіка; з другого ж боку, вплив ... нормуючий, успокоюючий, що порядкує і рівноважить противенства та пристрасти життя та ублагороднює душу» [3, 135–136]. С. Людкевич наголосив на музикальності і співучості як ментальних рисах світосприйняття українців та необхідності використання їх у педагогіці та культурному піднесенні молоді. Відтак доповідач окреслив особливості використання цих прикмет у різних ділянках освітнього та культурного життя.

Щодо шкіл народних із триступеневою системою початкової освіти референт акцентував на важливості вибору пісенного матеріалу та підкреслював, що «музикування учнів вселюдних шкіл обмежується... до одно-найвище двоголосного хорового співу з пам'яті», пояснюючи це тим, що вчителі «здані на підкладання популярних мелодій до віршованих пісень у читанках» [3, 136], але для цього їм бракує як теоретичної і практичної підготовки, так і придатних збірників, методичних вказівок. Для покращення навчання співу в народних школах, С. Людкевич рекомендував підвищити професійні вимоги до вчителів та пожвавити видання пісенних збірників, які б відповідали віковим особливостям учнів.

Подібний стан науки співу і музики мав місце в середніх школах і семінаріях, де ці предмети були віднесені до надобов'язкових. Це позначилося на рівні знань учнів ще й тому, що більшість вчителів не мали фахової музичної освіти, а практикували «музику з аматорства» [3, 138]. Вельми часто цю

дисципліну викладали вчителі інших предметів, які одночасно провадили заняття хору чи оркестру, чи використовували «молодечий запал самозванчих диригентів-учеників...», обмежуючи «свою працю виключно до науки теорії музики, пособляючи тим розвельможненню дилетанства...» [3, 138]. Водночас С. Людкевич підкреслював, що заповнити цю лакуну могли б музичні авдиції (слухання музики по радіо – І. Б.), які, все ж, не могли замінити живого звучання. Наголошувалося також у доповіді на нестачі «музичної хорової бібліотеки, творів зложених і пристосованих відповідно до потреб школи на мішані, муж. і діточі хори» [3, 138], незважаючи на чималий список хорової літератури, серед якої «або твори маловартні, або укладом голосовим затрудні, для хорів учеників невідповідні...» [3, 138].

Ведучи мову про високі і фахово-музичні школи, доповідач підкреслив, що «там плекається тільки спеціальне фахове знання для вибранців» [3, 138–139], оскільки талановита молодь не завжди могла здобути музичну освіту через високу плату навчання. Для піднесення культурного рівня українців С. Людкевич пропонував скоординувати роботу музичних шкіл із культурно-освітніми установами.

Важливу роль у піднесенні музичної освіти широкого загалу відводив доповідач культурно-просвітницькому товариству «Просвіта», зокрема такими організаційними заходами: «1) шляхом заснування і плекання просвітянських хорів і оркестр; 2) виховуванням відповідних диригентів для тих гуртів; 3) устроюванням музичних курсів диригентів, збірних концертів хорів і оркестр, врешті 4) заснуванням музичних бібліотек, збиранням та видаванням пригідного репертуару для хорів та оркестр» [3, 139]. Оскільки просвітянські аматорські гуртки (хорові, оркестрові, театральні) популяризували український музичний продукт, якнайбільше українську пісню, залучали в свої шеренги чимало обдарованих і національно свідомих українців, провадили активну концертну діяльність, можемо стверджувати, що це сприяло піднесенню культурного рівня та національної свідомості автохтонів у період бездержавності. Разом із тим, доповідач звернув увагу на потребу залучення до керування аматорськими гуртками фахових музикантів і необхідності заснування спеціальної фахової організації, яка б інспектувала та надавала допомогу в організації їхньої роботи.

Ще одна установа, на думку С. Людкевича, мала суттєве значення у музичному житті українців – церква, «якої увесь богослужбний обряд оснований і інтегрально зв'язаний із вокально-музичним мистецтвом» [3, 140]. Розквіт національного вокально-хорового мистецтва композитор пов'язував із діяльністю братських шкіл, Києво-Могилянської академії, духовною творчістю Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Вербицького, Перемишльського церковного хору, заснованого 1829 року та інших. Ішлося і про те, що після 1870 року вплив церкви послабшав. Референт виокремив засоби за допомогою яких церква могла б піднести українську музичну культуру: «1) Заснуванням дяківських інститутів, в яких кандидати, крім науки богослужбних книг, побирали б основну науку музичну. 2) Через обов'язкове образування питомців духовної семинарії у музиці і співі фаховими силами. 3) Заснуванням у більших центрах церковних хорів, ведених фахово і по мистецьки, особливо при соборних церквах. 4) Висиланням щороку музикально спосібних кандидатів духовного звання на заграничні студії, особливо ж для пізнання музично-духовного стилю. Вони відтак повинні б стати духовними композиторами і організаторами церковно-музичних установ, експертами у справах духовної музики» [3, 141]. Втім, мистецький церковний спів, покликаний розбудити «релігійного духа», потребував значного покращення, бо «ця культурна ділянка оставши без опіки нидіє...» [3, 142].

Для піднесення музичного виховання С. Людкевич запропонував скласти «плян рідного музичного навчання всіми можливими засобами», зокрема ініціативу і супровід «повинні взяти... наші музичні установи, Рідна школа, “Просвіта”... Церква...» [3, 143]. Наголошуючи на прогалинах у навчанні, недостатній кількості музичної літератури на народних мотивах, чужих музичних впливах, доповідач підсумував: «Із організацією нашого музичного виховання ми повинні спішитися, бо кожне опізнання цієї праці робить її труднішою і складнішою» [так само].

Вчений зробив висновок, що поодинокі спроби окремих організацій, як-от «Рідна школа» чи «Просвіта», не дадуть позитивного результату. Він стверджував, що до раціональної організації музичного виховання може привести тільки «скоординована кооперація фахово-музичних шкільних та церковних установ» [5, 217].

Щоб піднести музичне виховання до належного рівня С. Людкевич рекомендував

дирекції шкіл тісно співпрацювати з фаховими музичними школами, підготувати кваліфіковані вчительські кадри, організувати лекції та курси для діючих вчителів, підготувати для них музично-педагогічні та методичні посібники. Оскільки україномовних підручників бракувало, а польські нав'язувалися, це турбувало музичних діячів. Із цього приводу Я. Барнич наголошував, що з іншомовних джерел «молодь... мало що користує, але, користуючись, затрачує почуття любові до рідного краю, до краси нашої народної пісні...» [1, 64].

У дискусії з питання організації музичного виховання взяли участь професори С. Хруцький, І. Гриневецький, Г. Терлецький, доктор Б. Кудрик. Так, І. Гриневецький акцентував, що навчання співу в народних школах «обмежили до вивчення відповідної кількості пісень, не дбаючи... ані про їх якість, ані про інтерпретацію», в середніх школах ставляться «до “музикування” молоді байдужо або й негативно» [5, 216], а хоровий спів – абсолютно занедбаний.

Б. Кудрик рекомендував ввести до програми «культ рідної музичної старовини», популяризувати твори Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Вербицького, І. Лаврівського. Дослідник висунув цікаву ідею: «Най і чужі пізнають, що наша музична культура не почалась від Лисенка» [там само]. Водночас Б. Кудрик пропонував молоді пізнати мистецьку вартість хорового партесного співу, церковної пісні, повернутися до давніх Богогласників і кантів.

Наукова новизна статті. Вперше проаналізовано виступ С. Людкевича на Першому педагогічному конгресі (1935), виокремлено головні тези, які є вельми актуальними у сьогоdnішній ситуації, передусім у навчальному процесі закладів загальної середньої та музичної освіти.

Висновки. Перший український педагогічний конгрес – важлива подія в історії української педагогіки, що відбувся в непростих умовах перебування Східної Галичини під владою Польщі й цілеспрямованого ополячення українців. Конгрес зібрав прогресивних діячів української науки і культури, яким небайдужою була справа українського шкільництва, зокрема й музичного, національного виховання учнівської молоді та загалу. До секції мистецького виховання на чолі з Ф. Колессою ввійшли Б. Кудрик, І. Гриневецький і Г. Терлецький. Доповіді виголосили В. Січинський («Ужиткове мистецтво в системі мистецького виховання») та С. Людкевич («Організація музичного

виховання»). У рефераті С. Людкевич висунув низку цікавих ідей, які є актуальними у наш час, коли шкільна музична освіта в Україні опинилася на маргінесі. Ключовим лейтмотивом виступу митця була калокагатія – ідея виховання в людині досконалого, ідеал особистості, що гармонійно поєднує красу і добро. Наявність гармонійного компонента перетворює калокагатію в одвічну культурну форму і сприяє її трансформації у часі, тому може вписуватися і в контекст сучасної епохи.

Педагогічний конгрес 1935 року – результат плідної співпраці педагогів, мистецтвознавців, громадських діячів, які наголосили на важливості активної протидії асиміляційній політиці польської влади, збереження і надання допомоги українській школі основним завданням якої є національне виховання учнівської молоді. Саме тому звернення до його резолюцій і постанов сьогодні є вельми актуальним: в умовах російської війни воно актуалізує питання національної самоідентифікації, піднесення освіти молоді, зокрема музичної, оскільки музика, спів для українців – це не тільки ментальна риса, традиція, радше – необхідність, завдяки якій не зникла мова. Адже музичне виховання – домінуючий чинник у плеканні морально-етичних норм на психоемоційному рівні, особливо в контексті викликів сьогодення – в умовах війни, цифровізації, глобалізації. Врешті відчуття національної ідентичності виявляється через музику і пісню в українців найбільш виразно.

Врахування ідей С. Людкевича, виголошених ним на Першому українському педагогічному конгресі, видається вкрай необхідним для піднесення рівня музичного навчання і виховання на значно вищій щабель в сучасних умовах.

Література

1. Барнич Я. Дещо про підручники до науки співу й музики. *Українська школа*. 1929. Ч. 1–4. С. 64.

2. Кузьмів Я. Напрявні національного виховання. *Перший український педагогічний конгрес*. 1935. Львів : Накладом товариства Рідна школа, 1938. С. 181–184.

3. Людкевич С. Організація музичного виховання. *Перший український педагогічний конгрес*. 1935. Львів : Накладом товариства «Рідна школа», 1938. С. 135–143.

4. Основи національного виховання: концептуальні положення / за заг. ред. В. Кузя та ін. Умань : УДП ім. П. Тичини, 1993. 108 с.

5. Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. Львів, 1938. 248 с.

6. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. Шевчука. Київ: Либідь, 1993. Вид. 3-є. 720 с.

7. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича. Лондон, 1984. 82 с.

References

1. Barnych, Ya. (1929). Something about textbooks for the science of singing and music. *Ukrainian school*, 1–4, 64 [in Ukrainian].

2. Kuzmiv, Ya. (1938). Guidelines for national education. *The First Ukrainian Pedagogical Congress*, 181–184 [in Ukrainian].

3. Lyudkevych, S. (1938). Organisation of musical education. *The First Ukrainian Pedagogical Congress*, 135–143 [in Ukrainian].

4. Kuz, V. (1993). *Fundamentals of national education: conceptual provisions*. Uman [in Ukrainian].

5. *The First Ukrainian Pedagogical Congress*. (1935). Published by the Native School Society [in Ukrainian].

6. Subtelnyi, O. (1993). *Ukraine: history*. Lybid [in Ukrainian].

7. Teren-Yuskiv, T. (1984). *National-state motivation of S. Lyudkevich's work*. London [in England].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 22.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Садовенко С. М. Саунд-дизайн у музичному продюсуванні в цифрову добу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 243–249.

Sadovenko S. (2026). Sound Design in Music Production in the Digital Age. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 243–249 [in Ukrainian].

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

САУНД-ДИЗАЙН У МУЗИЧНОМУ ПРОДЮСУВАННІ В ЦИФРОВУ ДОБУ

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати саунд-дизайн як складову музичного продюсування в цифрову добу та визначити його художньо-естетичні, соціально-професійні й культурологічні функції в умовах цифрового виробництва, платформного поширення музики та зміни фахових ролей у студійній практиці. **Методологія роботи** ґрунтується на поєднанні культурологічного, мистецтвознавчого, соціологічного та аналітичного підходів. Застосовано метод теоретичного узагальнення для уточнення поняття саунд-дизайну в системі музичного продюсування; порівняльний метод – для зіставлення зарубіжних і українських досліджень цифрового музичного виробництва; структурно-функціональний аналіз – для розкриття співвідношення саунд-дизайну, звукорежисури, мікшування, мастерінгу й музичного програмування; елементи соціології професій – для характеристики трансформації поділу праці між продюсером, композитором, виконавцем, бітмейкером і звукорежисером. **Наукова новизна** дослідження полягає у розгляді саунд-дизайну як цілеспрямовану організацію звукової ідентичності музичного твору, що охоплює відбір, створення, трансформацію, темброво-фактурне впорядкування та просторово-динамічне моделювання звукового матеріалу. Доведено, що цифрові аудіоробочі станції, бібліотеки семплів, плагіни, стрімінгові платформи й інструменти генеративного штучного інтелекту змінюють критерії професійної компетентності, форми колективної творчої праці та способи аудиторної рецепції музичного продукту. **Висновки.** Саунд-дизайн у цифрову добу виконує інтегративну функцію в музичному продюсуванні, оскільки забезпечує зв'язок між художнім задумом, студійною технологією, соціальною організацією праці й платформним функціонуванням фонограми. Для українського фахового середовища особливо важливими є поняттєве розмежування саунд-дизайну із суміжними видами музично-виробничої діяльності, уточнення освітніх компетентностей і вироблення критеріїв аналізу звукової форми, авторства та якості в сучасній музичній культурі.

Ключові слова: саунд-дизайн, музичне продюсування, цифрова доба, цифрові аудіоробочі станції, звукова ідентичність, музичне виробництво, генеративний штучний інтелект, платформний обіг музики.

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

Sound Design in Music Production in the Digital Age

The purpose of the work is to provide a theoretical substantiation of sound design as a component of music production in the digital age and to determine its artistic, aesthetic, socio-professional, and cultural functions under the conditions of digital production, platform-based music circulation, and the transformation of professional roles in studio practice. **The research methodology** is based on the combination of cultural, art-historical, sociological, and analytical approaches. The method of theoretical generalization is used to clarify the concept of sound design within the system of music production; the comparative method is applied to correlate international and Ukrainian studies of digital music production; structural and functional analysis is used to reveal the relationship between sound design, sound engineering, mixing, mastering, and music programming; elements of the sociology of professions are employed to characterise the transformation of the division of labour among the producer, composer, performer, beatmaker, and sound engineer. **The scientific novelty** consists in interpreting sound design not as an auxiliary technical operation of post-production, but as a purposeful organisation of the sonic identity of a musical work, which includes the selection, creation, transformation, timbral and textural ordering, and spatial-dynamic modelling of sound material. The article substantiates that digital audio workstations, sample libraries, plugins, streaming platforms, and generative artificial intelligence tools change the criteria of professional competence, the forms of collective creative labour, and the modes of audience reception of a musical product. **Conclusions.** In the digital age, sound design performs an integrative function in music production because it connects the artistic intention, studio technology, social organisation of labour,

and platform-based functioning of the phonogram. For the Ukrainian professional environment, particular importance is attached to the conceptual differentiation of sound design from related types of music-production activity, the clarification of educational competencies, and the development of criteria for analysing sonic form, authorship, and quality in contemporary music culture.

Keywords: sound design, music production, digital age, digital audio workstations, sonic identity, music production process, generative artificial intelligence, platform circulation of music.

Актуальність теми дослідження. Цифровізація музичного виробництва змінила не лише технічний інструментарій створення музики, а й соціально-професійний устрій продюсерської діяльності. Цифрові аудіоробочі станції поєднали в одному середовищі запис, програмування, редагування, оброблення, мікшування та підготовку матеріалу до розповсюдження, внаслідок чого дистанція між композиційною, звукорежисерською і продюсерською працею істотно скоротилася. Саме тому, саунд-дизайн у цифрову добу доцільно розглядати як темброво-фактурну організацію твору, від якої залежать художня виразність, розпізнаваність і придатність музичного продукту до платформного обігу.

Стан наукової розробки теми формується на перетині sound studies, медіадосліджень, музикознавства, теорії звукорежисури й досліджень креативних індустрій. Браян Кейн у своїх дослідженнях у сфері музикознавства показує, що sound studies та auditory culture становлять широке міждисциплінарне поле, де звук аналізується як фізичне явище та культурна форма слухового досвіду [9, 2–21]. Автор зазначає: «звукові дослідження» та «слухова культура» – це терміни, які часто використовуються як синоніми для позначення широкої, гетерогенної, міждисциплінарної галузі дослідження. Однак потенційна розбіжність між цими термінами залишається» [9, 2]. Саунд-дизайн став предметом українських і зарубіжних досліджень, однак у працях про музичне продюсування його функції часто розглядаються фрагментарно, зокрема, як частина студійної технології, компонент аудіовізуальної драматургії або як результат індивідуалізованого виконавського звучання. Відтак, теоретичне обґрунтування саунд-дизайну як складової музичного продюсування в цифрову добу та визначення його художньо-естетичних, соціально-професійних й культурологічних функцій в умовах цифрового виробництва, платформного поширення музики й зміни фахових ролей у студійній практиці є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковий дискурс щодо означеної проблематики зосереджений на з'ясуванні питань щодо того, яким чином DAW-платформи змінюють

професійні очікування, канали входження в професію, ринкові залежності та форми координації праці. Праця Інгвара К'юса дає підстави говорити про платформізацію музичного виробництва [10, 1063–1080].

Філіп Брукер і Вес Шаррок конкретизують цей процес на рівні колективної роботи в програмному середовищі, де рішення виробляються через повторне слухання, локальні корекції й ситуативний перерозподіл компетентності [5, 463–483]. Автори розглядають аматорське створення музики «за допомогою цифрової аудіостанції, показуючи, як аудіо та програмне забезпечення використовуються як ресурси для створення композицій», досліджують «матеріальні практики спільного створення пісень, використовуючи методи аналізу розмови – «черговість» та «вибір наступного» – щоб зафіксувати два ключові інтерактивні моменти» [5, 463].

Мистецтвознавчий і культурологічний виміри теми пов'язані з аналізом звуку як художнього матеріалу та як чинника перцептивної організації твору. Назарій Любінець розглядає саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен, що формує просторові, часові та емоційно-перцептивні параметри аудіовізуального твору [2, 130–137]. Зокрема, дослідник наголошує на «трансформації професійної ролі саунд-дизайнера як співтворця драматургії та архітектора перцептивного досвіду» [2, 130]. Саме на цьому тлі поняття фонографічного творення доцільно тлумачити як таку форму музичної праці, де звук виступає не вторинним носієм уже готового тексту, а безпосереднім матеріалом художнього конструювання [7, 1–18; 8, 53–64]. Зокрема, Михайло Екзархос та Саймон Загорський-Томас розглядають чотири сфери «звукових характеристик та відповідні інструменти й процеси, розроблені для їх маніпулювання, а саме: «висота тону», «амплітуда», «спектр і тембр» та «час і простір» [7, 1].

Культурологічний аналіз цифрового обігу музики показує, що спосіб поширення твору впливає на соціальне функціонування його звучання. Санджів Дебан і Джуї Рамапрасад, досліджуючи взаємозв'язок «між новими медіа, старими медіа та продажами в контексті

музичної індустрії», вивчають взаємодію між «ажіотажем навколо блогів, радіопрограмами та продажами музики як на рівні альбомів, так і на рівні пісень» [6, 101]. Використовуючи методологію «панельної векторної авторегресії (PVAR)» [6, 101], автори доводять неоднаковий вплив соціальних і традиційних медіа на продажі музичних продуктів. Маркус Шедль, аналізуючи поведінку слухачів академічної музики в мережі, фіксує залежність активності аудиторії від жанрової належності та медійного середовища. Автор ставить за мету «зробити класичну музику привабливою для нової аудиторії, принаймні, типово молодого покоління користувачів соціальних мереж» [11, 43]. Його стаття «проливає світло на використання двох платформ соціальних мереж (Last.fm та Twitter) шанувальниками класичної музики» [11, 43]. Ці праці важливі для музичного продюсування, оскільки демонструють зв'язок між звуковою презентацією, каналом поширення і соціальними характеристиками аудиторної спільноти.

Український науковий дискурс певною мірою зосереджений довкола інституціоналізації означеної проблематики. Денис Хренов пов'язує перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні з наявністю технічної, практичної та освітньої бази [4, 18–26]. Дослідник, визначаючи основні напрямки розвитку саунд-дизайну в Україні, а також аналізуючи попередні здобутки в цій галузі констатує, що «саунд-дизайн є видом сучасної дизайнерської діяльності <...> активно крокує до розвитку звукової естетики. Проте цей процес значно уповільнює конфлікт як технічної, так і практичної бази» [4, 18]. Світлана Кишакевич і Галина Стець локалізують проблему на рівні вокальної практики, де саунд постає індивідуалізованою формою звучання голосу [1, 78–82]. Авторки зазначають, що ключовим для естрадної вокально-виконавської практики є опанування нових вокальних прийомів, здатних забезпечити «унікальне звучання голосу, що значною мірою зумовлює конкурентоспроможність сучасного фахівця на ринку праці» [1, 78]. Праця Юрія Смаліуса засвідчує новий етап технологічної перебудови студійної діяльності, адже генеративний штучний інтелект дедалі активніше використовується для технічних, повторюваних і частково творчих операцій [3, 387–390]. Автор наголошує на посиленні продуктивності студійної роботи, проте одночасно порушує питання співавторства,

автентичності музичного твору та зміни ролі людини в музичному виробництві. Дослідження дає підстави стверджувати, що генеративний штучний інтелект не скасовує музичне продюсування як людську творчу діяльність, а змінює його внутрішню функціональну структуру.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні саунд-дизайну як складової музичного продюсування в цифрову добу та у з'ясуванні його соціально-професійних, культурних і художньо-естетичних функцій. Досягнення цієї мети передбачає уточнення поняття саунд-дизайну в структурі продюсерського циклу, зіставлення українського й зарубіжного наукового дискурсу та визначення впливу цифрових аудіоробочих станцій, платформ, бібліотек семплів, плагінів і генеративного штучного інтелекту на фахову організацію музичного виробництва.

Виклад основного матеріалу. Саунд-дизайн у структурі музичного продюсування доцільно визначати як цілеспрямовану діяльність із формування звукової ідентичності твору через відбір, створення, трансформацію та просторово-динамічну організацію матеріалу відповідно до естетичного задуму, способу поширення і передбачуваного режиму слухачької рецепції. Таке визначення дає змогу розмежувати саунд-дизайн із суто технічною фіксацією сигналу, локальним мікшуванням як операцією балансу та мастерінгом як фінальним доведенням фонограми до релізного стану, не ізолюючи його від цих стадій, а показуючи його присутність у всьому продюсерському циклі [7; 8].

Соціальна організація цієї діяльності в цифрову добу має виразно гібридний характер. Продюсер, композитор, бітмейкер, виконавець і звукорежисер нерідко працюють в одному програмному середовищі, проте така концентрація операцій не ліквідує поділу праці, а лише змінює його конфігурацію. Дослідження Ф. Брукера і В. Шаррока доводить, що музичні рішення в цифрових аудіоробочих станціях виникають не як суто індивідуальний жест користувача, а як результат колективного слухання, дискурсу, локальних демонстрацій і ситуативної зміни ролей [5, 463–483]. Платформізований вимір цього процесу, за спостереженням І. К'юса, виявляється в тому, що компанії-розробники забезпечують не тільки інструмент, а й доступ до бібліотек звуків, освітніх сервісів,

сертифікацій, суміжних ринків і моделей професійного успіху [10, 1063–1080].

Естетична функція саунд-дизайну в сучасному продюсуванні передусім пов'язана із керуванням слухацькою увагою. Тембр у цифровому середовищі перестає бути лише фізичною характеристикою джерела звуку й стає результатом багатоступінчатого конструювання. Фактура постає наслідком розподілу щільності, частотного насичення і ритмічної артикуляції. Просторове враження формується через свідоме проєктування глибини, панорами, ревербераційної дистанції та ілюзії присутності. Положення Н. Любінця про саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен має безпосереднє значення і для музичного продюсування, де звукова форма виконує функцію естетичної самоідентифікації твору [2, 130–137].

Цифровий обіг музики змінює соціальні критерії оцінки звучання. Пісня, що функціонує через потокові сервіси, блоги, короткі відеоформати й рекомендаційні платформи, існує в іншому режимі реєстрації, ніж фонограма епохи домінування фізичного носія. Звідси впливає підвищене значення швидкого тембрового розпізнавання, контрастної динамічної організації і точної адаптації звуку до носія та способу споживання. Дослідження С. Девана і Дж. Рамапрасада фіксує подвійний статус цифрового середовища як каналу комунікації і як каналу розповсюдження самого звукового матеріалу [6, 101–121]. Спостереження М. Шедля посилює цю тезу, оскільки показує, що інтенсивність мережевої активності залежить від конкретної аудиторної спільноти, а не є універсальною характеристикою будь-якого музичного жанру [11, 43–44].

Саунд-дизайн доцільно розглядати як багатовимірну форму організації звучання, що поєднує художнє формотворення, професійну координацію студійної праці та культурне функціонування фонограми в цифровому середовищі. На художньому рівні він визначає темброву, фактурну, динамічну й просторову своєрідність твору. На професійному рівні саунд-дизайн впливає на розподіл компетентностей між продюсером, композитором, виконавцем, бітмейкером, звукорежисером і фахівцем з аудіооброблення. На соціокультурному рівні він забезпечує впізнаваність музичного продукту в умовах потокового споживання, мережевої комунікації та алгоритмічно організованого добору контенту. Така дослідницька позиція дає змогу вивести проблему саунд-дизайну за

межі суто технологічного опису і розглядати її як питання художньої якості, авторської відповідальності та професійної стратифікації в сучасній музичній культурі.

Принципова зміна полягає в тому, що цифрові інструменти не тільки розширили доступ до музичного виробництва, а й ускладнили критерії професійного розрізнення. Доступність бібліотек семплів, пресетів, плагінів і типових ланцюгів оброблення створює умови для швидкого продукування звукового матеріалу, однак водночас посилює ризик тембрової уніфікації та втрати індивідуальної звукової манери. Саме тому саунд-дизайн виконує не лише декоративну або коригувальну функцію, а й функцію художньої селекції. Він відокремлює авторськи керовану звукову форму від стандартного програмного результату. Йдеться про здатність продюсера працювати зі звуком як із музичним матеріалом, у якому тембр, шум, ревербераційна перспектива, динамічний профіль і частотна щільність набувають формотворчого значення.

Генеративний штучний інтелект загострює це питання, оскільки частина операцій, що раніше вимагали фахового слухового досвіду, може бути делегована програмним системам. За таких умов цінність людської участі зміщується від механічного виконання окремих дій до відповідального добору, критичного слухового контролю, естетичного оцінювання і впорядкування результату відповідно до художнього задуму. Автоматично створений звуковий матеріал не дорівнює завершений фонограмі, якщо в ньому відсутні внутрішня темброва логіка, драматургія щільності, просторово-динамічна виразність і стилістична впізнаваність. Отже, саунд-дизайн у добу генеративного штучного інтелекту може бути інтерпретований як зона, де зберігається професійна відповідальність людини за якість, міру авторської участі та культурну придатність музичного продукту.

Для українського фахового простору показовою є незавершеність поняттєвого окреслення саунд-дизайну саме в межах музичного продюсування. Д. Хренов фіксує повільність інституційного розвитку галузі [4, 18–26], С. Кишакевич і Г. Стець акцентують проблему індивідуалізованого виконавського звучання [1, 78–82], а Ю. Смаліус позначає новий технологічний тиск, пов'язаний із генеративними системами [3, 387–390]. Ці праці свідчать, що для українського середовища нагальною є не лише технічна модернізація студійної роботи, а й уточнення

професійної термінології, освітніх траєкторій та критеріїв розмежування між саунд-дизайном, саунд-продюсуванням, звукорежисурою і музичним програмуванням.

Дослідження 2024–2026 років істотно зміщують аналітичний акцент із локального опису технічних прийомів на розгляд саунд-дизайну як способу організації творчої праці, професійної ідентичності та культурної циркуляції музичного продукту. Праця І. К'юса демонструє залежність музичного виробництва від платформних умов праці [10, 1063–1080]. Автор зауважує, що «останні десятиліття спостерігають поширення технологій цифрового музичного виробництва, на чолі з цифровими аудіоробочими станціями (DAW), такими як Pro Tools та Live. Компанії, що стоять за ними, включаючи Avid та Ableton, нагадують музичних дистриб'юторів у своєму постійному процесі платформізації, тобто в тому, що вони стають основою для зростаючого спектру взаємодій та транзакцій» [10, 1063]. І. К'юс дає чітке визначення терміну «платформа», концептуалізує низку «конкретних та технічних значень (сцена, фундамент, інфраструктура), а також більш абстрактних та культурних (програма, політика, основа для дії)», проводить історичний аналіз застосування способів, якими традиційні медіа-підприємства починали ще на початку 2000-х років «поширювати свій контент та взаємодію на таких «медіаплатформах», як телебачення, інтернет та мобільні медіа» [10, 1063–1080]. Автор підкреслює, що «у сфері музики ці ракурси по-різному використовувалися для відображення зростання та резонансу стрімінгових платформ, таких як Spotify» [10, 1065]. І. К'юс зазначає, що в останні роки «компанії, що опинилися на хвилі онлайн-програм для роботи з музикою (DAW) та зазвичай характеризуються зручністю використання та соціальною інтерактивністю, розробили версії DAW, адаптовані для освіти та орієнтовані на будь-яку школу з музичною програмою. Деякі, як-от Soundtrap, пропонуються як інституційна підписка; інші, як-от BandLab, пропонуються безкоштовно» [10, 1066]. Автор також зауважує, що існує кілька ринків (Avid, Ableton, Reaper та Bitwig, FL Studio, BandLab), на які компанії DAW можуть «поширюватися, але більшість із них надають пріоритет певним частинам галузі над іншими через онлайн- (та офлайн) комунікацію, а також дизайн своїх інструментів» [10, 1070]. «Створюючи свої платформи як легкодоступні повсякденні

інтерфейси для всіх функцій, пов'язаних зі створенням музики, ці компанії можуть поступово консолідувати та закріплювати своє посередництво у відповідних відносинах на ринку праці» [10, 1073].

Дослідження Н. Любінця увиразнює художній статус саунд-дизайну [2, 130–137]. Автор, вибудовуючи «цілісну концептуальну модель саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв на підставі порівняльного аналізу звуку в кіно, театрі та відеоіграх», пропонує «цілісну концептуальну модель саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв, створену на основі міжмедійного порівняльного аналізу кіно, театру та відеоігор» [2, 130]. Ю. Смаліус виявляє нову суперечність між зростанням технічної ефективності та збереженням людського авторства в добу генеративного штучного інтелекту [3, 387–390]. Саме тому сучасний аналіз саунд-дизайну має охоплювати не лише тембр, фактуру і простір, а й зміну структури творчого рішення, критеріїв якості та способів професійного розрізнення в цифровому музичному виробництві.

Відтак, саунд-дизайн доцільно трактувати як одну з провідних складових сучасного музичного продюсування, оскільки саме він забезпечує перехід від технічної обробки звуку до художньо й соціально значущої організації звучання. Звукова форма твору в цифрову добу визначає не тільки його естетичну впізнаваність, а й режим циркуляції, спосіб рецепції, професійну оцінку та придатність до функціонування в платформному середовищі. Через це предмет дослідження набуває значення не лише для теорії музичного продюсування, а й для аналізу ширших змін у сучасній музичній культурі.

Наукова новизна дослідження полягає в узгодженні індустріального, культурологічного і мистецтвознавчого підходів до саунд-дизайну, а також у співвіднесенні міжнародних студій із сучасним українським фаховим контекстом. Саунд-дизайн запропоновано розглядати як форму звукової організації музичного продукту, що поєднує естетичне конструювання тембру, просторово-динамічне опрацювання фонограми, соціальну координацію студійної праці та адаптацію твору до цифрового обігу. Такий підхід дає змогу точніше розмежувати саунд-дизайн із суміжними видами музично-виробничої діяльності й показати його

значення для аналізу авторства, професійної стратифікації та критеріїв якості в сучасній музичній культурі. Авторський акцент дослідження полягає в тому, що саунд-дизайн інтерпретовано одночасно як спосіб формотворення звукової матерії, як показник професійного розподілу праці та як умову культурного функціонування фонограми в цифровому середовищі. Така інтерпретація поглиблює аналіз саунд-дизайну як явища, у якому технічне оброблення звуку підпорядковується художній якості, професійній відповідальності й соціальній впізнаваності музичного продукту.

Висновки. Проведений аналіз засвідчив, що саунд-дизайн у цифрову добу є однією з базових форм музичного продюсування. Його значення зростає внаслідок концентрації різномірних операцій у цифрових аудіоробочих станціях, посилення платформної залежності творчої праці та підвищення ролі звукової ідентичності продукту в цифровому обігу. Аналіз наукового дискурсу дає підстави стверджувати, що саунд-дизайн поєднує художню, професійну й соціокультурну функції. Він формує естетичну своєрідність твору, упорядковує працю учасників музичного виробництва та визначає способи входження музики в середовище цифрового поширення.

Отже, саунд-дизайн є інструментом покращення звучання і критерієм авторської організації музичного матеріалу. Через нього виявляються межі між автоматизованим звуковим результатом і професійно сформованою фонограмою. Саме в цій площині особливого значення набувають слуховий контроль, темброва селекція, просторово-динамічне впорядкування та здатність продюсера забезпечити індивідуальну звукову якість твору.

Для українського фахового середовища потрібне більш чітке розмежування саунд-дизайну із суміжними видами продюсерської та звукорежисерської праці, а також узгодження цієї категорії з освітніми програмами і професійною термінологією. Наукове значення такого підходу пов'язане з можливістю уточнення визначення змін творчих ролей у сучасному музичному виробництві, прикладне – з виробленням еквівалентних критеріїв аналізу звукової форми, авторства, якості та професійної стратифікації в добу платформізації й генеративного штучного інтелекту.

Література

1. Кишакевич С., Стець Г. Саунд як індивідуальна форма звучання голосу. *Молодь і ринок*. 2022. № 3–4 (201–202). С. 78–82. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.259953>.
2. Любінець Н. Саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен: кіно, театр, відеоігри. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 5. С. 130–137. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-17>.
3. Смаліус Ю. П. Вплив генеративного штучного інтелекту на музичне продюсування. *Чорноморські наукові студії*. 2025. С. 387–390. DOI : <https://doi.org/10.36059/978-966-397-522-1-118>.
4. Хренов Д. О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 18–26. DOI : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.173960>.
5. Brooker P., Sharrock W. Collaborative Music-Making with Digital Audio Workstations: The «nth Member» as a Heuristic Device for Understanding the Role of Technologies in Audio Composition (Спільне створення музики за допомогою цифрових аудіоробочих станцій: «n-й учасник» як евристичний інструмент для розуміння ролі технологій в аудіо композиції). *Symbolic Interaction*. 2016. Vol. 39, no. 3. P. 463–483. DOI : <https://doi.org/10.1002/symb.238>.
6. Dewan S., Ramaprasad J. Social Media, Traditional Media, and Music Sales (Соціальні мережі, традиційні медіа та продажі музики). *MIS Quarterly*. 2014. Vol. 38, no. 1. P. 101–121. DOI : <https://doi.org/10.25300/MISQ/2014/38.1.05>.
7. Exarchos M., Zagorski-Thomas S. Audio Processing. The Bloomsbury Handbook of Music Production (Обробка аудіо. Довідник Блумсбері з музичного виробництва. Довідники Блумсбері) / ed. by A. Bourbon, S. Zagorski-Thomas. New York : Bloomsbury Academic, 2020. P. 1–18. URL: <https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/6362/> (дата звернення: 04.04.2026).
8. Großmann R., Hanáček M. Sound as Musical Material: Three Approaches to a Material Perspective on Sound and Music. *Sound as Popular Culture: A Research Companion* / ed. by J. G. Papenburg, H. Schulze. Cambridge, MA : MIT Press, 2016. P. 53–64. DOI: <https://doi.org/10.7551/MITPRESS/9975.003.0009>.
9. Kane B. Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn. *Sound Studies*. 2015. Vol. 1, № 1. P. 2–21. DOI : <https://doi.org/10.1080/20551940.2015.1079063>.
10. Kjus Y. The Platformization of Music Production: How Digital Audio Workstations Are Turned into Platforms of Labor Market Relations. *New Media & Society*. 2026. Vol. 28, no. 3. P. 1063–1080. DOI : <https://doi.org/10.1177/14614448241304660>.
11. Schedl M. Social Media and Classical Music?: A First Analysis within the PHENICX Project: «Performances as Highly Enriched and Interactive Concert Experiences». SoMeRA'14: Proceedings of the First International Workshop on Social Media

Retrieval and Analysis, July 11, 2014, Gold Coast, Queensland, Australia. New York : ACM, 2014. P. 43–44. DOI : <https://doi.org/10.1145/2632188.2632213>.

References

1. Kyshakevych, S., & Stets, H. (2022). Sound as an individual form of voice sounding. *Molod i rynok*, 3–4(201–202), 78–82. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.259953> [in Ukrainian].
2. Liubinet, N. (2025). Sound design as an artistic and technological phenomenon: cinema, theatre, video games. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 130–137. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-17> [in Ukrainian].
3. Smalius, Yu. P. (2025). The impact of generative artificial intelligence on music production. *Chornomorski naukovy studii*, 387–390. DOI : <https://doi.org/10.36059/978-966-397-522-1-118> [in Ukrainian].
4. Khrenov, D. O. (2019). Prospects for the development of sound design in Ukraine. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvozhnavstvo*, 40, 18–26. DOI : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.173960> [in Ukrainian].
5. Brooker, P., & Sharrock, W. (2016). Collaborative music-making with digital audio workstations: The “nth member” as a heuristic device for understanding the role of technologies in audio composition. *Symbolic Interaction*, 39(3), 463–483. DOI : <https://doi.org/10.1002/symb.238> [in English].
6. Dewan, S., & Ramaprasad, J. (2014). Social media, traditional media, and music sales. *MIS Quarterly*, 38(1), 101–121. DOI : <https://doi.org/10.25300/MISQ/2014/38.1.05> [in English].
7. Exarchos, M., & Zagorski-Thomas, S. (2020). Audio processing. In A. Bourbon & S. Zagorski-Thomas (Eds.), *The Bloomsbury Handbook of Music Production* (pp. 1–18). *Bloomsbury Academic*. <https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/6362/> [in English].
8. Großmann, R., & Hanáček, M. (2016). Sound as musical material: Three approaches to a material perspective on sound and music. In J. G. Papenburg & H. Schulze (Eds.), *Sound as Popular Culture: A Research Companion* (pp. 53–64). MIT Press. DOI : <https://doi.org/10.7551/MITPRESS/9975.003.0009> [in English].
9. Kane, B. (2015). Sound studies without auditory culture: A critique of the ontological turn. *Sound Studies*, 1(1), 2–21. DOI : <https://doi.org/10.1080/20551940.2015.1079063> [in English].
10. Kjus, Y. (2026). The platformization of music production: How digital audio workstations are turned into platforms of labor market relations. *New Media & Society*, 28(3), 1063–1080. DOI : <https://doi.org/10.1177/14614448241304660> [in English].
11. Schedl, M. (2014). Social media and classical music?: A first analysis within the PHENICX project: “Performances as Highly Enriched and Interactive Concert Experiences”. In *Proceedings of the First International Workshop on Social Media Retrieval and Analysis (SoMeRA'14)* (pp. 43–44). ACM. DOI : <https://doi.org/10.1145/2632188.2632213> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Бекіров У. Р. Стилiстичнi стратегii та музична драматургiя опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України». *Вiсник Нацiональної академii керiвних кадрiв культури i мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 250–254.

Бекіров Усеїн Різайович,
доктор філософії з музичного мистецтва,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6766-3923>
usyabek@gmail.com

Bekirov U. (2026). Stylistic Strategies and Musical Dramaturgy in Alla Zahaikivych's Opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 250–254 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИЧНІ СТРАТЕГІЇ ТА МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ АЛЛИ ЗАГАЙКЕВИЧ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ»

Мета роботи полягає в аналізі музичної драматургії, композиційної архітекτονіки та темброво-фактурної організації опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» на лібрето С. Жадана. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів. Використано методи структурно-аналітичного, стилістичного та драматургічного аналізу, що дозволяють дослідити композиційну архітекτονіку, музичну драматургію та темброво-фактурну організацію опери. Застосовано культурологічний та інтерпретаційний підходи для виявлення стилістичних стратегій композиторського письма, особливостей взаємодії оркестрових, вокально-хорових та електроакустичних звукових пластів, а також принципів монтажно-драматургії та сучасних композиційних технік. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному музикознавчому аналізі опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», у межах якого вперше здійснено системне осмислення її музично-драматургічної моделі та стилістичних стратегій композиторського письма. **Висновки.** Особливу увагу приділено специфіці взаємодії симфонічно-оркестрового, вокально-хорового та електроакустичного звукових пластів, що формують складну багаторівневу структуру акустичного середовища твору. Простежено принципи монтажно-драматургії та кінематографічного мислення, що визначають фрагментарну організацію музичного часу та нелінійну структуру оповідності твору. Виявлено специфіку використання сонористики та інструментальної імітації, які генерують багатопланові темброво-фактурні пласти музичної тканини. Проаналізовано роль атональності та додекафонних принципів організації музичного матеріалу як засобу передачі психологічної напруги та екзистенційної драматургії. Окремо розглянуто застосування алеаторичних прийомів у масових сценах, що сприяли моделюванню колективної дії та передачі ефекту керованого звукового хаосу. Визначено значення електроакустичного синтезу та розширення звукового простору, завдяки якому у творі формується інтегрований акустичний простір, де поєднуються оркестрові, вокальні та електронні звукові пласти. Узагальнення зазначених параметрів дозволило окреслити індивідуальну композиторську стратегію та визначити місце опери у контексті сучасного українського музичного театру.

Ключові слова: Алла Загайкевич, «Вишиваний. Король України», опера, музична драматургія, стилістичні стратегії, електроакустична музика, сонористика, алеаторика, сучасний український музичний театр.

Bekirov Usein, Doctor of Philosophy (PhD) in Musical Arts, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management

Stylistic Strategies and Musical Dramaturgy in Alla Zahaikivych's Opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine"

The purpose of the article is to analyse the musical dramaturgy, compositional architectonics, and timbral-textural organisation of the opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine" by A. Zahaikivych based on the libretto by S. Zhadan. **The research methodology** is based on a combination of general scientific and specialised musicological methods. Structural-analytical, stylistic, and dramaturgical methods are employed to investigate the compositional architectonics, musical dramaturgy, and timbral-textural organisation of the opera. Cultural and interpretative approaches are applied to identify the stylistic strategies of the composer's writing, the peculiarities of interaction between orchestral, vocal-choral, and electroacoustic sound layers, as well as the principles of montage dramaturgy and contemporary compositional techniques. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive musicological analysis of A. Zahaikivych's opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine", within which a systematic interpretation of its musical-dramaturgical model and stylistic strategies of the composer's writing is undertaken for the first time. **Conclusions.** Special attention is paid to the specific interaction of symphonic-orchestral, vocal-choral, and

electroacoustic sound layers that form a complex multi-level structure of the acoustic environment of the work. The principles of montage dramaturgy and cinematic thinking, which determine the fragmentary organisation of musical time and the non-linear narrative structure of the composition, are traced. The study identifies the specific use of sonoristics and instrumental imitation, which generate multi-layered timbral and textural strata within the musical fabric. The role of atonality and dodecaphonic principles in the organisation of musical material is analysed as a means of conveying psychological tension and existential dramaturgy. Particular attention is given to the use of aleatoric techniques in mass scenes, which contribute to modelling collective action and creating the effect of controlled sonic chaos. The significance of electroacoustic synthesis and the expansion of sound space is also determined, through which an integrated acoustic environment is formed in the work, combining orchestral, vocal, and electronic sound layers. The generalisation of these parameters makes it possible to outline the individual compositional strategy and to determine the place of the opera within the context of contemporary Ukrainian musical theatre.

Keywords: Alla Zahaikevych, "Vyshyvanyi. The King of Ukraine", opera, musical dramaturgy, stylistic strategies, electroacoustic music, sonoristics, aleatorics, contemporary Ukrainian music theatre.

Актуальність теми дослідження. Опера А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», написана на лібрето С. Жадана, є одним із показових явищ сучасного українського музичного театру початку ХХІ століття. Твір репрезентує новий тип оперної драматургії, у якому традиційні принципи академічної композиції поєднуються з електроакустичними технологіями та сучасними формами звукового моделювання сценічного простору. Подібна тенденція відповідає трансформаційним процесам музичного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття, про які писав Т. Адорно [1].

Сюжетна структура опери вибудовується за принципом «деліріуму» – послідовності фрагментованих видінь, спогадів і марень героя, який перебуває у передсмертному стані у Лук'янівській в'язниці у 1947 році. Така модель наративу наближається до концепції «потoku свідомості», описаної у працях В. Джеймса та розвиненої у феноменологічній традиції Е. Гуссерля [2].

Важливим елементом драматургії твору є звуковий континуум, у якому взаємодія симфонічного оркестру, хору та електронних звукових середовищ формує багатшарову акустичну структуру. Вона забезпечує передачу граничних психологічних станів героя та створює ефект поліфонії часових і просторових вимірів.

У центрі художньої концепції опери постає історична постать ерцгерцога Василя Вишиваного (Wilhelm von Habsburg), чия біографія інтерпретується крізь призму сучасної авангардної естетики. У цьому контексті документальний історичний матеріал трансформується у багатовимірний драматургічний простір, де реальні події поєднуються з асоціативними образами пам'яті та суб'єктивними психологічними переживаннями героя [4].

З огляду на історико-культурну значущість постаті Василя Вишиваного, а

також новаторський підхід А. Загайкевич до принципів музичного формотворення, драматургічної організації та лібрето С. Жадана, аналіз цієї опери є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика художнього відображення внутрішніх станів свідомості, взаємодії музичного тексту, психологічного досвіду та драматургії музичного театру перебуває у полі уваги представників різних гуманітарних дисциплін філософії, культурології, літературознавства та музикознавства. У контексті дослідження опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» особливого значення набувають праці, присвячені концепції «потoku свідомості», феноменології музичного сприйняття та трансформаціям сучасної оперної драматургії [5].

Одним із ключових теоретичних підґрунтів є концепція «потoku свідомості», сформульована у працях В. Джеймса [3], який розглядав свідомість як безперервний динамічний процес, у якому думки, спогади та відчуття перебувають у постійній взаємодії. Ця ідея стала важливою художньою стратегією модернізму та зумовила появу фрагментарної нарації, внутрішнього монологу й асоціативної структури оповіді як засобів передачі психологічної реальності персонажа.

Філософське осмислення суб'єктивного досвіду часу та структури свідомості було поглиблене у феноменології Е. Гуссерля [2], де особлива увага приділяється аналізу внутрішнього переживання часу. Подальший розвиток ці положення отримали у феноменології сприйняття М. Понті [8], який розглядав художнє сприйняття як тілесно й емоційно пережитий досвід, що формується у процесі безпосередньої взаємодії людини з художнім образом.

У музикознавстві феноменологічний підхід відобразився у дослідженнях, присвячених слуховому сприйняттю та інтерпретації музичного тексту. Зокрема, Ж.-

Ж. Наттєз запропонував семіотичну модель аналізу музики, відповідно до якої музичний твір розглядається як система смислів, що виникають у взаємодії композитора, виконавця та слухача [9]. Такий підхід дозволяє трактувати музичну драматургію як складну систему символічних зв'язків, у якій звук виступає носієм психологічних і культурних значень.

Важливими для осмислення звукової естетики сучасної опери є також дослідження електроакустичної музики та нових форм звукової організації. Значний вплив на формування сучасних уявлень про розширення звукового матеріалу мала концепція *musique concrète* П'єра Шеффера [11], відповідно до якої будь-який акустичний об'єкт може виступати повноцінним музичним матеріалом. Ідея включення шумових звуків у музичну практику була передбачена ще у футуристичному маніфесті Луїджі Руссоло «Мистецтво шумів», де обґрунтовувалася необхідність розширення акустичного простору мистецтва.

Проблеми трансформації музичної драматургії у XX столітті розглядав Т. Адорно, який аналізував кризу традиційних форм музичного театру та появу нових принципів композиційної організації, характерних для модерністської естетики [1]. На думку дослідника, відмова від усталених структур сприяла виникненню нових драматургічних моделей, пов'язаних із монтажним мисленням, сонористикою та використанням нетрадиційних вокальних і інструментальних технік.

Важливий напрям становлять також праці українських музикознавців, присвячені розвитку сучасної музичної мови та еволюції оперного жанру. У дослідженнях Л. Кияновської [7] розглядаються питання формування індивідуального композиторського стилю та взаємодії традиції і модерністських тенденцій в українській музиці. У працях О. Зінкевич [6] аналізуються стилістичні процеси, жанрові трансформації та інноваційні композиторські практики у музиці XX століття, що створює важливе теоретичне підґрунтя для вивчення новітнього музичного театру.

Отже, сучасні наукові дослідження художнього відображення внутрішнього психологічного досвіду, феноменології музичного сприйняття та трансформації оперної драматургії формують методологічну основу для аналізу опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», у якій поєднуються принципи модерністської

психологічної нарації, електроакустичної естетики та новітніх форм музичного театру.

Мета дослідження полягає в аналізі музичної драматургії, композиційної архітекτονіки та темброво-фактурної організації опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» на лібрето С. Жадана.

Виклад основного матеріалу. Жанрова природа опери А. Загайкевич та специфіка її виконавського складу є досить оригінальними. Авторка визначає твір як оперу у двох діях, однак його жанрова структура значною мірою виходить за межі традиційної оперної моделі. У цьому випадку йдеться про синтетичну форму сучасного музичного театру, що поєднує принципи класичної оперної драматургії з елементами електроакустичного театру, просторового звукового моделювання та новітніх практик саунд-дизайну.

Звукова концепція партитури ґрунтується на багаторівневій організації темброво-фактурної системи, у якій взаємодіють кілька структурних пластів акустичного середовища. Подібне трактування звукової матерії співвідноситься з концепціями тембрової семантики та сучасними підходами до аналізу звукової тканини, розробленими у музикознавстві [9; 10].

Залучення повноскладового симфонічного оркестру та хорового колективу виконує подвійну функцію. З одного боку, оркестрово-хоровий масив забезпечує масштабність і монументальність звучання, що відповідає епічному характеру історичного наративу. З іншого – опора на симфонічну традицію формує інтертекстуальний зв'язок із класичною європейською оперною культурою, що надає твору історико-стильової глибини.

Водночас важливим структурним елементом музичної драматургії виступає електроакустичний компонент партитури. Його інтеграція свідчить про використання композиторкою сучасних технологій електронного синтезу та акустичного моделювання простору. Подібний підхід безпосередньо співвідноситься з естетикою *musique concrète*, сформульованою П. Шеффером [11], відповідно до якої будь-який акустичний об'єкт – від інструментального звуку до природного шуму – може виступати повноцінним музичним матеріалом. Розширення звукового середовища за рахунок шумових та конкретних звуків також перегукується з ідеями футуристичної «естетики шуму» Л. Руссоло [12], який розглядав акустичне

різноманіття сучасного світу як нове джерело музичної виразності.

Для творчого методу А. Загайкевич характерне трактування електронного звукового середовища не як декоративного ефекту, а як самостійного драматургічного чинника, що моделює внутрішній психоемоційний простір героя. У цьому сенсі електроакустичний пласт формує специфічний акустичний простір переживання, який може бути інтерпретований у світлі феноменології сприйняття М. Понті [8].

Не менш важливим компонентом драматургічної організації є система вокальних партій, побудована за принципом темброво-геситурної диференціації персонажів. Такий підхід дозволяє створити психологічно багатовимірні образи, у яких тембр голосу виступає носієм додаткових семантичних значень. Зокрема, образ Вишиваного втілений через партію ліричного баритона, темброва специфіка якого підкреслює внутрішню рефлексивність і вразливість персонажа, тоді як партія його батька написана для драматичного баритона, що надає образу більшої експресивної напруги та підкреслює конфлікт поколінь.

Естетична концепція опери ґрунтується на синтезі композиторських технік ХХ–ХХІ століть і відображає характерні риси сучасного музичного мислення, у якому поєднуються традиції європейського модернізму, постмодерні стратегії цитування і деконструкції та практики електроакустичного звукового моделювання. Подібну трансформацію музичної драматургії у модерній культурі аналізував Т. Адорно [1].

Однією з визначальних рис музичної мови опери є активне використання сонористичних принципів організації музичної тканини, що передбачають трактування звуку як самостійної темброво-фактурної субстанції. Подібне розуміння звукової матерії сформувалося у композиторській практиці другої половини ХХ століття та було осмислене у дослідженнях Ж.-Ж. Наттєза [9]. У партитурі це проявляється через використання розширених інструментальних технік (флажолети, *sul ponticello*, *frullato* тощо), які створюють складні акустичні масиви та інтонаційно-темброві алюзії, зокрема на звучання народних інструментів.

Такий підхід перегукується з традиціями української композиторської школи другої половини ХХ століття, зокрема з творчістю Є. Станковича і В. Сильвестрова, у яких фольклорний матеріал зазнає глибокої

стилістичної трансформації та інтерпретується крізь призму сучасної тембрової естетики.

Важливим компонентом музичної драматургії є використання атональних структур і елементів додекафонної техніки, що пов'язано з прагненням передати граничний психологічний стан героя. Така естетична стратегія має паралелі з принципами нововіденської школи, передусім із творчістю А. Шенберга та А. Берга, і корелює з інтерпретаціями музичного модернізму у працях Т. Адорно [1].

У масових сценах опери застосовуються елементи алеаторики, що наближує композиційну техніку до концепції «контрольованої випадковості» В. Лютославського. Використання цього прийому створює ефект звукового хаосу, який передає стихійність історичних подій і психологічну нестабільність героя.

Електроакустичний пласт взаємодіє з традиційним оркестровим звучанням, формуючи багатошарову акустичну систему. Використання конкретних шумів (гудки потягів, шум дощу, канонада) виходить за межі ілюстративності та відповідає принципам *musique concrète* П. Шеффера [11] і «естетики шуму» Л. Руссоло [12].

Драматургічна структура опери має виразні риси монтажного мислення: різкі переходи між контрастними звуковими епізодами формують кінематографічний ефект зіткнення звукових планів. Вокальні партії широко використовують сучасні техніки, зокрема *Sprechgesang*, мікрохроматику, глісандо, шепіт і вигуки, що підсилює ефект нестабільності та відповідає загальній концепції «деліріуму».

Ритмічна організація музичного матеріалу характеризується нерегулярністю та асиметрією, що створює відчуття суб'єктивного часу і може бути інтерпретоване у світлі феноменологічної концепції часу [2]. У деяких сценах, навпаки, виникає ефект «завмирання» часу, побудований на тривалих статичних звучаннях, що формують стан медитативної зосередженості.

Попри складну авангардну мову, опера демонструє глибокий зв'язок із українською музичною традицією: у вокальних партіях простежуються інтонації, споріднені з думами та плачами, однак вони включені у сучасний дисонантний контекст. Така стратегія відповідає постмодерній естетиці деконструкції, у межах якої знайомі культурні коди піддаються трансформації та переосмисленню.

Отже, стиль опери є складним постмодерним синтезом, у якому історична драма Василя Вишиваного (Wilhelm von Habsburg) постає як масштабний експеримент із музичною пам'яттю, де звукові структури функціонують як своєрідні акустичні фрагменти історичного досвіду.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному музикознавчому аналізі опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», у межах якого вперше здійснено системне осмислення її музично-драматургічної моделі та стилістичних стратегій композиторського письма.

Висновки. Особливу увагу приділено специфіці взаємодії симфонічно-оркестрового, вокально-хорового та електроакустичного звукових пластів, що формують складну багаторівневу структуру акустичного середовища твору. Простежено принципи монтажно-драматургії та кінематографічного мислення, що визначають фрагментарну організацію музичного часу та нелінійну структуру оповідності твору. Виявлено специфіку використання сонористики та інструментальної імітації, які генерують багатопланові темброво-фактурні пласти музичної тканини. Проаналізовано роль атональності та додекафонних принципів організації музичного матеріалу як засобу передачі психологічної напруги та екзистенційної драматургії. Окремо розглянуто застосування алеаторичних прийомів у масових сценах, що сприяють моделюванню колективної дії та створенню ефекту керованого звукового хаосу. Також визначено значення електроакустичного синтезу та розширення звукового простору, завдяки якому у творі формується інтегрований акустичний простір, де поєднуються оркестрові, вокальні та електронні звукові пласти. Узагальнення зазначених параметрів дозволяє окреслити індивідуальну композиторську стратегію та визначити місце опери у контексті сучасного українського музичного театру.

Література

1. Адорно Т. В. Філософія нової музики. Київ : Основи, 2001. 312 с.
2. Гуссерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.
3. Джеймс В. Психологія. Київ : Основи, 1998. 512 с.
4. Жадан С. Вишиваний. Король України : лібрето опери. Київ : Meridian Czernowitz, 2021. 96 с.
5. Загайкевич А. Електроакустична музика: теорія та практика. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 180 с.
6. Зінкевич О. Сучасна українська музика: проблеми стилю та жанру. Київ : Музична Україна, 1998. 256 с.
7. Кияновська Л. Українська музична культура XX століття. Львів : Сполом, 2007. 312 с.
8. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ : Дух і Літера, 2001. 552 с.
9. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton : Princeton University Press, 1990. 274 p.
10. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 364 p.
11. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris : Éditions du Seuil, 1966. 688 p.
12. Russolo L. The Art of Noises. New York : Pendragon Press, 1986. 96 p.
13. Cook N. A Guide to Musical Analysis. Oxford : Oxford University Press, 1994. 256 p.
14. Dahlhaus C. Foundations of Music History. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 186 p.

References

1. Adorno, T. V. (2001). *The Philosophy of New Music*. Osnovy [in Ukrainian].
2. Husserl, E. (2001). *Ideas of Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. Yunivers [in Ukrainian].
3. James, W. (1998). *Psychology*. Osnovy [in Ukrainian].
4. Zhadan, S. (2021). *Vyshyvanyi. King of Ukraine: Opera Libretto*. Meridian Czernowitz [in Ukrainian].
5. Zahaikivych, A. (2015). *Electroacoustic Music: Theory and Practice*. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
6. Zinkevych, O. (1998). *Contemporary Ukrainian Music: Problems of Style and Genre*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2007). *Ukrainian Musical Culture of the 20th Century*. Spolom [in Ukrainian].
8. Merlo-Ponti, M. (2001). *Phenomenology of Perception*. Dukh i Litera [in Ukrainian].
9. Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press [in English].
10. Tarasti, E. A. (1994). *Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press [in English].
11. Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil [in French].
12. Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*. Pendragon Press [in English].
13. Cook, N. A. (1994). *Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press [in English].
14. Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 78.071.1(430)(092)Хасце:782.1.036"16/17"
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362322

Цитування:

Вежневць І. Л. Йоганн Адольф Хасце: традиція епохи Бароко arias di baule. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 255–261.

Vezhnevets I. (2026). Johann Adolf Hasse: the Tradition of the Baroque Era "Arias di Bole". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 255–261 [in Ukrainian].

Вежневць Ірина Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0972-1977>
i.vezhnevets@gmail.com

ЙОГАНН АДОЛЬФ ХАСЦЕ: ТРАДИЦІЯ ЕПОХИ БАРОКО ARIAS DI BAULE

Мета дослідження: проаналізувати творчість Й. А. Гасце, яка відповідає феномену італійської барокової традиції aria di baule XVIII століття, є невід'ємною частиною культури оперного pasticcio в європейському оперному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, що включає джерелознавство, порівняльний аналіз, аналітичний метод, що застосовується для висвітлення історії, традиції та значення популярного репертуару arias di baule для співаків та оперного мистецтва епохи бароко. Застосовані методи розкривають науковий, практичний навчальний та виконавський аспект дослідження, що об'єднує теоретичний аналіз із безпосередньою художньою практикою. **Наукова новизна** вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто феномен arie di baule як складову оперної практики XVIII–XIX століть; визначено вплив aries di baule на вокально-виконавську традицію bel canto та окреслено перспективи використання цього досвіду в сучасному музичному театрі. В українському музикознавстві феномен arie di baule досліджено обмежено, наукових досліджень присвячених цієї темі не виявлено у відкритих джерелах, саме тому вона є актуальною, перспективною як для подальшого дослідження, так і для застосування результатів у сучасній вокальній педагогіці та виконавстві. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження можна зробити висновки, що сучасна наукова література трактує arie di baule не як випадкову театральну практику, а як важливий механізм функціонування опери XVIII–XIX століть. Через ці дослідження переосмислюється поняття авторства, виконавської свободи та історичної автентичності. Оперні вистави того часу були колективною творчістю, залучення видатних солістів до виконання партій в операх з репертуаром arias di baule, створювало баланс між авторським баченням композитора і жорсткими вимогами ринку, де співак-соліст набув нової ролі – співавтора в історії оперного мистецтва. Звернення до цього феномену сучасних виконавців сприяє формуванню нового типу музичного мислення, у якому поєднуються наукова реконструкція, творча інтерпретація та жива виконавська традиція.

Ключові слова: arie di baule, пастіччо, Й. А. Гасце, естетика вокального бароко; барокові традиції, виконавський стиль; академічний спів; вокальне мистецтво; інтерпретація; «вокальний портрет», історично обґрунтоване виконання; орнаментация; колоратурний спів; сучасний музичний театр.

Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Modern Art Music, National Academy of Culture and Arts Management

Johann Adolf Hasse: the Tradition of the Baroque Era "Arias di Bole"

The purpose of the study: to analyze the operatic work of J. A. Hasse, which corresponds to the phenomenon of the Italian Baroque tradition of the aria di baule of the 18th century, which was an integral part of the culture of operatic pasticcio in European operatic art. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, including source research, comparative analysis, and analytical methods, which are used to highlight the history, tradition, and significance of the popular repertoire of arias di baule for singers and operatic art of the Baroque era. The methods used reveal the scientific, practical, educational, and performance aspects of the research, combining theoretical analysis with direct artistic practice. **Scientific novelty:** for the first time in Ukrainian musicology, the phenomenon of aria di baule as a component of opera practice of the 18th–19th centuries has been comprehensively examined; the main functions of insert arias have been systematized; their influence on the vocal and performing tradition of bel canto has been determined and the prospects for using this experience in modern musical theater have been outlined. In Ukrainian musicology, the phenomenon of aria di baule as a separate topic has been studied to a limited extent; no scientific studies dedicated to this phenomenon have been found in open sources, which is why it is relevant for further research and application of the results in modern vocal pedagogy and performance. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it can be concluded that modern scientific literature treats aria di baule not as an accidental theatrical practice,

but as an important mechanism of the functioning of the opera of the 18th–19th centuries. Through these studies, the concepts of authorship, performance freedom and historical authenticity are being reinterpreted. Opera performances of that time were collective creations, the involvement of outstanding soloists in the performance of parts in operas with the repertoire of arias di baule created a balance between the author's vision of the composer and the strict requirements of the market, where the singer-soloist acquired a new role - co-author in the history of opera art. The appeal to this phenomenon by modern performers contributes to the formation of a new type of musical thinking, which combines scientific reconstruction, creative interpretation and living performing tradition.

Key words: aria di baule, pasticcio, J.A. Hesse, aesthetics of vocal baroque; baroque traditions, performance style; academic singing; vocal art; interpretation; "vocal portrait", historically informed performance; ornamentation; coloratura singing; modern musical theater.

Актуальність теми дослідження. Зіркова кар'єра автора серенати «Марк Антоній і Клеопатра» Йохана Адольфа Гассе розпочалась у Неаполі, 15 липня 1725 року. Серената стала блискучим дебютом для двох всесвітньо відомих співаків того часу, що значно вплинуло на популярність твору: кастрата Карло Броскі (Фарінеллі, іт. «Farinelli», 1705–1782) в партії Клеопатри, та контральто Вікторії Тезі-Трамонтіні (Фьорентіна, італ. «La Fiorentina», 1700–1775), яка виконала партію Марка Антонія. Бездоганний спів Фьорентіни і триумф двадцятирічного Фарінеллі підкорив Європу, арії в їх виконанні одразу стали «хітами», а музика композитора Йохана Гассе «божественного саксонця» – видатного німецького композитора, співака тенора, музичного педагога епохи бароко та раннього класицизму — популярною. Публіка захопилася витонченими мелодіями, стилем, віртуозністю вокальних партій, що демонстрували глибоку драматичну виразність, та була здивована надзвичайною творчою плодючістю композитора, що забезпечило митцю всесвітню популярність на століття.

Музичний стиль Й. Гассе вирізнявся чутливою італійською мелодійністю, французькою елегантністю та німецькою структурованістю. Й. Гассе був великим майстром *opera seria*, його творчість вплинула на розвиток європейського оперного мистецтва XVIII століття. Спадщина композитора включає понад 60 опер, ораторії, меси, кантати, інструментальні концерти та сонати. Його арії були настільки бездоганні і бажані для співаків, що вважалися еталоном вокального стилю, і дуже часто потрапляли до опер-пастіччо (іт. *pasticcio* — «пиріг», «мішанина»). Ці специфічні жанр і метод створення оперної вистави, популярні у XVII–XVIII століттях, складались з арій та ансамблів абсолютно різних композиторів. На створення опери одним композитором було потрібно багато часу, крім того, новий текст не гарантував фінансового успіху – во всі часи

публіка бажала чути впізнавані мелодії і радо купувала квитки на вистави за участі видатних співаків. Те, що мало бути виконане, визначалося попереднім успіхом, придатністю для презентації співаків та рівнем задоволення аудиторії [3]. Вистава створена з «хітів» була яскравою розвагою приреченою на аншлаги, проєктом, що забезпечував продовження ангажементів і дуже спокусливі пропозиції для солістів, тоді як особисті творчі задуми композитора створювали кістяк опери, але в більшості проєктів займали другорядні позиції. Діяльність іспресаріо братів Анджело Мінготті та П'єтро Мінготті яскраво ілюструє функціонування опери як відкритої системи, у якій активно застосовувалися адаптації, arias di baule та компілятивні форми, характерні для pasticcio [3].

Й.А. Гассе був видатним композитором і дуже «зручним» для використання його творів у *pasticcio*, тому музику «запозичували», але це не було крадіжкою або сучасним «піратським копіюванням», це було цілком оправданим, дуже успішним фінансовим рішенням музично-театральної діяльності, яке влаштовувало практично всіх учасників. Тим не менш, виникали і серйозні непорозуміння в колі авторів і виконавців та критиків, які мали різні погляди на загальну концепцію вистави, вимоги до виконавців та авторські права.

Після закінчення співочої кар'єри у 1833 році, тенор Нікола Таккінарді написав у трактаті про недоліки італійської опери: «Деякі критики ганьбили цей фрагментарний, співоче-центричний підхід як скорочений шлях співаків, які були надто лінивими, самозакоханими або технічно недосконалими, щоб виконати оригінальну музику опери» [7, 4]. Він нарікає на різні аспекти виконавства: від поз і жестів до дикції та заміни арій, гендерне чергування, яке іноді викликало сміх в залі, комічні костюми героїв з жіночими рухами. Його полеміка далеко не дипломатична: вона була спрямована проти примхливої поведінки примадонн та категорії провідних виконавців, які домінували на оперній сцені на початку XIX століття.

Однак «Гіларі Порісс довела, що заміна арій була стандартною практикою, яку використовували навіть виконавці вищого рангу, такі примадонни, як Джудітта Паста, Кароліна Унгер та Марія Малібран. Для цих виконавиць рішення про заміни передбачали ретельне обмірковування музичного стилю та послідовності сюжету» [7, 5]. Вистави *pasticcio* містили як збірку вокальних номерів різних, і навіть, найкращих композиторів, так і адаптації їх творів для конкретного виконавця чи події.

Г. Ф. Гендель активно використовував арії Й. А. Гассе у своїх *pasticcio* в Лондоні, наприклад, його опера «*Caio Fabbricio*» («Кай Фабріцій», 1733) містить значно скорочений і перетворений варіант однойменної опери Й. Гассе 1732 року. А. Вівальді використовував арії Гассе, як і арії композиторів Дж. Джакомеллі та Р. Броскі, для створення опери-пастиччо «Оракул у Мессенії» (іт. «*L'oracolo in Messenia*», 1738). Пастиччо без арій Гассе було великою рідкістю у сорокових роках. Опера-*pasticcio* «Баязет» (1730) композитора Джемініано Джакомеллі (італ. *Geminiano Giacomelli*, 1692—1740) і, до речі інших авторів, містила шість арій Гассе. Тоді як всесвітньо відома арія «*Son qual nave ch'agitata*» Ріккардо Броскі, яку виконував Фарінеллі (Карло Броскі), звучала в опері Й. Гассе «Артакеркс» (італ. «*Artaserse*»). Опери Й. Гассе також неодноразово перетворювались на *pasticcio*, наприклад, «Милосердя Тита», 1742 (італ. «*La clemenza di Tito*») – половина вокальних номерів у цій редакції належала композиторам: Луїджі Мадонісу та Доменіко Далольйо.

Були випадки, коли Й. Гассе редагував опери інших композиторів, створював своє особисте *pasticcio* для дружини і співачки Фаустіни Бордоні. Деякі опери (як наприклад, «*Artaserse*», 1730, «*Cleofide*, 1731, та їх пізніші версії) за участю Фаустіни у Лондоні та Венеції залучали *arias di baule* адаптовані з метою демонстрації її акторської майстерності та вокально-технічних якостей виконання – є найкращім прикладом індивідуалізації виконавського стилю примадонни. Арії Клеофіді написані спеціально для дружини, наприклад, «*Digli ch'io son fedele*» – це дуже проста, тільки на перший погляд, неவிбаглива мелодія на фоні прозорого супроводу струнного оркестру, та ніжна і лірична «*Perder l'amato bene*» (№ 65) були настільки популярні, що їх виконували в *pasticcio* в різних театрах і країнах. Для Фаустіни Гассе писав «колючі»

staccato secco, які демонстрували її бездоганну дикцію у швидких темпах. У *pasticcio* інших авторів цю арію інколи намагалися спростити, бо мало хто міг би повторити занадто швидкі темпи і чіткість виконання Фаустіни. Співачка не любила довгих пасажів, адаптації для неї були лаконічними, але ритмічно і інтонаційно складними. Послухати сучасне, але найбільш автентичне виконання арій Гассе написаних для Фаустіни Бордоні можна у виконанні Ann Hallenberg (альбом «*Hasse: Rokoko-Arien*»).

Дослідження *arie di baule* має комплексне значення: історико-теоретичне, виконавське та практичне. Воно дозволяє не лише глибше зрозуміти природу оперного мистецтва минулого, але й актуалізувати його принципи у сучасному культурному просторі. Дослідження оперної історичної традиції застосування *arie di baule* є важливим для розуміння європейського оперного мистецтва XVIII – початку XIX століття, саме тому увага авторки статті сконцентрована на цієї специфічної формі індивідуалізації виконавства, що віддзеркалює вокальну естетику доби *bel canto*, що перегукується з сучасною тенденцією звернення до історично орієнтованого виконання вокальних творів епохи бароко. В українському музикознавстві практика *arie di baule* як окрема спеціальна тема досліджена обмежено. Монографій чи дисертацій, присвячених саме цьому феномену не виявлено у відкритих джерелах. Питання вставних арій, вокальної імпровізації, виконавської свободи та оперної практики XVIII–XIX століть розглядаються опосередковано в роботах українських музикознавців, присвячених *bel canto*, історії опери та вокальному виконавству. Це робить тему особливо актуальною для подальшого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам виконання *arie di baule* у європейському просторі присвячено ґрунтовну наукову працю Гіларі Порісс (Hilary Poriss) [6]. Авторка, також, провела ретельний аналіз вставних арій (*arias insertion*), як специфічну форму впливу виконавців на композиторський музичний текст опер у XVIII–XIX ст., що було не винятком, а нормою барокового оперного театру (поняття «*arie di baule*» та «*arias insertion*» схожі, але не тотожні. Вставна арія (*arias insertion*) – це будь-яка додана арія, *arie di baule* – найкращий зразок технічного співу арії у виконанні провідного співака, яку він презентує «всюди» для підвищення своєї популярності). Дослідила складне питання авторства, конфлікт інтересів композитора і

виконавця, висвітлювала поняття *prima donna*, що виникло в Італії наприкінці XVII століття (іт. *prima donna* — «перша дама») та сучасне розуміння цього терміну. Стислий огляд концепції *arie di baule* та значення практики *arias insertion* для історії опери XIX ст. містяться у рецензії Шейна М. Парра (Sean M. Parr) на книгу Г. Порісс у журналі «Music & Letters», 2013 [5]. В праці Р. Ванпайбункіта (P. Wangpaiboonkit) досліджено гендерний аспект виконавства періоду раннього романтизму та практику виконання вставних арій [4]. Цікавим на наш погляд є звернення до історичних джерел, архівних документів, які містять відомості про репертуар *arie di baule* та *arias insertion* співаків XVIII ст. у колективній монографії «Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe» (2021) [2]. Репертуар та архів лібрето італійських опер з 1600 по 1900 рік, відомості про виконавську практику, співаків, приклади використання та суть поняття *arie di baule* дає онлайн-ресурс з історії опери XVIII ст. «Il progetto CORAGO» (Università di Bologna) [1]. Книга «Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII» — є фундаментальним дослідженням історії формування європейського оперного ринку XVIII ст., про діяльність братів Мінготті, які були одними з найважливіших оперних імпресаріо століття [3]. Кращими ресурсами для дослідження які містять рукописи XVIII століття є: IMSLP (Petrucci Music Library), Британська бібліотека (British Library Digital Manuscripts), Портал «Farinelli Manuscript».

Мета дослідження традиції використання «*arie di baule*» як форми індивідуалізації вокального виконавства; аналіз впливу «*aries di baule*» на драматургію опери *seria* та обґрунтуванні їх використання у сучасному оперному театрі.

Виклад основного матеріалу. Йоган Адольф Гассе (1699–1783) був надзвичайним майстром «вокального портрета» зірок XVIII століття. Композитор розпочав свою професійну музичну кар'єру у Гамбурзі, де з 1718 року виходив на оперну сцену в якості тенора, тому добре розумів природу вокального звукоутворення. Він не був викладачем співу в сучасному розумінні цього поняття, але був вокальним композитором-наставником який мав досвід театральної оперної практики, тому створював музику яка допомагала демонструвати найкращі якості голосу, фізичні та психологічні особливості конкретного співака і делікатно приховувала недоліки, міцно поєднуючи амбіції виконавців і творчий задум композитора.

Першою його «абсолютно авторською» оперою вважається опера «Антіох» (італ. «Antiosco», 1721) прем'єра відбулась у Брауншвейзі, де Гассе на той час працював капельмейстером та співаком. Успіх серенати (італ. «serenata» — жанр камерної музичної драми) «Марк Антоній і Клеопатра» на лібрето П'єтро Метастазіо у Неаполі, був зумовлений поєднанням кількох ключових факторів. Провідна роль належить лібрето, яке відповідало всім вимогам реформи, яку запропонував Метастазіо — «драмою для музики» (італ. «dramma per musica»). Персонажі були психологічно достовірними, зрозумілими і живими (курсів авторки), без надмірної театральності. Текст лібрето відзначався поетичністю, драматизмом але й чіткою структурою, яка фокусувалася на емоційних переживаннях героїв, де арія є найкращим матеріалом для вираження афекту і демонстрацією повної вокальної свободи, коли голосова техніка відкриває всю глибину драми. Метастазіо відмовився від комічних сцен, грубого гумору та барокової химерності в опера *seria*. Образи героїв-монархів ідеалізовані, сконцентровані на конфлікті особистих почуттів і монарших обов'язків. Глибоко лірична і драматична музика Гассе кантиленна і елегантно віртуозна не тільки супроводжувала голос співака, а значно посилювала емоції. Зрозуміла всім поезія була підпорядкована музичній логіці, залишалася драматургічним стрижнем опери, тоді як арія перетворилася на емоційний монолог.

Сюжет розвивався в речитативних сценах, які дозволяли продемонструвати всі акторські здібності солістів. Оркестрова партія завжди частина «звукового портрета» співака, доповнює та підсилює емоції. Гассе створював партитуру так, щоби соліст мав простір для улюблених і добре відточених вокальних прикрас, орієнтувався на індивідуальний стиль виконання, новизну інтерпретації та варіативність вокальної партії. Саме тому *aries di baule* з опер Гассе були взірцем вокального стилю, і хоча отримати їх клавіри було не складно, тим не менш, це вимагало від співаків певного статусу, бажаного рівню контактів аристократичного кола і активної театральної практики. Рівень «доступності» сильно залежав від того, ким був співак.

Імператриця Марія Терезія ерцгерцогиня Австрії, королева Угорщини та Богемії, отримала унікальний «Манускрипт Фарінееллі» (1753) — у ньому співак власноруч записав для неї арії разом із варіаціями та каденціями, які зазвичай виконував під час

приватних концертів для іспанського двору. Щоби відчуті таланти Фарінеї-автора можна послухати альбом шведської оперної дівки (меццо-сопрано) Ann Hallenberg «The Farinelli Manuscript», де співачка виконує арії Гасе за записами з манускрипту, відтворюючи кожну прикрасу виписану Фарінеї, або насолодитись аріями у виконанні американської співачки (колоратурного сопрано) Vivica Genaux – «Arias for Farinelli», запис якої демонструє орнаментику, що базуються на історичних зразках епохи Фарінеї. (Vivica Genaux – взяла участь в якості члена журі Першого міжнародного конкурсу контратенорів «Фарінеї» у Карлсруе в 2025 році, <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/351961>)

Необхідно нагадати всесвітньо відомі арії Гасе, що є найкращими прикладами *arie di baule* не тільки у виставах пізнього бароко: арія «*Pallido il sole*» була частиною лондонського *pasticcio* «*Artaserse*», (1734), яке поєднало музику Гасе, Порпори та Броскі. Арія «*Or la nube procellosa*» створена Гасе для *pasticcio* «*Artaserse*» Нікола Порпори, але стала надзвичайно популярним матеріалом для подальших переробок і нових *pasticcio*, в яких метою була демонстрація колоратурної техніки. Арія «*Son qual per mare ignoto*» є типовою «арією порівняння» (італ. *aria di paragone*) в рамках *pasticcio*: під час її виконання співаки могли змагатися у мистецтві контролю довжини співочого видиху, тембральної краси голосу та різноманітності нюансів. Енергійна та велична арія «*Superbo di me stesso*», ідеально підходила для багатьох сюжетів *opera seria* і часто ставала частиною *pasticcio* за свій героїчний характер.

Найвідомішим твором, авторство якого відносять помилково до Гасе, є арія «*Sposa, non mi conosci*» (укр. «Наречена, ти мене не знаєш») з опери Дж. Джакомеллі «*La Merope*», (1734), де партія Епітіда була створена спеціально для Фарінеї. Гасе створив свою однойменну оперу «*La Merope*», але ця конкретна арія не належить до його партитури. Також помилково вважати її автором А. Вівальді тому, що він «запозичив» мелодію арії для своєї опери- *pasticcio* «*Bajazet*» (1735), але значно посилив драматизм першої фрази арії «*Sposa, son disprezzata*» (укр. «Наречена, мене зневажають»), і арія популярна, навіть, серед аматорів і співаків-початківців до тепер. В епоху пізнього бароко практика використання чужих арій була звичною,

стандартною та цілком законною. Більше того, *creatività* (укр. «майстерність обробки») цінувалася більше ніж абсолютна оригінальність. Те, що Вівальді взяв оригінальну мелодію Джакомеллі, змінив текст і вставив її у свій «*Баязет*», сприймалося як звичайна професійна робота.

Аналіз популярних арій, що отримали статус *arie di baule* з опер Йоганна Гасе («*Artaserse*»; «*Demetrio*», «*Didone abbandonata*»; «*Cleofide*» тощо) свідчить про їх чітку орієнтацію на конкретних виконавців (Доменіко Аннібали Фаустіна Бордоні, Карло Броскі (Фарінеї), Джованні Карестіні, Гаetano Майорано (Каффареллі)) та ін. Вокальні партії функціонують як індивідуалізовані звукові «вокальні портрети», у яких відображено технічні, темброві, артистичні та психологічні особливості співаків. Ці арії ніколи не були «універсальними», легкими у виконанні, розрахованими на будь якого співака, всі вони спираються на фізіологічні і технічні особливості конкретного співака.

Наприклад, зворушлива арія «*Per questo dolce amplesso*» («За ці солодкі обійми») з опери «*Artaserse*», яка має декілька редакцій (1730–1740-х років). Фарінеї постійно включав її до різних *pasticcio* під час гастролей у Іспанії та Англії. Арія створена Гасе для Фарінеї відповідно до характеристик його голосу: діапазон біля трьох октав, унікальне дихання під час співу – міцна опора для наповнення динамічних контрастів, не дуже яскравий тембр (за відгуками знавців), який цілком компенсувався віртуозністю колоратурної техніки. Композитор створив для співака розлогі кантиленні фрази, спираючись на здатність Фарінеї тримати довгі й неймовірно рівні звуки (*messa di voce*) з демонстрацією хвилеподібних нюансів від *pianissimo* до *mezzo forte*, які утворювали «ефект нескінченного дихання» та драматичної глибини – характерну виконавську рису Фарінеї. Колоратурна техніка співака демонструвала блискучі та швидкі пасажі, широкі стрибки, мелодію прикрашену складними мелізмами, серіями трелі з поступовим прискоренням або уповільненням (англ. *augmented and diminished trills*).

Приємне обличчя, гострий розум, аристократичні рухи, елегантність, м'який і стриманий характер, свій неповторний стиль, який поєднував ніжність і героїзм — це типовий сценічний образ, «вокальний портрет» Фарінеї, «маскулінний образ» і

«фемінне звучання» героїчних ролей в опера *seria*, що утворювали порівняння високого регістру із образом влади та благородства. Чудовий звуковий портрет оперного співака, що буде бездоганним дипломатом, впливовою фігурою при королівському дворі Іспанії, зможе поєднувати діяльність в культурної політиці та дуже вдало здійснювати 23 оперні постановки та інших музичних проєктів в якості художнього керівника та директора іспанських театрів.

Один із відоміших виконавців епохи бароко Джованні Карестіні (італ. Giovanni Carestini, відомий як Кузаніно; 1705–1760) – співак-кастрат (сопрано), про якого Гассе говорив: «той, хто не чув Карестіні, не знає досконалого стильового співу», мав у своєму репертуарі *aries di baule* з опер композитора. Улюбленою була «*Se mai senti spirarti sul volto*» з опери «Милосердя Тита» (італ. «*La clemenza di Tito*») на текст Метастазіо, яка демонструвала його здатність до глибокого ліризму та пластично витонченого *legato*. Інша контрастна, експресивна арія з цієї опери «*Vo disperato a morte*» (укр. «Я смертельно відчайдушний») – дозволяла співакові презентувати публіці драматичний темперамент і розвинений артистизм: віртуозне володіння голосом, тілом, мімікою, образним мисленням. Відомо, що співак став знаменитим завдяки виконанню партії Арбаче у однойменній опері Леонардо Вінчі (італ. Leonardo Vinci, 1690–1730), але він з великим успіхом виконував версію цієї арії від Гассе, йому імпонувала її емоційна напруженість і драматична виразність. Композитор вдало створив «вокальний портрет» співака, що поєднував чергування ліричних і драматичних епізодів, практично французьку театральну декламаційність акцентовану на сенсі слова (курсів авторки), контрастні поєднання *forte* і *piano*. Різкі перепади регістрів утримували драматичну напругу, афекти вимальовували суть портрета співака: драматичність, внутрішня сила, експресивність, бездоганний артистизм.

Хоча *pasticcio* асоціюється з оперою *seria*, іноді цей метод використовували і для інших жанрів. Якщо історичний жанр *pasticcio* – це живий, пластичний художній простір для осмислення універсальних вокальних, стильових, етичних і психологічних проблем інтерпретації, тоді *arie di baule* – постає як художній феномен, своєрідне дзеркало, у якому відбиваються ключові зрушення оперної естетики XVIII століття – від загально прийнятої нормативності до психологічної

вокальної індивідуалізації. Саме в цієї здатності поєднувати виконавську стабільність і співочу авторську трансформацію полягає його виняткова історична життєстійкість.

Наукова новизна вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто феномен *arie di baule* як складову оперної практики XVIII–XIX століть; визначено вплив *aries di baule* на вокально-виконавську традицію *bel canto* та окреслено перспективи використання цього досвіду в сучасному музичному театрі. В українському музикознавстві феномен *arie di baule* досліджено обмежено, наукових досліджень присвячених цієї темі не виявлено у відкритих джерелах, саме тому вона є актуальною, перспективною як для подальшого дослідження, так і для застосування результатів у сучасній вокальній педагогіці та виконавстві.

Висновок. Дослідження оперної традиції застосування *arie di baule* є важливим для розуміння європейського оперного мистецтва XVIII – початку XIX століття, яке доводить, що опера цієї доби не була фіксованим, статичним твором, а складалась як доволі сучасна відкрита система, у якій роль провідного виконавця полягала не тільки у художньої інтерпретації, розповсюдженні та популяризації вокального мистецтва, співак набував права співавтора. Фінансовий успіх опери – був результатом синтезу художньої якості, унікальності інтерпретації твору та ефективного налагодження роботи всієї театральної трупи, діяльність якої була створювала основи фінансової стабільності, де кожен виконавець працював на загальний результат. Традиційна практика *arie di baule* засвідчує, що співак виступав не лише інтерпретатором, а й активним співтворцем музично-драматичного процесу, зміщувати емоційні акценти, здатним змінювати драматургію і навіть саму структуру опери відповідно до власного творчого бачення, вокально-технічних можливостей і особистих художніх завдань.

Творчість композитора Й. А. Гассе демонструє принцип створення «вокального портрета», в якому *arie di baule* є специфічною формою індивідуалізації виконавства, що віддзеркалює вокальну естетику доби *bel canto*, орієнтовану на віртуозність, експресивність і демонстрацію технічної досконалості співочого голосу.

На сьогодні *arie di baule* не втратили актуальності і, навпаки, створили підґрунтя для наукових досліджень та сучасної реконструкції

вокального тексту, який відповідає рівню вокальної техніки співаків минулого: діапазону, теситурним особливостям, красі орнаментики, що не була зафіксована в авторських партитурах. Вони є історичним джерелом, що презентує виконавські практики, естетичні норми та художні пріоритети епохи. Дослідження традиції *arie di baule* сприяє переосмисленню поняття «автентичності» у сучасному музикознавстві та сценічному виконавстві. Епоха бароко відрізняється від інших історичною обґрунтованістю практики *arie di baule*, а саме варіативністю, гнучкістю і відкритістю вокального твору до інтерпретаційних змін. Дослідження традиції *arie di baule* відкриває нові можливості для сучасних виконавців, диригентів і режисерів, дозволяючи їм не лише відтворювати, але й творчо переосмислювати оперний репертуар, спираючись на історично достовірні принципи. Аналіз *arie di baule* має значення для розширення сучасного вокального репертуару, сприяє відновленню історичної повноти європейської вокальної культури, збагаченню і поглибленню уявлень про стиліові різновиди вокального мистецтва минулого. Це особливо важливо в умовах сучасного прагнення до різноманітності репертуару та індивідуалізації виконавських концепцій.

Отже, дослідження *arie di baule* має комплексне значення: історико-теоретичне, виконавське та практичне. Воно дозволяє не лише глибше зрозуміти природу оперного мистецтва минулого, але й актуалізувати його принципи у сучасному культурному просторі. У підсумку можна стверджувати, що звернення до цього феномену сприяє формуванню нового типу музичного мислення, у якому поєднуються наукова реконструкція, творча інтерпретація та жива виконавська традиція.

Література

1. Il progetto Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900. Università di Bologna. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto> (дата звернення: березень 2026).
2. Brandenburg D. *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*. Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence. 2021. Pp. 271–283. URL: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwmPBTphWSRb_Ot2sA4ySuVKS HGRx6Y (дата звернення: березень 2026).
3. Müller von Asow, Erich Hermann. Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII Jahrhundert, Dresden : R. Bertling, 1917. 310 p. URL: <https://archive.org/details/>

[angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up](https://archive.org/details/angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up) (дата звернення: березень 2026).

4. Over B., zur Nieden G. (Eds.). *Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials, and Aesthetics*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. 798 p.
5. Parr S. M. Review of «Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance» by Hilary Poriss. *Music & Letters*, Oxford : Oxford University Press, 2013. Vol. 94, No. 1, February. Pp. 156–159.
6. Poriss H. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2009. 226 p. URL: <https://archive.org/details/changingscoreari0000pori> (дата звернення: березень 2026).
7. Wangpaiboonkit P. Rethinking Operatic Masculinity: Nicola Tacchinardi's Aria Substitutions and the Heroic Archetype in Early Nineteenth-Century Italy. *Cambridge Opera Journal*. 2020. Vol. 32, Iss. 1.

References

1. Il progetto Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900. Università di Bologna. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto> [in Italian].
2. Brandenburg D. (2021) *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*. Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence. pp. 271–283. Retrieved from: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839448854-014/html?srsltid=AfmBOoq8gpmEdStSdhAXZP0lkwmPBTphWSRb_Ot2sA4ySuVKS HGRx6Y [in English].
3. Müller, von Asow, & Erich, Hermann (1917) Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII Jahrhundert, Dresden : R. Bertling. 310 p. Retrieved from: <https://archive.org/details/angeloundpietrom00muel/page/n95/mode/2up> [in German].
4. Over, B., & zur Nieden, G. (Eds.). (2021). *Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials, and Aesthetics*. Bielefeld: transcript Verlag, 798 [in English].
5. Parr, S. M. (2013). Review of «Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance» by Hilary Poriss. *Music & Letters*, 94 (1), February. Oxford : Oxford University Press, 156–159 [in English].
6. Poriss, H. (2009). *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford : Oxford University Press. 226 p. [in English]. Retrieved from: <https://archive.org/details/changingscoreari0000pori> [in English].
7. Wangpaiboonkit, P. (2020). Rethinking Operatic Masculinity: Nicola Tacchinardi's Aria Substitutions and the Heroic Archetype in Early Nineteenth-Century Italy. *Cambridge Opera Journal*, 32(1), March, 1–26 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Жаркіх Т. В., Міланіна А. О. Темпоральність і феномен очікування в опусі 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона: виконавський аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 262–268.

Zharkikh T., Milanina A. (2026). Temporality and the Phenomenon of Expectation in Ernest Chausson's Op. 27 "Trois Lieder": A Performer's Perspective. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 262–268 [in Ukrainian].

Жаркіх Тетяна Василівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу
та оперної підготовки

Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>
zhar.09@ukr.net

Міланіна Альона Олегівна,

доктор філософії, старший викладач кафедри
музичного мистецтва естради та джазу
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0003-1123-0824>
alyona.milani@gmail.com

ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ І ФЕНОМЕН ОЧІКУВАННЯ В ОПУСІ 27 «TROIS LIEDER» Е. ШОССОНА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження – розкрити як темпоральність і стан очікування реалізуються в ор. 27 Е. Шоссона через поезію К. Моклера та виконавську інтерпретацію. **Методи дослідження:** Дослідження темпоральності та феномену очікування в ор. 27 Е. Шоссона реалізується через комплексний підхід, що поєднує, музикознавчі, літературні, виконавські та герменевтичні методи: музикознавчий аналіз надає змогу вивчити єдність темпорального задуму твору; літературний аналіз поетичних текстів К. Моклера виявляє образи очікування та часу, що формують основу інтерпретаційних рішень; виконавський метод дозволяє з'ясувати як відтворюється психологічний та емоцій стан очікування; герменевтичний метод використовується для розкриття символістського змісту твору; синтетичний метод інтегрує музикознавчий, літературний, виконавський та герменевтичний підходи. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі темпоральності та феномену очікування в опусі Е. Шоссона «Trois Lieder» через призму виконавської практики, поєднуючи музикознавчий аналіз із психологією музичного сприйняття та підкреслюючи специфіку передачі часу в інтерпретації виконавця. **Висновки:** Опус 27 «Trois Lieder» є прикладом синтезу мистецтв, де поезія формує символічний зміст, музика розкриває його психологічну глибину, а виконавська інтерпретація Б. Баллей (мецо-сопрано)-Б. Ейді (фортепіано) актуалізує та конкретизує цей зміст у звучанні. Усі три твори об'єднує тема часу як простору очікування, де час стає символом внутрішнього стану людини. Очікування перетворюється на головну емоційну доміную опусу, а музика підкреслює його через гармонічну нестійкість, темпову пластичність і тонку динамічну градацію. Час у циклі виступає як екзистенційна категорія, що виявляє самотність, надію, внутрішню напругу й духовний пошук людини. Очікування – це не лише сюжетний мотив, а метафора людського буття. Тема часу в ор. 27 реалізується насамперед через інтерпретаційні засоби, тобто стає категорією живого звучання (темпова гнучкість, паузи, дихання та нюансована динаміка). Саме виконавець надає часові психологічній глибини, перетворюючи його на внутрішній простір переживання. Очікування матеріалізується у звучанні як стан напруженої тиші та емоційної зосередженості, що визначає цілісну драматургію ор. 27 «Trois Lieder».

Ключові слова: темпоральність, стан очікування, символіка, поезія, композитор, виконавська інтерпретація.

Zharkikh Tetiana, PhD in Art History, Associate Professor, Solo Singing and Opera Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Milanina Alona, PhD, Senior Lecturer, Department of Jazz and Variety Music, I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Temporality and the Phenomenon of Expectation in Ernest Chausson's Op. 27 "Trois Lieder": A Performer's Perspective

The purpose of the study is to reveal how temporality and the state of expectation are realised in Chausson's Op. 27 through the poetry of Camille Mauclair and the performer's interpretation. **Research Methodology.** The study of temporality and the phenomenon of expectation in E. Chausson's Op. 27 is implemented through a comprehensive

approach that combines musicological, literary, performative, and hermeneutic methods. Musicological analysis allows for the examination of the unity of the work's temporal concept. Literary analysis of C. Maclair's poetic texts reveals images of expectation and time that form the basis of interpretive decisions. Performative method enables clarification of how the psychological and emotional state of expectation is reproduced. Hermeneutic method is used to uncover the symbolic content of the work. Synthetic method integrates musicological, literary, performative, and hermeneutic approaches. **The scientific novelty** lies in the comprehensive analysis of temporality and the phenomenon of expectation in Chausson's Op. 27 "Trois Lieder" from the perspective of performance practice. The study combines musicological analysis with the psychology of musical perception and highlights the specific ways in which the performer conveys the dimension of time. **Conclusions.** Op. 27 "Trois Lieder" is a striking example of the synthesis of the arts: poetry creates symbolic content, music reveals its psychological depth, and the performance interpretation by Brigitte Balleys (mezzo-soprano) and B. Eadie (piano) actualises and concretises this content in sounding reality. All three songs are united by the theme of time as a space of expectation, where time becomes a symbol of the human inner state. Expectation emerges as the central emotional dominant of the cycle, emphasised by harmonic instability, temporal plasticity, and subtle dynamic gradation. Time in the cycle functions as an existential category that reveals human loneliness, hope, inner tension, and spiritual quest. Expectation is not merely a plot motif but a metaphor for human existence. The theme of time in Op. 27 is realised primarily through interpretive means — it becomes a category of living sound (tempo flexibility, pauses, breath, and nuanced dynamics). It is the performer who endows time with psychological depth, transforming it into an inner space of lived experience. Expectation materialises in sound as a state of tense silence and emotional concentration, thereby shaping the integral dramaturgy of the entire Op. 27 "Trois Lieder".

Keywords: temporality, phenomenon of expectation, symbolism, poetry, composer, performance interpretation, Ernest Chausson, Camille Maclair.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю осмислення темпоральної моделі, як категорії, що визначає глибину драматургії музичного твору. Даний аспект розглянуто на прикладі оп. 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона. У сучасному музикознавстві категорія часу дедалі частіше осмислюється не лише як формоутворювальний чинник, а як естетична й екзистенційна категорія, що визначає глибину драматургії музичного твору. Особливої ваги проблема темпоральності набуває в камерно-вокальному жанрі, де музичний час безпосередньо пов'язаний зі словом, диханням і виконавською інтерпретацією.

Вокальна творчість Ернеста Шоссона, зокрема Оп. 27 «Trois Lieder», привертала увагу дослідників у контексті стильових впливів (вагнерівська традиція, синтез французької *mélodie* та німецького *Lied*) гармонічної мови та поезики символізму. Водночас проблема темпоральної організації опусу та феномену очікування як домінантного психологічного стану ліричного героя залишається недостатньо висвітленою, особливо з позиції виконавського прочитання.

Постає необхідність осмислення оп. 27 не лише як зразка пізньоромантичної вокальної лірики, а як цілісної темпоральної моделі, у якій категорія часу реалізується через інтонацію, фразування, динаміку, паузи та дихання. Саме виконавський аспект дозволяє виявити внутрішню драматургію очікування та розкрити специфіку музичного мислення Е. Шоссона.

Актуальність звернення до даного твору зумовлена необхідністю осмислення як літературно-символічного першоджерела, так і специфіки музично-виконавської інтерпретації.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні дослідження в галузі музичної інтерпретації підкреслюють, що вокальна музика жанру *Lied* і *mélodie* сприймається як складний синтез музичного та поетичного тексту, де виконавець здійснює не лише технічну, а й смислову функцію. У статті Се Пенцзо (2025) «Стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації» розглядається дане поняття як комплекс стильових характеристик виконання, що дозволяє порівнювати різні версії твору та оцінювати їхню відповідність художньому задуму композитора [3, 350]. Це дослідження є методологічно важливим для аналізу виконавських версій Оп. 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона, оскільки дозволяє виділити специфічні прийоми, що передають стан очікування та темпоральність твору [3, 350]. У дослідженні The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson [9, 198] автори дослідили символізм у вокальних творах Ернеста Шоссон (як приклад обраний цикл «Поема про кохання та море» на вірші Моріса Бушора) із застосуванням герменевтичної методології та аналізу інтонаційної драматургії твору. Це базова праця для висвітлення тематики, котра обрана для даної статті. В. Головей та В. Кашаюк (2022) у публікації «Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики» розкриває

герменевтичний підхід до виконання, де музичний твір «оживає» через осмислену діяльність виконавця [2, 15]. Автори підкреслюють, що інтерпретація є процесом смислового декодування твору, що прямо пов'язано з феноменом внутрішнього часу у вокальних творах, таких як *Trois Lieders*. Дослідження Цуй Цзін (2024) «Камерно-вокальна музика В. Косенка: інтерпретаційні аспекти» демонструє, як історико-стильові установки та текстова структура впливають на виконавську інтерпретацію камерно-вокальної музики [6, 28]. Методологічні висновки цього дослідження застосовні до аналізу творів пізньоромантичної доби, зокрема творчості Е. Шоссона, оскільки дозволяють оцінювати, як виконавець передає поетичний зміст і внутрішній час через музичну інтонацію та фразування. У Юйан (2022) у статті «Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання» акцентує увагу на значенні фортепіанного акомпанементу як носія семантики, що підсилює психологічний і емоційний ефект твору [5, 128]. Це підтверджує важливість аналізу фортепіанної партії в Ор. 27, де акомпанемент не лише підтримує вокальну лінію, а й створює певну атмосферу очікування. Нарешті, дослідження історії *Lied*, зокрема аналіз інтерпретацій Д. Фішера-Діскау (2025), демонструє, як традиція виконання формує інтонаційну суб'єктивність і впливає на сприйняття часу та психологічного стану персонажів у вокальних циклах [4, 158]. Дані результати підтверджують необхідність розгляду *Trois Lieders* не лише як нотного твору, а як динамічного художнього простору, де внутрішній час реалізуються через взаємодію музики, поезії та інтерпретації виконавця.

Мета дослідження – розкрити як темпоральність і стан очікування реалізуються в ор. 27 Шоссона через поезію К. Моклера та виконавську інтерпретацію.

Виклад основного матеріалу. Опус 27 «*Trois Lieders*» Ернеста Шоссона складається з трьох вокальних номерів: «*Les heures*» («Години»), «*Ballade*» («Балада») та «*Les couronnes*» («Вінки»), створених на поетичні тексти Каміля Моклера. Цей твір був написаний у 1898 році, в останній період життя композитора (Е. Шоссон загинув у 1899 році), і належить до завершального етапу його творчості, коли посилюється вплив вагнерівської гармонічної мови, музична

фактура стає більш насиченою й драматизованою [8, 211].

Привертає увагу те, що замість традиційного для французької культури терміну *mélodies*, композитор використовує німецьке означення *Lieder*. Саме такий вибір засвідчує його естетичну орієнтацію на німецьку романтичну традицію з її психологізованим типом музичного мислення. У цьому контексті категорія часу, що в усіх трьох частинах опусу постає як домінуючий мотив очікування, набуває рис розгорнутого внутрішнього процесу, близького до вагнерівської концепції «нескінченної мелодії». Така жанрова самоідентифікація підсилює сприйняття твору як цілісної темпоральної моделі, в якій музика стає формою екзистенційного самовиявлення.

Поезія К. Моклера у «*Les heures*» репрезентує декадентсько-символістське осмислення смерті як повільного, естетизованого завмирання, тобто, це декадентська візія: смерть подається як чуттєво-повільний, майже еротизований процес згасання [10, 342]. Образи блідих годин, місячного світла та добровільного «подання рук» формують не драматичний, а споглядально-ритуальний тип поетичного часу, який у музиці Е. Шоссона трансформується в плинну звукову форму. «*S'alanguir <...> et puis mourir <...> pâle sourire* («знемагати ... і потім вмирати... з блідою посмішкою») є ключовими словами «*Les heures*». У поетичному баченні К. Моклера зміст №1 – не трагедія, а солодка втома буття [11].

В опусі Е. Шоссона №1 виконує функцію символічного прологу, в якому музичними засобами втілюється образ часу як фатальної, надособової сили. Вже у фортепіанному вступі формується провідний символ твору – монотонний перебіг часу, що реалізується через остинатну фактуру з рівномірною метричною пульсацією. Повторюваність ритмічної моделі та відсутність тематичного розвитку створюють ефект механічного руху, співвідносного з ходом годинника, який не підпорядковується емоційній логіці вокальної партії.

Голосова мелодія тяжіє до декламаційності, має обмежений діапазон і часто рухається малими інтервалами, що створює ефект безособового мовлення, ніби виголошує не конкретний ліричний герой, а сама «Година», персоніфікований час. Відсутність виразної кантिलени підсилює символіку відчуження й приреченості.

У фіналі твору не має відчуття остаточного завершення. Фортепіано зберігає відчуття циклічності, ніби музичний процес може продовжуватися й після останнього вокального звуку, що підкреслює символіку нескінченної «години», яка веде не до розв'язки, а до повторення і згасання.

Авторські задуми №1 переконливо втілюються в інтерпретації Бріджит Баллей (вокал) та Біллі Ейді [7] (фортепіано). Б. Баллей [1] – швейцарська меццо-сопрано з великим досвідом сольних концертів і видовищ у жанрі lied/mélodie, яка має глибоке розуміння тексту та виразності французької пісні. Вона неодноразово записувала *mélodies* різних французьких композиторів, що свідчить про її відданість і стилістичну компетентність у цій області. Б. Ейді – досвідчений піаніст-аккомпаніатор у французькій пісенності, який супроводжував Б. Баллей і інших вокалістів під час записів *mélodies* Е. Шоссона.

Виконавське бачення Бріджит Баллей «*Les heures*» вирізняється принциповим підкресленням знеособленої, фаталістичної природи образу, що повністю відповідає символіці першого номера опусу. Співачка уникає ліричної експресивності й трактує вокальну партію як форму стриманого, майже відстороненого мовлення, тим самим посилюючи образ часу як надособової сили. Вона використовує приглушений, «охолоджений» тембр, мінімізуючи яскраві обертони та вібрато. Такий звуковий колорит знімає індивідуально-емоційний акцент, створює відчуття внутрішньої порожнечі та перетворює голос на символічний носій ідеї, а не суб'єкт переживання. Особливо показовою є відмова від тембрового розкриття у кульмінаційних моментах: замість підсилення звучності співачка зберігає стриманість, що підкреслює неминучість, а не драму. Виконавська манера Б. Баллей тяжіє до мовленнєвої артикуляції. Текст подається чітко, без кантиленного «розспівування» голосних, що наближує вокальну лінію до символістського *parlé-chanté*, знімає ефект оповіді від першої особи та створює враження проголошення універсальної істини. Акценти робляться не через динамічні сплески, а через інтонаційні мікрозміщення та ритмічну точність, що особливо резонує з остинатною пульсацією фортепіано.

Б. Баллей демонструє надзвичайно уважне ставлення до внутрішнього часу музики. Вона не намагається «дихати проти» фортепіано, а навпаки – підпорядковує вокальну фразу його невблаганному руху. Темпові відхилення

мінімальні, агогіка стримана, що підсилює відчуття часової інерції. У вокальних паузах співачка не «знімає напругу», дозволяючи фортепіанній пульсації зберігати символічну роль годинникового механізму. Таким чином, голос не протистоїть часу, а існує всередині нього.

Динамічний план інтерпретації вибудовується за принципом внутрішнього наростання без зовнішнього вибуху. Навіть у семантично напружених моментах співачка уникає *forte*, надаючи перевагу стриманим нюансам (*mezzo piano*, *piano*), що відповідає загальній символіці твору, де смерть і згасання не мають трагічного жесту, а постають як тихий, неминучий процес.

У завершенні номера співачка зберігає максимально нейтральну вокальну подачу, ніби «зникаючи» у фортепіанній фактурі. Голос не ставить смислову крапку, а розчиняється в остинатному русі акомпанементу, що підкреслює ідею нескінченної години, яка триває й поза межами звучання вокальної партії.

Спільна інтерпретація Бріджит Баллей та піаніста Біллі Ейді демонструє глибоке розуміння символічної ролі ансамблю, де фортепіано й вокал функціонують не як рівноправні партнери у традиційному сенсі, а як два різні семантичні пласти: надособовий час і людський голос усередині нього.

У виконанні Біллі Ейді фортепіанна партія набуває максимально об'єктивованого характеру. Піаніст послідовно уникає агогічних коливань, зберігаючи стабільну метроритмічну пульсацію, чіткість повторюваних остинатних формул, відсутність «дихання» разом із вокальною фразою. Обрана інтерпретаційна позиція перетворює фортепіано на символ автономного часу, який не реагує на семантичні акценти тексту. Навіть у кульмінаційних моментах вокальної партії піаніст не змінює характер руху, підкреслюючи ідею невблаганності.

На цьому тлі вокальна партія Бріджит Баллей не протиставляється фортепіано, а інтегрується в його часову логіку. Співачка свідомо відмовляється від рубато, яке могло б «порушити» механічний перебіг акомпанементу. Вокальна фраза вкладається у фортепіанну пульсацію, ніби підкоряючись зовнішньому ритмічному закону. Отже, ансамбль створює образ, у якому людський голос не керує часом, а існує в ньому, що є прямою музичною реалізацією символістської концепції приреченості.

Динамічний план ансамблю будується на внутрішній напрузі без зовнішньої експансії. Баллей і Ейді уникають різких контрастів: переважають стримані нюанси, плавні переходи, що створює ефект повільного згасання. Навіть завершення номера не сприймається як фінал, а радше як точка тимчасової зупинки в нескінченному процесі.

У заключних тактах особливо виразно проявляється ансамблева концепція: голос поступово «втрачає вагу» і розчиняється у фортепіанній фактурі, тоді як акомпанемент зберігає відчуття триваючого руху. Це підсилює символіку нескінченної «години», де людська присутність є лише коротким епізодом.

Поетичний текст до №2 опусу 27 – «Ballade» спирається на традицію баладної форми в символістському ключі. К. Моклер обирає головну пару художніх образів: ангели як знак духовного, трансцендентного, надії на диво та кораблі як земний відповідник ангелів, як шлях, повернення, спасіння, але вже в реальному світі. Важливим є те, що поет навмисно ставить їх у паралельні синтаксичні конструкції («*Quand les anges... / Quand les vaisseaux...*» «Коли ангели... / Коли кораблі...») [11], підкреслюючи, що для сприйняття вони рівнозначні. До головних символів додається «море» – простір між світами, між небом та землею, але воно не романтичне, а море невизначеності, яке «поглинає» і ангелів, і кораблі однаково. Посередниками між небом і землею є птахи (в поетичній трактовці №2 – арбітри між очікуванням та звісткою). Спочатку вони чекають і кричать (відчай), потім прилітають і повідомляють про втрату. Наступний символічний образ – діти, щоб передати їх чисте, нераціональне сприйняття. К. Моклер використовує термін «біла невинність» («*ignorance blanche*»), що вказує: вони не безглузді, а вірять в те, що трагедія ще не зруйнувала цілісність.

Загальна ідея твору – медитація про очікування, втрату й невинну віру, де реальне й надреальне постійно міняються місцями. У тексті дуже важливі дійові образи очікування: птахи чекають ангелів і кораблі, але вони не приходять; слово *attendus* («очікувані») повторюється кілька разів – підкреслює стан невиконаного очікування; у фінальній строфі сприйняття простору (небо, зорі) стає метафорою часу очікування, що переходить у видіння або спогад.

Поетичний текст К. Моклера надихнув Е. Шоссона на створення музики, котра

віддзеркалює такий задум: образи зливаються, межі стираються, логіка дорослого світу розчиняється у дитячому сприйнятті [10, 323]. Саме тому композитор не розповідає подію, а створює стан туманності, повільного коливання, Нестійкі гармонії символізують блукання (як ангелів, так і кораблів). Переважання у вокальній партії хвилеподібного контуру створює образ моря. Загальна атмосфера композиторського трактування – очікування, яке не має розв'язки. У сцені з дітьми з'являється музика більш прозора, фактура світлішає, але це не щасливий кінець, а примирення через уяву.

Авторський задум у виконавському баченні Б. Баллей та Б. Ейді вибудовано як антидраматичний: відсутні яскраві кульмінації, різкі темпові контрасти, афектовані декламації. Тобто, трагедія не проголошується, а проживається внутрішньо. Співачка використовує м'який, злегка затемнений тембр, мінімальне вібрато. Таким чином, голос сприймається не як «персонаж», а скоріше як оповідач-свідок, що підкреслює символіку тексту: не крик втрати, а усвідомлення неминучості. Особливо показовим є те, що Б. Баллей обирає майже рівний звуковий потік у фразах із повторюваною структурою і скасовує акцентування на слові *perdus* («загублені»), В тлумаченні виконавиці, відповідно до поетичної логіки К. Моклера, втрата не є шоком – вона вже стала частиною пейзажу. У фінальному розділі (сцена з дітьми) Б. Баллей полегшує атаку звуку, робить фрази прозорішими, зменшує вагу голосу. Вокально втілюється образ «білої невинності» не сентиментально, а стримано й чисто.

Фортепіано Б. Ейді не «акомпанує», не ілюструє текст буквально, а утримує атмосферу очікування. Каденційні моменти не вирішуються остаточно, що підкреслює ідею незавершеності шляху. Б. Ейді часто підтримує легку, хвилеподібну фактуру під час повтору, щоб фраза «пливла», а не звучала нав'язливо.

Взаємодія голосу і фортепіано є одним із найсильніших аспектів їх інтерпретації. Виконавці не змагаються за увагу, часто фортепіано «дихає» раніше за голос, ніби передчуваючи фразу, а пауза стає смисловим елементом, а не порожнечою. Отже, втілюється ключовий символ твору: очікування важливіше за подію. В їх виконанні авторський задум не переосмислюється, а делікатно розкривається.

Зміст символістської мініатюри №3 «Les couronnes» («Вінки») – очікування кохання: дівчина, що тримає три вінки як образи душі, гри й любові, марно кличе ідеального лицаря й зрештою мовчки відпускає надію. Дівчини в поезії К. Моклера «La fillette aux yeux cernés» («Маленька дівчинка з темними колами під очима») є образом очікування любові, яке так і не справдилось [11]. Центральний символ – три вінки як вимір існування, як три можливості любові. Кожний вінок сплетений з різних рослин: перший – дика, проста трава (символ душі), другий – з виноградної лози (вона мереживна, красива, але порожня – символ легковажних стосунків, флірту, без глибини) і третій – з осінньої троянди (символ зрілої, але запізнилої любові). Дівчина чекає свого лицаря – захисника, ідеального чоловіка, але він не приходить, тобто, романтичний ідеал не реалізується, і це не трагедія події, а трагедія порожнечі. Оскільки в поетичному тексті дівчина «A laissé tomber les couronnes» («впустила вінки» – не зруйнувала, не викинула) [11], вона прийняла рішення мовчазної відмови від очікування і втратила надію.

Музичний текст Е. Шоссона говорить про те саме звуками. Його музика не розповідає, а ніби слухає мовчання, тому їм обраний повільний темп, тиха динаміка, камерна, майже нерухома фактура. Як символ очікування без розв'язання, емоції без кульмінації, в гармонії відчутна постійна нестійкість, відсутній яскравий тональний план, з'являються часті м'які хроматизми.

Мелодія вокальної партії написана в переважно низькій теситурі, інтонації наближені до мовлення, оскільки дівчинка не вигукує, а говорить пошепки. Фортепіано сприймається як простір чекання, що висловлюється декілька «порожніми» інтервалами та паузами, котрі важливіші за звук.

У №3 немає справжнього завершення, музика ніби згасає, адже, вінки впали, але світ не змінився, життя продовжується. Обираючи символістську медитацію про нездійснене кохання, про моменти, коли можливість ще існує, але віра вже зникла, і К. Моклер, і Е. Шоссон близькі до світосприйняття С. Маларме, М. Метерлінка, раннього К. Дебюссі.

Інтерпретаційна стилістика «Les couronnes» віддзеркалює авторську символіку тексту. Б. Баллей притаманна психологічна виразність, вона віддає перевагу внутрішній мовній інтонації, а не драматично-оперній

манері. Виконавиця співає із стриманим динамічним діапазоном, що підкреслює інтонацію поетичного висловлювання, а не театральне почуття, і саме це відповідає символістській суті тексту, де емоції радше переживаються внутрішньо, ніж виставляються назовні. Співачка не намагається «розкрити» переживання – натомість вона втілює стан «простого чекання» та порожнечу очікування у чистому звучанні. Вокальна фраза Б. Баллей часто наближена до мови, а не до співочої декламації, що підсилює ефект безпосереднього переживання, важливого для музичного символізму XIX ст.

Б. Ейді підкреслює калейдоскоп акцентів і пауз, що створює відчуття «миготіння часу», і це так само важливо для символістської поезики Е. Шоссона (найчастіше музика не розказує сюжет, а створює атмосферу). Фортепіано не домінує, а створює простір для голосу. Найчастіше звучання дуже прозоре, з великим акцентом на відлуннях і барвах звучання, що відповідає інтонаційній палітрі твору (внутрішній голос героїні проти безмовних акордів світу). Такий супровід віддзеркалює символічну структуру тексту, де три вінки – три шари переживання – звучать у сприйнятті слухача не як сюжети, а як поетичні образи.

І Б. Баллей, і Б. Ейді уникають значних темпових коливань чи драматичного «розкриття», що дозволяє зберегти напругу очікування, а не перетворювати її на драматичну розв'язку. Їхній вокально-фортепіанний діалог не змагається, а співіснує, ніби дві частини однієї душі – що саме й відображає символічну конструкцію «Les couronnes» (три образи/стани, що не знаходять реалізації). Тонкі нюанси замість великих жестів співзвучно з поетичним образом – внутрішнє чекання, не виражене криком. Інтерпретація виконавців максимально зберігає і поетичну, і музичну символіку твору Е. Шоссона – як меланхолійне, внутрішньо наповнене, але зовні безнадійне очікування.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі темпоральності та феномену очікування в опусі Е. Шоссона «Trois Lieders» через призму виконавської практики, поєднуючи музикознавчий аналіз із психологією музичного сприйняття та підкреслюючи специфіку передачі часу в інтерпретації виконавця.

Висновок. Опус 27 «Trois Lieders» є прикладом синтезу мистецтв, де поезія формує символічний зміст, музика розкриває його

психологічну глибину, а виконавська інтерпретація Б. Баллей (мецо-сопрано)-Б. Ейді (фортепіано) актуалізує та конкретизує цей зміст у звучанні. Усі три твори об'єднує тема часу як простору очікування, де час стає символом внутрішнього стану людини. Очікування перетворюється на головну емоційну доміную опусу, а музика підкреслює його через гармонічну нестійкість, темпову пластичність і тонку динамічну градацію. Час у циклі виступає як екзистенційна категорія, що виявляє самотність, надію, внутрішню напругу й духовний пошук людини. Очікування – це не лише сюжетний мотив, а метафора людського буття. Тема часу в оп. 27 реалізується насамперед через інтерпретаційні засоби, тобто стає категорією живого звучання (темпова гнучкість, паузи, дихання та нюансована динаміка). Саме виконавець надає часові психологічної глибини, перетворюючи його на внутрішній простір переживання. Очікування матеріалізується у звучанні як стан напруженої тиші та емоційної зосередженості, що визначає цілісну драматургію оп. 27 «Trois Lieder».

Література

1. Баллей, Бріжит. Вікіпедія. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Balleys (дата звернення: 18.02.2026).
2. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 12–20. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/23132/1/20221208.pdf>. (дата звернення: 11.02.2026).
3. Се Пенцзо. Стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. Вип. 43. С. 342–360. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25>.
4. Тан Цзіньюй. Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. Вип. 40. С. 154–169. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf. (дата звернення: 10.02.2026).
5. У Юйан. Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 1 (34). С. 125–136. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/777> (дата звернення: 11.02.2026).
6. Цуй Цзін. Камерно-вокальна музика Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427/400>. (дата звернення: 13.02.2026).
7. Billy Eidi. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Eidi (дата звернення: 18.02.2026).
8. Gallois J. Ernest Chausson: L'homme et son oeuvre. Paris : Fayard, 1994. 423 с.
9. Govorukhina N., Zharkikh T., Milanina A. The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2025. Special Issue 2. P. 195–215. URL: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9411/9094> (дата звернення: 13.02.2026).
10. Johnson G., Stokes R. A French Song Companion. New York : Oxford University Press, 2000. 543 с.
11. Trois Lieder de Camille Maclair, op. 27 by E. Chausson. *LiederNet*. URL: https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=260 (дата звернення: 18.02.2026).

References

1. Balleys, Brigitte. (n.d.). *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Balleys [in French].
2. Billy Eidi. (n.d.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Eidi [in English].
3. Gallois, J. (1994). Ernest Chausson: L'homme et son oeuvre. Fayard [in French].
4. Hovorukhina, N., Zharkikh, T., & Mslanina, A. (2025). The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, Special Issue 2, 195–215. Retrieved from: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9411/9094> [in English].
5. Holovei, V., & Kashaiuk, V. (2022). Theoretical and methodological foundations of music interpretation: research, analysis, prospects. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 12–20. Retrieved from: <https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/806> [in Ukrainian].
6. Jinyu. (2025). Schubertianism in the musical culture of the 19th–20th centuries as a cultural code of the European chamber-vocal tradition. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 40, 154–169. Retrieved from: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf [in Ukrainian].
7. Johnson, G., & Stokes, R. (2000). A French Song Companion. Oxford University Press [in English].
8. Trois Lieder de Camille Maclair, op. 27 by E. Chausson. (n.d.). *LiederNet*. Retrieved from: https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=260 [in English].
9. Tsui, J. (2024). Chamber-vocal music of Viktor Kosenko: interpretive aspects. *Slobozhanski mystetski studii*, 3. Retrieved from: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427> [in Ukrainian].
10. Wu, Y. (2022). Artistic integrity of musical-performing interpretation and the semantics of piano sound. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(34), 125–136. Retrieved from: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/777> [in Ukrainian].
11. Xie Pengzuo. (2025). The stylistic spectrum of musical-performance interpretation. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 43, 342–360. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Зуєв С. П. Оперний код і концепт «смерті автора» у фільмі Френсіса Форда Coppola «Тетро». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 269–274.

Зуєв Сергій Павлович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>
s.zuev@dakkkim.edu.ua

Zuiev S. (2026). Operatic Code and the Concept of «Death of the Author» in Francis Ford Coppola's Film «Tetro». *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 269–274 [in Ukrainian].

ОПЕРНИЙ КОД І КОНЦЕПТ «СМЕРТІ АВТОРА» У ФІЛЬМІ ФРЕНСІСА ФОРДА КОППОЛІ «ТЕТРО»

Мета роботи – розкрити інтертекстуальні зв'язки крізь призму оперного коду та виявити метатекстовий шар фільму Ф. Копполи «Тетро» в контексті концепту «смерть автора» Р. Барта. **Методологія дослідження** передбачає поєднання семіотичного аналізу та теорії інтертекстуальності із залученням постструктуралістських ідей Р. Барта. **Наукова новизна** полягає у інтерпретації міжтекстових взаємин і оперного коду, спрямованої на виявлення прихованого наративу фільму. **Висновки.** У фільмі Ф. Копполи «Тетро» (2009) крім «фронтальної» напівавтобіографічної оповіді виокремлюється значний інтертекстуальний шар, а також метанаратив, що акцентує проблематику постструктуралізму (взаємостосунки автора, тексту, мови, письма) і постає як втілення бартівського концепту «смерті автора», розіграного «в особах». Така інтерпретація стає можливою завдяки суміщенню модусів «кінематографічної правди» та «оперної умовності», введеному кінематографічному символу інтертекстуальності, а також широким міжтекстовим зв'язкам, що реалізуються в тому числі за допомогою оперного коду. Оперний код виступає генетичним прототипом інтертекстуальності та актуалізує інтертекстуальні зв'язки, які послаблюють наратив про колізії родини Тетротіні та виявляють паралельний метадискурс. У контексті семіотичного підходу специфічна напруга, що усвідомлюється глядачем, виникає при спробі кінематографічними засобами описати феномени тексту, письма, автора, мови, роботу механізмів інтертекстуальності, генезу тексту. При цьому спільними для родини й літератури постають проблеми генезису, історії, спадкоємності, які розкривають тему «мук творчості» сучасного автора в тотальному полі інтертекстуальності. Передбачається подальше дослідження оперного коду кінематографічного тексту, втіленого різними засобами: згадка в діалогах, візуальний маркер, музична цитата, кіноцитата.

Ключові слова: Френсіс Форд Коппола, Ролан Барт, смерть автора, інтертекстуальність, цитата, оперний код.

Zuiev Serhii, Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Doctorate Student of the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management

Operatic Code and the Concept of “Death of the Author” in Francis Ford Coppola’s Film “Tetro”

The purpose of the study is to reveal intertextual connections through the prism of the opera code and to reveal the metatextual layer of F. Coppola's film “Tetro” in the context of R. Barthes' concept of “the death of the author”. **The research methodology** involves a combination of semiotic analysis and the theory of intertextuality with the involvement of R. Barthes' poststructuralist ideas. **The scientific novelty** lies in the interpretation of intertextual relationships and the opera code, aimed at revealing the hidden narrative of the film. **Conclusions.** In F. Coppola's film “Tetro” (2009), in addition to the “frontal” semi-autobiographical narrative, a significant intertextual layer is distinguished, as well as a metanarrative that emphasizes the issues of poststructuralism (the relationship between the author, text, language, writing) and appears as the embodiment of Roland Barthes' concept of “the death of the author”, played out “in persons”. Such an interpretation becomes possible due to the combination of the modes of “cinematic truth” and “operatic convention”, the introduced cinematic symbol of intertextuality, as well as wide intertextual connections, which are realised, among other things, with the help of the opera code. The opera code acts as a genetic prototype of intertextuality and actualises intertextual connections. They weaken the narrative about the collisions of the Tetrocini family and reveal a parallel metadiscourse. In the context of the semiotic approach, a specific tension, which is perceived by the viewer, arises when trying to describe the phenomena of text, writing, author, language, the work of intertextuality mechanisms, and the genesis of the text using cinematic means. At the same time, the problems of genesis, history, and continuity appear common to family and literature, which reveal the theme of the “torments of creativity” of the modern author in the total field of intertextuality. Further research into the operatic code of the cinematic text, embodied by various means, is envisaged: mention in dialogues, visual marker, musical quote, film quote.

Keywords: Francis Ford Coppola, Roland Barthes, death of the author, intertextuality, quotation, operatic code.

Актуальність теми дослідження. Вивчення взаємодії оперного та кіномистецтва у межах семіотичного підходу передбачає розкриття інтертекстуальних зв'язків, що складають смисловий потенціал кінотексту. Зазвичай ці зв'язки утворюють паралельний до тексту шар, в якому переплітаються алюзії на художні тексти (оперні, літературні, живописні тощо) або факти життя, що знайшли відображення у фільмі. Водночас трапляються ситуації, коли паралельний шар художньої/життєвої дійсності доповнюється ще одним, в якому актуалізується науковий дискурс. Як будь-яка мистецтвознавча теорія є узагальненням мистецької практики, так і конкретний художній твір може ілюструвати певні наукові концепції. Зокрема, у фільмі Ф. Копполи «Тетро» (2009) виокремлюється основний наратив (напівавтобіографічну драматичну історію стосунків всередині родини), художній/життєвий інтертекстуальний шар (цитати літературних, оперних, балетних, кінематографічних, живописних творів, виконання кіноролі оперної співачки справжньою примадонною), а також створений кінематографічними засобами метадискурс, що акцентує проблематику постструктуралізму – взаємостосунки автора, тексту, письма. В контексті такого підходу фільм можна розглядати як втілення бартівського концепту «смерті автора», розіграного «в особах».

Аналіз досліджень і публікацій. Фільм Ф. Копполи «Тетро» (2009) активно вивчається сучасними дослідниками. Дж. Дюпон пропонує аналітичне тлумачення кінострічки у світлі наративних та психоаналітичних теорій, пов'язаних з дослідженням травми (Dupont, 2015). Зокрема, авторка зосереджує увагу на таких структурних особливостях фільму, як повторення та флешбеки, а також на маніпулюванні з матеріалом пам'яті. М. Госальбо вирізняє три наративні рівні кінокартини (пам'яті, реальності та репрезентації), кожен з яких має певний ступінь кінематографічної стилізації. Зокрема, сьогодення знято в чорно-білому кольорі, минуле – з текстурою старих фотографій, а екстрадієгетична репрезентація, яка стосується персонажів історії, досягається за допомогою танцювальної хореографії та перенасиченого кольору (Gozalbo, 2009). На думку М. Боченські, у фільмі «зіткнення архаїчного та передового (балети доповнені візуальними ефектами) змушує режисера створювати новий вид досвіду, «тотальне кіно», в якому різні форми натхнення – література, театр, музика –

об'єднуються, щоб висловити неординарне, екстраординарне бачення» (Bochenski, 2010). При цьому, виділяючи триактну структуру стрічки, дослідник характеризує фінальний акт як «оперний» за його інтенсивністю. Визначаючи «Тетро» як «оперну мелодраму», Ф. Гонсалвес підкреслює важливість лейтмотивного підходу до музичних тем у контексті взаємодії дієгетичного та недієгетичного шару стрічки (Gonçalves, 2010). Звертаючи увагу на малоймовірність зображених у фільмі подій, А. Нейман пояснює це тим, що «Тетро» і не претендує на правдоподібність: «це, очевидно, оперна байка, де вишукано затінена кінематографія Малаймаре запечатує персонажів у герметичному, трохи нереальному екранному просторі» (Nauman, 2009). М. Ланузель серед особливостей картини виділяє побудову драми навколо двох осей: «розгортання сімейної історії, сповненої почуття провини та розчарування, де домінує відомий батько-вампір; дослідження творчого процесу, де Тетро та Бенні стикаються, перш ніж зібратися разом» (Lamuzelle, 2010). На думку авторки, фільм розгортається як опера, в якій образи, музика, театр і танець взаємодіють одне з одним у цілісному видовищі.

Мета роботи – розкрити інтертекстуальні зв'язки крізь призму оперного коду та виявити метатекстовий шар фільму Ф. Копполи «Тетро» в контексті бартівського концепту «смерть автора».

Виклад основного матеріалу. Проартикульовані в зазначених дослідженнях особливості наративу фільму «Тетро» (наявність декількох рівнів та осей оповіді, мовна гетерогенність, ознаки «оперності») ускладнюють структуру стрічки, що ніби опиняється на перехресті модусів «кінематографічної правди» та «оперної умовності». Такі характеристики кінотексту стають фактором непорозуміння та водночас провокують розмаїття інтерпретацій.

Наприклад, у контексті історичного підходу фабула «Тетро» – «історія, в якій особисте та сімейне, здається, сильно вплинули на процес написання» (Dupont, 2015). Дійсно, складні стосунки трьох поколінь чоловіків мистецької родини Тетрочіні (Карло, Тетро та Бенні) при першому наближенні інтерпретуються як «поетична драма про родину, розірвану глибоким суперництвом, таємницями та зрадами» (Tetro, 2009, с. 3), при чому цей «фронтальний» наратив підкріплено частково задекларованим самим Ф. Коппола

автобіографічним підтекстом: «У фільмі «Тетро» головна тема пов'язана з суперництвом між чоловіками мистецької родини – батьком, братами, дядьками та племінниками, які по-своєму намагаються виразити свої таланти та особистості ... хоча історія «Тетро» має мало спільного з історією мого власного життя, всі персонажі втілюють частинки мене. Я написав повністю вигадану історію, яка, тим не менш, спиралася на спогади моєї родини» (Tetro, 2009, 5).

Однак спроби проаналізувати фільм, залишаючись у межах історично-автобіографічного підходу, призводять до невтішних висновків критиків щодо переконливості сюжету, драматургії та засобів виразності стрічки. Порівнюючи фільм з «кінематографічним басейном», у якому Ф. Коппола «переосмислює себе», С. Латур констатує: «Занадто багато мелодрами, забагато сюжетних поворотів, таємниць та драм, але також забагато формалізму, символізму та манірності» (Latour, 2009). Вважаючи фільм нудним, таким, що свідчить про художнє безсилля кінорежисера, Е. Лібіо наголошує: «Бо найдивовижніше (тривожно? парадоксально? кумедно?) те, що Коппола, який опанував свою режисуру як ніхто інший (кадрування, освітлення, монтаж), ставить її на службу нічому, у цьому випадку історії братів, поглинутих своєю батьківською фігурою, історії, яка губиться в здогадках, будучи обмеженою естетичною суворістю, де потрібен був повний вибух» (цит. за Tetro, 2009, 20).

Напроти, у свідомості семіолога відкрито декларовані автобіографічні засади фільму можуть відігравати роль вуалі, що приховує інший смисл. Зокрема, Р. Барт, розмежовуючи поняття «твір» і «текст», піддає сумніву фігуру «автора на папері», одночасно скептично висловлюючись щодо традиційного літературознавства: «Автор вважається батьком і власником свого твору: літературна наука таким чином вчить поваги до рукопису та прямо заявлених намірів автора» (Barthes, 1984, с. 76). У перспективі настанов французького філософа «Тетро» можна інтерпретувати як спробу розповісти засобами мистецтва про мистецтвознавчий дискурс автора й письма в полі інтертекстуальності. Створені у фільмі образи батька, сина, онука – генеалогічне дерево родини Тетрочіні – втілюють авторів, їхні твори, а також генезис тексту. Той факт, що Тетро не може дописати свій роман, і за нього це робить Бені, унаочнює головний принцип інтертекстуальності, за яким смислові зв'язки

установлюються як з минулими, так і з майбутніми текстами за допомогою «запозичень». Показово, що письменника «обкрадають» і батько, і син: Карло відбиває дівчину Тетро й певний час видає сина Тетро за власного, а Бені дописує його текст, вписавши своє ім'я як співавтора п'єси.

Фактором, що стимулює пошуки альтернативних до автобіографічно-історичної інтерпретацій, виступають широкі інтертекстуальні зв'язки, реалізовані в кінотексті. Їх багаточисельність провокує постійні «збої» в транслюванні наративу фільму, часті перемикання глядача на інші тексти. Серед цитованих (згаданих) у кінокартині, а також «задекларованих» Ф. Коппола – літературні (Л. Феліпе, Р. Болонья), драматургічні («Солодкий птах юності» та «Кіт на розпеченому бляшаному даху» Т. Вільямса, «Бажання під в'язами» Ю. О'Ніла), живописні твори («Все – марнота» Ч. Гілберта), інструментальна (Скерцо зі «Сна у літню ніч» Ф. Мендельсона, «Важлива подія» з «Дитячих сцен» Р. Шумана, I частина Першої симфонії Брамса) й оперна музика («Милосердя Тіта» В. Моцарта, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Ріголетто» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), кіно («Червоні черевички» та «Казки Гофмана» режисерів М. Пауелла та Е. Прессбургера 1951 року). Аналіз переважно літературних алюзій, а також центральної для фільму кіноцитати «Казок Гофмана» здійснюється в низці досліджень (Dupont, 2015; Lamuzelle, 2010; Tetro, 2012).

Зазвичай для запуску механізму інтертекстуальності достатньо простого посилання в тексті на інший текст. Однак режисер вводить на початку фільму два візуальні маркери, які є свого роду символом інтертекстуальності. Перший кадр зображує нитку розжарювання в електричній лампочці, а невдовзі з'являється напис графіті на паркані («Не відпускай мотузки, що пов'язує мене з твоєю душею»), яким надається переважно психологічний зміст про напругу й кохання в родинному колі (Tetro, 2012, 12). У семіотичному контексті «нитка, тканина» – це синоніми тексту та його елементів, «переплетіння» яких потребує «розплутування», інтерпретаційно-дешифровальної роботи читача. Кінематографічний образ тексту, отже, набуває метарівня, що виявляє специфічний «додатковий» зміст фільму – «тексту про текст».

В термінології Р. Барта персонажі Карло й

Тетро можна тлумачити як втілення фігури автора та його продукту, твору: «Автор, коли в нього вірять, завжди уявляється як минуле його власної книги: книга та її автор розміщуються на одній лінії, розподілені як до та після: Автор повинен виношувати книгу, тобто існувати до неї, думати, страждати та жити для неї: він перебуває зі своїм твором у тих самих стосунках попередження, які батько підтримує зі своїм сином» (Barthes, 1984, с. 66). Власне, в особі Карло глядач спостерігає за зміною наукової парадигми: від «тиранічного батька» позитивізму до його «смерті» в дискурсі постструктуралізму.

Карло-автор піклується про унікальність свого імені. Зокрема, брату (також диригенту, але менш успішному) він фактично наказує взяти псевдонім, а сину радить не зв'язувати своє життя з письменництвом («у цій родині є місце тільки для одного генія»). Панування автора супроводжується підвищеною увагою до його особистості. Фотоспалахи репортерів, що дочекалися завершення репетиції оркестру під орудою Карло, переривають розмову батька й сина, а також відсилають до початкового символу-спалаху – світла, що сліпить Тетро та виконує у фільмі функцію маркера травматичних спогадів-флешбеків. Таким чином кінематографічний флешбек позначає точку інтертекстуального перетину та демонструє роботу механізмів текстової пам'яті.

В образі Тетро – відомого, але напівмаргінального письменника, що перебуває в безрезультатному творчому процесі, – вгадуються бартівські концепти «скриптора» й «тексту-письма»: «Текст-письмо – це роман без роману, поезія без вірша, есеїстика без есе, письмо без стилю, продукція без продукту, структурування без структури» (Barthes, 1970/2002, с. 17). Симптоматичною виглядає перша «поява» в кадрі Тетро. Силует руки з'являється на тлі напівпрозорого скла дверей як головний атрибут письменника. Прагнучі позбутися авторитаризму батька, Тетро свідомо змінює ім'я («цю маячню написав Енджі, Енджі вже нема»). Небажання завершувати твори й друкувати їх є його спробою перервати «порочне коло», зв'язок поколінь, відмовитись плодити нові тексти. Власне в цьому у контексті ідей Р. Барта й полягає сенс втечі головного героя від родини та зречення сина. Однак і скриптор не вільний від попередніх текстів у всеосяжному просторі інтертекстуальності: незважаючи на всі зусилля Тетро забути батька й родину, він

пише саме про них.

Функціонування механізмів інтертекстуальності прослідковується у взаєминах іншої пари генетично споріднених «текстів» – Тетро та Бені. Охоплюється весь діапазон: від свідомого наслідування через захоплення («збіг, як і ти», «ти заразив мене»), «цитування без лапок», коли загіпсована нога Тетро як свого роду ознака стилю поступово «засвоюється» Бені (спочатку юнак чіпляється ногою за стіл, потім забиває її, поспішаючи покласти на місце секретну валізу Тетро, нарешті, збитий скутером, як і батько, опиняється в гіпсі), спроб Тетро дистанціюватися («не перекривляй, будь собою», «а кому потрібна ця розмова? – мені ні»), аж до звинувачень в зазіханні на текст («ти гірше ніж крадій, ти плагіатор») і символічного заперечення зв'язку з попередніми авторами/текстами (Тетро та Бені везуть спільну п'єсу на театральний фестиваль «Батьковбивці»).

Точка перетину «фронтального» наративу з бартівською концепцією позначена інтертекстуальною взаємодією з оперним мистецтвом. Важливим для розуміння метатекстового дискурсу фільму є образ матері Тетро Анжели, оперної співачки, що загинула в автокатастрофі. Репліка Тетро «Слова мало вартують, мова давно вмерла» встановлює зв'язок між смертю матері та думкою Р. Барта про об'єкт задоволення письменника: «Це не мовна діяльність, а сама мовна система, материнська мова. Письменник – це той, хто грається з тілом своєї матері ... щоб підняти, прикрасити його або, навпаки, розібрати його на частини, зруйнувати ту цілісність, яка, власне, і робить тіло тілом» (Barthes, 1973, 11-12). Знаходячись за кермом у трагічний момент, Тетро є ненавмисним руйнівником цілісності материнського тіла. Ідея деконструкції, фрагментування елементів мови як базової творчої операції «перекидає» принаймні два інтертекстуальні мости. По-перше, саме руйнацію тіла ляльки зображує ключова для фільму кіноцитата екранізації опери «Казки Гофмана» режисерів М. Пауелла та Е. Прессбургера (1951). По-друге, виникає паралель до роману «2666» Р. Болонья, що його Тетро радить почитати Бені. Головний персонаж книги Бено фон Арчимбольді бере собі псевдонім на честь італійського художника доби Відродження Джузеппе Арчимбольдо, майстра комбінаторики, творчість якого вивчає Р. Барт (Barthes, 1985).

Флешбек про автокатастрофу позначений введенням ще одної оперної цитати. За мить до

трагедії Анжела співає фрагмент арії Секста з «Милосердя Тита» В. Моцарта. Можна виділити спільні для опери й фільму мотив нереалізованого вбивства заради кохання (Тетро говорить Бені, що «в нашій родині кохання це швидкий удар ножом у серце»), мотив зради (під час першої ж спільної прогулянки Тетро і Бені на паркані читаємо напис «зрадники»), мотив примирення, що розкривається в прийнятті Бені складної історії його родини. Сукупність цих мотивів, маркованих оперними алюзіями, утворюють іманентні ознаки міжтекстової взаємодії.

Обрання оперної мови в якості «материнської» в оповіді про письменника є знаковим. У такий спосіб акцентується принципова гетерогенність мови, здатність однієї мовної системи до діалогу з іншими, стадіальність тексту (від літературного, драматичного першоджерела до лібрето й музики опери), залучення декількох авторів до процесу переробки, аранжування, адаптації текстів для спільного нового твору. Опера виступає свого роду генетичним прототипом інтертекстуальності та актуалізує фігуру бартівського скриптора. Показово також, що мати Тетро грає уругвайська оперна дівка Адріана Матраньєло (Adriana Mastrangelo). Елемент «справжнього життя» (оперного контексту, що розуміється широко) додатково ускладнює кінооповідь, а також проголошує правомірність суміжних інтертекстуальних векторів «мистецтво-життя», «мистецтво-наука».

Цікавий фінал фільму, коли Бені дізнається правду про свою родину та усвідомлює, що Міранда із невістки перетворюється на його мачуху – «чужу мову», але одночасно і «нову мати», атрибут і засіб запозичення «батьківського тексту» (саме Міранда таємно приносить у лікарню, де перебуває Бені, роман Тетро).

Порозуміння між батьком й сином одночасно є символічною смертю автора. Символічною, тому що Бені відмовляється вбити Тетро сокирою, смертю, тому що Тетро нехтує визнанням критика Одиночки й фактично прощається із власними авторськими амбіціями. Ймовірно, саме усвідомлення нескінченного кола письма пояснює їх поведінку: «Коли таємниця братів розкривається, залишаються саме жаль, смуток і прощення Тетро, а не лють і гіркота Бені» (Bochenski, 2010). При цьому символічна зміна кольору одягу Бені на початку й в кінці фільму – від білої, як «чистий лист» форми моряка до чорного траурного вбрання на похороні Карло

(щоправда, це не офіційний костюм, а брюки з курткою, як у Тетро). В останній же сцені примирення Бені знімає куртку, залишаючись у чорних брюках і білій сорочці, що можна інтерпретувати як образ скриптора, котрий частково зберігає код попередників і одночасно відкритий до нового письма.

Наукова новизна статті полягає у виявленні в процесі інтерпретації міжтекстових взаємин і оперного коду фільму Ф. Копполи «Тетро» (2009) прихованого наративу, пов'язаного з постструктуралістськими ідеями Р. Барта.

Висновки. Оперний код актуалізує широкі інтертекстуальні зв'язки, що послаблюють фронтальний наратив про колізії родини Тетротіні та виявляє паралельний, прихований метадискурс. Семіотична перспектива аналізу фільму дозволяє пояснити специфічну напругу, що усвідомлюється глядачем і виникає при спробі кінематографічними засобами описати феномени тексту, письма, автора, мови. При цьому спільними для родини й літератури постають проблеми генезису, історії, спадкоємності, які розкривають тему «мук творчості» сучасного автора в тотальному полі інтертекстуальності.

Потребують подальшого вивчення оперні посилання, що вводяться в кінотекст на різних рівнях: як згадка в діалогах («Ріголетто» Дж. Верді), як візуальний маркер («Золото Рейна» Р. Вагнера), як позакадрова музична цитата флешбеку («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні) та як кіноцитата («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха).

Література

1. Barthes Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éd. du Seuil. 1993. 447 p. URL: <https://archive.org/details/lebruissementdel0000bart/page/66/mode/2up> (дата звернення: 05.03.2026).
2. Barthes Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973. 110 p. URL: http://www.palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf (дата звернення: 05.03.2026).
3. Barthes Roland. *S/Z*. Éditions du Seuil, 1970 et novembre 2002 pour la présente édition tirée des Œuvres complètes III. URL: https://www.academia.edu/96720346/Roland_Barthes_S_Z_fran%C3%A7ais (дата звернення: 05.03.2026).
4. Barthes Roland. *Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur. The Responsibility of Forms*. New York: Hill and Wang, 1985. p. 129-148. URL: <https://ru.scribd.com/doc/248903891/Arcimboldo-Roland-Barthes> (дата звернення: 05.03.2026).
5. Bochenski Matt. *Tetro. Little White Lies*, June 2010. URL: <https://lwlies.com/reviews/tetro> (дата звернення: 05.03.2026).

6. Dupont Jocelyn. Incandescence du traumatisme dans *Tetro* de Francis Ford Coppola». *Sillages critiques*, octobre 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4341>.

7. Gonçalves H. A música e o (in)consciente em *Tetro*, de F. F. Coppola. *da BOCC*, Setembro 2010. URL: https://www.academia.edu/479084/A_m%C3%BAsica_e_o_in_consciente_em_Tetro_de_F_F_Coppola?sm=a&rhid=37947745075 (дата звернення: 05.03.2026).

8. Gozalbo Mónica Felip. *Tetro*, de Francis Ford Coppola. *Guaragao* año 13, n.º. 31, 2009, págs. 189-191. URL: <https://www.jstor.org/stable/41308661> (дата звернення: 05.03.2026).

9. Lamuzelle Michelle. Francis Ford Coppola, *Tetro. Raison présente*, n.º173, 1er trimestre 2010, pp. 137-138. URL: www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2010_num_173_1_4219_t1_0137_0000_1 (дата звернення: 05.03.2026).

10. Latour Cyrille. «*Tetro*» de Francis Ford Coppola. *Les fiches du cinéma*, № 1965-66 – 16, 16 décembre 2009. URL: <https://ru.scribd.com/document/954719027/Les-Fiches-Du-Cine-ma-1965-66-16-De-cembre-2009> (дата звернення: 05.03.2026).

11. Nayman Adam. Interviews: Cryptographies and Blood: Francis Ford Coppola's *Tetro*. *Cinema Scope Magazine*, December 2009. URL: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-cryptographies-and-blood-francis-ford-coppolas-tetro-by-adam-nayman/> (дата звернення: 05.03.2026).

12. *Tetro*. Ein Film von Francis Ford Coppola. Cannes 2009 – Quinzaine des Réalisateurs. Frenetic films. URL: <https://frenetic.ch/media/films/764/pro/Tetro-presskit-de.pdf> (дата звернення: 05.03.2026).

13. *Tetro*. Francis Ford Coppola. Directeur de la publication : Éric Garandeau. Achievé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012. URL: <https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/Tetro+de+Francis+Ford+Coppola.pdf/c7d7b351-c47d-b5da-7cb6-7310e4342014?t=1532441684233> (дата звернення: 05.03.2026).

References

1. Barthes, R. (1984). The rustle of language. Éditions du Seuil. *Archive*. Retrieved from: <https://archive.org/details/lebruissementdel0000bart/page/66/mode/2up> [in French].

2. Barthes, R. (1973). The pleasure of the text. Éditions du Seuil. *Palimpsestes*. http://www.palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf [in French].

3. Barthes, R. (1970/2002). *S/Z*. Paris, France: Éditions du Seuil. Retrieved from:

https://www.academia.edu/96720346/Roland_Barthes_S_Z_fran%C3%AAs [in French].

4. Barthes, R. (1985). Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur. *The Responsibility of Forms*. Hill and Wang, 129–148. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/doc/248903891/Arcimboldo-Roland-Barthes> [in English].

5. Bochenski, M. (2010). *Little White Lies*. Retrieved from: <https://lwies.com/reviews/tetro> [in English].

6. Dupont, J. (2015). The Incandescence of Trauma in *Tetro* by Francis Ford Coppola. *Sillages critiques*. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4341> [in French].

7. Gonçalves, H. (2010). Music and the (Un)conscious in Theatre, by Francis Ford Coppola. *BOCC*. Retrieved from: https://www.academia.edu/479084/A_m%C3%BAsica_e_o_in_consciente_em_Tetro_de_F_F_Coppola?sm=a&rhid=37947745075 [in Portuguese].

8. Gozalbo, M. F. (2009). *Tetro*, de Francis Ford Coppola. *Guaragao*, 13(31), 189–191. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/41308661> [in Spanish].

9. Lamuzelle, M. (2010). Francis Ford Coppola, *Tetro. Raison présente*, (173), 137–138. Retrieved from: www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2010_num_173_1_4219_t1_0137_0000_1 [in French].

10. Latour, C. (2009). *Tetro* by Francis Ford Coppola. *Film Fact Sheets*, (1965–1966), 16. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/954719027/Les-Fiches-Du-Cine-ma-1965-66-16-De-cembre-2009> [in French].

11. Nayman, A. (2009). Interviews: Cryptographies and Blood: Francis Ford Coppola's *Tetro*. *Cinema Scope Magazine*. Retrieved from: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-cryptographies-and-blood-francis-ford-coppolas-tetro-by-adam-nayman/> [in English].

12. *Tetro*. (2009). Directed by Francis Ford Coppola. Presented at Cannes 2009 – Directors' Fortnight. Frenetic films. Retrieved from: <https://frenetic.ch/media/films/764/pro/Tetro-presskit-de.pdf> [in English].

13. *Tetro*. (2012). Directed by Francis Ford Coppola. Publication director: É. Garandeau. Printed by Imprimerie Moderne de l'Est. Retrieved from: <https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/Tetro+de+Francis+Ford+Coppola.pdf/c7d7b351-c47d-b5da-7cb6-7310e4342014?t=1532441684233> [in French].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Магаліс О. В. Музичний вимір і природа світла: аналогія архітектонік (фізичний і філософський погляд). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 275–280.

Mahalis O. (2026). Musical Dimension and the Nature of Light: Architectural Analogy (Physical and Philosophical View). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 275–280 [in Ukrainian].

Магаліс Олександр Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
концертмейстер вищої категорії ПЦК
«Народна хореографія»
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»
<https://orcid.org/0009-0003-4687-175X>
notniy.nabir@gmail.com

МУЗИЧНИЙ ВИМІР І ПРИРОДА СВІТЛА: АНАЛОГІЯ АРХІТЕКТОНІК (ФІЗИЧНИЙ І ФІЛОСОФСЬКИЙ ПОГЛЯД)

Мета роботи – виявити структурні аналогії між музичним виміром, зокрема тембрами музичних інструментів, та спектрами світла. Водночас стаття може слугувати прикладом переосмислення принципів інструментування музичного твору для інструментів із різними тембровими характеристиками на основі закономірностей використання та змішування фарб у живописі. **Методологію** дослідження складають аналітичний метод, метод систематизації та узагальнення, музично-теоретичний метод та метод порівняльного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні структурних аналогій між принципами оркестрування музичних творів та мистецтвом живопису, зокрема спектрами світла. Отримані результати можна також розглядати у філософському контексті, де музичний вимір і природа світла можуть мати спільне трансцендентне джерело походження. **Висновки.** У публікації проаналізовано структурні особливості виміру музичного мистецтва, зокрема тембрального забарвлення звуку. Розглянуто фундаментальну роль трьох функціональних у музиці акордів – тоніки, субдомінанти та доміанти. Зазначені гармонічні функції у науковому дослідженні розглядаються як такі, що є співмірними з трьома основними кольорами у традиційній художній (RYB) моделі – синім, червоним та жовтим. Зазначено, що дослідження законів живопису, зокрема поєднання фарб, може бути використане композиторами та аранжувальниками у процесі інструментування музичних творів шляхом комбінування тембрів оркестрових інструментів. Водночас, розуміння особливостей поєднання музичних тембрів представниками образотворчого мистецтва розширить їх кругозір у сфері гармонійного використання кольорової гами. Паралелі між архітектоніками музичного та образотворчого мистецтв можуть розглядатися як доказ існування єдиного трансцендентного джерела їхнього походження.

Ключові слова: музичний вимір, оркестрові тембри, інструментування, дисперсія світла, живопис, кольорознавство.

Mahalis Olexandr, Candidate of Study of Art, Concertmaster of the Subject-Cycle Commission "Folk Choreography", Pavlo Chubynsky Academy of Arts

Musical Dimension and the Nature of Light: Architectural Analogy (Physical and Philosophical View)

The purpose of the article is to identify structural analogies between the musical dimension and light spectra. The article can serve as an example of rethinking the principles of instrumentation of a musical work for musical instruments with different timbre characteristics based on the patterns of using and mixing paints in painting. **The research methodology** consists of the analytical method, the method of systematisation and generalisation, the music-theoretical method, and the method of comparative analysis. **The scientific novelty** of the article lies in the identification of structural analogies between the principles of orchestration of musical works and the art of painting, in particular, light spectra. The results obtained can also be considered in a philosophical context. **Conclusions.** The publication analyses the structural features of the dimension of musical art, in particular the timbre of sound. The fundamental role of three functional chords in music is considered – tonic, subdominant and dominant. The mentioned harmonic functions in the scientific study are considered as those that are commensurate with the three primary colours in the traditional artistic (RYB) model – blue, red and yellow. It is noted that the study of the laws of painting, in particular the combination of colours, can be used by composers and arrangers in the process of creating musical works by combining the timbres of orchestral instruments. At the same time, understanding the peculiarities of the combination of musical timbres by representatives of the fine arts will broaden their horizons in the field of harmonious use of colour. Parallels between the architectonics of musical and visual arts may be regarded as evidence of the existence of a unified transcendent source of their origin.

Keywords: musical dimension, orchestral timbres, instrumentation, light dispersion, painting, colour science.

Актуальність теми дослідження полягає у переосмисленні принципів оркестрування музичних творів для інструментів з різними тембральними характеристиками на основі закономірностей використання та змішування фарб у живописі, а також особливостей дисперсії світла. Водночас робота може стати допоміжним інструментом для міждисциплінарних досліджень ученими паралелелі між музичним виміром та природою світла. Це може розширити уявлення про їхні архітектоніки, а також про архітектоніки інших сфер буття людини, як-от календарна система.

Аналіз досліджень і публікацій стосовно обраної проблематики дозволяє констатувати низький ступінь опрацювання даної теми. Втім, окремо тембрам оркестрових інструментів, обертонам, а також спектрам світла присвячено низку наукових праць. Зокрема, М. Кудінов розглянув наукові досягнення Ньютона, зазначивши, що він: «...побудував перший практичний телескоп-рефлектор і розробив теорію кольору, засновану на спостереженні, що призма розділяє біле світло на кольори видимого спектра, тим самим заклавши основи сучасної фізичної оптики» [5, 3]. Вагомим дослідженням є стаття М. Жулінського та О. Капрана «Колір у живописі» [3, 195–202]. Науковці звернули увагу на емоційний вплив кольору на людину. Причиною цього явища дослідники вбачають те, що художник: «...із тисяч поєднань кольору вибрав один єдиний, який відчув силою свого таланту. Таким акордом вдалого поєднання є поняття мажорних і мінорних звучань. Митець, для певного звучання може обрати тонкі переходи тональних та кольорових відтінків. Це можуть бути м'які, практично пастельні відношення, які зазвучать дзвінко і виразно» [3, 198].

Функції музичного тембру досліджувала Х. Юрко. Так, зокрема, науковиця запропонувала їх класифікацію, виокремивши композиційно-структурну, жанрову, стильову, емоційну, когнітивну, семантичну, експресивну, просторову... [12, 117]. Дослідниця звернула увагу на те, що вивчення тембрів музичних інструментів вийшли на рівень міждисциплінарних наукових розвідок.

У свою чергу, Г. Савченко дослідив стиль оркестрування Д. Клебанова. На прикладі симфоній композитора № 1, 3, 6, 7 дослідник виявив характерні особливості його оркестрування, зокрема: «... тяжіння до оперування більш-менш замкненими темброво-фактурними шарами, чітка

продуманість зміни тембрів у горизонтальній проекції, економність тембрових ресурсів, майстерне темброве оновлення оркестрової тканини...» [10].

Специфіці використання тембрів оркестрових інструментів приділив увагу також В. Ракоча. Аналізуючи функцію абсолютного соло, науковець звертає увагу на пряму його залежність: «... образним наповненням, драматургічною роллю, з одного боку, і тембром, обраним оркеструвальником для втілення художніх і технічних завдань, з другого» [9, 87]. У свою чергу, Я. Кириленко акцентує увагу на емоційній сфері слухача, яка певною мірою формується під впливом тембрового забарвлення звуку. Для кращої демонстрації своєї думки науковиця використовує літературний прийом уособлення та зазначає, що наповнений тембром звук: «... дихає життям» [4, 50]. Дослідниця також вказує на важливу роль тембрів у формуванні композиційного розвитку музичного твору зазначаючи, що уміле їх використання дозволяє: «... виділити той чи інший компонент музичного цілого, посилити або послабити контрасти, надати характерного звучання. Зміна тембрів – один з факторів музичної драматургії для створення сценічних образів й емоційного переживання» [4, 50].

Мета роботи – виявити структурні аналогії між музичним виміром, зокрема тембрами музичних інструментів, та спектрами світла. Водночас стаття може слугувати прикладом переосмислення принципів інструментування музичного твору для інструментів із різними тембровими характеристиками на основі закономірностей використання та змішування фарб у живописі.

Виклад основного матеріалу. Міждисциплінарні дослідження засвідчують існування певних закономірностей та паралелелі між різними сферами світобудови. Так, М. Жулінський та О. Капран зазначили, що: «Колір є об'єктом вивчення багатьох дисциплін, на перший погляд дуже далеких від кольорознавства. Проблему досліджують представники психофізики, філософії, психофізіології, психології, оптики, анатомії ока, світлотехніки, теорії фотографії, а також маркетологи, дизайнери і мистецтвознавці. Історично, розглядаючи різні важливі аспекти проблеми, дослідження здійснювали відомі вчені, такі як Ньютон, Ломоносов, Іоффе, поет та науковець Гете, історик мистецтва О. Бенуа, філософ та мистецтвознавець М. Бахтін,

психолог Р. Арнхейм, художник і педагог В. Фаворський та інші...» [3, 196].

У межах теми наукової статті слід звернути увагу на спектри світла та розглянути їх крізь призму архітекtonіки музичного виміру. Загальновідомо, що тембр – це окрас звуку. Як зазначає Я. Кириленко тембр – це: «... забарвлення звуку. Залежить від різних сполучень обертонів, виділення одних і маскування інших» [4, 50]. У свою чергу, Х. Юрко пропонує таке визначення: «Музичний тембр – складне багатовимірне явище, яке протягом XX – XXI століть зазнало суттєвої переоцінки з боку композиторів і музикознавців. Тембр перестав бути другорядним засобом музичної виражальності та перетворився на повноцінний елемент композиційного мислення, структуроутворення, емоційного впливу» [12, 116]. Вище наведене дає підстави сприймати тембри музичних інструментів як такі, що наділені художньою функцією. На цю особливість тембрів звернув увагу також Я. Цветінський, зазначаючи, що: «... у професійному середовищі тембр найчастіше розглядається з художньої точки зору, а для його характеристики, замість фізичних термінів, використовуються епітети – яскравий, тьмянний, глибокий, різкий тощо» [10, 76]. Слід зазначити, що вплив кольору: «... на духовний стан суспільства і окремої особистості виявляється в здатності емоційно впливати на настрій і психіку людини» [3, 196]. У контексті вищенаведеного слід процитувати М. Жулінського та О. Капрана, які зазначають наступне: «... необхідно чітко розрізняти теплі і холодні кольори. Без знання цих категорій неможливо передати стан природи. Наприклад, щоб відобразити сонячний день, потрібно написати тіні холодним кольором, а світло – теплим. За допомогою вдалого поєднання теплих та холодних відтінків кольору можна привернути увагу глядача до предметів у певній послідовності: від головного до другорядного» [3, 197–198]. Так, французький інженер-хімік, а також письменник М. Дерибе вважав, що: «... психологічний вплив кольору складається з постійного спілкування людини з природою, а саме, відчуття холоду або тепла, легкості або важкості, спокою або хвилювання» [3, 196]. Як видно із наведеної цитати, колір можна зробити теплішим або холоднішим для сприйняття, що також відповідає властивостям звукового тембру. Загальновідомим є те, що: «... теплі (кольори – О.М.) візуально наближатимуться, а холодні, навпаки,

віддалятимуться. Ці оптичні ілюзії будуть незначні, але зір їх помітить» [3, 200].

У музичному мистецтві ці явища можна спостерігати у тембральній особливості гобою, який «прорізує» увесь оркестр. Втім, кожному музичному інструменту характерні свої специфічні особливості. Зокрема, скрипка може звучати м'яко й тепло у низькому та середньому регістрах, але умовно холодно – у високому. Відомо, що однією з характеристик валторни є насичений «теплий» тембр. Натомість до інструментів, яким притаманний «холодний» тембр можна віднести флейту у верхньому регістрі, флейту-пікколо, металофон, тощо. Як приклад використання розподілу тембрів на «теплі» та «холодні» можна назвати хорові твори з інструментальним супроводом, де вибір музичного інструменту, який епізодично може дублювати вокальну мелодію буде залежати від смислового навантаження віршів. У тих випадках, коли поетичний контекст є ніжним, чутливим і проникливим, оркеструвальник може використати інструменти з «теплим» тембром. Відповідно, у випадках, коли оркеструвальнику потрібно підсилити протилежний емоційний стан, варто використати інструменти з умовно «холодним» тембром. Отже, можна з упевненістю стверджувати, що тембральне забарвлення звуку та кольорова гама справляють на людину подібний емоційний вплив.

Наступним чинником на користь відповідності між музичним виміром та природою світла є обертонові особливості оркестрових інструментів та їх поєднання. Як приклад, розглянемо аналіз Я. Цветінського джазової композиції Т. Кушнірука «5 АМ» для квартету – гітара, флюгельгорн, контрабас, барабани. Так, науковець виявив феномен унісонного поєднання гітари та флюгельгорна, зазначивши наступне: «Можливою причиною того, що флюгельгорн дуже добре зливається із гітарою є те, що ті 2-3 обертони, які у гітарі не виражені, у флюгельгорна яскраві та рівномірні. У свою чергу, гітара компенсує вищі частоти, яких у флюгельгорна майже немає. Через те, що атака в обох інструментах дуже різна, в унісоні вона звучить одночасно чітко (через перкусивність гітари) і насиченою (через її поступовість і тривалість у флюгельгорна). Доречним було б назвати це принципом тембрової компенсації, який можна розглядати не тільки на рівні регістрів і частотних просторів, але й на рівні спектральних характеристик окремих нот» [10,

79–80]. Отже, враховуючи обертонові особливості окремих інструментів та поєднуючи їх, композитор може знаходити нові цікаві тембри. Це сприяє кращому музичному втіленню художнього задуму.

Знаходимо цей принцип також у площині спектрів світла. Як зазначає А. Арнаутов: «... чорний є найбагатшим кольором за складом кольорових компонентів. Якщо всі «хроматичні» кольори можна отримати шляхом змішування двох кольорів, то «ахроматичний» чорний складається з трьох» [1, 356]. Тут слід зробити певне уточнення. Хроматичними називають кольори, які мають колірне забарвлення та певну довжину видимого людському оку спектру. Ахроматичні кольори – це кольори, яким характерна відсутність колірного тону (забарвлення). Їм притаманна лише різна ступінь освітленості. До таких кольорів належать чорний, сірий та білий.

Доцільно навести спостереження М. Жулінського та О. Капрана, які зазначають, що: «... сірий колір поєднується практично з усіма кольорами. Італійський художник епохи пізнього Ренесансу Паоло Веронезе писав багато картин відкритими кольорами, тобто, брав фарбу і без змішування з іншими, наносив на полотно. Але він біля відкритого кольору писав сірим, який забезпечував загальну складність колориту» [3, 199]. Зробимо екстраполяцію вищенаведеного спостереження в музичну площину. Отже, як і сірий колір, що належить до ахроматичних, шумові та ударні інструменти з характерним слабким вираженням звуковисотності, добре поєднуються практично з будь-якими тембрами оркестрових інструментів.

Розглянемо більш детально відповідність семи нот сімом кольорам світлового спектра. Ще у 1604 році Й. Кеплер провів дослід із розкладання білого світла на спектри кольорів за допомогою призми. Окрім цього науковець: «... вперше висловив ідею про хвильову природу світла» [2, 490]. У 1666 році Ньютон провів свій загальновідомий експеримент з призмою, відкривши дисперсію світла. Експеримент показав, що світло розкладається на сім кольорів спектра: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий. На перший погляд, відповідність семи основних ступенів музичного звукоряду семи кольорам світлового спектра є більш ніж очевидною. Втім український науковець А. Арнаутов експериментально довів неточність у ньютонівському досліді. Як зазначає науковець: «... кольорова частина

спектру без чорних країв не існує. У “класичному спектрі” немає згадки про його чорні краї. Виходить, у ньому має бути не 7, а 9 компонентів – з двома чорними по краях. “Наявність чорних країв спектра” – принципову помилку Ньютона про їх відсутність – не помічали понад три століття» [2, 358]. Враховуючи вищенаведену цитату, складається враження, що відповідність між сімома нотами та сімома кольорами є передчасною. Втім, з огляду на те, що чорний колір є ахроматичним і гіпотетично може бути співвіднесений із шумовим спектром звуку без чітко вираженої висоти, у процесі дисперсії світла чітко виокремлюються сім так званих хроматичних кольорів із яскраво вираженим колірним тоном. Отже, паралелі між сімома ступенями діатонічного звукоряду та поділом світла на сім хроматичних кольорів виглядають обґрунтовано. Втім, для підсилення цієї тези слід навести цитату С. Островського, який зазначив, що: «... народження тональності розпочалось ще до епохи Бароко, відбувалося дуже повільно і поступово. Семиступеневий лад демонстрував один головний звук – тоніку, яка відповідно була і головною гармонічною функцією, що будувалась на цьому звуці» [7, 113]. У дослідженні науковець звертається до думки, згідно з якою: «... історія музики розвивається відповідно до обертонового звукоряду: спочатку унісон, потім органум, потім октавне подвоєння, потім квінта та секстакорди...» [7, 111].

Ще одним аргументом на користь гіпотези про тотожність архітектонік світла та музичного виміру є наступне твердження: «Основних кольорів всього три: жовтий, пурпурний і блакитний (голубий)» [1, 359]. Загальновідомо, що гармонічна складова музичного твору ґрунтується на трьох основних акордах – тоніці, субдомінанті та домінанті. З цього приводу М. Лемішко зазначила наступне: «... залежно від положення і ролі в системі акорд має також певний функціональний зміст (функція тоніки субдомінанти, домінанти)» [6, 43]. Отже, усі акорди доцільно розподіляти за трьома функціональними групами: тонічною, субдомінантовою, домінантовою. Подібне твердження, що склалося на основі класичної гармонії знаходимо також у Г. Полтавцевої, яка вказала, що: «... умовно кажучи, у «класичному» підході відправною точкою виступає логіка «трьох пропорцій» (Рамо), T–S–D...» [8, 245].

У контексті теми статті доречно навести приклад поєднання двох акордів, результатом

чого, подібно до змішування різних кольорів, є утворення нового акорду з особливим гармонічним забарвленням. Наприклад, унаслідок поєднання субдомінантового тризвуку з тонічним тризвуком у тональності C-dur утворюється акорд, який можна розглядати як Fmaj7(9). У свою чергу, в результаті поєднання жовтого та голубого кольорів утворюється зелений, а помаранчевий: «... є сумою пурпурного і жовтого, як і червоний. Тільки жовтого кольору в ньому більше. Фіолетовий – це, як і синій, сума пурпурного і блакитного (голубого). Тільки в ньому більше пурпурного компонента» [1, 360].

Наукова новизна статті полягає у виявленні структурних аналогій між принципами оркестрування музичних творів та мистецтвом живопису, зокрема спектрами світла. Отримані результати можна також розглядати у філософському контексті, де музичний вимір і природа світла можуть мати спільне трансцендентне джерело походження.

Висновки. Виявлені у результаті дослідження паралелі між архітектонікою музичного виміру та архітектонікою спектрів світла дають змогу краще зрозуміти особливості звукових тембрів, а також розширити професійні навички аранжувальників та оркеструвальників у процесі написання оркестрових партитур, використовуючи аналогії з розкладом світла на кольоровий спектр.

Водночас наведена у статті інформація може слугувати доказом на користь гіпотези про єдине трансцендентне джерело походження природи звуку та світла.

Література

1. Арнаутов А. Г. Наш новий спектр видимого світла – результат повторної дисперсії класичного спектра ньютонівського спектра. *Наука і техніка сьогодні*. 2023. № 10(24). С. 350–370. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-10\(24\)-350-370](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-10(24)-350-370).
2. Арнаутов А. Г. Парадоксальне сприйняття неозброєним оком призматичного ньютонівського спектра. *Перспективи та інновації науки*. 2023. № 7(25). С. 478–501. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7\(25\)-487-501](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7(25)-487-501).
3. Жулінський М., Капран О. Колір у живописі. *Актуальні питання гуманітарних наук* / ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Льницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 86. Том 1. С. 195–202.
4. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.

5. Кудінов М. Британський батько математичного аналізу: біом Ньютона, гравітаційна взаємодія і дисперсія світла. Листопад 2025. 27 с. DOI: [10.5281/zenodo.17764788](https://doi.org/10.5281/zenodo.17764788).

6. Лемішко М. М. Гармонія. Ч. 1. Діатоніка : навч. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга. 2007. 164 с.

7. Островський С. Формування європейської музично-теоретичної системи як освоєння обертонового ряду. *Ювілейна палітра 2023. Пам'яті дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка* : зб. ст. за матеріалами VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (22–23 листопада 2023 р.). Суми : ФОП Цьома С. П. 2024. С. 111–115.

8. Полтавцева Г. А. Навчальний посібник «Гармонія» І. М. Дубініна (до 100-річчя від дня народження автора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; відп. ред. Л. В. Шаповалова ; ред.-упоряд. Я. О. Сердюк, Л. В. Русакова. Харків : Вид-во Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2018. Вип. 48. С. 236–251.

9. Ракоча В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть. : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Київ. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 304 с.

10. Савченко Г. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2018. Вип. XII. С. 90–100. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk12/6_%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf (дата звернення: 09.03.2026).

11. Цветінський Я. Спектральний аналіз звучання інструментів джазового ансамблю та принцип тембрової компенсації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Дніпро : Грані, 2023. Вип. 25 (2). С. 72–81. URL: <https://doi.org/10.33287/222331> (дата звернення: 09.03.2026).

12. Юрко Х. С. Функції музичного тембру: досвід аналітичного узагальнення. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2 (08) С. 116–120. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.21>.

References

1. Arnautov, A. H. (2023). Our new visible light spectrum – the result of the redispersion of the classical Newtonian spectrum. *Science and Technology Today*, 10(24), 350–370. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-10\(24\)-350-370](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-10(24)-350-370) [in Ukrainian].
2. Arnautov, A. H. (2023). Paradoxical perception of the prismatic Newtonian spectrum by the

naked eye. *Prospects and Innovations in Science*, 7(25), 478–501. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7\(25\)-487-501](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7(25)-487-501) [in Ukrainian].

3. Zhulinskyi, M., & Kapran, O. (2025). Colour in Painting. *Current Issues in the Humanities*, 86 (1), 195–202 [in Ukrainian].

4. Kyrylenko, Y. O. (2020). *Theoretical and Practical Foundations of Conducting Training*. Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka [in Ukrainian].

5. Kudinov, M. (2025). The British Father of Mathematical Analysis: Newton's Binomial, Gravitational Interaction and the Dispersion of Light. 27 November 2025. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17764788> [in Ukrainian].

6. Lemishko, M. M. (2007). *Harmony*. Part 1. Diatonicism. Nova knyha [in Ukrainian].

7. Ostrovskyi, S. (2024). The Formation of the European System of Music Theory as the Mastery of the Overtone Series. Jubilee Palette 2023. In memory of the dates of Ukrainian musical culture: marking the 45th anniversary of the Institute of Culture and Arts at the A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University: collection of articles based on materials from the 7th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (22–23 November 2023) (pp. 111–115) [in Ukrainian].

8. Poltavtseva, H. A. (2018). I. M. Dubinin's 'Harmony' textbook (marking the 100th anniversary of the author's birth). *Problems of the Interaction between*

Art, Pedagogy, and the Theory and Practice of Education. Cognitive Musicology, 48, 236–251 [in Ukrainian].

9. Rakokha, V. O. (2016). The Evolution of the Instrumental Solo as a Reflection of the Development of the Symphony Orchestra in the Late 18th – Early 20th Centuries. PhD thesis in Art History. Kyiv [in Ukrainian].

10. Savchenko, H. (2018). Features of D. L. Klebanov's orchestral style. *Aspects of Historical Musicology*, XII, 90–100. Retrieved from: https://aspekty.kh.ua/vypusk12/6_%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf [in Ukrainian].

11. Tsvietinskyi, Y. (2023). Spectral analysis of the sound of jazz ensemble instruments and the principle of timbral compensation. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 25(2), 72–81. DOI: <https://doi.org/10.33287/222331> [in Ukrainian].

12. Yurko, K. S. (2025). Functions of musical timbre: an attempt at analytical generalisation. *Slobozhansky Art Studios*, 2(08), 116–120. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.21> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК [78.7.034](410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362355

Цитування:

Рижова О. О. Етюди Ф. Шопена в композиторському переосмисленні циклу Л. Годовського «Studies on Chopin's Etudes». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 281–287.

Рижова Ольга Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-7925-967X>
olgakonsal369@gmail.com

Ryzhova O. (2026). F. Chopin's Études in the Compositional Reinterpretation of L. Godowsky's Cycle Studies on Chopin's Études. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 281–287 [in Ukrainian].

ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ ЦИКЛУ Л. ГОДОВСЬКОГО «STUDIES ON CHOPIN'S ETUDES»

Мета статті полягає у комплексному осмисленні творчості Л. Годовського через призму циклу «Етюди на етюди Шопена» («Studies on Chopin's Etudes») як прикладу переосмислення жанру етюду та трансформації шопенівської художньо-естетичної моделі у новий інтелектуально-виконавський феномен фортепіанного мистецтва. **Методологічна основа** дослідження спирається на історико-музикознавчий, аналітико-структурний, герменевтичний та компаративний методи. У роботі враховано підходи сучасних дослідників, а також положення, викладені у праці Ю. Кіма, що дозволяє розглянути спадщину Л. Годовського у ширшому контексті розвитку транскрипцій та виконавської культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні етюдів Л. Годовського як самостійного художнього явища, що виходить за межі традиційного трактування транскрипції. У роботі узагальнено комплекс композиторських трансформацій, застосованих у циклі, зокрема перерозподіл фактури між руками, ущільнення музичного матеріалу, політекстурне нашарування та структурну реконструкцію тематизму. Доведено, що ці прийоми мають концептуально-художній характер і засвідчують новий тип піаністичного мислення, у якому інтерпретація постає як самостійний композиторський акт, а жанр етюду набуває розширеного художнього й виконавського потенціалу. **Висновки.** Творчість Л. Годовського демонструє принципово новий етап розвитку піаністичної культури, у якому техніка перестає бути суто механічною категорією і переходить у сферу інтелектуального та художнього осмислення. Його етюди відкривають нові можливості, розширюючи межі жанру варіації та транскрипції. Попри суперечливу рецепцію з боку сучасників, зумовлену естетикою «уртексту» та ідеєю недоторканності авторського тексту, сьогодні ці твори сприймаються як важливий внесок у розвиток фактурної складності, поліфонічного мислення та виконавської свободи. Узагальнюючи, можна стверджувати, що спадщина Годовського є унікальним прикладом синтезу традиції та сучасності, який суттєво вплинув на подальший розвиток фортепіанного мистецтва.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, творчість Л. Годовського, жанр, етюд, транскрипція, варіація, піаністична техніка, поліфонія, інтерпретація, музична естетика.

Ryzhova Olga, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of Special Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

F. Chopin's Études in the Compositional Reinterpretation of L. Godowsky's Cycle Studies on Chopin's Études

The purpose of this research is to provide a comprehensive understanding of Leopold Godowsky's creativity through the prism of the cycle Studies on Chopin's Etudes as an example of rethinking the étude genre and transforming the Chopinesque artistic-aesthetic model into a new intellectual-performative phenomenon of piano art. **The methodological framework** is based on historical musicology, analytical-structural, hermeneutic, and comparative approaches. The study also takes into account the perspectives of contemporary scholars, as well as the positions articulated in the research of Y. Kim, which makes it possible to consider Godowsky's legacy within a broader context of the development of transcription practices and performance culture. **The scientific novelty** of the study lies in interpreting Godowsky's études as an independent artistic phenomenon that goes beyond the traditional understanding of transcription. The paper systematises the complex of compositional transformations employed in the cycle, including the redistribution of texture between the hands, the densification of musical material, polytextural layering, and the structural reconstruction of thematic elements. It is demonstrated that these techniques possess a conceptual and artistic character and testify to a new type of pianistic thinking in which interpretation emerges as an independent

compositional act, and the étude acquires an expanded artistic and performative potential. **Conclusions.** Godowsky's creativity represents a fundamentally new stage in the development of pianistic culture, where technique ceases to be a purely mechanical category and moves into the sphere of intellectual and artistic comprehension. His études open new possibilities, extending the boundaries of variation and transcription. Despite the controversial reception by his contemporaries, shaped by the aesthetics of the "urtext" and the idea of the inviolability of the author's text, today these works are perceived as an important contribution to the development of textural complexity, polyphonic thinking, and performative freedom. In summary, Godowsky's legacy can be regarded as a unique example of the synthesis of tradition and modernity that significantly influenced the further evolution of piano art.

Keywords: piano art, Godowsky's creativity, genre, étude, transcription, variation, pianistic technique, polyphony, interpretation, musical aesthetics.

Актуальність теми дослідження. Актуальність звернення до творчої спадщини польсько-американського піаніста і композитора Леопольда Годовського зумовлена низкою чинників, пов'язаних як із сучасним станом музикознавства, так і з практикою виконавського мистецтва. Насамперед, у сучасному науковому дискурсі спостерігається зростаючий інтерес до проблем інтерпретації й трансформації музичного тексту та взаємодії традиції й інновації. У цьому контексті цикл «Етюдів на етюд Шопена» («Studies on Etudes of F. Chopin») є унікальним прикладом творчого переосмислення канонічного матеріалу, що дозволяє по-новому осмислити межі авторства та виконавської свободи.

Важливим аспектом актуальності є також перегляд усталених естетичних оцінок. Протягом тривалого часу твори Годовського залишалися на периферії академічного репертуару через упереджене ставлення до жанру транскрипції та варіації. Проте сучасна музикологія дедалі частіше звертається до явищ, які раніше вважалися другорядними, відкриваючи їхню художню й теоретичну значущість. У цьому сенсі дослідження «Етюдів» сприяє подоланню стереотипів та формуванню більш комплексного бачення історії фортепіанного мистецтва.

Не менш важливою є й виконавська перспектива. У творах Годовського реалізовано принципи незалежності рук, поліфонічного мислення та нових фактурних моделей. Вивчення цих принципів має практичне значення для сучасних піаністів, оскільки сприяє розвитку технічної свободи та глибшого розуміння інструментальних можливостей.

Актуальність дослідження посилюється міждисциплінарним потенціалом теми. Аналіз композиційних технік Л. Годовського, зокрема структурної трансформації, поліфонічного нашарування, реконструкції та синтезу тематичного матеріалу, відкриває можливості для діалогу між музикознавством, культурологією та загальною теорією мистецтва. Це дає підстави розглядати його

творчість як відображення ширших культурних процесів початку ХХ століття. Комплексне осмислення спадщини Годовського є важливим етапом у дослідженні розвитку фортепіанного мистецтва, зокрема у виявленні нових підходів до аналізу транскрипційної творчості та розширенні сучасного уявлення про взаємодію композиторського тексту і виконавської інтерпретації.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує стійкий інтерес музикознавців та виконавців до феномена творчості Л. Годовського, зокрема до проблеми інтерпретації та переосмислення шопенівської естетики. У сучасному музикознавстві простежується тенденція розглядати його «Етюдів на етюд Шопена» як самостійний художній цикл, у якому реалізується новий тип піаністичної драматургії, фактурного мислення та інтонаційного розвитку.

Значний внесок у дослідження циклу «Етюдів» Л. Годовського здійснили Дж. Ніколас, Г. Шонберг, М. Сакс, які розглядали творчість Годовського у контексті піаністичної культури ХХ століття та історії виконавства. Питання фактурної трансформації, поліфонізації шопенівського матеріалу та нової віртуозної моделі детально аналізуються у дисертаційних дослідженнях Ю. Кім та Дж. Макківер. Окремий напрям становлять праці, присвячені виконавській інтерпретації та структурному аналізу окремих етюдів, зокрема дослідження Г. Тейлора та аналітичні огляди у фахових виданнях («Tempo», «The Musical Times»), де акцентується увага на феномені «подвійного авторства» та принципах композиційної реконструкції. Наявна література окреслює широке коло питань, пов'язаних із виконавською, історичною та фактурною специфікою «Етюдів» Л. Годовського, проте проблема переосмислення шопенівської спадщини як цілісного естетико-драматургічного явища потребує подальшого системного осмислення.

Мета дослідження полягає у комплексному осмисленні творчості

Л. Годовського через призму циклу «Етюди на етюди Шопена» як прикладу переосмислення жанру етюд та трансформації шопенівської художньо-естетичної моделі у новий інтелектуально-виконавський феномен фортепіанного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Постать відомого американського композитора Леопольда Годовського окреслює одну з найсвоєрідніших траєкторій розвитку фортепіанного мистецтва на зламі XIX–XX століть. Його творча еволюція, як виконавця, педагога і композитора, відбувалася на перетині різних культурних традицій, насамперед європейської та американської, що зумовило багатовимірність його художнього мислення. Формуючись у середовищі, де ще відчувався вплив романтичної виконавської свободи, але водночас утверджувалися нові академічні стандарти точності й текстової вірності, Годовський виробив власну естетичну позицію. Народжений у 1870 році на території тогочасної Російської імперії, Годовський рано виявив виняткові музичні здібності. Його становлення відбувалося у середовищі концертного виконавства, де він ще в дитинстві здобув репутацію вундеркінда. Подальший творчий шлях митця пов'язаний із активною концертною діяльністю у Європі та США, а також із педагогічною роботою у провідних музичних закладах [2].

Важливим етапом його професійного розвитку стало формування власних виконавських і педагогічних принципів, зокрема концепції «ваги та розслаблення» у фортепіанній техніці. Ці ідеї стали підґрунтям для створення низки навчальних матеріалів, спрямованих на вдосконалення піаністичного апарату.

Творча спадщина Годовського вирізняється значною жанровою різноманітністю та може бути умовно поділена на кілька періодів. Рання етап (до початку 1890-х років) характеризується пошуком та формуванням індивідуального стилю. Наступний період (1890 — початок XX століття) пов'язаний із активною концертною діяльністю та створенням віртуозних творів, орієнтованих на виконавську практику. Період 1910–1920-х років позначений посиленням педагогічної спрямованості творчості. У цей час композитор працює над освітніми навчальними матеріалами, що мали на меті систематизацію піаністичної підготовки. Водночас він створює ліричні мініатюри, у

яких відчутна тенденція до камерності та інтимності музичного висловлювання [1, 35–76].

Останній етап творчості характеризується узагальненням попереднього досвіду та зверненням до більш рефлексивних форм. Саме в цей період з'являються твори, натхненні позаєвропейськими культурами, зокрема так звана «Java Suite», яка відображає інтерес композитора до східної музичної естетики [3, 27–45].

Варто підкреслити, що значну частину спадщини Годовського становлять транскрипції, парафрази та аранжування. У цих творах він переосмислює музичний матеріал інших композиторів, адаптуючи його до можливостей сучасного фортепіано. Такий підхід свідчить про глибоке розуміння інструментальної природи фортепіано та прагнення максимально розкрити його виразальний потенціал.

Попри традиціоналізм у загальних естетичних орієнтирах, композитор демонструє надзвичайну інноваційність у роботі з фактурою та поліфонією. Його стиль поєднує риси різних музичних шкіл, що дозволяє говорити про формування індивідуального композиторського стилю. Сучасники відзначали передусім інтелектуальну складність його творів, однак не менш важливою є їхня художня цінність. У композиціях Годовського поєднуються раціональність побудови та тонка поетичність, що робить їх вагомим внеском у розвиток фортепіанного мистецтва [8].

Особливе місце у доробку композитора займає цикл етюдів на етюди Ф. Шопена, який став своєрідною вершиною його творчості. У цих композиціях Годовський розширює межі фортепіанного письма, вводить нові поліфонічні та фактурні рішення. «Етюди» виникли як експеримент над шопенівськими першоджерелами. Годовський вклав у створення «Етюдів» колосальну творчу енергію. Від моменту, коли Л. Годовський уперше представив власні обробки етюдів Ф. Шопена на концертній сцені наприкінці XIX століття, ці твори викликали помітний резонанс у професійному музичному середовищі. Вони одразу привернули увагу широкої публіки, провідних виконавців і педагогів, передусім піаністів, які високо оцінили масштаб художнього задуму, новизну фактурного мислення та безпрецедентний рівень технічної складності. Водночас ці композиції стали предметом гострих дискусій. Критичне сприйняття Етюдів Л. Годовського протягом XX століття виявилось

неоднозначним і значною мірою відобразило глибинні естетичні зрушення епохи. Чимало критиків і музикантів розглядали етюди як надмірне й навіть недоречне втручання у завершений художній світ Ф. Шопена. Сумніви викликало саме право композитора переосмислювати музику, яка вже вважалася досконалою. За влучним висловом дослідника М. Сашані саме вони стали «головною причиною ніагарських потоків лайки, що обрушилися на голову композитора» [10, 23]. У середовищі критиків панувало переконання, що аранжування мали на меті «вдосконалити» класику, «осучаснити» її або посилити технічні труднощі. Відтак Годовського звинувачували в «пошкодженні» опрацьованих творів, у підриві їхнього місця в репертуарі, у творчій безплідності та загальній зайвості [10].

Однак подібні оцінки видаються поверховими. Цикл із п'ятдесяти трьох етюдів Годовського не можна розглядати як «обробки» або «аранжування». Це самостійні художні твори, що використовують шопенівський матеріал як вихідну точку для створення нової музичної реальності. Вони потребують осмислення як оригінальний внесок у фортепіанну культуру. Саме ця невідповідність між глибиною авторського задуму та спрощеним сприйняттям зумовлює потребу звернутися до ширшого культурно-естетичного контексту епохи.

Причини цієї поляризації слід шукати не стільки в самих творах, скільки у зміні культурно-естетичного контексту. Якщо в добу раннього романтизму практика транскрипції, варіацій і вільного трактування чужого матеріалу (як у творчості Ф. Ліста чи у циклах Й. Брамса) була органічною складовою музичного мислення, то на межі XIX–XX століть формується інша установка — орієнтація на текстуальну автентичність і культ уртексту. У цій новій системі координат творчість Годовського сприймалася як естетичний виклик або навіть як порушення канону [11, 83–165].

Важливо підкреслити, що негативні відгуки нерідко позбавлені ґрунтовної аналітичної аргументації. Звинувачення в «спотворенні» оригіналу базувалися на припущенні, що будь-яке втручання автоматично знижує художню цінність твору. Однак така позиція ігнорує специфіку музичного мистецтва: на відміну від живопису чи скульптури, музичний текст не руйнується внаслідок переосмислення, а набуває нових інтерпретаційних вимірів. У цьому контексті надзвичайно показовою є думка Ф. Бузоні про

те, що транскрипція не знищує оригінал, а лише відкриває нові перспективи його існування [12].

Разом із тим, дослідники відзначають, що Годовський здійснює глибоке переосмислення першоджерела, зберігаючи його структурну логіку та водночас розширюючи поліфонічний і тембровий потенціал фортепіано. Сучасні музикознавці підкреслюють, що технічна складність цих творів є не самоціллю, а наслідком нової художньої концепції, спрямованої на досягнення багатовимірності звучання [14].

Особливу увагу слід звернути на звинувачення у надмірній «віртуозності» як самоціль. Аналіз композиційних принципів Годовського (зокрема, таких як інверсія функцій рук, конденсація фактури, поліфонічне нашарування, реконструкція та злиття тематичного матеріалу) демонструє, що його підхід має системний характер. Йдеться не про зовнішній ефект, а про створення нової якості музичної тканини, де віртуозність виступає інструментом художнього мислення.

Крім того, спадщина Годовського органічно вписується в історичну традицію варіаційності. Від поліфонічних практик доби Ренесансу (*cantus firmus*) до варіаційних циклів класицизму й романтизму — робота з чужим матеріалом була невід'ємною частиною композиторської творчості. У цьому сенсі його «Етюди» є логічним продовженням багатовікової традиції, а не її запереченням [4, 52–53].

Іншою поширеною причиною нападок була технічна непосильність «Етюдів» — вимоги до піанізму, що виходять за межі можливостей навіть більшості концертуючих виконавців. Годовський, безсумнівно, володів одним із найдосконаліших механізмів в історії фортепіанного виконавства, і подібне обдарування приречене викликати заздрість у менш щасливих. На жаль, саме ці «менш щасливі» мали достатньо впливу, щоб несправедливо заклеїти «Етюди» як дешеву бравурну демонстрацію. Усі ці закиди не мали нічого спільного з тим, чого Годовський насправді прагнув. Сам композитор писав: «Віртуозність — це вада, а не чеснота. І я, хто її щиро зневажає, був заклеюваний як віртуоз, хоча абсолютно невинний. Показну майстерність заради сліпучого блиску я зневажаю... Можу чесно сказати: у моїх композиціях метою ніколи не була віртуозна демонстрація, а багатий і прекрасний розвиток музичної ідеї. Через те що в моїх шопенівських «Етюдах» я поєднав два етюди в

одній композиції, мене стали сприймати як якогось клавіатурного акробата, а моє виконання – як театральний фокус. Це справді несправедливо, адже те, чого я досяг, є насправді вільним музичним розвитком у руслі сучасної поліфонії» [9, 29–30].

Як видно з його власних слів, Годовський ніколи не прагнув дешевої популярності через циркові трюки на клавіатурі. Його технічне оснащення було таким, що він не потребував жодних додаткових ефектів для переконання публіки: ще до появи «Етюдів» сучасники вважали його найкращим піаністом-технічним майстром. Лише з приходом музикантів двадцятого століття і утвердженням нової концепції чіткого розмежування між композитором і виконавцем транскрипції почали сприйматися зверхньо. Сьогодні ці твори дедалі частіше розглядаються як унікальний феномен фортепіанного мистецтва. Вони демонструють, як класичний матеріал може стати основою для створення принципово нової художньої концепції.

Щоб зрозуміти значення етюдів, необхідно звернутися до історії жанру етюд. До появи шопенівських опусів подібні композиції здебільшого виконували утилітарну функцію. Наприклад, клавіріні твори Йоганна Себастьяна Баха, включно з «Добре темперованим клавіром», створювалися передусім для навчальних цілей і не призначалися для концертного виконання. Подібну ситуацію спостерігаємо і в творчості Доменіко Скарлатті, чиї сонати тривалий час залишалися поза концертною практикою. Карл Черні, один із найвпливовіших педагогів свого часу, створив величезний корпус етюдів, однак вони також були орієнтовані насамперед на технічне вдосконалення, а не на художню самодостатність [6].

Ситуація докорінно змінилася завдяки Шопену. Його етюди стали першими зразками, де технічне завдання поєднувалося з високим художнім змістом. Вони одразу увійшли до концертного репертуару і були активно виконувані як самим автором, так і провідними піаністами того часу, зокрема Ференцом Лістом. Кожен із цих творів зосереджений на певному технічному принципі, але водночас виходить далеко за межі дидактики, відкриваючи нові можливості фортепіанного звучання.

Інноваційність Шопена значною мірою проявлялася у переосмисленні ролі пальцевої техніки. Він розширив уявлення про можливості руки піаніста, зокрема у використанні слабших пальців, що раніше не вважалися придатними для віртуозної гри.

Таким чином композитор заклав підґрунтя для подальшого розвитку фортепіанної техніки. [5]

Годовський продовжив цю лінію, але зосередив увагу на іншому аспекті – ролі лівої руки. У традиційній фортепіанній практиці вона зазвичай виконувала акомпануючу функцію, тоді як права несла основний мелодичний зміст. Навіть у Шопена цей баланс не завжди є рівнозначним. Годовський радикально змінює цю ієрархію, створюючи твори, де ліва рука стає повноцінним носієм як технічної, так і художньої складності.

Особливе місце в його циклі займають етюди для лівої руки соло. У цих композиціях композитор демонструє принципово новий підхід до фактури: ліва рука здатна відтворювати багатоголосся, поєднувати мелодію, гармонію та рухливі пасажі. Такий підхід відкриває нові горизонти для розвитку виконавської техніки [3, 44–58].

Цікавим є і принцип варіативності. Годовський нерідко створює кілька версій одного й того ж шопенівського етюд. Наприклад, на основі одного твору можуть виникати різні за характером і фактурою композиції: від майже буквального перенесення матеріалу до складних трансформацій, де первісний образ лише вгадується. При цьому композитор зберігає структурну логіку оригіналу, навіть якщо змінює його зовнішній вигляд.

Загалом цикл можна умовно поділити на кілька типів: точні транскрипції, вільні інтерпретації, варіаційні форми, а також твори, де використано принцип *cantus firmus*. Така різноманітність підходів свідчить про глибоке розуміння як шопенівської музики, так і потенціалу фортепіано.

Окремої уваги заслуговує питання тональності. У деяких випадках Годовський змінює її, щоб досягти більшої зручності виконання або нових тембрових ефектів. Це свідчить про його прагнення знайти оптимальне звучання для кожної конкретної ідеї.

При первинному ознайомленні з циклом етюдів Л. Годовського враження часто визначається їхньою надзвичайною фактурною щільністю та високими технічними вимогами. Однак за цією зовнішньою складністю приховується чітко організована система композиційних прийомів, які дозволяють осмислити авторський метод [7, 249].

Узагальнюючи спостереження, викладені у дослідженні доктора мистецтвознавства Ю. Кіма, доцільно виокремити п'ять основних принципів трансформації шопенівського матеріалу, що лежать в основі більшості

етюдів Годовського: функціональна інверсія (switch), фактурна редукція (condensation), нашарування (superimposition / addition), реконструкція (reconstruction) та синтез (merging) [5].

Перший із цих принципів, інверсія функцій рук, передбачає радикальне переосмислення традиційної ролі правої та лівої рук. Як уже було зазначено, у значній кількості етюдів композитор змінює їхні функції місцями, змушуючи ліву руку виконувати матеріал, що в оригіналі належав правій, і навпаки. Такий підхід ускладнює виконавське завдання та руйнує усталені уявлення про розподіл фактурних ролей у фортепіанній музиці. Внаслідок цього виникає новий баланс, у якому обидві руки набувають рівнозначного значення.

Другий принцип, редукція, особливо яскраво проявляється в етюдах для лівої руки соло. У цьому випадку Годовський змушений адаптувати дворукову фактуру Шопена до можливостей однієї руки. Це досягається шляхом скорочення акордової щільності, перенесення голосів у ближчі регістри, а також використання стрибків для імітації просторового розгортання фактури. Важливо підкреслити, що така редукція не означає спрощення: навпаки, вона спрямована на збереження динаміки руху та гармонічної логіки оригіналу за мінімальних засобів.

Третій підхід, нашарування, базується на принципі додавання нових голосів до вже наявної текстури. У так званих *cantus firmus*-етюдах Годовський переносить основну мелодичну лінію в інший регістр, використовуючи її як структурний каркас, на якому вибудовується нова музична тканина. В інших випадках композитор доповнює повторювані фрагменти новими мелодичними або ритмічними шарами, посилюючи поліфонічну насиченість і драматургічну напругу.

Четвертий принцип, реконструкція, передбачає значно глибше втручання в матеріал. Тут Годовський не обмежується трансформацією окремих елементів, а фактично створює новий твір, використовуючи шопенівський етюд як вихідний імпульс. Змінюється жанровий характер, ритмічна організація та образний зміст. При цьому, попри значну віддаленість від першоджерела, у структурі твору зберігаються риси, що дають змогу простежити його генетичний зв'язок з оригіналом.

П'ятий принцип, синтез, полягає у поєднанні різних тематичних або фактурних елементів в одному творі. Це може бути як інтеграція матеріалу з кількох етюдів, так і поєднання різних мотивів у межах одного розгортання. Такий підхід створює ефект поліфонічної багатошаровості та сприяє формуванню цілісної драматургії.

Незважаючи на різноманітність прийомів, більшість етюдів Годовського демонструють одночасне використання кількох із зазначених стратегій. Саме це відрізняє його підхід від традиційної практики транскрипції. Якщо звернутися до творчості Ф. Бузоні, якого часто згадують у цьому контексті, можна побачити інший тип взаємодії з першоджерелом. Бузоні, працюючи з музикою Й. С. Баха, прагнув передусім адаптувати її до можливостей сучасного фортепіано, розширюючи динамічний і тембровий діапазон, але не змінюючи сутнісної структури твору. На відміну від нього, Годовський виходить за межі транскрипції як такої. Його етюди інтерпретують та переосмислюють оригінал, перетворюючи його на матеріал для нової композиційної концепції [13].

У підсумку творчість Л. Годовського, зокрема цикл із 53 етюдів, репрезентує цілісну художньо-естетичну концепцію, що виходить за межі традиційної транскрипційної практики. У циклі реалізується принцип глибокої композиторської реконструкції, за якої вихідний текст, з одного боку, зберігається як інтонаційно-сміслова основа, а з другого – піддається системному переосмисленню на рівні фактури, поліфонічної організації та піаністичної техніки. Характерною є інтеграція різноспрямованих трансформаційних прийомів: фактурного ущільнення, поліфонізації, перерозподілу матеріалу між руками, що зумовлює формування нової звукової якості та розширює виконавський потенціал інструмента. Таким чином, означений цикл доцільно розглядати як самодостатнє художнє явище, у межах якого інтерпретаційний процес трансформується в повноцінний акт авторського композиторського мислення.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні етюдів Л. Годовського як самостійного художнього явища, що виходить за межі традиційного трактування транскрипції. У роботі узагальнено комплекс композиторських трансформацій, застосованих у циклі, зокрема перерозподіл фактури між руками, ущільнення музичного матеріалу, політекстурне нашарування та структурну реконструкцію тематизму. Доведено, що ці прийоми мають концептуально-художній характер і засвідчують новий тип піаністичного мислення, у якому інтерпретація постає як самостійний композиторський акт, а жанр етюду набуває розширеного художнього й виконавського потенціалу.

Висновки. По-перше, аналіз спадщини Л. Годовського дає змогу стверджувати, що «Етюди на етюди Шопена» слід розглядати як самостійний художній феномен, а не як вторинні

або залежні твори. Вони відкривають новий рівень композиторського мислення, у якому вихідний матеріал виконує функцію імпульсу для створення принципово нової музичної реальності.

По-друге, у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ці твори мають виняткове значення. Вони розширюють технічні можливості виконавця та формують новий тип піаністичного мислення, де обидві руки функціонують як рівноправні. Особливо важливим є відкриття потенціалу лівої руки, яка у Годовського набуває повної самостійності та поліфонічної насиченості.

По-третє, використані композитором принципи, такі як перерозподіл функцій між руками (switch), стиснення фактури (condensation), нашарування голосів (superimposition), реконструкція матеріалу (reconstruction) та синтез різних тематичних елементів (merging), свідчать про наявність цілісної системи композиційного мислення. Саме ці техніки визначають унікальність його стилю та відрізняють його від інших композиторів-транскрипторів, зокрема від Ф. Бузоні, який здебільшого залишався в межах адаптації, а не радикального переосмислення.

По-четверте, критичні зауваження щодо «порушення» оригіналу виявляються методологічно необґрунтованими, оскільки ігнорують природу музичного тексту як відкритої системи. Переосмислення не руйнує першоджерело, а навпаки, розширює поле його інтерпретацій і сприяє подальшому розвитку виконавської традиції.

По-п'яте, історичний досвід свідчить, що подібні явища часто сприймаються суперечливо саме в момент їх появи. З плином часу стає очевидним, що «Етюди» Годовського є не «віртуозною ексцентричністю», а глибоко продуманим художнім проєктом, який поєднує інтелектуальну складність із поетичною виразністю.

Отже, узагальнюючи попередній аналіз, можна дійти висновку, що творчість Годовського продовжує традиції європейського піанізму й відкриває нові горизонти у розумінні техніки, фактури та інтерпретації. Його «Етюди» слід розглядати як важливий етап еволюції фортепіанного мистецтва, що поєднує в собі інновацію, традицію та глибоку художню рефлексію.

Література

1. Cortot A. Chopin, 12 etudes op. 25. New York & Paris : Editions Salabert, 1930. 91 p.
2. Godowsky L. Self-study in the art of music URL: <http://www.leopoldgodowsky.com>
3. Godowsky L. Studies on Chopin's Études. Berlin : Robert Lienau, 1903–1914. Vol. III. No. 21–30. 76 p.
4. Hinton A. Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. *English-language Journal Tempo*, 1993. Vol. I. No. 187. P. 52–53.

5. Kim Y. Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Toronto : University of Toronto, 2017.

6. McKeever J. Leopold Godowsky and his studies on Chopin's Études : dissertation. Cincinnati : University of Cincinnati, 1975. 147 p.

7. Morisson B. Eleven Studies on Chopin Etudes by Chopin-Godowsky. *The Musical Times*, 1980. Vol. 121. No. 1646. P. 249.

8. Nicholas J. Godowsky: The Pianists' Pianist. Great Britain : APR, 1989. 345 p.

9. Nicholas J. Godowsky, the Pianists' Pianist: A Biography of Leopold Godowsky. Hexham : Appian Publications & Recordings, 1989. 345 p.

10. Sachania M. Introductory Essay to *The Godowsky Collection*. New York : Carl Fischer, 2002. Vol. 3: 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and Other Chopin Arrangements. 445 p.

11. Saxe L. The Published Music of Leopold Godowsky. *Notes*, 1957. Vol. 14, No. 2. P. 165–183.

12. Schonberg H. C. The Great Pianists. New York : Simon and Schuster, 1987. 501 p.

13. Stravinsky I. Poetics of Music. Cambridge : Harvard University Press, 1947. 145 p.

- Taylor G. S. The Eight Transcriptions of Chopin's "Black Key" Etude Op. 10 No. 5 by Leopold Godowsky. Lecture-recital essay. Miami : University of Miami, 2010. 81 p.

References

1. Cortot, A. (1930). Chopin, 12 etudes op. 25. Editions Salabert [in English].
2. Godowsky, L. (n.d.). Self-study in the art of music <http://www.leopoldgodowsky.com> [in English].
3. Godowsky, L. (1914). Studies on Chopin's Études, Vol. III. No. 21–30 [in English].
4. Hinton, A. (1993). Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. *English-language Journal Tempo*, I (187), 52–53 [in German].
5. Kim, Y. (2017). Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Toronto [in English].
6. McKeever, J. (1975). Leopold Godowsky and his studies on Chopin's Études. Dissertation. University of Cincinnati [in English].
7. Morisson, B. (1980). Eleven Studies on Chopin Etudes by Chopin-Godowsky. *The Musical Times*, 121 (1646), 249 [in English].
8. Nicholas, J. (1989). Godowsky: The Pianists' Pianist. APR [in English].
9. Nicholas, J. (1989). Godowsky, the Pianists' Pianist: A Biography of Leopold Godowsky. Appian Publications & Recordings [in English].
10. Sachania, M. (2002). Introductory Essay to the Godowsky Collection. Vol. 3: 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and Other Chopin Arrangements [in English].
11. Saxe, L. (1957). The Published Music of Leopold Godowsky. *Notes*, 14 (2), 165–183 [in English].
12. Schonberg, H. C. (1987). The Great Pianists. Simon and Schuster [in English].
13. Stravinsky, I. (1947). Poetics of Music. Harvard University Press [in English].
14. Taylor, G. S. (2010). The Eight Transcriptions of Chopin's "Black Key" Etude Op. 10 No. 5 by Leopold Godowsky. Lecture-recital essay. University of Miami [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Сачок В. І. Вокальна парадигма Олександра Дяченка у вимірі української тенорової традиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 288–292.

Сачок Віктор Іванович,
доктор мистецтва,
викладач кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
<https://orcid.org/0000-0001-8886-0133>
viktorsachok38@gmail.com

Sachok V. (2026). Vocal Paradigm of Oleksandr Diachenko in the Context of the Ukrainian Tenor Tradition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 288–292 [in Ukrainian].

ВОКАЛЬНА ПАРАДИГМА ОЛЕКСАНДРА ДЯЧЕНКА У ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета роботи полягає у теоретичному обґрунтуванні вокальної парадигми професора Олександра Дяченка в контексті еволюції національної тенорової традиції. Автор розкриває логіку переосмислення канонів *bel canto*, за якої суворя технологічна база перетворюється на пластичну систему для втілення складних психологічних образів. У статті деталізовано виконавський архетип О. Дяченко – «тенора-мислителя», який розглядає вокалізацію як акт інтелектуального та духовного самовираження. **Методологія дослідження** поєднує системний підхід із музично-виконавським аналізом для експлікації технологічної специфіки творчості митця. Герменевтична інтерпретація змістових рівнів виконаних ним партій у синергії з історико-компаративним зіставленням італійських та українських моделей чітко окреслює риси індивідуального стилю співака. Особливу наукову вагу має бесіда з О. Дяченко (28.03.2026): зафіксовані «з перших вуст» настанови трансформують суб'єктивний досвід виконавця на легітимний об'єкт наукового узагальнення. **Наукова новизна** дослідження визначається впровадженням в науковий обіг цілісного аналізу вокальної системи О. Дяченка. Зміст поняття «акустична установка» уточнено через впровадження авторської метафори «храм у гортані», що розкриває специфіку координації дихання та фонації. Стаття розширює уявлення про механізми адаптації італійської манери до психологічних домінант української тенорової традиції, пропонуючи нову візію «тенора-мислителя» в оперному театрі. **Висновки.** Вокальна парадигма О. Дяченка є динамічною структурою, де техніка як гнучкий інструмент відкриває простір для інтелектуальної інтерпретації. Провідний фактор стабільності вокального апарату за О. Дяченко – специфічна затримка фази вдиху («продих»), що забезпечує еталонне *legato* та тембральну мобільність у творах різних стилів. Педагогічна стратегія митця, побудована на ієрархії інструментального, інтелектуального та психофізичного рівнів, переміщує вектор відповідальності на самосвідомість студента. Перехід від зовнішньої технічної ефектності до внутрішньої змістовної глибини встановлює пріоритет індивідуальності як мірила виконавського рівня.

Ключові слова: Олександр Дяченко, вокальна парадигма, українська тенорова традиція, опора дихання, виконавська інтерпретація, педагогіка вокалу.

Sachok Viktor, Doctor of Arts, Lecturer at the Chamber Singing Department, National Music Academy of Ukraine

Vocal Paradigm of Oleksandr Diachenko in the Context of the Ukrainian Tenor Tradition

The purpose of the study is to theoretically substantiate the vocal paradigm of Professor Oleksandr Diachenko within the context of the evolution of the national tenor tradition. The author reveals the logic behind the reinterpretation of *bel canto* canons, through which a rigorous technological foundation is transformed into a plastic system for embodying complex psychological images. The article details Diachenko's performance archetype – the “thinker-tenor” – who views vocalisation as an act of intellectual and spiritual self-expression. **The methodology** combines a systems approach with musical-performance analysis to explicate the technological specifics of the artist's work. Hermeneutic interpretation of the semantic levels of his performed roles, in synergy with a historical-comparative alignment of Italian and Ukrainian models, clearly outlines the distinctive features of the singer's individual style. Significant scholarly weight is given to the interview with O. Diachenko (28 March 2026): the “first-hand” instructions captured therein transform the performer's subjective experience into a legitimate object of scientific generalisation. **The scientific novelty** of the research is determined by the introduction of a comprehensive analysis of O. Diachenko's vocal system into scholarly discourse. The concept of “acoustic positioning” is refined through the introduction of the author's metaphor, “a temple in the larynx”, which reveals the specific coordination of breathing and phonation. The

article expands the understanding of the mechanisms for adapting the Italian manner to the psychological dominants of the Ukrainian tenor tradition, offering a new vision of the “thinker-tenor” in the opera house. **Conclusions.** The Vocal Paradigm of Oleksandr Diachenko is a dynamic structure where technique serves as a flexible tool, opening space for intellectual interpretation. According to O. Diachenko, the leading factor in the stability of the vocal apparatus, is a specific delay of the inhalation phase (“prodykh”), which ensures exemplary legato and tonal mobility across various stylistic layers. The artist’s pedagogical strategy, built on a hierarchy of instrumental, intellectual, and psychophysical levels, shifts the vector of responsibility toward the student’s self-awareness. The transition from external technical showmanship to internal substantive depth establishes the priority of individuality as the measure of performance quality.

Keywords: Oleksandr Diachenko, vocal paradigm, Ukrainian tenor tradition, breath support, performance interpretation, vocal pedagogy.

Актуальність теми дослідження. Олександр Миколайович Дяченко (нар. 1954) належить до тих постатей, чия творчість визначає обличчя сучасної української вокальної школи. Його мистецький шлях охоплює десятиліття роботи на оперній та камерній сценах та плекання національної вокальної традиції через викладацьку роботу. Упродовж 1983–2025 років він пройшов шлях від соліста до народного артиста України (1996) на сцені Національної опери України. Сьогодні О. Дяченко трансформує свій сценічний досвід у науково-педагогічну площину, обіймаючи посаду завідувача кафедри оперного співу в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

Формування вокального стилю співака відбувалося під впливом Володимира Тимохіна (1929–1999), чий досвід став підґрунтям для розбудови власної виконавської манери О. Дяченка. Впродовж останніх двадцяти років митець фокусується на вихованні нової генерації вокалістів, адаптуючи класичні канони до умов сучасної сцени. Джерелом дослідження став практичний досвід автора статті, здобутий у класі професора (2007–2010). Безпосереднє опанування техніки майстра стало підґрунтям для систематизації його настанов у межах цілісної виконавської моделі.

Крім того, фактологічну та аналітичну базу дослідження суттєво розширено інтерв'ю з метром. Матеріали бесіди дали змогу верифікувати ключові аспекти його творчої філософії та актуалізувати погляди митця на сучасний стан вокальної педагогіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя для вивчення вокальної парадигми Олександра Дяченка формує масив наукових праць, присвячених як загальним засадам педагогіки, так і специфіці українського співу. Провідне місце посідають монографії В. Антонюк, зокрема «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» та «Поетика співу» [1; 2]. Історичну еволюцію національного вокалу ґрунтовно

висвітлив у своєму дослідженні О. Шуляр [9]. Важливі відомості про середовище, де реалізувався талант співака, містяться у праці Ю. Станішевського [8], присвяченій історії Національної опери України.

Спадкоємність методичних витоків стилю митця простежується через публікації про його наставника – В. Тимохіна [3]. Також актуальною залишається праця М. Микиші [6] щодо практичних основ вокалізації. Сучасні погляди на професійну підготовку висвітлено у спільній статті самого О. Дяченка у співавторстві з І. Семененко та Ю. Мережко [4].

Творчу філософію співака розкривають нариси Л. Кучеренко [5] та матеріали про нього в газеті «Урядовий кур'єр» [7]. Водночас залучення досвіду іноземних дослідників, зокрема Дж. Сіра [10] та Л. Іфтене [11], забезпечує можливість розглядати українську тенорову традицію крізь призму світових стандартів *bel canto*. Попри наявність перелічених джерел, вокальна парадигма О. Дяченка як синтез виконавського досвіду та педагогіки дотепер не ставала об'єктом окремої наукової розвідки.

Мета статті – теоретичне обґрунтування вокальної парадигми Олександра Дяченка в контексті еволюції українського тенорового виконавства на межі ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Осмислення виконавської концепції Олександра Дяченка ґрунтується на визначенні його приналежності до конкретної вокальної традиції та аналізі її методологічних засад. Порушена проблема стосується давньої дискусії про міру впливу італійських стандартів на національну систему підготовки співаків. Зокрема, О. Шуляр констатує, що в професійному середовищі донині «побутує думка, що добре володіння технікою співу належить тільки італійцям, а всі охочі навчитися повинні співати саме в італійській манері» [9, 9]. Проте виконавський досвід О. Дяченка доводить: опанування *bel canto* є технологічним фундаментом для розбудови самобутньої національної ідентичності.

Італійську манеру митець використовує як технологічну базу, адаптовану до української традиції. В інтерв'ю О. Дяченко зауважив, що навіть пряме копіювання прийомів Беньяміно Джильї (за авторським висловом – «злизати манеру») він пропустив через власне відчуття, що зрештою і сформувало його самобутній стиль.

Глибше розкрито наведену думку у тезах самого О. Дяченка, викладених у його науковій праці (у співавторстві з І. Семененко та Ю. Мережко). У згаданій статті майстерність визначено як «...здатність до глибокого осягнення змісту вокальної музики, демонстрації власної інтерпретації через досконале технічне, артистичне втілення художньо-образного змісту твору в реальному звучанні...» [4, 584].

Звідси впливає трирівневий синтез (техніка – артистизм – інтерпретація), що визначає творчу стратегію співака. На практиці сформульовану концепцію О. Дяченко найяскравіше демонструє у партії Альфреда («Травіата» Дж. Верді). Тут кожна вокальна фраза позбавлена формальної демонстрації голосу; натомість митець наповнює її психологічним змістом, перетворюючи технічну досконалість на інструмент розкриття характеру.

Обґрунтовуючи власне бачення, виконавець наголошує: «Мистецтво починається там, де закінчується ремесло. Тільки тоді, коли ми не маємо вокальних проблем, ми переходимо до вищого рівня, на якому можемо розкрити справжнє мистецтво. Голос – це інструмент, завдяки якому ми повинні обов'язково розказати про те, що написав композитор» (інтерв'ю від 28.03.2026).

Вокальні принципи О. Дяченка заперечують розуміння «італійської манери» як процесу зовнішнього копіювання. Його майстерність ґрунтується на здатності через досконалу техніку транслювати смислові риси української школи: психологізм та емоційну ширість. Митець підкреслює пріоритет індивідуальності над «калькуванням», оскільки саме вона є мірилом виконавського рівня.

Практика О. Дяченка (зокрема, у партії Альмавіви, «Севільський цирульник» Дж. Россіні) підтверджує висновки румунського тенора та науковця – Лівіу Іфтене (Liviu Iftene) про еволюцію італійської школи. Якщо Л. Іфтене класифікує відмінності між «ідеальною вокальністю» *bel canto* та романтичними стандартами [11, 46], то для О. Дяченка

стилістичні межі проходять крізь щоденне відпрацювання «вокальних тонкощів». Зрештою, і дослідник, і виконавець доходять спільного висновку: віртуозність є не чим іншим, ніж результатом тривалого налаштування голосу як досконалого музичного інструмента.

Репертуар В. А. Моцарта та Дж. Россіні в інтерпретації О. Дяченка вирізняється ідеальним legato та світлим тоном – складниками того, що Л. Іфтене називає стилістичною *vocality* [11, 48]. Натомість партія Альфреда («Травіата» Дж. Верді) вимагає переходу до іншої естетики «романтичного тенора», де вокальна палітра зміщується в бік грудного регістру та «темного» звуку (*voix sombre* за термінологією Л. Іфтене [11, 49]). Технологічне перетворення митець пов'язує з пошуком психологічної достовірності. У творчому самоаналізі О. Дяченко каже: «Драматизм і експресія в партії – це моя стихія... Я повсякчас працюю над образом Альфреда, відшукую в душі нові грані, щоб передати темперамент цього героя...» (інтерв'ю від 28.03.2026).

Власна творча практика О. Дяченка прямо впливає і на принципи викладання. Фундаментом педагогічної системи слугує ідея безкінечного самовдосконалення. «Спів – процес на все життя. Не може вокаліст заявити, що вже навчився всього... ми постійно вчимося», – наголошує митець (інтерв'ю від 28.03.2026).

Першочергово професор виховує в учнях ментальну самостійність. Опрацювання партії він розбиває на конкретні кроки. Спершу йде ретельний розбір нот і ритму. Далі – інтелектуальне осягнення стилістики епохи. Основою ж лишається щоденне, доведене до автоматизму тренування дихання та опори.

Голос О. Дяченко прирівнює до інструмента, вимагаючи суворої дисципліни та щоденних занять. Співак переконаний: «Важливо, щоб студент був під слуховим контролем викладача... Але велику роботу він має проводити вдома: це і точна виучка партії, і робота над диханням» (інтерв'ю від 28.03.2026).

Відповідальність за фаховий рівень майстер покладає на самого студента. Уроки в класі дають лише поштовх, тоді як «вспівування» матеріалу та відточування техніки повністю залежать від власних зусиль учня. Завдяки вимогливості професора формується самодостатній артист, готовий до аналітичної праці поза стінами навчального закладу.

Аналіз інтерв'ю розкриває внутрішню логіку системи О. Дяченка. Тут голос слугує виключно засобом втілення художнього задуму. Професійна філософія митця тримається на кількох засадах. Самодисципліна та режим визначають життя співака, бо без них неможливо зберегти форму. Якщо відмовитися від щоденних тренувань чи пошуку нових рішень, вокальний апарат почне деградувати. Ремесло переростає в мистецтво тоді, коли техніка стає непомітною. За словами майстра, справжня творчість можлива лише за умови повної свободи від вокальних труднощів (інтерв'ю від 28.03.2026).

Фундаментом системи О. Дяченка є дихання. Спираючись на досвід італійської школи, співак використовує принцип акустичної установки: «вдохом ми робимо храм у гортані» (інтерв'ю від 28.03.2026). Стан затриманого вдиху дає змогу співати еталонне *legato*, притаманне українській теноровій школі. Такий технічний прийом забезпечує стабільний звук і багатий тембр, необхідні для оперних образів. Зрештою, вокальна логіка О. Дяченка поєднує сувору дисципліну з інтелектуальною відданістю музиці.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та реконструкції вокальної парадигми О. Дяченка як цілісної виконавської системи, що синтезує технологічні засади італійського *bel canto* з інтелектуально-психологічними рисами української тенорової традиції.

Висновки. Виконавська модель Олександра Дяченка тримається на внутрішній художній рівновазі. На технічній базі італійського канону співак вибудовує власну, національно забарвлену виконавську стилістику.

Майстерність О. Дяченка перетворює італійську школу на щось більше за суху технологічну досконалість. У його співі *bel canto* скидає з себе статус застиглої традиції, натомість набуваючи рис гнучкого інструментарію, здатного втілити найтонші порухи психологізму української вокальної школи.

Синергія специфічної гортанної установки («храм у гортані») та дихальної опори діє як ключовий запобіжник вокальної скрутності. Зняття технологічного опору дає можливість співакові вийти у простір чистої творчості, де композиторський задум перестає бути схемою, перетворюючись на живу інтерпретацію.

Пріоритет художньої логіки над сухою технологією найкраще ілюструє тембральна мобільність апарату самого митця. Його голос

має широку палітру: де прозорість моцартівської *vocality* природно поступається місцем густим сутінкам вердіївського *voix sombre*. Така амплітуда тембру – свідомий вибір на користь живої правди образу, що рішуче заперечує логіку механічного співу.

На ідеї інтелектуальної автономії виконавця тримається і педагогічна концепція професора. В його творчому світогляді розвиток голосу неможливо відокремити від формування особистої відповідальності та жорсткої самодисципліни артиста. Результатом рефлексії над роками навчання в класі О. Дяченка та опрацювання матеріалів інтерв'ю стала реконструкція його методики, де свідомий аналіз партії переважає над стихійною експлуатацією природних даних. Вокальна парадигма митця виступає динамічним елементом, що інтегрує канони європейського співу в простір української культури сьогодення. Сформована професором модель забезпечує тяглість академічної традиції, оберігаючи творчу ідентичність виконавця від мінливих вимог сучасної сцени.

Література

1. Антонюк В. Поетика співу : монографія. Київ : Видавець Бихун В., 2025. 116 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Володимир Тимохін: «Не зупинятися в путі». *Театральньо-концертний Київ*. 1979. Вип. 12. С. 8–10.
4. Дяченко О., Семененко І., Мережко Ю. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів-вокалістів у процесі фахової підготовки. *Перспективи та інновації науки. Педагогіка*. 2025. № 5 (51). С. 579–588. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5\(51\)-579-588](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5(51)-579-588).
5. Кучеренко Л. Голос, що бринить любов'ю. *Хрещатик*. 2005. № 43, 25 березня.
6. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1971. 92 с.
7. Олександр Дяченко: «Співати – це хрест до скону». *Урядовий кур'єр*. 2000. № 37, 26 лютого.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с.
9. Шуляр О. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ, 2012. Ч. II. 360 с.
10. Sear J. Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education*. 2024. Vol. 8, Iss. Contemporary Commercial Music Vocals. P. 239–254. DOI: https://doi.org/10.1386/jpme_00105_1.

11. Iftene L. A Vocal approach of the Bel Canto tenors. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. 2023. Vol. 16 (65), No. 2. P. 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.pa.2023.16.65.2.5>.

References

1. Antoniuk, V. (2025). Poetics of singing. Bykhun V. Publisher [in Ukrainian].
2. Antoniuk, V. (2001). Ukrainian vocal school: ethnoculturological aspect. *Ukrainian Idea* [in Ukrainian].
3. Volodymyr Tymokhin: “Do not stop on the way”. (1979). *Theatre and Concert Kyiv*, 12, 8–10 [in Ukrainian].
4. Diachenko, O., Semenenko, I., & Merezko, Yu. (2025). Formation of performance mastery of future vocal artists in the process of professional training. *Perspectives and innovations of science. “Pedagogy” Series*, 5(51), 579–588. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5\(51\)-579-588](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5(51)-579-588) [in Ukrainian].
5. Kucherenko, L. (2005, March 25). A voice that rings with love. *Khreshchatyk*, 43 [in Ukrainian].
6. Mykysha, M. (1971). Practical foundations of vocal art. *Musical Ukraine* [in Ukrainian].
7. Oleksandr Diachenko: “Singing is a cross to the end”. (2000, February 26). *Government Courier*, 37 [in Ukrainian].
8. Stanishevskiy, Yu. (2002). National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: history and modernity. *Musical Ukraine* [in Ukrainian].
9. Shuliar, O. (2012). History of vocal art. Part II. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
10. Sear, J. (2024). Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education*, 8 (Contemporary Commercial Music Vocals), 239–254. https://doi.org/10.1386/jpme_00105_1 [in English].
11. Iftene, L. (2023). A Vocal approach of the Bel Canto tenors. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*, 16 (65), 2, 41–50. <https://doi.org/10.31926/but.pa.2023.16.65.2.5> [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 06.04.2026
Прийнято до друку 15.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Степурко В. І. Постмодерністська трансформація наративних концептів творчості сучасних українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 293–297.

Степурко Віктор Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2648-4766>
viktorstepurko@gmail.com

Stepurko V. (2026). Postmodernist Transformation of Narrative Concepts in the Works of Contemporary Ukrainian Composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 293–297 [in Ukrainian].

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРАТИВНИХ КОНЦЕПТІВ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета статті - визначити зумовленість переходу в музиці сучасних українських композиторів першої чверті ХХІ століття до постмодерністської естетики, коли кардинальні перетворення в соціальному середовищі призвели до сприйняття світу як абсурдного та непередбачуваного, що вплинуло й на принципи побудови художньо-творчого процесу руйнуванням всіх усталених правил і закономірностей, трактування виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів художнього сприйняття. **Методологію дослідження** становлять погляди Дільтея (2) на постмодернізм як епоху розвитку соціальної реальності на рівні зміни свідомості й висновок Вельша (1) про перехід наративної спрямованості в соціумі до стану радикальної плюральності. **Наукова новизна** полягає у розкритті в контексті постмодернізму особливостей концептуальності творчих наративів музики сучасних українських композиторів як висловлення візуальних, сенсорних, мовних, асоціативно-багатозначних, абстрактних і т. ін. відчуттів та переосмислення багатьох класичних понять: духовність, містика, поезика, художній образ, символ тощо. **Висновки.** Наративна концептуальність композиторської творчості першої чверті ХХІ століття висловлюється за допомогою специфічних стилістичних прийомів, використання алюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості. Таким чином, штучно організований звуковий хаос руйнує загально-прийнятну логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов'язану зі сприйняттям світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного.

Ключові слова: постмодерністська естетика, культурно-історичний контекст, концептуальність творчих наративів, рівні художнього сприйняття, звуковий хаос.

Stepurko Viktor, Candidate of Arts, Professor at the Department of Musical Performance, National Academy of Culture and Arts Management

Postmodernist Transformation of Narrative Concepts in the Works of Contemporary Ukrainian Composers

The purpose of the article is to determine the conditions for the transition in the music of modern Ukrainian composers of the first quarter of the 21st century to postmodern aesthetics, when radical transformations in the social environment led to the perception of the world as absurd and unpredictable, which also affected the principles of building the artistic and creative process by destroying all established rules and patterns, and interpreting expressive musical means as combinations of different levels of artistic perception. **The research methodology** is based on the views of Dilthey (2) on postmodernism as an era of development of social reality at the level of changing consciousness and the conclusion of Welsch (1) on the transition of narrative orientation in society to a state of radical plurality. **The scientific novelty** lies in revealing, in the context of postmodernism, the features of the conceptuality of creative narratives of music by modern Ukrainian composers as an expression of visual, sensory, linguistic, associative-multiple-meaning, abstract, sensations and rethinking many classical concepts: spirituality, mysticism, poetics, artistic image, symbol. **Conclusions.** The narrative conceptuality of the composer's work of the first quarter of the 21st century is expressed through specific stylistic techniques, the use of allusions to certain epochal styles, the borrowing of intonations and sound forms of cinema, the unusual use of folklore or popular song creativity. Thus, the artificially organised sound chaos destroys the generally accepted logic of the development of musical material and forms a new narrative essence of the author's position, associated with the perception of the world in postmodern aesthetics as absurd and unpredictable.

Keywords: postmodern aesthetics, cultural-historical context, conceptuality creative narratives, levels of artistic perception, sound chaos.

Актуальність теми дослідження. Питання аналізування ситуації в музичному мистецтві України початку XXI століття, в контексті формування соціальних напрямків поведінки особистості композитора, є мало дослідженим. В той же час, результат взаємодії особистості зі світом висловлюється також і в творчості. Сприймання ж себе в соціокультурному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора, на чому й позначається його креативність. Отже, підхід у сприйнятті музичних образів криється в естетичних началах креативності особистості. В залежності від психології мислення людини та пізнавальної діяльності, від ступеня узагальнення інформації, вжитих заходів до її здобуття, активності особистості, результативності попереднього досвіду, адже відомо, що музичний світ є тісно пов'язаним із середовищем, у якому він був сформованим.

Метою статті є визначення зумовленості переходу творчості сучасних українських композиторів до постмодерністської естетики, коли кардинальні перетворення в соціальному середовищі призвели до сприйняття світу як абсурдного та непередбачуваного, що вплинуло й на принципи побудови художньо-творчого процесу руйнуванням всіх усталених правил і закономірностей. Тісно пов'язана з культурно-історичним контекстом, психіка композитора зазнає постійних трансформацій та інтенційних порухів душі творчої особистості.

Виклад основного матеріалу. За класико-романтичними канонами процес кристалізації первинного комплексу виражальних засобів має відбуватися через існуючі в суспільній музично-слуховій свідомості типові інтонаційно-ритмічні звороти та інші засоби виразності (звуквисотні мелодичні звороти, співвідношення довжин звучання тонів тощо). Отже у розумінні виконавців, виявлення оригінальності авторського композиторського задуму тут має здійснюватися через співставлення мотивно-тематичних утворень з рядом аналогічних стильових та образно-жанрових засобів музичної виразності, що в сукупності складає інваріантне ядро та виявляє індивідуальні якості спільних рис утвореного ядра (інваріантних рис стилю композитора, його художніх концепцій, мелодики й ін.).

Однак постмодерністський наратив у творчості сучасних українських композиторів висловлюється за допомогою специфічних стилістичних прийомів, з опорою на засоби проростання та змішання стилів або

протиставлення їх одне одному, застосування принципів хаотичної імпровізаційності тощо. Сприйняття світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного вплинуло й на принципи побудови художньо-творчого процесу руйнуванням всіх усталених правил і закономірностей. У сучасній композиторській творчості сформувався новий наративний підхід до трактування виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів художнього сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного і т. ін. Використання у композиторській творчості викривлених алюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості вже стають свідомим стилістичним прийомом. Таким чином, штучно організований звуковий хаос руйнує загальноприйнятну логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов'язану зі сприйняттям світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного.

Тож у дискурсі постмодернізму сенс не є ідентичним об'єкту, яким може бути текст або подія буття, але є результатом мовно-дискурсивної діяльності особистості як вольового акту. У цьому напрямку рефлексії, існування виявляється віднині лише об'єктом до завоювання, «метанаративи розглядають як інструмент отримання влади над іншими» [4], а реальність може бути представленою лише як симулякр або абстрактний безрезультативний процес. Ефектом же події, її сенсом є лише інтерпретація (Дільтей), а розуміння того, що «постмодернізм — епоха не стільки в розвитку соціальної реальності, скільки свідомості» [3], виокремлює рефлексивний характер феномену його культури і розуміється «як стан радикальної плюральності» (Вельш).

Наприклад, у творі О. Безбородька (нар. 1973) «The Way to Kaniv» для скрипки та симфонічного оркестру стильове протиставлення мудрості класико-романтичної образної стихії партії скрипки і «хрюкаючих» акордів духових інструментів оркестру витворює майже візуальний наратив паралельно існуючих протилежностей. В іншому творі О. Безбородька «Holosiy sonata» для скрипки і фортепіано, з використанням викривлених натяків на різноманітні жанрові й стилістичні основи вже можна углядіти апелювання до сентенції «загального

божевілля», коли виконавці постійно підхоплюючи безумні звукові ідеї, ніби підбурюють один одного до такого стану. Назви частин твору підбрано у відповідності до картин художника-авангардиста Олега Голосія, що загинув на фронті новітньої російсько-української війни, якому і присвячено твір: 1 ч. «Жовта кімната». 2 ч. «У гамаку». 3 ч. «Психоделічна атака блакитних кроликів».

Попередня типізація основних методологічних засад використання наративів у художній культурі призводить до висновку про необхідність переосмислення в контексті постмодернізму багатьох класичних понять: духовність, містика, поетика, художній образ, символ тощо. Адже відомо, що всі вони стають концептуальною складовою для аналізу естетичної, стилістичної та жанрової сутності художньої творчості. У структурних же особливостях постмодерністського музичного твору та розкритті концептуального задуму композитора існує непостійний зв'язок елементів музичної мови (мелодичних малюнків, ритмів, ладових зворотів, гармонії) з певними виражально-смісловими значеннями. Вони можуть змінюватися у співвідношенні об'єктивного змісту та життєвих зв'язків на рівні сприйняття музичних виражальних засобів як акустичних феноменів, біологічних або психологічних образних асоціацій.

Сформована в ході музично-історичного процесу здатність викликати певні уявлення є тут вирішальною. Так, наприклад, постмодерністський твір Г. Ляшенка «Технѐта II» (Техніка II) для флейти, арфи і альту викликає відчуття абстрактної гри за асоціативним рядом, але вишукана композиційна структура, використання математично вирахованих співвідношень, що їх витворив композитор, апелюють до наративів залюбленості у високо-інтелектуалізований принцип самодіалогу, подібно до образних панорам літературного твору Г. Гессе «Гра в бісер». У творі Г. Ляшенка (1938–2017) висловлюється полілог зі слухачем лише як захоплення красою вибудованої композитором «башти зі слонової кості». Автор музики витончено користується оформленням жанрових алюзій на рівні стилістичної барвистості, а не для виявлення їх антагонізму, що постмодерно наближає твір до ідей естетики даосизму.

Відтак напластування в постмодернізмі художніх традицій, образів і стилів вимагає вибудовувати власну точку зору композитора на цей конгломерат артефактів. Відповідно, в

мистецьких колах наростає тенденція до наративного трактування естетичних подій у формі, що розуміється як спосіб систематизації індивідом власного творчого досвіду. Для ретрансляції його в художньому плані є необхідність набуття ним форми музичного повідомлення, що характеризується б причинно-наслідковими зв'язками у концептосфері творчості. Але оскільки сучасність мистецтва є швидкоплинно змінюваною, відкритою для різних художніх впливів, то у постмодерністській естетиці використовуються принципи жанрової гібридності і фрагментарності в їхніх пастишних формах. Усе це призводить до утворення в новому музичному просторі композиторської творчості випадкових звукових феноменів та структурного хаосу як способу їх організації.

Зокрема, практика спонтанної імпровізації, що спирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв'язку між «несвідомим» та світом реальності, що висловлюється у композиторській творчості як новий художній образ, радикально змінюючи традиційні форми подачі і сприйняття звукової інформації. А новітні форми побудови композиційних структур, в контексті постмодерністського наративу, вимагають і нових підходів у трактуванні концептосфери художнього образу, що містить ідеологію і естетику, сформовані певною спільнотою, яку й «обслуговує» через музичний етос культури.

Так, наприклад, електроакустичні проекти А. Загайкевич (нар. 1966), що поєднують електронну звукову гаму й фольклорні зразки, висловлюють наративами неопантеїстичних тенденцій сучасності («Nord/Quest» – електроакустичний перформанс для фольклорного голосу, скрипки, сопілки, перкусії, терменвоксу та електроніки, 48'). В той же час, наприклад, електроакустичний перфоманс А. Загайкевич з карильйоном, презентований на цьогорічному фестивалі «Bouquet», показав, що використання цього інструменту вимагає звернення до жанрових основ храмового мистецтва, на противагу абстрактному використанню його дзвонарності.

Для дослідження творчості сучасних українських композиторів у руслі естетики постмодернізму також слід пам'ятати, що існує протиріччя мовного контенту у висловленні власної творчої платформи композиторами й оцінки стану речей через формулювання критичних концептів сторонніми особами, такими, наприклад, як

музикознавці, арт-критики, колеги тощо. Оскільки осмислення змісту тексту, що вкладається у нього автором, може відрізнитися від сприйнятого слухачем і породжувати новий інтерпретаційний сенс, то й роз'яснити і зрозуміти його можна в основному вербально, через мову. Однак, вже будучи наративно оформленою, думка все одно зберігає у собі риси концептуальної багатозначності. Тож діалог думок двох суб'єктів музичного процесу, що по-різному інтерпретують світ і мистецтво, може в кінцевому результаті допомогти зрозуміти світоглядно-естетичну багатозначність сенсів, закладених у творі, розкрити його концептосферу як понятійний тезаурус.

У вступному слові Анни Луніної [2, 143–246] до інтерв'ю з одеською композиторкою Кармелою Цепколенко (нар. 1955) музикознавиця знову апелює до постмодерністського концепту поняття «гра». Її висновок: «гра, як відомо — все наше життя», і твердження, що «ця головоломка у вигляді запитань-відповідей – теж гра» не є очевидними, тому що композиторка, як організатор всесвітньовідомого модерного фестивалю «Два дні і дві ночі», відрізняється практичною менеджерською хваткою і відповіді в інтерв'ю подає чесно й відверто прямолінійно. Вона любить Баха, Моцарта, Скрябіна, Мусоргського, Дебюсі, Шостаковича, нововіденську школу за «баланс чіткої структури й емоційної виразності», не любить політики і вважає її брудною справою, а мистецтво вважає «чистим явищем» і висловлює давно відомий постулат: «Мистецтво існує для мистецтва» [2, 155].

З усього зазначеного в оцінках і самооцінках композиторів напрошується висновок, що для наративу «гра» у композиторській свідомості і музичному спілкуванні з аудиторією відведено місце лише слухачеві. Грають зі слухачем. Так, наприклад, у Концерті-драмі № 2 для фортепіано та симфонічного оркестру К. Цепколенко відтворено (візьмемо на себе сміливість стверджувати) «брудну детективну гру», що завершується катастрофою. До того ж, «чистим мистецтвом» не можна назвати твір, що будується на «схиблених» стрибкоподібних мелодичних зворотах та нагнітанні дисонантних звучань, бо відомо ще із середини XIX століття, що «чисте мистецтво» (фр. *l'Art pour l'Art*) висловлює наратив незалежності мистецтва від суспільного життя. А в ті часи під цим гаслом розуміли вихід у красу природи, ідеалу, мрії тощо.

Можна відзначити ще один парадокс, що його постулює К. Цепколенко: вона своїми улюбленими композиторами називає мистців, що історично й естетично є роз'єднаними, але яких об'єднує прискіпливо-невідсторонене ставлення до реальних суспільних процесів. Інша справа, що одні з них відстоювали свої погляди на життя, за що й поплатилися забуттям або й життям, інші «ховалися» за наративами «чистого мистецтва», іронією або сарказмом. Нововіденська школа ж є неприкритим протестом проти соціуму й висловлює з негативними емоціями його найганебніші іпостасі: привнесений страх, руйнацію, обскурантизм містицизму й ін. [2, 150].

Продовження теми концептосфери оцінки й самооцінки творчості, але у ракурсі «перфекціонізму» в авангардній музиці, висловлюється в інтерв'ю Анни Луніної [2, 169–253] з іншою одеською композиторкою Юлією Гомельською (1964–2016). Музикознавиця відзначає, що концепт «досконалість» обговорюється філософами й мистцями спокон віків в естетиці й поезії як теорії творчості. Цитується і Річард Бах: «Мета життя – пошук досконалості...», і спростування такого визначення Сальвадором Далі: «Не бійтеся досконалості. Вам її не досягнути...». Але у даному випадку, ця традиційна проблема є показовою, бо вступає у протиріччя з естетикою авангарду, в якій «досконало виконаний руйнівний процес» вже виглядає як психологічне збочення у творчому форматі.

Розглянемо для прикладу дві блискучих за композиторським професіоналізмом партитури Ю. Гомельської. Її твір «До сонця» для фортепіано та струнних, за висловом композиторки, зорієнтовано до наративів стихії фольклорного начала з використанням наприкінці у завуальованому вигляді пісенної теми «Вийди, вийди Іванку». Відомо, що цю ж тему використовує у фіналі Першого фортепіанного концерту П. І. Чайковський, який дійсно можна сприймати як гімн радості від споглядання природи, що відроджується. Цьому сприяє швидкий темп, блискуча акордова фактура у фортепіано, що насправді «конкурує» зі звучанням всього симфонічного оркестру. Текст же народної пісні висловлює радість дівчини, що «весни дожидала», віночок для коханого звилала «та й повісила на кілочок», що очевидно означає очікування заміжжя. Однак «Матуся віночка зняла та нелюбові дала. Коли б же я теє знала, я б його розірвала». Тож, за побутовим характером та печальним закінченням пісня не збігається з пафосним наративом твору П. І. Чайковського.

Композиція ж Ю. Гомельської «До сонця» своїм рваним ритмом та машинально повторюваними маленькими поспівками апелює до наративів язичницьких обрядових «диких» танців, а в тихих місцях – до зображальності містичного занурення в потаємні сомнабулічні стани (від лат. *Somnus* – «сон» і *ambulo* – «пересуваюся»). Найпоказовішим у цьому сенсі є твір Ю. Гомельської «Phonium-Folk», виконаний на фестивалі нової музики «Два дні, дві ночі» в Одесі. Він демонструє всі засоби музичної і позамузичної стихії для витворення магічного дійства чи то буддійських монахів, чи то східних шаманів. Композиторка Ю. Гомельська, неначе факір, дістає зі «скриньки» все нові й нові химерні фонічні образи «інших світів», що «оживають» у нас на очах. Тож, тема «перфекціонізму» в наративах авангардної естетики постає тут в абсолютно виверненому вигляді.

Отже, у світогляді постмодернізму завершення модерної епохи метанарацій (Ліотар) призводить до нехтування оптимістичними ідеями соціального прогресу і скочування до песимістичних сценаріїв розвитку людства, а відторгнення класичної філософії діалектики духу (Гегель) як основи світопорядку – до легального використання у творчості сучасних мистців спонтанних хаотичних образних сфер. Крім того, проповідування ідей «відкритості існування» (Батай), «ліквідації принципу ідентичності» (Клосовський) утворює постмодерністську ситуацію відсутності стабільності у використанні засобів виразності, організації форми і семантичних спрямуваннях творчості [3, 277]. Тим не менше, спільним виглядає бажання завуальовувати власні композиторські наративи невизначеністю мелодико-інтонаційної складової, що приховується за використанням мікро-інтонаційних побудов та «плямистої» колористики музичної фактури.

Наукова новизна основних положень статті полягає у розкритті в контексті постмодернізму особливостей концептуальності творчих наративів музики сучасних українських композиторів як висловлення візуальних, сенсорних, мовних, асоціативно-багатозначних, абстрактних й ін. відчуттів та переосмислення багатьох класичних понять, таких як духовність, містика, поетика, художній образ, символ тощо.

Висновки. Постмодерністський наратив у творчості сучасних українських композиторів висловлюється за допомогою специфічних стилістичних прийомів, з опорою на засоби проростання та змішання стилів або протиставлення їх одне одному, застосування принципів хаотичної

імпровізаційності тощо. Крім того, використання у композиторській творчості аллюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості вже стають свідомим стилістичним прийомом. Таким чином, штучно організований звуковий хаос руйнує загальноприйнятну логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов'язану зі сприйняттям світу в постмодерній естетиці як абсурдного та непередбачуваного «хаосмосу».

Література

1. Вишинський С. Візії постсучасності: постмодернізм та інтегральний традиціоналізм. Інститут філософії ім. Г. Сковороди Національної академії наук України. 2012. URL: <https://politosophia.org/page/vizii-postsuchasnosti.html> (дата звернення: лютий 2026).
2. Луніна А. Композитор у дзеркалі сучасності: у 2 т. Київ: Дух і літера, 2015. Т. I. С. 169–254.
3. Постмодернізм. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-...> (дата звернення: лютий 2026).
4. Черниш Н. Соціологія: курс лекцій. Львів, 1996.
5. Articles on Contemporary music. URL: <https://theconversation.com/topics/contemporary-music-12360> (дата звернення: лютий 2026).
6. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984. 110 p.
7. INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology Journal of INSAM Institute for Contemporary Art Music. URL: <https://www.insamjournal.com/index.php/ij/issue/view/15/16> (дата звернення: лютий 2026).

References

1. Vyshynskiy, S. (2012). Visions of postmodernity: postmodernism and integral traditionalism. H. Skovoroda Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://politosophia.org/page/vizii-postsuchasnosti.html> [in Ukrainian].
2. Lunina, A. (2015). Composer in the Mirror of Modernity: in 2 volumes. Spirit and Letter, Vol. I, 169–254 [in Ukrainian].
3. Postmodernism. (n.d.). Encyclopaedia of Modern Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-...> [in Ukrainian].
4. Chernysh, N. (1996). Sociology: A Course of Lectures. Lviv [in Ukrainian].
5. Articles on Contemporary music. Retrieved from: <https://theconversation.com/topics/contemporary-music-12360> [in English].
6. Lyotard, J.-F. (1984). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester University Press [in English].
7. INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology Journal of INSAM Institute for Contemporary Art Music. Retrieved from: <https://www.insamjournal.com/index.php/ij/issue/view/15/16> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Туріна О. А. Формування національного стилю камерно-інструментальної виконавської культури: сучасний науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 298–305.

Туріна Олена Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри виконавських дисциплін №1
Київської муніципальної академії музики
імені Р. М. Глієра
<https://orcid.org/0009-0002-0972-5799>
[turinata124@gmail.com](mailto:turinatal24@gmail.com)

Turina O. (2026). Formation of the National Style of Chamber Instrumental Performance Culture: Contemporary Scientific Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 298–305 [in Ukrainian].

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ДИСКУРС

Мета роботи – розкрити особливості формування національного стилю сучасної камерно-інструментальної виконавської культури крізь призму наукових здобутків українських мистецтвознавців. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує історично-генетичний метод (для простеження еволюції виконавських традицій стилю), компаративний аналіз (для зіставлення національних та світових стильових тенденцій), системний аналіз для виявлення складових стилю української музичної культури, мистецтвознавчий аналіз (для аналізу творчої спадщини видатного українського композитора Мирослава Скорика, яка є знаковою в культурно-мистецькому середовищі сучасної України), герменевтичний метод для осмислення інтерпретації засобів виразності, що формують національну специфіку камерно-інструментального виконавського стилю та системно-культурологічний підхід для осмислення виконавської культури як цілісного феномену в межах сучасного наукового дискурсу. **Наукова новизна.** Вперше окреслено етапи формування національного стилю у вітчизняному камерно-інструментальному виконавстві крізь призму сучасних наукових студій. **Висновки.** Виконавську культуру визначено як поліфункціональне явище, що дає змогу розглядати камерно-інструментальну сферу не лише як результат опанування технічних навичок, а й як складний комплекс взаємодії когнітивно-творчих здібностей музиканта та художньо-образної сфери музичного матеріалу.

Ключові слова: музичний стиль української культури; камерно-інструментальне виконавство; музично-виконавська діяльність; виконавська культура скрипалів; національний стиль.

Turina Olena, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of Performance Disciplines No. 1, Reinhold Moritzovich Glière Kyiv Municipal Academy of Music

Formation of the National Style of Chamber Instrumental Performance Culture: Contemporary Scientific Discourse

The purpose of the work is to reveal, through the prism of the scientific achievements of Ukrainian art scholars, the peculiarities of the formation of the national style of contemporary chamber instrumental performance culture. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that combines the historical-genetic method (to trace the evolution of performance traditions), comparative analysis (to compare national and global stylistic trends), system analysis to identify the components of the style of Ukrainian musical culture, art studies analysis (to analyse the creative heritage of the outstanding Ukrainian composer Myroslav Skoryk, which is significant in the cultural and artistic environment of contemporary Ukraine), and a system-cultural approach (to comprehend performance culture as an integral phenomenon within the framework of contemporary scientific discourse). The hermeneutic method is also applied to interpret the means of expression that shape the national specificity of the chamber instrumental style. **Scientific novelty.** For the first time, an attempt has been made to trace the stages of the formation of the national style in domestic chamber instrumental performance through the prism of contemporary scientific studies. **Conclusions.** Performance culture is defined as a multifunctional phenomenon that makes it possible to consider the chamber instrumental sphere not only as a result of mastering technical skills, but also as a complex interaction of the musician's cognitive and creative abilities and the artistic-imagery sphere of the musical material.

Keywords: musical style of Ukrainian culture; chamber instrumental performance; musical performance activity; violinist's performance culture; national style.

Актуальність теми дослідження. Дискурс сучасного етапу розвитку українського суспільства отримав новий імпульс глибинних трансформацій в умовах напруження державної культурної політики. Реформи, спрямовані на форми збереження самобутніх традицій та культурно-історичних цінностей, створюють фундамент для формування громадянського суспільства європейського зразка (Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку, 2016). Пріоритетним вектором цього поступу є відтворення базових духовних констант національного мистецтва, що передбачає активну інтеграцію України в європейський культурний простір.

У контексті чинних стратегій реформування мистецької освіти особливого значення набуває роль митця як ключової постаті у створенні та поширенні національного музичного продукту. Це актуалізує необхідність теоретичного осмислення та практичного втілення національного стилю в камерно-інструментальній виконавській культурі. У сучасному науковому дискурсі ця проблема постає не лише як питання естетики, а і як стратегічне завдання утвердження національної ідентичності в умовах глобалізації. Саме тому дослідження механізмів формування національного стилю крізь призму взаємодії традиції та новаторства є критично важливим для сучасної мистецтвознавчої науки.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві щодо визначення особливостей формування національного стилю музичної культури, яка є багаторівневим сучасним феноменом та інтегрує як вектори особистісного композиторського та сольо-ансамблевого розвитку музичної мови, так і фундаментальні професійні засади виконавського стилю художнього мислення, приділено певну увагу дослідників.

В межах аналізу оголошеної проблеми ми базуємось на дослідженнях О. Бугайової «Мова як код національного світогляду...», де авторка наголошує, що «мова посідає важливе місце в системі цінностей кожного народу. Відображаючи культурні процеси, вона активно на них впливає, є ключовим чинником культурного розвитку народу. Кодуючи колективні знання про навколишню реальність, способи її пізнання, мова забезпечує спадкоємність між минулим і сучасністю, є своєрідним генетичним кодом нації» [6, 212]. Ми наголошуємо, що стиль є

системою відношень мови музики до її змісту та соціокультурних збудників і резонансів. Він гармонізує ці відношення, вибудовує їх, визначаючи пріоритетність. Подібний до надчутливого локатора, він наче вловлює духовні вимоги часу і проектує їх на весь внутрішньомузичний гармонійний устрій. Розширюючи твердження, висловлені різними авторами, ми пропонуємо нове наукове міждисциплінарне зіставлення, а саме: національно-музична мова безумовно посідає важливе місце в системі цінностей кожного народу, а також і української нації. А відображаючи духовні суспільні процеси, національна музична мова активно на них впливає і є ключовим чинником культурного розвитку музичної творчості в різних мистецьких формах та кодах. Тому характерними для сучасного українського камерно-інструментального виконавства є жанрові варіації національної мелодики (фольклору), які насичуються образною кристалізацією стилю. Окремо наголошуємо, що камерно-інструментальне різножанрове музикування функціонує в умовах постійного експерименту, але головне, що є ритмічна періодичність повернення до своїх витоків (історично-фольклорних та інших артефактів у творчості як окремих композиторів та виконавців, так і великих національних академічних та аматорських колективів).

Дослідниця О. Афоніна розглядає тему алузії та ремінісценції у програмній музиці та виявляє історично-теоретичні аспекти музичної науки, які розкривають стильові тенденції музичного виконавського мистецтва. Виокремлюючи значення композиторської творчості та особливості проявів національного стилю їх музичної інтерпретації, авторка підкреслює потребу уваги до цієї проблеми українського музикознавства. Надає висновок, що завдяки суспільній роботі над професійною якістю музичної освіти, поліпшиться стан української виконавської інструментальної школи та сформується відповідне відношення до національного стилю в інструментальній музиці. Мистецькі практики в науковому дискурсі: інтеграція освіти, культури й творчості О. Афоніна надає наукові гіпотези відповідно до ролі в соціокультурному просторі творчості українських і зокрема київських митців, акцентуючи увагу на те як їх інтерпретації впливають на формування національного стилю камерно-інструментальної виконавської культури в ХХІ столітті, що спрямовує увагу суспільства на контекст – культурна пам'ять та

національна ідентичність та важливість показу сучасного мистецтва в теорії та практиці [2, 1–5].

Підкреслимо, що у формуванні національного стилю камерно-інструментальної культури важливу роль відіграють сучасні музичні жанри та стилі, які поширюються завдяки їх широкій популяризації у національних програмах, у конкурсно-фестивальному русі, у практично-виконавській роботі учнів і студентів під час навчально-концертного виконавського процесу на рівні інтерпретації творів світового та особливо українського репертуару.

В цьому контексті сучасна теорія музичної педагогіки, як окремого виду стилю майстерності переконливо свідчать про те, що одним з провідних засобів виховання та формування індивіда є музичне мистецтво та його унікальні жанрові модифікації виконавсько-концертних комунікацій.

Тому виконавську культуру ми окреслюємо як поліфункціональне явище, що дає змогу розглядати камерно-інструментальну сферу творчості не лише як результат опанування технічними виконавськими навичками, а й як складний комплекс взаємодії когнітивно-творчих здібностей музиканта досягнути глибинності художньо-образної сфери національного стилю музичного репертуару.

Наприклад, у статті «Сучасне мистецтво в теорії та практиці» О. Афоніна підкреслює значення фольклору й позиції національного виконавського стилю для струнно-смичкового виконавства. Прикладом стає аналіз музичних творів з використанням таких понять як «коди культури» і «подвійне кодування в мистецтві» [4, 11]. Власне, такий підхід дозволяє виокремити код як музично відому інформацію, приміром, мелодію українських пісень. Далі за текстом: «мелодійний лаконізм і темброва яскравість алюзійно нагадує багато як класико-романтичних новел, так і фольклорних зразків» [3, 49]. Авторка звертає увагу і на фольклор як джерело інновацій й збереження культурної ідентичності, що виявляється в інтеграції традиційних мотивів у жанрових практиках...служує основою для музичного новаторства, забезпечує зв'язки із традицією та сучасністю, сприяючи культурній комунікації, збереженню автентичності в умовах глобалізації. Ці позиції розкривають умови формування національного стилю камерно-інструментальної виконавської культури [8–11].

Представлений аналіз наукової літератури засвідчує високий інтерес дослідників до окремих аспектів обраної проблеми, проте цілісне осмислення формування національного стилю камерно-інструментального виконавства в контексті сучасного мистецтвознавчого дискурсу все ще потребує системного узагальнення. Тому нашою метою є дослідження є наповненість сучасного наукового дискурсу до цього питання.

Мета роботи – крізь призму наукових здобутків українських мистецтвознавців розкрити особливості формування національного стилю сучасної камерно-інструментальної виконавської культури.

Виклад основного матеріалу. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі формування національного стилю постає як фундаментальний чинник утвердження культурної ідентичності та професійної цілісності виконавської національної музичної школи. У цьому контексті особливої актуальності набуває взаємозв'язок між методичними підходами та становленням національних ознак скрипкової культури, що безпосередньо впливають на фахову підготовку майбутнього скрипаля-ансамбліста камерно-інструментального виконавства та її стилістики. Ці тенденції розкривають потенціал скрипаля через специфічні психологічні якості музичного мислення де спостерігається перевага великих форм, висвітлення інструментальної фактури й гармонії, ускладненість ритмічної організації. Ефективність реалізації цього потенціалу критично залежить від професійного рівня музикантів-педагогів, здатних забезпечити досконалий фаховий розвиток національного стилю камерно-інструментального скрипкового виконавства. Відтак, оптимальною навчальною моделлю має стати наукове обґрунтування впливу особистісних характеристик митця на процес його професіоналізації. Це створює засади для розробки системної методики, орієнтованої на досягнення світового рівня виконавської діяльності при збереженні музичної стилістики.

У науковій літературі професійна українська скрипкова школа досліджувалася багатьма дослідниками: (В. Стеценко, В. Зельдис, Д. Мельник, О. Пархоменко, Б. Півненко, О. Спренціс, В. Федоришин, І. Фрайт та ін.).

Простежимо динаміку вітчизняного наукового дискурсу у фокусі уваги якого перебуває взаємодія скрипкового з камерно-інструментальним виконавством, що по-суті є унікальної краси творчим поєднанням. Сучасний науковець І. Фрайт у своїй роботі «Методика формування виконавської

майстерності скрипаля у педагогічній діяльності Георгія Павлія підкреслює що: «скрипкове виконавство проявляє себе в академічній, фольклорній, естрадно-джазовій та інших традиціях ... змін вимагає і зміст навчання, який має відображати сучасні підходи в освоєнні інструмента» [12, 119]. Дослідниця О. Андрейко відзначає, що постать музиканта символізує нестримне бажання до вдосконалення, прогресу, пошуку духовного у процесі досягнення мистецького професіоналізму. У науковій роботі «Виконавська культура скрипаля: теорія і методика формування» дослідниця, порушуючи проблему підбору репертуару як актуальної на сучасному етапі розвитку скрипкового мистецтва, окремо наголошує на вільному відборі репертуару. Зокрема, автор відзначає, що організацію навчального матеріалу необхідно проводити у такий спосіб, щоб умовно студент сам вибирав музичний репертуар, визначав вид і форму його художньо-технічного опрацювання [1]. В свою чергу дослідниця Д. Шевченко виокремлює, що збагачення репертуару творами різних стилів та епох вимагає розвитку нових підходів до стилю інтерпретації.

Ми погоджуємось з думкою авторів та пропонуємо на перший план поставити рівень професійних вимог до окремих періодів професійної підготовки інструменталіста. Бо формування творчої особистості скрипаля здійснюється під впливом трансформаційних художніх процесів репертуарної політики, які відбуваються у камерно-інструментальному мистецтві. В цьому контексті важливою складовою є значимість національної музичної культури та її унікального стилю, який при його осмисленні спонукає до розвитку емоційно-ціннісного компоненту свідомості до професійного інтересу (через музичний репертуар або музичний продукт).

У різноманітних формаціях музичного мистецтва стиль існує у значній, а, можливо, навіть нескінченній кількості творчих площин, які утворюються шляхом взаємодії різних історичних, національних, професійних та інших факторів, заломлюючись через особливості індивідуального світосприйняття знаходячи відображення у діяльності музиканта незалежно від сфери його творчих пошуків власного стилю.

Нині камерно-інструментальне виконавство переживає значний розвиток рівня сучасних

виконавських технік. Композитори використовують нові методи звуковидобування, включаючи «поштовхи», «тертя» та інші нетрадиційні прийоми, що віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери музичної мови композитора. Віртуозність характеризується використанням широкого спектра інструменту – від найвищих до найнижчих звуків, швидко-розгорнутих пасажів, техніки гри на рівні дрібних відтінків. Виконавські манери сучасних творів потребують інтерпретаційної сміливості, де стиль та техніка змішуються, а сама інтерпретація стає важливішою за академічні виконавські традиційні вимоги та зводиться до експериментів з тембрами, динамікою, ритмами та навіть формами.

Аналізуючи функцію музики, науковці виокремлюють її розважальну роль. Погоджуючись з твердженням Теодора Адорно, який наголошував на споживацькому ставленні людини до музики – як до розваги, а не як до високого мистецтва. Ми підкреслюємо, що музика є *голосом* нації маючи свій національний стиль *вислову*. Музичне мистецтво є чинником творчої соціалізації музиканта - це найвищий щабель суспільно-культурної адаптації, яка втілюється в художній формі творчої організації вільного часу та у спільній художньо-естетичній діяльності [11]. В наш час саме камерно-інструментальне виконавське мистецтво, як продукт з яскравою характеристикою національного стилю і є таким формуючим чинником.

Зазначимо, що контекст музичного стилю проявляється у художньому використанні образних ідей, мотивів, які ідентифікуються з конкретною нацією, епохою, це особливі мелодії, ритми, гармонії тощо. Знаковим є поширення в творчому процесі інтересу професійних музикантів до традицій народного музикування зокрема на скрипці, що тісно пов'язані з активним використанням фольклору в музичних експериментах, звернення до змішаної гармонічної техніки тощо.

Отже, можемо припустити, що всеохопність українського музичного мистецтва поняттям «стиль» виявляє себе на декількох рівнях: на рівні історичної спадщини (наприклад Великі стилі, академізм); на рівні національної своєрідності художньої творчості; на рівні стильових особливостей художніх напрямів та течій; на рівні індивідуальних художньо-музичних вподобань; використання інструментарію та ін. Слід зазначити, що провідні сучасні українські

митці, композитори в своїй творчості звертаючись до поєднання професійної і народної музики, виробили особливі естетичні засоби творчості, які вирізняються з поміж інших своїм стилем.

Звертаючись до наукових пошуків культурологині С. Садовенко, ми виокремимо рецензію на книгу за редакцією Г. Карась в творі «Творче життя як крапля роси» зазначено, що «багатогранність української національної культури складається з синергії унікальності й різноманіття регіональних локусів, рушійною силою яких постає активна неординарна людина» [9, 303]. В іншій праці авторка підкреслює, що «троїсті музики надихали композиторів, художників на створення творів, що відображають народні музичні традиції як феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі, обґрунтуванні їх ролі у збереженні національної ідентичності та обрядовості, зокрема, в умовах глобалізаційних процесів» [10, 39]. Л. Соколюк, І. Фрайт також виокремлюють важливість таких тенденцій [12].

Звернемо увагу, що до головних ознак національного музичного стилю відносяться історично-культурологічні процеси – шляхи професійного й аматорського розвитку основних музичних сфер українських регіонів музичного виконавства та композиторської творчості, вокально-інструментального та камерно-інструментального музикування, гастрольно-концертної діяльності музично-театрального простору (у формах різноманітних творчих проєктів та комунікацій), напрямків репертуарної політики фахової музичної освіти та концертних комунікацій.

Наголосимо, що кожна національна культура має свої індивідуально-неповторні риси духовного досвіду, що закріплюються в образній мові кожного з видів мистецтва, утворюючи національний художній (або музичний) стиль. Орієнтація на *Геніїв* завжди має велике значення для культури нації у вияву стилю. Тому вивчення творчого доробку унікальних українських майстрів музичного мистецтва є *професійною школою мистецького життя* для виховання молодих музикантів, які з перших кроків знаходяться в стані постійного пошуку індивідуального виконавського стилю. До таких особливих феноменів в українській музичній культурі перехідного періоду знакових у камерно-інструментальній музиці можна віднести «Український квінтет» Б. Лятошинського присвячений трагічним подіям війни. Теми

твору побудовані на інтонаційних джерелах фольклору – плачах, думах, історичних баладах. В певні періоди української історії цей твір стає актуальним.

Підкреслимо, що в культурно-мистецькому середовищі знаковою для сучасної України є творчість геніального композитора та видатного діяча культури Мирослава Скорика. Беручи до уваги національний музично-культурний вектор дослідження, запропонований С. Садовенко екстраполюємо його на аналіз камерно-інструментальної творчості Мирослава Скорика. Музика композитора, глибоко вкорінена в український фольклор, трансформує його елементи в інтелектуально насичену художню систему, сповнену національної ментальності та філософської глибини, які віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора. Його творчість стала символом модерної української камерно-інструментальної музики де стиль поєднує карпатський фольклор, неоромантизм та джазові інтонації. Найвідоміші твори – «Мелодія», опера «Мойсей», балет «Повернення Батерфляй», музика до фільму «Тіні забутих предків» та інші знані у Світі твори автора. Талант та яскрава творча особистість композитора захоплює шанувальників української музики. Мелодійність, національна забарвленість його камерної музики, ритмічність та сучасність музичної мови – це риси творчості Митця. Зокрема цінними для української науки є його мистецтвознавчі дослідження, зокрема монографія «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття» де ми знаходимо, серед іншого, дослідження основ музичної стилістики.

Мирослав Скорик належить до покоління Митців, які внесли ознаки авторського стилю в українську музичну культуру, орієнтуючись та проявившись у стильовому відношенні, з одного боку, на авангардних пошуках (В. Сильвестрова, Є. Станковича та ін.), а з іншого – зацікавленням архаїкою національного фольклору підкреслюють О. Берегова, М. Гордійчук, Л. Кияновська, Ю. Щириця та інші дослідники його творчості.

Улюбленим камерно-інструментальним твором широкого кола українців в ХХІ століття стає інструментальний твір «Мелодія», що згодом зажив самостійним творчим життям, причому в різних виконавських варіантах: для віолончелі соло в інтерпретації О. Пірієва, для скрипки -

Б. Півненко; варіантами даного твору є різноманітні виклади та інтерпретації цієї мелодії для різних інструментів у супроводі фортепіано; у оригінальній оркестровці для малого симфонічного В. Федоришина. До шанування «Голодомору» було створено версію поезії до цієї мелодії, і вона вже існує у стилістиці жанрів популярної музики у виконанні О. Білозір та інших естрадних виконавців. Цей твір можна почути в класах музичних шкіл, у виконанні вуличних музик та з підмостків театральної сцени. І на останок – «Мелодія» стає інтонаційним символом України 80-х рр. XX ст.



Рис. 1. За диригентським пультом народний артист України Мирослав Скорик



Рис. 2. «Київська Камерата» під орудою Валерія Маюхіна. Твір М. Скорика «Мелодія». Соло скрипки – Богдана Півненко

Підкреслимо, що стильова та жанрова палітра творчості Маєстро відлунується в «Мелодії» поєднанням схвилюваності, задушевності, ліричного роздуму. Підтвердженням цих вражень стає приклад унікальної інтерпретації звучання твору у виконанні академічного хору під орудою Юлії Ткач.

Стильовим новаторством в творчому доробку Майстра є «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру. За висловом дослідниці Л. Кияновської, народнописанне ядро істотно інтелектуалізовано, доповнене і переосмислене крізь призму численних інших стилістичних тенденцій, через ідею джаз-імпровізації та експресії барокової концертності [8].

Співпраця М. Скорика з С. Параджановим над художнім кінофільмом «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського стає зразком національного стилю поетичного кіно (Калашник, 1999).

Цінним для становлення українського камерно-інструментального (зокрема скрипкового) виконавства та його стилю є суспільна робота Маєстро у складі журі Першого в Україні міжнародного скрипкового конкурсу імені Д. Ойстраха, що відбулась за запрошенням президента конкурсу Народного артиста України О. Злотника та директора конкурсу І. Курилів. Для Першого та Другого конкурсних турів Мирославом Скориком було створено обов'язкові твори для скрипки це: «Карпатська рапсодія» та «Поема», що полюбилися учасникам цих міжнародних конкурсів підкреслює Г. Конькова. Лауреат Першої премії конкурсу, скрипалька Камію Маюко (Японія) з хвилюванням розповідала про її захопленість незвичними інтонаційними співзвуччями «Карпатської рапсодії», стилем музичної мови, її виконавськими знахідками та власними відкриттями краси українського мелосу під час роботи над цим твором [8].

Унікальним за своєю стилістикою є оркестрові транскрипції «24 каприсів» Н. Паганіні, Фантазія на теми пісень «Бітлз» та інші твори. Разом з тим ґрунтовні знання скрипкової специфіки, фактури та засобів виразності є одним із важливих факторів створення М. Скориком якісних зразків камерно-інструментальних творів для скрипки які також входили до репертуару таких відомих солістів як М. Сук, О. Слободяник, В. Вінницький та ін. [7, 2–9].

Зазначаємо, що в ХХІ столітті сформований широкий спектр професійно-художньої інтерпретації і практичне втілення одноосібних трактувань популярних національних творів відкриває перспективи для більш глибокого аналізу ролі творчої особистості в музичному камерно-інструментальному виконавстві та важливості культурних зв'язків між індивідуально-суспільними та національно-ментальними ознаками стилю у цьому процесі.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вній уперше окреслено етапи формування національного стилю у вітчизняному камерно-інструментальному виконавстві крізь призму сучасних наукових студій.

Висновки. Узагальнення результатів огляду наукової літератури та системний аналіз складових стилю української музичної культури, її педагогічних і виконавських традицій (зокрема скрипкової школи)

дозволили констатувати, що камерно-інструментальна виконавська культура є багаторівневим феноменом. Вона інтегрує в собі як вектори особистісного сольо-ансамблевого розвитку музиканта, так і фундаментальні професійні засади формування стилю камерно-інструментальної виконавської художньої діяльності. Її окреслено як поліфункціональне явище, що дає змогу розглядати камерно-інструментальну сферу не лише як результат опанування технічних виконавських навичок, а й як складний комплекс взаємодії когнітивно-творчих здібностей музиканта та художньо-образної сфери музичного матеріалу за стилем.

Встановлено, що багатогранність виконавської культури сучасного музиканта зумовлена її структурою. Виокремлення професійно-пізнавального, навчально-мотиваційного, особистісно-креативного та комунікативного компонентів дозволяє оцінити якість художньої діяльності не лише за технологічними, а й за емоційно-естетичними критеріями стилю.

Запропоновані параметри є підґрунтям для самооцінки музиканта та усвідомлення ним рівня власної фахової відповідності. Це стає визначальним фактором постійного самовдосконалення, необхідного для глибинної інтерпретації творів та ефективної взаємодії зі слухачем. Такий цілісний підхід сприяє професіоналізації знань про національне камерно-інструментальне мистецтво як інтегративного феномену у контексті світового культурно-мистецького простору

Виявлено, що явище суспільно-концертного прояву національного стилю втілюється (художньо та практично) у творчості Мирослава Скорика в українському камерно-інструментальному мистецтві кінця XX початку XXI ст., задіюючи український мелос, професійну композиторську та виконавську діяльність як опорні фактори. Отже, український стиль сучасної камерно-інструментальної музики має оригінальну, пізнавану, виразно-національну забарвленість художнього викладу звучання і є нескінченним творчим процесом.

Література

1. Андрейко О. І. Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2014. 44 с.
2. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021.

№ 1. С. 48–52. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229550>.

3. Афоніна О. С. Фольклорні і джазові практики у сучасному культурологічному дискурсі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2025. Вип. 30. С. 7–13. URL: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/article/view/464/457> (дата звернення: 01.03.1016).

4. Афоніна О. С. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 111–116. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/Visnyk_NAKKKIM_1_2022_DOI.pdf (дата звернення: 01.03.1016)

5. Афоніна О. С. Скрипкове мистецтво в побутовому жанрі польського образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 6. С. 6–14. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.1>.

6. Бугайова О. І. Мова як код національного світогляду: лінгвоментальні аспекти. *Українська сучасна гуманітаристика: виклики та стратегії розвитку* : колективна монографія / уклад. В. А. Сіверс, О. Ф. Стаднік. Київ : НАКККіМ, 2025. С. 212–232. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6166> (дата звернення: 01.03.1016)

7. Кияновська Л. О. *Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи* : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

8. Конькова Г. В. «На березі життя» Олександр Злотник. *Діалоги з майстрами*. Київ : Укр. центр видав. та реклам., 2008. С. 194–198.

9. Садовенко С. М. Багатогранність української національної культури як синергія унікальності й різноманіття регіональних локусів: індивідуальні онтологічні хронотопи буття : рецензія на книгу за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась «Творче життя як крапля роси». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 303–307. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_2024_3.pdf (дата звернення: 01.03.1016).

10. Садовенко С. М. Народні ансамблі трієстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 36–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338817>.

11. Туріна О. А. Культурно-мистецьке середовище як засіб формування творчої та здоровішої особистості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 10. С. 92–101. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5165/Kravchenko_Zbirka_tez_19_10_23.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 01.03.1016).

12. Фрайт І., Чорний Ю. Методика формування виконавської майстерності скрипаля у педагогічній діяльності Георгія Павлія. *Молодь і ринок*. 2022. № 1. С. 118–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2022_1_23 (дата звернення: 01.03.1016).

References

1. Andreiko, O. I. (2014). *Theory and methodology of forming the performance culture of a violinist in higher art educational institutions* (Extended abstract of Doctor's thesis). National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
2. Afonina, O. S. (2021). Contemporary art in theory and practice. *Visnyk of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 1, 48–52. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229550> [in Ukrainian].
3. Afonina, O. S. (2025). Folklore and jazz practices in contemporary culturological discourse. *Visnyk of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 30, 7–13. <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/article/view/464/457> [in Ukrainian].
4. Afonina, O. (2022). Cultural codes in contemporary musical creativity. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 111–116. Retrieved from: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/Visnyk_NAKKKIM_1_2022_DOI.pdf [in Ukrainian].
5. Afonina, O. (2023). Violin art in the household genre of Polish fine arts of the late 19th – early 20th century. *Ukrainian Art Studies Discourse*, 6, 6–14. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.1> [in Ukrainian].
6. Buhaiova, O. (2025). Language as a code of national worldview: Linguomental aspects. In V. A. Sivers & O. F. Stadnik (Compilers), *Ukrainian contemporary humanities: Challenges and development strategies* (pp. 212–232). NAKKKiM Retrieved from: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6166> [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. O. (1998). *Myroslav Skoryk: The artist's creativity in the mirror of the epoch*. Spolom [in Ukrainian].
8. Konkova, H. V. (2008). “On the shore of life” Oleksandr Zlotnyk. In *Dialogues with masters* (pp. 194–198). Ukrainian Centre of Publishing and Advertising [in Ukrainian].
9. Sadovenko, S. M. (2024). The multifaceted nature of Ukrainian national culture as a synergy of uniqueness and diversity of regional loci: Individual ontological chronotopes of existence. Review of the book edited by Hanna Karas *Creative life as a dewdrop. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 303–307. Retrieved from: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_2024_3.pdf [in Ukrainian].
10. Sadovenko, S. M. (2025). Folk ensembles of triple musicians as a phenomenon of Ukrainian traditional musical culture and a factor in preserving national identity under globalization processes. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 36–45. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338817> [in Ukrainian].
11. Turina, O. A. (2004). Cultural and artistic environment as a means of forming a creative and healthy personality. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 10, 92–101. https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5165/Kravchenko_Zbirka_tez_19_10_23.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].
12. Frait, I., & Chorny, Yu. (2022). Methodology of forming violinist performance mastery in the pedagogical activity of Heorhii Pavlii. *Youth and Market*, 1, 118–123. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2022_1_23 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.03.2026
Отримано після доопрацювання 03.04.2026
Прийнято до друку 14.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362373

Цитування:

Швець Н. О. Особливості музичного мінімалізму Філіпа Гласса: принципи адитивної структури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 306–310.

Швець Наталія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
Київської муніципальної академії музики
імені Р. М. Глієра
<https://orcid.org/0000-0003-4123-4834>
natala.shvets@gmail.com

Shvets N. (2026). Features of Philip Glass' Musical Minimalism: Principles of Additive Structure. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 306–310 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО МІНІМАЛІЗМУ ФІЛІПА ГЛАССА: ПРИНЦИПИ АДИТИВНОЇ СТРУКТУРИ

Мета статті – виявити особливості техніки адитивного процесу Ф. Гласса в контексті музичного мінімалізму. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, метод теоретичного аналізу, біографічний метод, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод жанрово-стильового аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто творчість американського композитора Ф. Гласса в контексті становлення музичного мінімалізму та виявлено особливості техніки адитивного процесу як однієї з типових творчих технік в американському мінімалістичному музичному стилі. **Висновки.** Творчість Ф. Гласса надзвичайно різноманітна, охоплюючи опери, симфонії, концерти, камерну, театральну, танцювальну музику, саундтреки, фортепіанні твори та ін. В його музиці поєднано індійський мелос, мінімалізм та унікальний авторський стиль, а також простежуються такі характерні для постмодернізму прийоми, як перевідкриття етнічного, інокультурного, еkleктизм або гібридність, домінування цитат та ін. Ф. Гласс виявляє інтерес до акустичного звуку, що виникає в результаті повторення нот, а також до звуку, що утворюється шляхом поєднання нот, що граються двома інструментами. Активно звертається до використання таких технік, як адитивний процес, повторювана конструкція, рух безперервного тремоло, пульсація, стабільна гармонія частин та раптові модуляції. «Техніка адитивного процесу» Ф. Гласса походить від «адитивної структури» індійської музики. Вона стосується простої мелодії або ритму як основи. У процесі повторення використовується візерунок, який постійно збільшується або зменшується за допомогою міnorних одиниць для формування музичної фрази.

Ключові слова: Ф. Гласс, композитор, музичний мінімалізм, адитивна структура, техніка адитивного процесу, повторювані структури.

Shvets Nataliia, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Music History, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Features of Philip Glass' Musical Minimalism: Principles of Additive Structure

The purpose of the article is to identify the features of the additive process technique of F. Glass in the context of musical minimalism. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, the method of theoretical analysis, the biographical method, the typological method, the method of comparative analysis, the method of genre-style analysis were applied. **Scientific novelty.** The work of the American composer F. Glass is considered in the context of the formation of musical minimalism and the features of the additive process technique as one of the typical creative techniques in the American minimalist musical style are revealed. **Conclusions.** The work of F. Glass is extremely diverse, covering operas, symphonies, concerts, chamber music, theatre music, dance music, soundtracks, piano works. His music combines Indian melody, minimalism and a unique author's style, and also traces such techniques characteristic of postmodernism as the rediscovery of ethnic, foreign culture, eclecticism or hybridity, the dominance of quotations, etc. F. Glass shows interest in the acoustic sound that arises as a result of the repetition of notes, as well as in the sound formed by combining notes played by two instruments. Actively refers to the use of techniques such as additive process, repetitive construction, continuous tremolo movement, pulsation, stable harmony of parts and sudden modulations. F. Glass's "additive process technique" is derived from the "additive structure" of Indian music. It refers to a simple melody or rhythm as a basis. The repetition process uses a pattern that is constantly increased or decreased using minor units to form a musical phrase.

Keywords: F. Glass, composer, musical minimalism, additive structure, additive process technique, repetitive structures.

Актуальність теми дослідження. Рух мінімалізму, що виник в середині ХХ ст. як контркультура відносно віртуозних та академічних рухів, що характеризується прагненням мінімізувати художні елементи, отримав виявлення в усіх галузях мистецтва, зокрема в музиці. Однією з впливових постатей сучасного музичного мистецтва є американський композитор Ф. Гласс, творчість якого безпосередньо пов'язана з музичним мінімалізмом, стала визначальною для музикантів кількох поколінь. Вплив творчої діяльності Ф. Гласса на формування розвитку інструментальної, кіно- та театральної музики є беззаперечним. Його авторству належать численні сольні та камерні музичні твори, а також твори для струнного квартету та невеликих інструментальних ансамблів; музика до постановок музичного театру та фільмів. Актуальність дослідження зумовлена важливістю виявлення специфіки творчості Ф. Гласса з метою розширення теоретичної бази сучасного українського музичного мистецтвознавства.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє говорити про те, що музичний мінімалізм на сучасному етапі перебуває у колі наукових інтересів багатьох українських науковців. Так, наприклад, О. Серова розглядає музичний мінімалізм як закономірний прояв художньої культури постмодерної доби [4]; розгляду музичного мінімалізму в контексті західноєвропейської метасвідомості присвячено публікацію Н. Лівой [2]; спробу виявити західноєвропейські та неєвропейські естетичні впливи у феномені експериментального та класичного музичного мінімалізму здійснює О. Серова [5] та ін. Серед іншого деякі дослідники приділили увагу різноманітним аспектам композиторської діяльності одного з його найвидатніших представників – Філіпа Гласса. Зокрема, наведемо О. Ващенко (еволюція музичного театру) [1]; Я. Сердюк [3] (аналіз циклів фортепіанних етюдів в контексті трактування жанру в руслі постмодернізму) та ін. Проте загалом особливості творчості та феномен музичного мінімалізму Ф. Гласса лишається недостатньо висвітленими.

Мета статті – виявити особливості техніки адитивного процесу Ф. Гласса в контексті музичного мінімалізму.

Виклад основного матеріалу. Назва «мінімалізм» у музиці походить від мінімалістичного мистецтва у візуальних мистецтвах [7]. Ця музика була «реакцією на складність серійної музики (...)» [13, 1023], іншим способом аранжування, створення та сприйняття музики. Вперше термін «музичний

мінімалізм» було використано М. Найманом у 1968 р. у статті про Корнеліуса Кардьо [16, 41]. За Д. Коупом «мінімалізм у музиці передбачає використання мінімальної кількості основного вихідного матеріалу (нот тощо) у створенні музичної композиції» [6, 216]. У той час як для Наймана (1999) «ця музика не лише скорочує площу звукової активності до абсолютного (і абсолютистського) мінімуму, але й піддає скрупульозно вибірковий, переважно тональний матеріал повторюваним, високодисциплінованим процедурам (...)» [17, 139].

Ключовими елементами музичного мінімалізму є: статична гармонія (або з невеликою кількістю руху), повторення, адитивний процес (розширює патерни, додаючи звукові матеріали), фазовий зсув, перестановочний процес, постійний ритм, статична інструментація, лінійне перетворення, метамузика (гармонії, що виникають у деяких творах завдяки їхньому творчому процесу), чисте налаштування, вплив незахідних культур та чутна структура [11, с. 139]. Найбільш репрезентативними композиторами американського мінімалізму є Ла Монте Янг, Террі Райлі, Стів Райх та Філіп Гласс.

Художній та людський профіль Ф. Гласса (1937 р. н., Балтімор), за сучасними мірками, перевершує один опис: режисер експериментального театру, сценограф, сценарист, письменник, виконавець, композитор усіх видів репертуару (класики, опери, поп-музики, року, кіно...) і навіть підприємець. Ф. Гласс – митець, який здобув популярність у 1960-х рр. завдяки абсолютно оригінальному продукту, створеному в унікальній творчій колаборації (безпосередній або опосередкованій) з іншими видатними діячами – Р. Вілсоном, Ж. Кокто, С. Беккетом, Ю. Місісі, Р. Шанкара, Д. Боуї, А. Гінзбергом, Ж. Жене, Г. Реджіо та ін. [10, 29].

Протягом п'ятидесяти років Ф. Гласс розвивав свою творчість у межах музичного мінімалізму, ставши широко відомим зокрема завдяки повторюваності мелодійних послідовностей, з яких складаються його композиції. З дитинства Ф. Гласс навчався грі на флейті, фортепіано, а також вивчав гармонію та композицію у Л. Чеслока, закінчив навчання в музичній школі Джульєрд, а згодом Чиказький університет зі ступенем з математики та філософії [8, 94–95], остання з яких сформувала загальні життєві інтереси, надала узгодженості його прагненням і спонукала переглянути погляд на музику як на

елемент, незалежний від реальності та життя. Варто зазначити, що на ранньому етапі творчості Ф. Гласса підтримували художні галереї, які представляли його музику разом із мінімалістичними художниками-візуалістами у нетрадиційних місцях. Новий музичний стиль, розвинутий Ф. Глассом, відомий як мінімалізм, проте сам композитор надає перевагу поняттю «повторювані структури» – більша частина його ранніх творів заснована на тривалому повторенні коротких мелодійних уривків, які перепліталися в звуковому полотні, занурюючи слухача в складне динамічне середовище [19]. Його ставлення до музики, сформоване протягом першої половини 1960-х рр. під впливом таких композиторів, як Д. Мійо та Н. Буланже, змінилося під впливом індійської музики після знайомства з Раві Шанкармом та Аллою Раккою, виконавцями на таблі. У другій половині XX ст. мінімалістичне прагнення пов'язане з інноваційним процесом трансформації музичної мови. До 1960 р. Ф. Гласс написав близько 80-ти творів, що демонструють більш традиційний стиль [15, 67], від якого композитор відмовився з 1968 р. Це було пов'язано з його відвідуванням Тибету та Індії між 1966–1967 роками та його зростаючим інтересом до позаєвропейської музики, з особливою увагою до музичних традицій, заснованих на принципах адитивної структури [9, 143]. Натхненний індійською музикою, Ф. Гласс вводить безперервні ритмічні зміни – подібно до індійської музики, зміни створюються шляхом додавання або видалення нот [20, 536]. Тому «техніка адитивного процесу» стала однією з типових творчих технік в американському мінімалістичному музичному стилі.

Адитивна техніка, пов'язана з діапазоном висоти звуку, – це спосіб мелодичної обробки структурної конфігурації. Вона полягає в додаванні сторонніх елементів до консонантного акорду, що використовується для моделювання звукового потоку. Таким чином, агрегати створюються в процесі (повільної часової каденції), який природним чином дозволяє розчинити дисонанс у консонансі, проте консонанс залишається «життєво важливим генеративним елементом разом з іншими суміжними консонансами як палка естетична реакція на гіпернасиченість, що нав'язану серійним вираженням» [17, 149].

Адитивні процеси можна загалом розділити на два типи: адитивні ритмічні та адитивні процеси висоти тону. Адитивний ритмічний процес – це регулярний ритмічний операційний процес, який безперервно

розширюється, стискається та повертається до основного ритмічного часового значення та ритмічної одиниці. Адитивний процес висоти тону – це процес збільшення та зменшення основного висоти тону. Кінцева мета кінорозповіді – висловити емоції та тему; музика підтримує цю мету, уточнюючи наративну важливість та спрямовуючи увагу аудиторії. Музика в кіно служить оповіді та стає важливим інструментом для вираження емоцій, розробки та розширення значення сюжету. «Техніка адитивного процесу» частково схожа на мікротональність, але вона поступово збільшує або зменшує висоту тону, а побудова ритму сягає навіть глибше, ніж ступінь поділу, представлений у технології мікротональності. Характеристики розширення та стиснення висоти тону та ритму більш виражені, тому зміни в музиці під дією «техніки адитивного процесу» легше розпізнати [21, 117].

Наприкінці 1967 р. композитор оселився в Нью-Йорку, де заснував власний гурт – Ансамбль Філіпа Гласса. В творах кінця 1960-х рр. нова простота фактично стосувалась повернення до природного резонансу, до перших гармоній у звуковій основі, без нав'язування статусу власне дисонансів, які виникають у природному резонансі через віддалені гармонії. Статус атонального дискурсу ставиться під сумнів і навіть заперечується. Так, у творі «Дві сторінки» (1968), виходячи з мінімального музичного матеріалу з п'яти звуків (соль, до, ре, мі, фа), а також з єдиного ритмічного значення, восьмих, Ф. Гласс створює повторюваний консонантний музичний мотив, який є динамічним завдяки збільшенню та/або зменшенню ритмічних структур звукового матеріалу та потоку (звукове явище без початку та кінця) [9, 146]. Твори, написані Ф. Глассом у 1969 р., містять мелодійні фігури короткі / довгі, збільшені або зменшені шляхом додавання або пропускання початкових мелодійних структур. Так само можна сказати, що Ф. Гласс проявляє – за допомогою адитивної техніки – свій інтерес до акустичної музики, що виник внаслідок повторення нот, а також до звуку, що виникає внаслідок поєднання нот, зіграних різними інструментами. Частіше вдається до мінімального тембрового налаштування (кілька інструментів, камерний простір). Композитор, ніби насміхаючись над технічною практикою, яку надмірно повторюють виконавці, використовує взаємозамінність мелодійних фігур. Вони позначені на партитурі літерними символами та цифрами, що вказує на відносно щедрі форму імпровізації, засновану на однорідній «механіці».

Його перша опера «Ейнштейн на пляжі» – у співпраці з режисером експериментального театру Р. Вілсоном (прем'єра відбулася в Авіньйоні, 1976). Музика опери характеризується очевидною нерухомістю, встановленою протягом нескінченної тривалості. Простота ритмічних структур, гармонічних прогресій, короткі, постійно повторювані мелодійні мотиви – типові риси його творчості. У 1971 р. Ф. Гласс заснував власний лейбл звукозапису Chatham Square. У 1977 р. було написано оперу «Сатяграха», прем'єра якої відбулася в Роттердамі у вересні 1980 р. Ф. Гласс відродив оперний жанр, розширивши та реструктурувавши його в церемоніальному, ненаративному ключі в межах театру ритуальної музики [9, 145]. Усі партитури Ф. Гласса демонструють елемент відкритого синтаксису (наприклад, *Opera Aperta*), де написання партій незавершене. Отже, виконавці є частиною композиторського процесу; вони вибирають *ad libitum* звуки, які враховують музичну структуру в різні моменти музичного процесу.

Робота Ф. Гласса в кіно призвела до його участі у понад тридцяти фільмах, зокрема «Північна зірка» (1943), «Марк ді Суверо» (1978), «Місіма» (1985), «Таємний агент» (1996 р.), «Тонка блакитна лінія» (1998), «Години» (2002), «Сон Кассандри» (режисер В. Аллен, 2007), та ін. На думку дослідників, музика Ф. Гласса до фільмів характеризується такою ж художньою якістю та проникливістю, як і його концертна музика, тому виділяється з-поміж мейнстрімної кіномузики в багатьох голлівудських фільмах [12, 51]. С. МакКларі стверджує, що музика, написана Ф. Глассом до фільмів «...уникає прямого запозичення романтизму, який тривалий час був мовою міжнаціонального спілкування мейнстрімного кіно» [14, 51]. Композитор репрезентує інший підхід до власне функції музики у фільмі: «пласкі процедури мінімалізму вимкнули... саме поняття значення в музиці» [14, 52].

Особливу увагу в творах Ф. Гласса привертає відчуття присутності, що пов'язані зі світом форм або сприйняття. Так, наприклад, «Острова» (альбом *Glasswork*) створюють відчуття структурованості, маже геометричності, без випадковостей та розривів, проте з домінуванням повторення (важливий елемент в творчості Ф. Гласса). У композиції «Рубрик» відбувається різка зміна темпу: він стає більш грайливим (повторення зберігаються), а характер твору більш геометричним та перцептивним [18, 142–143]. Чіткі форми, позбавлені трансцендентних претензій або спроб передати «повідомлення», не пов'язані з жодним змістом; форми, які покликані сприймати, а не «мріяти». Таким

чином мова йде про певний сенсоріум (за В. Беньяміном) – специфічними способами сприйняття, які ці композиції можуть викликати, оскільки їх сила полягає в їх власній іманентності. Вони проєктують не почуття, а скоріше «інтенсивності» або енергії.

Твори Ф. Гласса позбавлені підтекстів – їх не можна розглядати як звичайну поверхню резонансів для «досвідів», які б визначали їх ззовні. Ці енергії, які проєктуються композиціями Ф. Гласса, не несуть в собі критичного або пародійного наміру відносно класичного або сучасного.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто творчість американського композитора Ф. Гласса в контексті становлення музичного мінімалізму та виявлено особливості техніки адитивного процесу як однієї з типових творчих технік в американському мінімалістичному музичному стилі.

Висновки. Творчість Ф. Гласса надзвичайно різноманітна, охоплюючи опери, симфонії, концерти, камерну, театральну, танцювальну музику, саундтреки, фортепіанні твори та ін. В його музиці поєднано індійський мелос, мінімалізм та унікальний авторський стиль, а також простежуються такі характерні для постмодернізму прийоми, як перевідкриття етнічного, інокультурного, еkleктизм або гібридність, домінування цитат та ін. Ф. Гласс виявляє інтерес до акустичного звуку, що виникає в результаті повторення нот, а також до звуку, що утворюється шляхом поєднання нот, що граються двома інструментами. Активно звертається до використання таких технік, як адитивний процес, повторювана конструкція, рух безперервного тремоло, пульсація, стабільна гармонія частин та раптові модуляції. «Техніка адитивного процесу» Ф. Гласса походить від «адитивної структури» індійської музики. Вона стосується простої мелодії або ритму як основи. У процесі повторення використовується візерунок, який постійно збільшується або зменшується за допомогою міnorних одиниць для формування музичної фрази.

Література

1. Ващенко О. В. Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-6701>.
2. Ліва Н. В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 3(40). С. 6–16. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143715](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143715).
3. Сердюк Я. О. Фортепіанні етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса: сучасні трансформації жанру. *Проблеми*

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 73. С. 7–31. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-73.01>.

4. Серова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*. 2016. № 9. С. 40–45.

5. Серова О. Музичний мінімалізм: між сходом і заходом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 79–85.

6. Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*. United States of America: Schirmer. Thompson Learning, Inc., 1997. 123 p.

7. Dibelius U. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2004.

8. El esquema didáctico de los hitos biográficos más importantes de Philip Glass se encuentra en: Roldán G. *Philip Glass. Ritmo*. 2004. n° 770. pp. 94–95.

9. Isac I. Repetitive minimalism in the work of Philip Glass. *Composition techniques Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts*. 2020. Vol. 13(62). Pp. 141–148. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.pa.2020.13.62.3.15>.

10. Glass P. *Music by Philip Glass*. New York, Harper & Row, 1987.

11. Gann K. *Minimal Music, Maximal Impact. Minimalism Defined*. New York: New Music USA, 2001.

12. Giray Akyunak A. *The Music of Philip Glass in The Hours*, 2021.

13. Grout D. J., Palisca C. V. *Historia de la Música Occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

14. McClary S. *Minima Romantica*. In *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert, Eds.. Berkeley: University of California Press, 2007.

15. Mertens W. *American Minimal Music*. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Translated by J. Hautekiet; preface by Michael Nyman. London: Kahn&Averill, 1983.

16. Nieto L. *Minimalismo continuo en las creaciones musicales ámbitos 7 y 8 para cuarteto de cuerdas*. Notas. 2019. Vol. 8. Pp. 40–54.

17. Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. New York, United States of America: Cambridge University Press, Second Edition, 1999.

18. Ossandon C. *Musica y postmodernidad unas notas sobre Philip Glass*. *Comunicación Y Medios*, 2003. No. 14. pp. 142–143. DOI: <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i14.121762003>.

19. Pestan P., Pestana D. *Music with Repetitive Structures, Complexity of Music Scores and Algorithms in Computational Music Composition, Using Philip Glass' Façades as Case Study*. *Notas e Comunicações do CEAUL*, 2012. URL: <https://ceaul.org/wp-content/uploads/2018/10/Music-with-repetitive-structures.pdf> (дата звернення: 17.2.2026).

20. Ross A. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Macmillan, 2007.

21. Wang B. *Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film*. *Arts*. 2025. Vol. 14(5). Pp. 117. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts14050117>.

References

1. Vashchenko, O. V. (2023). Towards tradition: the evolution of F. Glass's musical theatre. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*, 67, 7–25 [in Ukrainian].

2. Liva, N. V. (2018). Musical minimalism in the context of Western European metaconsciousness. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after*

P. I. Tchaikovsky, 3(40), 6–16. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143715](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143715) [in Ukrainian].

3. Serdiuk, Ya. O. (2024). *Piano Etudes by E. Rautavaara and F. Glass: Modern Transformations of the Genre*. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 73, 7–31 [in Ukrainian].

4. Serova, O. (2016). *Musical Minimalism: From Shocking to Communicative Humanism*. *Culturological Thought*, 9, 40–45 [in Ukrainian].

5. Serova, O. (2016). *Musical Minimalism: Between East and West*. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 79–85 [in Ukrainian].

6. Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer. Thompson Learning, Inc. [in English].

7. Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Ediciones Akal [in Spanish].

8. El esquema didáctico de los hitos biográficos más importantes de Philip Glass se encuentra (2004). Roldán G. *Philip Glass. Ritmo*, 770, 94–95 [in Spanish].

9. Isac, I. (2020). Repetitive minimalism in the work of Philip Glass. *Composition techniques Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts*, 13(62), 141–148. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.pa.2020.13.62.3.15> [in English].

10. Glas, P. (1987). *Music by Philip Glass*. Harper & Row [in English].

11. Gann, K. (2001). *Minimal Music, Maximal Impact. Minimalism Defined*. New Music USA [in English].

12. Giray Akyunak, A. (2021). *The Music of Philip Glass in The Hours* [in English].

13. Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *Historia de la Música Occidental*, 2. Alianza Editorial [in Spanish].

14. McClary, S. (2007). *Minima Romantica*. In *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert, Eds. University of California Press [in English].

15. Mertens, W. (1983). *American Minimal Music*. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Translated by J. Hautekiet. Kahn&Averill [in English].

16. Nieto, L. (2019). *Minimalismo continuo en las creaciones musicales ámbitos 7 y 8 para cuarteto de cuerdas*. *Notas*, 8, 40–54 [in Italian].

17. Nyman, M. (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press, Second Edition [in English].

18. Ossandon, C. (2003). *Musica y postmodernidad unas notas sobre Philip Glass*. *Comunicación Y Medios*, 14, 142–143. DOI: <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i14.121762003>. https://www.academia.edu/50080800/M%C3%BAsica_y_post_m odernidad_unas_notas_sobre_Philip_Glass [in Spanish].

19. Pestana, P., & Pestana, D. (2012). *Music with Repetitive Structures, Complexity of Music Scores and Algorithms in Computational Music Composition, Using Philip Glass' Façades as Case Study*. *Notas e Comunicações do CEAUL*. Retrieved from: <https://ceaul.org/wp-content/uploads/2018/10/Music-with-repetitive-structures.pdf> [in English].

20. Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Macmillan [in English].

21. Wang, B. (2025). *Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film*. *Arts*, 14(5), 117. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts14050117> [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 07.04.2026
Прийнято до друку 16.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 784.3:78.07

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362378

Цитування:

Шевченко Н. С., Вишнеvsька С. В., Федорняк Н. Б. Пісенна творчість Володимира Івасюка в контексті академічного та естрадного вокального виконавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 311–316.

Shevchenko N., Vyshnevskaya S., Fedorniyak N. (2026). Songwriting of Volodymyr Ivasiuk in the Context of Academic and Pop Vocal Performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 311–316 [in Ukrainian].

Шевченко Наталія Степанівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри виконавського мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0003-2983-7915>
natsheva83@gmail.com

Вишнеvsька Світлана Валентинівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри виконавського мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<http://orcid.org/0000-0001-5386-2307>
vyshnevskaya_s@ukr.net

Федорняк Наталія Богданівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<http://orcid.org/0000-0002-4981-6495>
nataliia.fedorniyak@cnu.edu.ua

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи – представлення піснених композицій видатного українського автора Володимира Івасюка як навчального та концертного репертуару вокалістів-виконавців академічного, естрадного спрямувань. Йдеться про відомі композиції «Тільки раз цвіте любов» та «Запроси мене у сни» на слова Богдана Стельмаха. Увагу зосереджено на можливості універсального застосування й інтерпретування. Відомо, що академічне й естрадне виконавство різняться комплексом технічних прийомів, завдяки яким вокаліст може здійснити творчий задум. Також слід відзначити вагомий роль інструментального аранжування в процесі роботи над пропонованими творами. **Методологія дослідження** базується на застосуванні таких підходів: аналітичного – у процесі вивчення джерел та ілюстративного матеріалу; культурно-історичного – в осмисленні сьогоденного стану освітньої, виконавської сфер, окресленні мистецького середовища періоду створення пред'явлених у статті композицій; порівняльно-типологічного – у виявленні особливостей академічної та естрадної манер співу і сфери їх застосування; емпіричного – у вивченні відеоматеріалів, а також особистого трактування зазначеного музичного матеріалу авторкою статті. **Наукова новизна**. Уперше запропоновано практику використання відомих творів Володимира Івасюка «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни» на слова Богдана Стельмаха, у навчальному та концертному репертуарах і академічного, й естрадного спрямування. **Висновки**. Представлено твори композитора: «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни» (сл. Б. Стельмаха); окреслено специфіку звукоінтерпретації академічної й естрадної співацьких манер, значення аранжування у контексті зазначеного музичного матеріалу; підтверджено актуальність даних композицій у педагогічній та виконавській практиці вокалістів академічного та естрадного спрямування.

Ключові слова: українське музичне мистецтво, вокальна педагогіка, пісенна творчість В. Івасюка, вокальне виконавство, інтерпретація, співацькі манери, репертуар.

Shevchenko Natalia, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Performing Arts, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Carpathian National University; Vyshnevskaya Svitlana, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Performing Arts, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk

© Шевченко Н. С., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Вишнеvsька С. В., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Федорняк Н. Б., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Carpathian National University; Fedorniak Nataliia, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Carpathian National University

Songwriting of Volodymyr Ivasiuk in the Context of Academic and Pop Vocal Performance

The purpose of this work is to present songs of the outstanding Ukrainian composer Volodymyr Ivasiuk as part of the educational and concert repertoire for vocalists specialising in both academic and popular music. These are the famous compositions “Love Blooms Only Once” and “Invite Me into Your Dreams”, lyrics by Bohdan Stelmakh. Attention is focused on the possibility of universal application and interpretation. It is known that academic and pop performance differ in a set of technical techniques, thanks to which the vocalist can realise a creative idea. It should also be noted the significant role of instrumental arrangement. **The research methodology** is based on the application of the following approaches: analytical – in the process of studying sources and illustrative material; cultural-historical – in understanding the current state of the educational and performing arts spheres, and in delineating the artistic milieu of the period in which the compositions presented in the article were created; in identifying the characteristics of academic and popular singing styles and their spheres of application; empirical – in the study of video materials, as well as the personal interpretation of the specified musical material by the author of the article. **The scientific novelty** lies in conducting a performance analysis of landmark works from the Ukrainian song heritage by V. Ivasiuk, with the aim of outlining their unique meaning and the possibility of universal application across various singing styles. **Conclusions.** The publication presents the composer’s works: “Love Blooms Only Once”, “Invite Me into Your Dreams”(lyrics by B. Stelmakh); the specific features of the sound interpretation of academic and popular singing styles are outlined in the context of the aforementioned musical material; the relevance of these compositions in the pedagogical and performance practice of vocalists in both academic and popular genres is confirmed.

Keywords: Ukrainian musical art, vocal pedagogics, the songwriting of V. Ivasiuk, vocal performance, interpretation, singing styles, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У сфері вокальної педагогіки і виконавства усе частіше спостерігаємо прагнення до пошуку універсальних підходів, нових звучань, засобів виразності, технічних прийомів і таке ін. Варто зазначити тенденцію зацікавлення науковцями співацькими манерами та їх найрізноманітнішими поєднаннями, оскільки сучасний музичний простір вимагає змін парадигм інтерпретації творів. Інформаційне наповнення, у свою чергу, сприяє заохоченню молодих співаків до нових звершень, навчань, глибшого й досконалішого розуміння роботи голосового апарата. Також невід’ємною частиною освітнього й виконавського процесів є підбір якісного репертуару. У мистецькій педагогіці відзначається значний вплив зовнішніх факторів, серед яких потреба відповідності культурним «трендам», подіям у суспільстві. Проте, одним із головних викликів є загальна потреба оновлення навчального репертуару. З ініціативи викладачів та студентів такі кроки поодинокі здійснюються, й усе частіше можна почути або маловідомі твори українських композиторів, або ж відомі композиції у незвичних інтерпретаціях. У цьому контексті варто зазначити саме творчість Володимира Івасюка – композитора, чиє ім’я закарбоване золотими літерами в українському музичному мистецтві.

Володимир Івасюк – знакова постать в українській музичній культурі. Автор більше ста пісень та понад п’ятдесят інструментальних творів, музики до спектаклів. Відомо, що був убитий, як і багато

інших авторитетних на той час людей, пов’язаних не лише з культурною, але й з освітницькою, науковою діяльністю.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, існує доволі мало інформації наукового спрямування стосовно особливостей інтерпретації, виконавських проблем, можливостей застосування музичного матеріалу. Переважають, натомість, публіцистичні видання, деякі з них висвітлюють біографічні дані, інші – загальний аналіз творчості митця. Також вартими уваги є задокументовані спогади рідних і близьких та нотні видання. Звичайно, є й окремі праці, наукові розвідки котрі представляють загальний мистецький контекст та особливості композиторського стилю. Серед них варто відзначити дослідження Н. Філіпчук «Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка» [10], П. Зеленока «Пісенна творчість В. Івасюка в контексті розвитку української естрадної музики ХХ століття» [4], О. Ганущака «Пісня поміж нас» [1], А. Палійчук «Ноематичні передумови стильового мислення В. Івасюка» [7], О. Голошука та І. Кириченко «Національно-ментальний потенціал пісенної творчості Володимира Івасюка: проблема музично-поетичної семантики» [2], О. Голошука «Морально-етичні проблеми кохання у творчості Володимира Івасюка» [3]

Мета роботи – представлення пісенних композицій видатного українського автора Володимира Івасюка як навчального та

концертного репертуару вокалістів-виконавців академічного, естрадного спрямувань.

Виклад основного матеріалу. Пісенна спадщина Володимира Івасюка – гордість української національної музичної культури. Уже майже півстоліття його твори захоплюють слухачів, входять до репертуарів відомих виконавців. Проте, донедавна майже не використовувалися у якості навчального репертуару. Таким чином хочу підкреслити актуальність композицій В. Івасюка у концертному і навчальному контексті академічної та естрадної музики

Насамперед, потрібно відзначити глибину текстів і мелодій. Відомо, що композитор мав неабиякий талант до поезії, був автором текстів багатьох зі своїх пісень. Зокрема йдеться про одні із найвідоміших його композицій: «Червона рута», «Водограй», «Два перстені», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас» та інші. Проте, він плідно співпрацював і з найкращими поетами свого часу, тексти добирав прискіпливо, тонко відчував, що саме йому потрібно для створення кожного наступного шедеву. У науковій розвідці Н. Філіпчук саме так формує професійний портрет композитора: «...коли музично-пісенна, літературно-історична компетентність об'єднала в собі особистісний, музично-діяльнісний, когнітивний, комунікативно-творчий, суспільний і національний аспекти професійного таланту. Митець, про якого ми ще так мало знаємо, справді, є дуже неординарною, цікавою постаттю і для мистецьких кіл, і для педагогіки, і в цілому для суспільства» [10, 4].

Окрім проникливих текстів, унікальних мелодій, творам В. Івасюка притаманна неабияка складність технічного характеру. Перше – це широкий діапазон – від низьких нот малої октави і аж до крайніх звуків другої. Не кожен виконавець здатен відтворити задум композитора. На жаль, у багатьох інтерпретаціях можна спостерігати як співаки спрощують мелодію відповідно до своїх вокальних можливостей, і тут не йдеться про заміну нот заради вставки імпровізації, чи наповнення технічними елементами, а, власне, тому, що бракує вокальної майстерності. Зокрема це стосується і творів В. Івасюка. У випадках коли є необхідність такого типу підлаштування, особливо у навчальних ситуаціях, потрібно доволі точно вивчати структуру мелодії, щоб втручання було якнайменше помітним. Звичайно, краще цього уникати. Тут варто зазначити поширене явище

– вивчення твору без звернення до нотного матеріалу, що і спонукає до його спотворення. Найчастіше такі підходи можливі у межах аматорського виконавства, де вивчення нот не вважається пріоритетною справою. Проте, прикро визнавати, що так часто вчиняють і в контексті професійного навчання. Таким чином мелодичні форми закладені в основу музичної композиції часто залишаються поза увагою і у результаті мелодію важко впізнати.

Продовжуючи окреслення проблематики виконання пісень В. Івасюка слід відзначити й інтонаційні складнощі. Відомо, що термін «інтонація» у вокальному виконавстві має як мінімум два значення: якісне, виразне декламування літературного тексту у музичному контексті, та друге, не менш вагоме – інтонування власне мелодії, точне відтворення музичної канви створеної композитором. У творах В. Івасюка надважливими є і те, і інше значення інтонації, зрештою, як і в будь якій музичній композиції.

Якщо говорити про інтонацію саме у музичному сенсі, як способу точного відтворення вокального звука, то слід зауважити складність виконання творів зазначеного композитора. Це підтверджують співаки різних рівнів підготовки. Відомо, що пісні В. Івасюка виконують і діти, і студентська молодь, і вокалісти-професіонали, у найрізноманітніших жанрово-стилістичних обрамленнях. Дитяча творчість у певній мірі позбавлена внутрішньої глибини, сенсів, оскільки дитина, зважаючи на вік, не здатна глибоко зануритися у філософію твору (йдеться про зазначені у статті композиції), здебільшого усе зводиться до чистого інтонування й відтворення ритмів; студенти – більш точно намагаються відповісти на запит композитора; вокалісти-професіонали – завжди використовують право на власну інтерпретацію, часто виразно позначену індивідуальним баченням у вирішенні завдань композитора.

Тут слід виокремити основні музично-інтонаційні проблеми, за ознаками нотного матеріалу: 1) використання фольклорного сегменту. Це може бути імітація звучання народних інструментів (інструментальні вступи «Я піду в далекі гори», «Балада про дві скрипки» та ін.); застосування синкопованих ритмів в інструментальних та вокальних партіях («Водограй», «Колиска вітру» та ін.); виконання ладів народної музики, зокрема Гуцульського з відповідними альтерованими звуками (підвищеними четвертим та шостим ступенями); 2) трактування мелодій у

контексті різноманітної гармонічної фактури. Відомо, що Івасюк неабияк експериментував у сфері музичної лексики. Тому різного роду інтервальні стрибки, у співдії зі словом та ритмом, вимагають ще й точності у поєднанні гармонією, часом насиченою, а часом зовсім прозорою. Найяскравіше ці процеси відчуються при виконанні творів композитора з оригінальним фортепіанним супроводом, де необхідно дотримуватися ритмічних і мелодичних структур для творення досконалого ансамблю між вокалістом і концертмейстером («Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни», «У долі своя весна», «Балада про мальви» та багато інших); 3) вокальне фразування, що нерозривно пов'язане з інтонацією (літературною і музичною). У педагогічній роботі з дітьми, студентами, проблема інтерпретування фрази – одна з найпоширеніших. Прагнення до чіткої подачі слова, артикуляції, дикції, створює певний бар'єр у формуванні ідеальної фрази. Це відбувається через мимовільне дроблення долей, і таким чином унеможливорює вирівнювання звукової лінії. Практично усі кантиленні, повільні твори В. Івасюка вимагають рельєфного проведення мелодичних зворотів, а отже володіння технічними вокальними засобами (дихання, динаміка, дикція) для здійснення усіх творчих завдань.

У виконавсько-педагогічній практиці особливо гостро постають питання манери, жанру, стилю. І викладачі, і студенти, і відомі співаки намагаються віднайти унікальне звучання, образ, характер. Власне, це дуже вагома частина роботи над твором. І у першу чергу, потрібно визначитися з манерою співу. Прийнято вважати, що академічна вокальна школа є базовою, проте тут важливо відзначити, що саме мається на увазі у розумінні «базовості». Безперечно, це: техніка володіння вокальним диханням, досягнення чистого вокального звука, без негативного впливу на дикцію й артикуляцію, рівності звуковедення та подолання регістрових змін. І ці моменти стосуватимуться усіх манер, зокрема й естрадної. Так звана «естрадна манера» співу притаманна українській музиці періоду середини-кінця ХХ ст., у період коли творив В. Івасюк а в західноєвропейській чи американській вокальних культурах не існує визначення «естрадна манера», натомість побутує назва «Поп/рок вокал» (“Pop/rock vocal technique”), або «Сучасна комерційна музика» (“Contemporary commercial music”).

У творчості Володимира Івасюка є ряд творів, які входять до педагогічного та концертного репертуару. Тут, слід зазначити унікальну рису композитора – вміння створити універсальний матеріал. Саме такими є наступні твори: «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни» на слова Богдана Стельмаха.

«Тільки раз цвіте любов» – написаний композитором у 1973 році. Один із найромантичніших творів, чудово розкриває внутрішній світ Івасюка. Як зазначалося вище, він творив справжні шедеври у співавторстві з видатними українськими поетами. Очевидною є спорідненість їх мислення, що і вилилося у словах і музиці означеної композиції. Тут цінна кожна нота, кожен склад. Саме цей твір є одним із найпопулярніших серед виконавців.

Пісня-романс – саме таким вбачається жанр композиції з позиції виконавця. Написана у куплетній формі з рефреном. Окремої уваги заслуговує неймовірної краси інструментальний вступ, котрий ніби налаштовує слухача на увесь спектр емоцій, переважає прозора фактура і перший куплет витримано у цій фарбі. Важливо зауважити гармонію між вокальною і акомпануючою партіями. Хоч акомпанемент незмінний, наступний куплет завжди звучить піднесено і пристрасно, цьому сприяють відповідні слова: «Стрімка ріка загубиться в морях...». Створена композитором фортепіанна партія чудово піддається перекладам і аранжуванню на різні виконавські складки [11].

Класичне виконання передбачає академічну співацьку манеру. Головне завдання – витримати позиційну рівність впродовж цілого твору, відповідне положення гортані, точне відтворення кожного звуку (інтонація, позиція, динаміка, штрих, дикція). Практичний досвід вказує на ідеальну побудову мелодичної лінії, оскільки і широкі, і вузькі інтервали, підведення до кульмінаційних точок є надзвичайно зручними у процесі інтерпретації [11].

Більшість творів В. Івасюка відомі у сучасних, естрадних аранжуваннях. «Тільки раз цвіте любов» виконували: С. Ротару, В. Зінкевич, О. Пономарьов, В. Лазарович та ін. Пісня часто звучить у конкурсних програмах. Слід зупинитися на опрацюванні вокальної партії. На відміну від класичного, академічного виконання, де не передбачено втручання у нотний матеріал, тут співак більш вільно може інтерпретувати мелодію. У сучасній виконавській практиці зустрічається поняття «вокальне аранжування» – це обробка

кожної ноти, фрази у звукоінтерпретаційному сенсі (suborn, cгу, twang, belt), мелізматика. Зокрема у виконанні Олександра Пономарьова простежуються зміни мелодії, зміщено акценти зі звичних долей, також додано мелізми, особливо це помітно всередині слів, наприкінці фраз. Співак вдається до розспівування голосних звуків між рядками. Особливо ефектно звучить другий куплет на октаву вище [9].

Слід зазначити, що у нотних виданнях текст приспіву (рефрену): «В ріку перероста гірський ручай, хай серце не бере гірка печаль...» [11], натомість у сучасних інтерпретаціях звичніше чути: «В ріку перероста дзвінкий ручай, журбою розквіта гірка печаль...» [9].

«Запроси мене у сни» – написана композитором у 1975 році, автор тексту Богдан Стельмах. Очевидно, що органічне поєднання слова і музики вилилося у неймовірно чуттєву композицію, що однаково захоплює звучить в академічному та сучасному виконанні. Твір – куплетної форми з рефреном. Вокальна партія розпочинається у низькій теситурі, проте композитор вкладає, подібно до попереднього твору, плавні висхідні ходи і мелодія логічно розгортається аж до початку приспіву. Для академічного звучання важливим є не допустити зміни позиції змикання голосових складок, не обтяжити початок твору надмірним грудним резонуванням, втримати на динаміці «р» з поступовим зростанням до початку наступної теми.

Форма композиції (куплетна) вимагає від виконавця продумування сюжетної лінії кожної строфи. Цікавим за будовою є рефрен – складається з двох частин по п'ять віршованих рядків, що часто застосовують у поезії для підкреслення емоційного сегмента. Тут також важливо зауважити особливості проведення мелодії, що базується на оспівуванні одного звука, але розв'язка кожної музичної фрази – різна [8].

«Запроси мене у сни» звучить також і у виконанні артистів, представників естрадного вокального напрямку, серед них: Н. Яремчук, С. Ротару, Т. Чубай, З. Огневич, також існує і рок-версія композиції. Варто звернути увагу на те, що у всіх інтерпретаціях вокалісти видозмінюють автентичну мелодію і ритми, як зазначалося вище, це притаманно жанру. Виконання твору Златою Огневич у супроводі оркестру – особливе, саме завдяки оригінальному аранжуванню та майстерному володінню голосом. Фортепіанний вступ і акомпанемент у першому куплеті

налаштовують на загальний настрій твору, вокальна партія гармонійно вплітається у контекст аранжування, співачка використовує «субтон» (прийом розщеплення, коли повітря проходить паралельно зі звуком), ускладнює мелодію дрібними мелізмами, ритм – дещо синкопований для підкреслення характеру. Поступово фактура акомпанементу ущільнюється, співачка виходить динамічно й емоційно на кульмінаційні точки. У такі моменти вокалісти розширюють палітру звукоінтерпретації, використовують прийоми (twang, belt) на високих звуках діапазону.

Наукова новизна статті. Уперше запропоновано практику використання відомих творів Володимира Івасюка «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни» на слова Богдана Стельмаха, у навчальному та концертному репертуарах і академічного, і естрадного спрямування.

Висновки. У публікації представлено твори композитора: «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни» (сл. Б. Стельмаха) як універсального музичного матеріалу для навчання і творчості; окреслено специфіку звукоінтерпретації академічної й естрадної співацьких манер у контексті творів і важливість, на початковому етапі, визначення усіх вокально-технічних нюансів; підтверджено актуальність даних композицій у педагогічній та виконавській практиці вокалістів академічного та естрадного спрямування.

Література

1. Ганущак О. Пісня поміж нас : про творч. укр. комп. В. Івасюка. *Літературна Україна*. 2014. №23. С. 6
2. Голошук О. О., Кириченко І. О. Національно-ментальний потенціал пісенної творчості Володимира Івасюка: проблема музично-поетичної семантики. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. № 32. С. 139–143.
3. Голошук О. О. Морально-етичні проблеми кохання у піснях Володимира Івасюка. *Парадигма пізнання : гуманітарні питання*. 2016. №2(13). С. 92–103.
4. Зеленюк П. Пісенна творчість В. Івасюка в контексті розвитку української естрадної музики ХХ століття. *Голос представників голосомовних професій: актуальні проблеми, досвід та інновації* : зб. наук. праць І Міжнар. міждисципл. наук-практ. конф., 16 квітня 2019 р. Харків : ХНПУ, 2019. С. 115–117.
5. Злата Огневич – Запроси мене у сни. *Facebook*. URL:

<https://www.facebook.com/share/v/1EDHdHeZAm/?mibextid=wwXIf> (дата звернення: 15.02.2026).

6. Івасюк В. М. Музичні твори (до 60-річчя від дня народження) / упоряд. О. М. Івасюк. Чернівці : Букрек, 2009. 290 с.

7. Палійчук А. Ноематичні передумови стильового мислення В. Івасюка. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. 2016. № 23. С. 269–279.

8. Твори Володимира Івасюка у виконанні Наталії Шевченко. Концертмейстер Квітослава Скотник. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/4lrCnlGyFNU?si=GBXQhGWSvLuGl0aU> (дата звернення: 15.02.2026).

9. Тільки раз цвіте любов. *YouTube*. URL : <https://youtu.be/GRBHYfUr6Dw?si=oqh95dYdw8qwQmu> (дата звернення: 15.02.2026).

10. Філіпчук Н. Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. *Мистецтво та освіта*. 2013. №3. С. 2–5.

11. Harmonia Nobile – В. Івасюк «Тільки раз цвіте любов» сол. Н.Шевченко. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/5WjLxmTzyd4?si=Q-60SE3ml8nshUg5> (дата звернення: 15.02.2026).

References

1. Hanushchak, O. A. (2014). Song between us: [about the creative work of Ukrainian composer V. Ivasyuk]. *Literary Ukraine*, 23, 6 [in Ukrainian].

2. Holoshchuk, O. O., & Kyrychenko, I. O. (2019). National-mental potential of Volodymyr Ivasiuk's song creativity: the problem of musical-poetic semantics. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 32, 139–143 [in Ukrainian].

3. Holoshchuk, O. O. (2016). Moral and ethical problems of love in the songs of Volodymyr Ivasiuk. *The Paradigm of Knowledge: Humanities Issues*, 2(13), 92–103 [in Ukrainian].

4. Zeleniuk, P. (2019). Song creativity of V. Ivasiuk in the context of the development of Ukrainian

pop music of the 20th century. *The Voice of Representatives of Voice-Based Professions: Current Issues, Experience and Innovations: Collection of scientific papers from the 1st International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference* (pp.115–117). KHNPU [in Ukrainian].

5. Zlata Ohnevych. (n.d.). Zlata Ohnevych – Invite me into your dreams. Facebook. Retrieved from: <https://www.facebook.com/share/v/1EDHdHeZAm/?mibextid=wwXIf> [in Ukrainian].

6. Ivasiuk, V. M. (2009). Musical works (to the 60th anniversary of his birth). Bukrek [in Ukrainian].

7. Paliichuk, A. (2016). Noematic prerequisites of V. Ivasiuk's stylistic thinking. *Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music*, 23, 269–279 [in Ukrainian].

8. Kvitoslava Skotnyk. (n.d.). Songs by Volodymyr Ivasiuk performed by Nataliia Shevchenko. Concertmaster Kvitoslava Skotnyk. *YouTube*. Retrieved from: <https://youtu.be/4lrCnlGyFNU?si=GBXQhGWSvLuGl0aU> [in Ukrainian].

9. Oleksandr Ponomariov. (n.d.). Only once love blooms. *YouTube*. Retrieved from: <https://youtu.be/GRBHYfUr6Dw?si=oqh95dYdw8qwQmu> [in Ukrainian].

10. Filipchuk, N. (2013). Ethical and aesthetic principles of Volodymyr Ivasiuk's work. *Art and Education*, 3, 2–5 [in Ukrainian].

11. Harmonia Nobile – V. Ivasiuk “Love only blooms once” solo. N. Shevchenko. (May 07, 2014). *YouTube*. Retrieved from: <https://youtu.be/5WjLxmTzyd4?si=Q-60SE3ml8nshUg5> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 791.12

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362381

Цитування:

Савицька О. В., Мельник Н. В. Сценічна репрезентація української інструментальної традиції: стилістичні та художньо-комунікативні аспекти діяльності народних ансамблів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2026. № 2. С. 317–322.

Savytska O., Melnyk N. (2026). Stage Representation of the Ukrainian Instrumental Tradition: Stylistic and Artistic-Communicative Aspects of the Activities of Folk Ensembles. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 317–322 [in Ukrainian].

Савицька Олександра Вікторівна,

старший викладач кафедри
народних інструментів

Харківської державної академії культури

<https://orcid.org/0009-0007-3449-7552>

sav.abc76@gmail.com

Мельник Надія Валентинівна,

старший викладач кафедри
народних інструментів

Харківської державної академії культури

<https://orcid.org/0009-0003-4276-1932>

zhinka.svyato@gmail.com

СЦЕНІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ: СТИЛІСТИЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ НАРОДНИХ АНСАМБЛІВ

Мета роботи полягає у дослідженні особливостей сценічної репрезентації української інструментальної традиції та визначенні стилістичних і художньо-комунікативних аспектів діяльності народних інструментальних ансамблів у сучасному культурно-мистецькому просторі. Увагу зосереджено на процесах трансформації традиційного інструментального музикування в умовах концертної практики та на особливостях художньої інтерпретації фольклорного музичного матеріалу. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні комплексу загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема історико-культурного, який дозволив простежити розвиток українського народно-інструментального музикування; музикознавчого аналізу - для виявлення стилістичних особливостей ансамблевого виконавства; а також системного та культурологічного підходів, що дали змогу розглянути сценічну діяльність народних ансамблів як форму сучасної репрезентації традиційної музичної культури. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному розгляді сценічної діяльності народних інструментальних ансамблів крізь призму поєднання традиційних виконавських принципів із сучасними формами концертного мистецтва. У роботі узагальнено стилістичні особливості ансамблевого виконання, визначено специфіку сценічної адаптації народної музики та окреслено художньо-комунікативні чинники, що впливають на формування цілісного сценічного образу народно-інструментального мистецтва. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що сценічна репрезентація української інструментальної традиції є важливим чинником її збереження та розвитку в сучасному культурному середовищі. Діяльність народних інструментальних ансамблів поєднує елементи традиційного музикування з принципами професійного виконавства, що сприяє формуванню нових художніх форм інтерпретації фольклорного матеріалу. Водночас сценічне виконання виступає ефективним засобом мистецької комунікації, у якому поєднуються звукові, візуальні та емоційно-виразові компоненти. Це забезпечує популяризацію української музичної спадщини та актуалізацію традиційної інструментальної культури у сучасному мистецькому просторі.

Ключові слова: українська інструментальна традиція, народні інструментальні ансамблі, сценічна репрезентація, народно-інструментальне виконавство, стилістика ансамблевого виконання, художньо-комунікативні аспекти.

*Savytska Oleksandra, Senior Lecturer, Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture;
Melnyk Nadiia, Senior Lecturer, Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture*

Stage Representation of the Ukrainian Instrumental Tradition: Stylistic and Artistic-Communicative Aspects of the Activities of Folk Ensembles

The purpose of the work is to study the features of the stage representation of the Ukrainian instrumental tradition and to determine the stylistic and artistic-communicative aspects of the activities of folk instrumental ensembles in the modern cultural and artistic space. Attention is focused on the processes of transformation of traditional instrumental music making in the conditions of concert practice and on the features of the artistic interpretation of folk musical material. **The research methodology** is based on the use of a complex of general scientific and special methods, in particular historical and cultural, which allowed us to trace the development of Ukrainian folk instrumental music making; musicological analysis – to identify stylistic features of ensemble

performance; as well as systemic and culturological approaches, which made it possible to consider the stage activity of folk ensembles as a form of modern representation of traditional musical culture. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive consideration of the stage activity of folk instrumental ensembles through the prism of combining traditional performance principles with modern forms of concert art. The work summarises the stylistic features of ensemble performance, identifies the specifics of stage adaptation of folk music, and outlines artistic and communicative factors that influence the formation of a holistic stage image of folk instrumental art. **Conclusions.** As a result of the study, it was established that the stage representation of the Ukrainian instrumental tradition is an important factor in its preservation and development in the modern cultural environment. The activities of folk instrumental ensembles combine elements of traditional music making with the principles of professional performance, which contributes to the formation of new artistic forms of interpretation of folklore material. At the same time, stage performance is an effective means of artistic communication, which combines sound, visual, and emotional-expressive components. This ensures the popularisation of Ukrainian musical heritage and the actualisation of traditional instrumental culture in the modern artistic space.

Keywords: Ukrainian instrumental tradition, folk instrumental ensembles, stage representation, folk instrumental performance, ensemble performance style, artistic and communicative aspects.

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному просторі України питання збереження, осмислення та актуалізації традиційної музичної культури набуває особливої ваги. Українська інструментальна традиція, сформована впродовж століть у контексті народної виконавської практики, сьогодні функціонує не лише в автентичному середовищі, а й активно інтегрується у сферу професійного сценічного мистецтва. У цьому процесі важливу роль відіграють народні інструментальні ансамблі, діяльність яких спрямована на популяризацію традиційної музики, її інтерпретацію та представлення широкій аудиторії у концертному форматі. Саме сценічна практика стає одним із ключових механізмів репрезентації національної музичної спадщини у сучасному культурному дискурсі [6, 87].

Проблематика сценічної інтерпретації традиційної інструментальної музики привертає увагу дослідників у галузі Етномузикологія та Мистецтвознавство, оскільки процес перенесення фольклорної традиції на сцену супроводжується певними стилістичними трансформаціями. У концертному виконанні народна музика набуває нових форм художнього втілення, що проявляється у специфіці ансамблевого звучання, аранжуваннях, сценічній драматургії та засобах виконавської виразності. Водночас важливим аспектом є художньо-комунікативний вимір сценічної діяльності ансамблів, адже саме через сценічну форму відбувається взаємодія виконавців з аудиторією та формування цілісного художнього образу традиційної музичної культури.

Наукове осмислення цих процесів є важливим для розуміння сучасних шляхів розвитку українського народно-інструментального виконавства та механізмів

репрезентації фольклорної спадщини у культурному просторі сьогодення. У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження стилістичних та художньо-комунікативних аспектів діяльності народних ансамблів як важливого чинника збереження, інтерпретації та популяризації української інструментальної традиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика розвитку української інструментальної традиції та особливостей народно-інструментального виконавства знайшла відображення у працях українських дослідників у галузі етномузикології та мистецтвознавства. Значний внесок у дослідження традиційної музичної культури українців зробили науковці, які розглядали інструментальне музикування як важливий елемент національної культурної спадщини.

Вагомим дослідженням у галузі фольклорної музичної традиції є праця С. Грици, у якій розкрито особливості мелодичної структури української народної музики та її інтонаційної системи [1, 237]. Фундаментальним дослідженням українських народних музичних інструментів є праця А. Гуменюка «Українські народні музичні інструменти», у якій здійснено систематизацію інструментів традиційної культури, розкрито їхню конструкцію, функціональні особливості та роль у народному музикуванні [2, 83]. Ця робота є важливим джерелом для вивчення інструментального складу народних ансамблів.

Питання ансамблевого виконавства та принципів оркестрового мислення у народно-інструментальному мистецтві розглядаються у праці В. Гуцала «Інструментовка для українського оркестру народних інструментів» [3, 52]. Комплексне дослідження музично-інструментальної культури українців представлено у фундаментальній праці М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» [8, 327]. У ній

розглянуто історичні витoki народного інструментального музикування, його регіональні особливості, виконавські стилі та функціонування у традиційному культурному середовищі.

Незважаючи на значну кількість наукових праць, у сучасному мистецтвознавстві потребують подальшого дослідження питання сценічної репрезентації української інструментальної традиції, зокрема стилістичні та художньо-комунікативні аспекти діяльності народних ансамблів у сучасному культурному просторі.

Мета дослідження полягає у виявленні та осмисленні особливостей сценічної репрезентації української інструментальної традиції у діяльності народних ансамблів, а також у визначенні її основних стилістичних та художньо-комунікативних характеристик у контексті сучасного виконавського процесу. Дослідження спрямоване на з'ясування специфіки сценічної інтерпретації традиційного інструментального музикування, що формується на перетині автентичної народної практики та професійного концертного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Українська інструментальна традиція становить важливу складову національної музичної культури, сформовану впродовж тривалого історичного розвитку народного виконавства. Її витoki пов'язані з функціонуванням музики у традиційному побутовому середовищі, де інструментальне музикування виконувало як обрядові, так і розважальні функції, супроводжуючи календарні та родинні свята, громадські зібрання, танцювальні дійства. У цьому контексті інструментальна музика постає не лише як форма художнього самовираження, але й як важливий елемент соціальної комунікації та культурної пам'яті народу.

Важливу роль у функціонуванні традиційного інструментального музикування відігравали народні музики – скрипалі, цимбалісти, сопілкарі, бандуристи, які передавали виконавський досвід переважно усною традицією. У межах такої практики формувалися характерні ансамблеві форми музикування, що поєднували різні інструменти та створювали своєрідну темброву палітру звучання. До найбільш поширених інструментів української традиції належать скрипка, цимбали, сопілка, бандура, басоля та інші інструменти, які виконували як мелодичну, так і акомпануючу функцію в ансамблевому музикуванні.

З переходом традиційної музики у сферу концертної практики народна інструментальна культура набула нових форм існування. Сценічне виконавство, що розвивається у контексті професійного музичного мистецтва, спирається на традиційні музичні моделі, водночас переосмислюючи їх відповідно до вимог концертного простору. У такому процесі відбувається своєрідна трансформація традиційного музикування: змінюється структура ансамблів, розширюється репертуар, з'являються елементи аранжування та композиційної обробки народних мелодій.

У межах сучасного Мистецтвознавство сценічне виконання української інструментальної музики розглядається як особлива форма репрезентації традиційної культури, що поєднує автентичні виконавські принципи з елементами професійної музичної практики. Таким чином, українська інструментальна традиція виступає фундаментом діяльності народних ансамблів, визначаючи їхній репертуар, виконавську стилістику та художню спрямованість. Саме на основі цієї традиції формується сучасний сценічний образ народно-інструментального мистецтва, що сприяє збереженню та популяризації національної музичної спадщини [4, 254].

Перехід українського народно-інструментального музикування зі сфери традиційного побутового функціонування до сценічного простору став важливим етапом у розвитку національної музичної культури. У традиційному середовищі інструментальна музика виконувала передусім прикладні функції – супроводжувала танці, обрядові дійства, громадські та родинні події. Проте в умовах модернізаційних культурних процесів ХХ–ХХІ століть відбувається поступове переосмислення ролі народної музики, що зумовлює її інтеграцію у концертно-сценічну практику. Така трансформація сприяє формуванню нових форм виконавства, у яких традиційний музичний матеріал постає в контексті професійної художньої інтерпретації.

Одним із ключових чинників сценічної трансформації є процес аранжування та художньої обробки народних мелодій. У діяльності народних ансамблів традиційні інструментальні награвання часто зазнають певної стилізації, що передбачає розширення фактури, використання багатоголосся, а також удосконалення ансамблевого звучання. Такі зміни сприяють формуванню більш виразної музичної структури творів, адаптованої до

умов концертного виконання та орієнтованої на естетичне сприйняття сучасною аудиторією.

Отже, сценічна трансформація народно-інструментального виконавства постає складним культурно-мистецьким процесом, у межах якого відбувається адаптація традиційних музичних форм до умов концертної діяльності. Цей процес сприяє розширенню функціонального простору

української інструментальної традиції та формуванню нових форм її репрезентації у сучасному культурному середовищі.

Для наочного узагальнення процесу переходу народного інструментального музикування від традиційного побутового функціонування до сучасних форм сценічного виконавства доцільно представити структурну модель цієї трансформації (рис. 1).

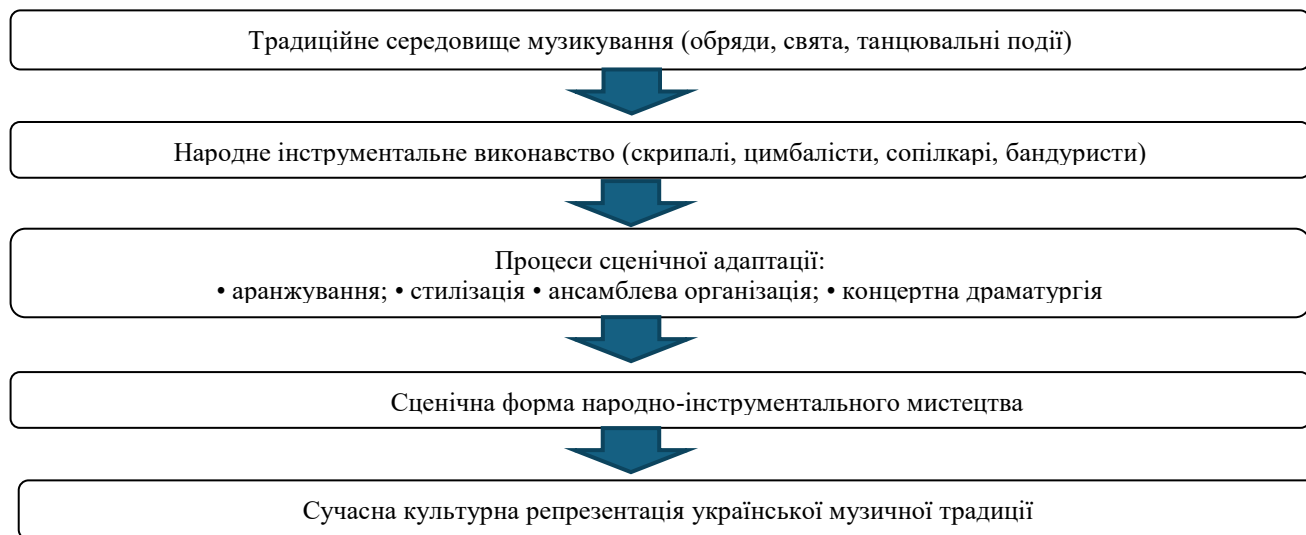


Рис. 1. Трансформація української інструментальної традиції в сценічному просторі
Джерело: розробка автора на основі [9, 149]

Як видно із рис. 1, сценічна репрезентація української інструментальної традиції формується у результаті складного процесу художньої адаптації, що включає аранжування, стилізацію та нові принципи ансамблевої організації музичного матеріалу.

Діяльність народних інструментальних ансамблів у сучасному музичному просторі характеризується своєрідною стилістичною багатогранністю, що формується на основі поєднання традиційних виконавських принципів із елементами професійного сценічного мистецтва. У процесі концертної

практики народні ансамблі не лише відтворюють зразки традиційної інструментальної музики, а й здійснюють їхню художню інтерпретацію, що передбачає осмислення фольклорного матеріалу крізь призму сучасних виконавських і композиційних підходів [6, 183].

З метою систематизації основних стилістичних параметрів діяльності народних інструментальних ансамблів доцільно узагальнити їх у вигляді структурованої таблиці 1.

Таблиця 1

Основні стилістичні характеристики діяльності народних інструментальних ансамблів

Стилістичний компонент	Характеристика	Прояв у сценічному виконанні
Інтонаційна основа	Спирання на традиційні народні мелодичні моделі	Використання автентичних награвань та мелодичних формул
Варіативність	Імпровізаційна природа традиційного музикування	Варіювання теми, орнаментування мелодії
Темброва палітра	Поєднання традиційних інструментів	Скрипка, цимбали, сопілка, бандура, басоля
Ансамблевість	Колективна форма музикування	Розподіл мелодичних та акомпануючих функцій
Аранжування	Художня обробка фольклорного матеріалу	Багатоголосся, гармонізація, поліфонічні елементи

Джерело: розробка автора на основі [5, 42]

Представлені у таблиці 1 характеристики демонструють поєднання традиційних рис народного інструментального музикування з елементами професійної сценічної інтерпретації, що формує специфічну стилістику сучасних народних ансамблів.

У наукових дослідженнях у галузі Етномузикологія підкреслюється, що традиційне інструментальне музикування вирізняється варіативністю, імпровізаційністю та гнучкістю мелодичного розвитку. Як зазначає Михайло Хай, народна виконавська практика передбачає постійне варіювання музичного матеріалу, що створює живий, динамічний характер виконання. У сценічній діяльності ансамблів ці риси не зникають, але набувають нових форм, оскільки імпровізаційні елементи часто поєднуються з більш чітко організованою ансамблевою структурою та композиційною завершеністю музичного твору.

Важливим стилістичним чинником є принцип ансамблевого звучання, який ґрунтується на поєднанні різних тембрів традиційних інструментів. Скрипка, цимбали, сопілка, бандура, басоля та інші інструменти формують характерну темброву палітру, що визначає індивідуальність ансамблю. У процесі сценічного виконання значну роль відіграє баланс між мелодичною лінією та акомпануючою фактурою, що створює багатопланову звукову структуру. Подібна організація ансамблевого звучання сприяє виразності музичного образу та забезпечує цілісність виконавської інтерпретації.

Таким чином, стилістичні особливості діяльності народних ансамблів формуються на перетині двох взаємопов'язаних тенденцій: з одного боку, збереження традиційних інтонаційних, ритмічних та тембрових характеристик української інструментальної музики, а з іншого – їхнє переосмислення у межах сценічної виконавської практики. Такий синтез сприяє розвитку сучасного народно-інструментального мистецтва, забезпечуючи водночас збереження національної музичної традиції та її актуалізацію у сучасному культурному просторі. Сценічна діяльність народних інструментальних ансамблів передбачає не лише відтворення музичного матеріалу, а й формування особливого художньо-комунікативного простору, у межах якого відбувається взаємодія виконавців із глядацькою аудиторією. У цьому контексті музичне виконання постає як форма мистецької комунікації, що поєднує звукові, візуальні та емоційно-виразові компоненти

сценічного виступу. Саме завдяки цій взаємодії традиційна інструментальна музика набуває нового культурного виміру, стаючи засобом передачі художніх образів, естетичних цінностей та національно-культурних смислів [7, 96].

Отже, художньо-комунікативні аспекти сценічної діяльності народних ансамблів охоплюють комплекс взаємопов'язаних чинників, серед яких важливе місце займають виконавська інтерпретація, сценічна драматургія, візуально-образні елементи та емоційна взаємодія з аудиторією. Саме завдяки цим складовим сценічне виконання української інструментальної музики перетворюється на цілісний художній акт, що сприяє не лише естетичному сприйняттю музичного мистецтва, а й популяризації традиційної культурної спадщини у сучасному суспільстві.

Наукова новизна статті полягає в комплексному осмисленні сценічної репрезентації української інструментальної традиції крізь призму стилістичних та художньо-комунікативних аспектів діяльності народних ансамблів. Уперше в українському мистецтвознавстві системно проаналізовано не лише музично-виконавські особливості ансамблевого звучання та стилізаційні прийоми, а й механізми взаємодії виконавців із аудиторією, формування сценічного образу та художньої драматургії концерту, що дозволяє розглядати ансамбль як повноцінний комунікативний організм. Дослідження дає змогу виділити закономірності трансформації автентичного інструментального музикування у сучасному сценічному середовищі, встановити вплив сценічної адаптації на стилістичну організацію репертуару, а також визначити, як художньо-комунікативні стратегії ансамблів впливають на сприйняття традиційної музики сучасною аудиторією.

Висновки. Дослідження показало, що сценічна репрезентація української інструментальної традиції є складним і багатоплановим процесом, у межах якого поєднуються автентичні виконавські принципи та сучасні концертно-сценічні практики. Народні ансамблі виступають не лише носіями музичної традиції, а й активними творцями художнього образу, що формується через поєднання стилістично обґрунтованого ансамблевого звучання, музичної драматургії та комунікативних взаємодій із аудиторією.

Стилістичні особливості діяльності народних ансамблів включають адаптацію традиційного музичного матеріалу до умов

сцени, застосування аранжувань, використання багатоголосся та тембрових контрастів, що дозволяє зберігати автентичність інструментальної музики та одночасно створювати цілісний сценічний образ. Художньо-комунікативний аспект визначає ефективність передачі емоційного та смислового наповнення твору, забезпечуючи активну взаємодію між виконавцями та слухачами. Роль народних ансамблів у популяризації української музичної спадщини є визначальною: вони забезпечують збереження традиційного репертуару, його адаптацію до сучасного культурного середовища, формують інтерес до національної музики серед різних категорій аудиторії та сприяють утвердженню культурної ідентичності.

Отже, народні ансамблі виступають важливим чинником розвитку сучасного народно-інструментального мистецтва в Україні. Сценічна діяльність таких колективів дозволяє поєднати збереження музичної традиції з її актуалізацією, формуючи нові форми репрезентації української інструментальної культури та забезпечуючи її постійне функціонування у сучасному мистецькому просторі.

Література

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки: монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2015. 344 с.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967. 244 с.
3. Гуцал В. Інструментовка для українського оркестру народних інструментів. Київ, 1988. 79 с.
4. Єсіпок В. М. Музичні інструменти мандрівних співців в Україні. *Молодий вчений*. 2018. № 4(56). С. 253–256.
5. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

6. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.

7. Стоян С. П. Європейські коди сучасного українського символізму. *Українські культурологічні студії*, 2020. № 1(6). С. 94–98.

8. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич, 2018. 544 с.

9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2002. 288 с.

References

1. Hrytsa, S. Y. (2015). *Melos of Ukrainian folk epic*. Dmytro Buryho Publishing House [in Ukrainian].
2. Humeniuk, A. (1967). *Ukrainian folk musical instruments*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Hutsal, V. (1988). *Instrumentation for the Ukrainian folk instrument orchestra*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Yesypok, V. M. (2018). Musical instruments of wandering singers in Ukraine. *Young scientist*, 4(56), 253–256 [in Ukrainian].
5. Lysenko, M. V. (1955). *Folk musical instruments in Ukraine*. Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Matsievskyi, I. V. (2012). *Musical instruments of the Hutsuls*. Nova Knyha [in Ukrainian].
7. Stoian, S. P. (2020). European codes of modern Ukrainian symbolism. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(6), 94–98 [in Ukrainian].
8. Hai, M. Y. (2018). *Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)*. Kyiv-Drohobych [in Ukrainian].
9. Khotkevych, H. (2002). *Musical instruments of the Ukrainian people*. Hnat Khotkevych National Cultural Initiatives Foundation [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 06.04.2026
Прийнято до друку 15.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 78.071.2:355.01

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362386

Цитування:

Сіончук О. В., Стеценко С. В. Еволюція суспільної місії диригента духового оркестру в умовах воєнного стану: порівняльний аналіз досвіду 1939–1945 та 2022–2026 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2026. № 2. С. 323–328.

Сіончук Олександр Володимирович,
доцент кафедри духових та ударних
інструментів Рівненського державного
гуманітарного університету,
заслужений артист України
<https://orcid.org/0009-0003-1279-5787>
sionchuko@ukr.net

Sionchuk O., Stetsenko S. (2026). The Evolution of Social Mission of a Brass Band Conductor under Martial Law: Comparative Analysis of the Experience of 1939–1945 and 2022–2026. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 323–328 [in Ukrainian].

Стеценко Станіслав Васильович,
аспірант кафедри музикознавства
Дніпровської академії музики,
<https://orcid.org/0009-0007-1713-0724>
stetsenkostanislav@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ СУСПІЛЬНОЇ МІСІЇ ДИРИГЕНТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДОСВІДУ 1939–1945 ТА 2022–2026 РОКІВ

Метою статті є встановлення на основі порівняльного аналізу трансформації ролі диригента від суто музичного керівника до модератора суспільних емоцій та волонтерського лідера. **Методологічну основу** дослідження склали: порівняльно-історичний метод (зіставлення функцій диригента у двох часових площинах); екзистенційно-комунікативний метод (характеристика диригента як громадського лідера, координатора ціннісного діалогу та волонтера); контент-аналіз цифрового середовища (вивчення медіаприсутності духових оркестрів у соціальних мережах); аксіологічний аналіз музичного контенту (дослідження репертуару з точки зору цінностей (патріотизм, стійкість)). **Наукова новизна.** У роботі вперше здійснено компаративну реконструкцію професійної діяльності капелмейстерів середини ХХ століття та сучасних військових і муніципальних диригентів України. Це дало змогу проаналізувати адаптацію диригентських стратегій до безпрецедентних викликів повномасштабної війни через призму історичних подій. Вперше досліджено феномен цифрової трансформації військової музичної культури, де диригент виступає не лише як керівник колективу, а як медіаменеджер та контент-мейкер, що масштабує дух спротиву через глобальні цифрові платформи. **Висновки.** Сьогодні місія диригента трансформувалася з ретранслятора державної ідеології (як у 1939–1945 рр.) у роль активного медіаменеджера та культурного дипломата. Завдяки цифровізації та соцмережам, оркестр перестав бути лише лінійним інструментом агітації, перетворившись на джерело вірального контенту, що формує світовий імідж спротиву. Це перетворює оркестр із механізму агітації на живий інструмент культурної дипломатії та прямого залучення міжнародної підтримки.

Ключові слова: соціальне призначення, ідеологічна роль, музичний спротив, культурна дипломатія, медіа-комунікатор.

Sionchuk Oleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments at the Faculty of Musical Arts, Rivne State University of Humanities; Stetsenko Stanislav, Postgraduate Student at the Department of Musicology, Dnipro Academy of Music

The Evolution of Social Mission of a Brass Band Conductor under Martial Law: Comparative Analysis of the Experience of 1939–1945 and 2022–2026

The purpose of the article is to establish, based on a comparative analysis, the transformation of the role of the conductor from a purely musical director to a moderator of public emotions and a volunteer leader. **The methodological basis** of the study was: a comparative-historical method (comparison of the functions of the conductor in two time planes); an existential-communicative method (characterisation of the conductor as a public leader, coordinator of value dialogue and volunteer); content analysis of the digital environment (study of the media presence of brass bands in social networks); axiological analysis of musical content (research of the repertoire from the point of view of values (patriotism, sustainability)). **Scientific novelty:** this study is the first to undertake a comparative analysis of the professional activities of bandmasters from the mid-20th century and contemporary military and municipal conductors in Ukraine. This has enabled an analysis of how conducting strategies have adapted to the unprecedented challenges of full-scale war, viewed through the lens of historical events. For the first time, the phenomenon of the

digital transformation of military musical culture has been investigated, where the conductor acts not only as the leader of the ensemble, but also as a media manager and content creator, amplifying the spirit of resistance through global digital platforms. **Conclusions.** Today, the conductor's role has evolved from that of a mere conduit for state ideology (as in 1939–1945) to that of an active media manager and cultural diplomat. Thanks to digitalisation and social media, the orchestra has ceased to be merely a linear instrument of propaganda, transforming into a source of viral content that shapes the global image of resistance. This transforms the orchestra from a mechanism of propaganda into a living instrument of cultural diplomacy and direct engagement of international support.

Keywords: social purpose, ideological role, musical resistance, cultural diplomacy, media communicator.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на очевидну значущість цього питання, тема порівняльного аналізу діяльності диригента духового оркестру в часи Другої світової та сучасної російсько-української війни залишається практично невисвітленою у вітчизняному та світовому мистецтвознавстві. Більшість праць, присвячених періоду Другої світової, мають застарілий ідеологічний відбиток або розглядають диригента лише як виконавця директив. Дослідження сучасної війни перебувають на стадії накопичення емпіричного матеріалу (інтерв'ю, репортажів), але ще не отримали ґрунтового теоретичного узагальнення. Наразі бракує досліджень, які б інтегрували роль оркестрів у деокупаційні процеси та цифрову дипломатію, що робить дану статтю фактично першоджерелом для майбутньої історіографії сучасної української перемоги.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретико-мистецький аспект даної теми висвітлено в роботі Л. Качуринець «Напрями діяльності диригентів України у ХХ столітті крізь призму мистецьких проєктів». Вона дає методологічну базу для розуміння того, як диригент виходить за межі суто музичного виконання, стаючи менеджером та ідеологом культурних подій. Праця фокусується на загальних тенденціях ХХ століття, не зачіпаючи специфіку сучасних викликів воєнного стану ХХІ століття.

Регіонально-біографічний ракурс спостерігаємо в роботі О. Бадалова «Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини». Це важливо для розуміння соціальної ваги постаті диригента в громаді, проте в цьому дослідженні диригент розглядається як культурний діяч лише мирного або стабільного часу.

Історико - хронологічний вимір духової музики ілюструє у своєму науковому доробку «Оркестр наш духовий» Н. Малісов. Праця фіксує 100-річний шлях духової музики в Чернігові. Вона є цінним джерелом фактичних даних про розвиток колективів, зокрема у період Другої світової війни, але книга видана

у 2003 році, тому вона фізично не може охопити досвід повномасштабного вторгнення росії 2022–2026 років.

Використання праць Л. Качуринець, О. Бадалова та Н. Малісова дозволяє вибудувати надійну ретроспективну базу: вони дають розуміння того, як формувалася професійний стандарт диригента та як накопичувався досвід духових оркестрів протягом століття. Автори ж даної статті перетворюють цей статичний опис на динамічну модель, наповнюючи їхній фундамент актуальним змістом, доводячи, що місія диригента – це живий процес, який у часи війни перетворюється з естетичного на екзистенційний.

Метою роботи є встановлення на основі порівняльного аналізу трансформації ролі диригента від формального керівника оркестру радянського зразка до сучасного культурного лідера та мецената.

Виклад основного матеріалу. Порівнюючи досвід Другої світової війни із сучасною російсько-українською, автори доводять, що сьогоденний диригент – це не лише музикант, а й впливовий волонтер і дипломат, чия діяльність виходить далеко за межі концертного майданчика. Дослідження базується на актуальних кейсах 2022–2026 років, що дозволяє зафіксувати формування новітньої моделі музичного керівництва, спрямованої на реабілітацію ветеранів та зміцнення міжнародної підтримки через засоби мистецтва.

Вихідною точкою цього аналізу постає досвід Другої світової війни (1939–1945) – епохи, що стала першим глобальним іспитом для оркестрової служби. Попри те, що війна зруйнувала кар'єри багатьох митців та понівечила музичний ландшафт світу, вона водночас сформувала той жорсткий функціональний фундамент, на якому трималася діяльність капелмейстерів середини ХХ століття.

Диригенти часто працювали з неповними складами або аматорами, змушені були самотійно аранжувати твори під наявні інструменти (часто трофейні або пошкоджені). Керівники «нештатних» оркестрів навчали

музичній грамоті бійців безпосередньо на передовій, створюючи колективи з «нуля» в умовах дефіциту ресурсів. Вони формували малі ансамблі та виїзні бригади, які могли виступати в землянках, шпиталях або безпосередньо на передовій, де повноцінний склад оркестру був неможливим.

У критичні моменти диригент та його оркестр ставали частиною бойового розрахунку. Професійний профіль диригента включав військовий вишкіл. Музиканти виконували ролі санітарів, зв'язківців або брали безпосередню участь у боях. Нагородні листи капельмейстерів часто описують випадки, коли диригент під вогнем противника організовував евакуацію поранених, не припиняючи музичного супроводу для підняття атакуючого духу.

У роки Другої світової війни диригент був відповідальним за морально-психологічний стан особового складу та цивільних. Музика була засобом ідеологічної мобілізації. Диригент не просто керував оркестром, він формував звуковий простір перемоги та спротиву. Виступи духових оркестрів у шпиталях, на залізничних перонах та в деокупованих містах виконували функцію соціальної терапії. Диригент ставав медіатором, який приносив відчуття «мирного життя» в зону бойових дій. Під час самих боїв або коротких перепочинків диригенти керували виконанням маршів, щоб заглушити страх, підняти темп пересування військ або продемонструвати ворогу незламність духу.

За роки війни було написано близько 350 музичних творів різних жанрів, зокрема чотири симфонії, шість опер, дев'ять камерних творів, шість маршів, сім кантат і великих вокальних творів, понад 130 пісень, романсів та ін. Завданням диригента тогочасних духових колективів стала репертуарна адаптивність та гнучкість мислення, адже він мав балансувати між класичним каноном та потребами солдатів (танцювальна музика, фольклор). Відбувалася «демократизація» духової музики – відхід від складних симфонічних форм до простих, емоційно зрозумілих пісень, танго та вальсів, що було запитом часу.

Та попри все, провідними темами у творчості композиторів періоду війни були патріотизм, віра в перемогу над ворогом, тому найбільшу увагу вони приділяли створенню масових бойових пісень та похідних маршів, а диригенти оперативно перекладали нові пісні (написані часто лише для голосу з фортепіано) для духових оркестрів, щоб вони могли

звучати на маршах, прифронтових станціях та під час виступів перед бійцями.

Творчим уособленням цієї тенденції виступив композитор та військовий диригент Семен Чернецький, родом з Одеси. Саме він розробив структуру військового оркестру та написав десятки маршів, що базувалися на українських інтонаціях, хоча і працював у загальнорадянському масштабі. Його «Український марш №2» (1940) був присвячений Харківському військовому округу та базувався на українських народних темах. «Марш 1-го Українського фронту» цього композитора та диригента часто виконувався оркестрами під час звільнення українських міст у 1943–1944 роках, а «Вступний марш» став зразком військово-церемоніальної музики того часу, адаптованої для великих духових складів.

Іншу грань диригентської майстерності демонструє життєвий шлях Дем'яна Літновського, чия доля була нерозривно пов'язана з Оркестром штабу Червонопрапорного Київського військового округу, який був створений у грудні 1945 року на базі військового оркестру Київського військового округу (зараз Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України). Протягом останніх воєнних років диригент керував колективом у надскладних умовах постійного руху. Оркестр перетворився на мобільний підрозділ, що давав концерти на прифронтових станціях, кузовах вантажівок або просто на марші, підтримуючи високий темп наступального пориву військ. У 1945-му він розпочав роботу з виховання курсів військово-музичної школи. Його завданням було не просто навчити дітей музиці, а через оркестрову дисципліну та мистецтво адаптувати підлітків, обпалених війною, до нормального майбутнього.

Географія військової слави диригентів Другої світової війни була б неповною без згадки про військовий оркестр Сергія Латишева, який став справжньою академією професіоналізму в суворих польових умовах. Навіть у фронтових умовах він вимагав від оркестру бездоганного інтонування та нюансування, доводячи, що духовий склад спроможний передати найскладніші емоційні відтінки – від трагізму втрат до тріумфальної радості.

На учбово-методичних зборах капельмейстерів військових оркестрів Київського особливого військового округу головний диригент Червоної Армії С. О. Чернецький звернув увагу присутніх на

професійне вміння диригента не тільки методично виправдано працювати з оркестром, а й талановито трактувати зміст музики, майстерно, так би мовити, ставити, як режисер виставу, музичні твори, які б звучали, дійсно хвилюючи слухачів [5,18].

Ціла епоха розвитку духових оркестрів, як військових, так і цивільних пов'язана з постаттю Єфима Баліна. Після здобуття диригентської освіти він очолив оркестр Астраханського піхотного училища Сталінградського військового округу. Під час Другої світової війни він керував оркестром штабу Сталінградського фронту, а у повоєнні роки – очолював військово-музичні колективи гарнізонів Далекосхідного та Східносибірського військових округів [1, 194].

Окремою сторінкою української історії є диригенти оркестрів Української повстанської армії. Звісно, там оркестри були рідкістю (через конспірацію), але вони існували в окремих школах підготовки. Імена багатьох капельмейстерів залишилися в архівах під псевдонімами. Вони керували аматорськими складами, що склалися з селян та підпільників і їхня діяльність зафіксована у спогадах як «сурми волі». Основним способом проведення дозвілля вояків УПА можна назвати співання пісень на постої, під час маршів і рейдів [7, 3].

Функціонування музичних колективів у лавах УПА мало стратегічне значення: диригенти оркестрів не лише підтримували високий бойовий дух та дисципліну, а й перетворювали повстанський рух на організовану військову силу з власними традиціями. Вони стали живим інструментом ідеологічного гарту та культурного опору, зберігаючи національну ідентичність у найважчих умовах партизанської боротьби.

Діяльність українських радянських диригентів у часи Другої світової війни була позначена драматичним вибором між евакуацією, роботою на фронті та виживанням в умовах окупації. Більшість провідних колективів були вивезені вглиб СРСР (Уфа, Іркутськ). Там диригенти не лише ставили класику, а й працювали над новим репертуаром, що мав патріотичне забарвлення.

У великих містах, як-от Київ чи Львів, частина музикантів залишилася. Наприклад, у Києві під час німецької окупації продовжувала діяти опера, де диригенти (часто під тиском або з метою виживання) змушені були працювати під контролем німецької адміністрації, що після війни ставало

приводом для репресій або звинувачень у колабораціонізмі.

Доля диригентів єврейського походження часто обривається в концтаборах або губиться в архівах інших країн після термінової еміграції, що створює величезні «білі плями» в історії диригентської школи.

Попри те, що значна частина музикантів була вимушена емігрувати, це привело до обміну творчими надбаннями між різними культурами. У цій ситуації диригенти продовжували виконувати класичні твори та здійснювали нові пошуки, спрямовані на відображення культурних змін, що відбувалися у світі [3, 189].

Досвід диригентів часів Другої світової війни демонструє, що музика в часи великих потрясінь перестає бути лише мистецтвом і стає потужною духовною зброєю. Сьогодні, в умовах повномасштабної російської агресії, ця традиція набуває нового прочитання: сучасні українські диригенти військових та цивільних духових оркестрів продовжують справу своїх попередників, працюючи на лінії фронту та в тилу.

Якщо у 1940-х диригент працював на внутрішню ідеологію, то сьогодні він є обличчям волонтерського руху. Головною соціокультурною функцією сучасного диригента став фандрейзинг (збір коштів). Оркестр під його керівництвом перетворюється на інструмент прямої фінансової допомоги армії. Благодійні марафони духових оркестрів на майданах міст, де диригент не просто керує музикою, а модерує збір коштів на дрони, автівки чи медикаменти позиціонує його як культурного амбасадора.

До прикладу, Хмельницький академічний муніципальний естрадно-духовий оркестр з початком повномасштабної війни майже щотижня дає благодійні концерти, під час яких збирають кошти для допомоги армії. Тепер музиканти виконують винятково українські композиції. Художній керівник оркестру та диригент Тарас Безнюк каже, що артисти долучаються до благодійних концертів ще з 2014 року [8,1].

У День українського добровольця 14.03.2026 року в Палаці культури м. Луцька відбувся вечір пам'яті, вдячності та підтримки наших воїнів «Музика, народжена війною» за участі оркестрів: військової частини 1141 Національної гвардії України, 6-го прикордонного Волинського загону, оперативного командування «Захід», Національної академії сухопутних військ ім.

гетьмана П. Сагайдачного. Диригенти цих оркестрів одностайно вирішили, що вхід на концерт здійснюватиметься за донат для військових.

На відміну від 1940-х, де фокус був на «мобілізації до бою», сьогодні величезна увага приділяється «відновленню після бою». Диригент стає арттерапевтом. Програми оркестрів адаптуються під потреби психологічного розвантаження військових на ротації та внутрішньо переміщених осіб (ВПО). Замість агресивних маршів у репертуарі з'являється більше ліричних творів, джазових обробок та кіномузики, що сприяє ментальному відновленню. «Ми намагаємось підтримати тих, хто лікується, і тих, хто самовіддано працює, рятуючи життя», – така позиція керівника оркестру 50-го полку ім. полковника С. Височана майора Арсена Галука [3].

Тривалою інтелектуальною працею є формування нового національного обличчя духового оркестру: диригент бере на себе роль архіваріуса та аранжувальника, самотужки відбираючи забуті партитури українських композиторів, щоб дати їм нове життя у сучасному строю. Це найважливіша зміна у професійному профілі порівняно з радянським або раннім незалежним періодом. «Музика духових оркестрів – невід'ємна частина історії і традицій української землі, в її мелодіях б'ється серце нації, що виборює свою свободу та утверджує власну культурну велич», – вважає начальник військово-музичного управління ЗСУ, народний артист України Володимир Дашковський [4].

Саме тому кожен виступ оркестрів – це не просто музичний супровід, а акцент на національній самобутності, що маркує український культурний простір і витісняє з нього будь-які залишки чужих імперських наративів.

Сучасна війна накладає нові вимоги на професію. Профіль диригента сьогодні включає навички медіа-грамотності, це вже не просто музичний керівник, а справжній креативний ідеолог, який особисто виступає головним спікером у соцмережах для подання класичного мистецтва через зрозумілі масовій культурі формати. Саме він адаптує складні партитури під формати TikTok, щоб вони звучали драйвово та сучасно, зберігаючи при цьому професійний рівень виконання.

Діяльність сучасного медіаменеджера яскраво ілюструє Олександр Госачинський – художній керівник та диригент GosOrchestra. Він майстерно виходить за межі традиційного

образу академічного музиканта, перетворюючи сторінки колективу в TikTok, Instagram та Facebook на майданчик для активної комунікації з аудиторією.

Щоб зробити образ державного колективу зрозумілим і близьким сучасному глядачу, Олександр особисто бере участь у челенджах та гумористичних трендах. Такий контент спрощує сприйняття класичного мистецтва, підвищує впізнаваність бренду та працює як ефективна реклама майбутніх концертів колективу.

Цей медійний підхід знаходить пряме відображення у репертуарі та колабораціях диригента. 19 лютого 2026 року відбувся концерт камерного складу разом із Київським академічним муніципальним духовим оркестром, де виконували саундтреки з усіх частин «Гаррі Поттера». А вже 28 лютого 2026 року Олександр реалізував сміливий експеримент – спільний проєкт GosOrchestra з духовим оркестром та ODYSSEY – українським артистом, який створює музику на перетині melodic techno та progressive house. Поєднання симфонічного звучання з такими жанрами, активно анонсоване у соцмережах, демонструє, як диригент-комунікатор успішно інтегрує класику в актуальний культурний контент, який хочеться репостити [6].

Сучасний диригент керує колективом в умовах технологічного синтезу. Використання цифрових партитур (планшетів), мінусових фонограм у вуличних виступах та робота в умовах блекаутів вимагають нових технічних компетенцій. Якщо у 1940-х диригент шукав папір для переписування нот, то сьогодні він створює хмарні бази даних для миттєвого доступу оркестрантів до аранжувань, що демонструє технологічну адаптивність керівника.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше здійснено компаративну реконструкцію професійної діяльності капельмейстерів середини XX століття та сучасних військових і муніципальних диригентів України. Це дало змогу проаналізувати адаптацію диригентських стратегій до безпрецедентних викликів повномасштабної війни через призму історичних подій. Вперше досліджено феномен цифрової трансформації військової музичної культури, де диригент виступає не лише як керівник колективу, а як медіаменеджер та контент-мейкер, що масштабує дух спротиву через глобальні цифрові платформи.

Висновки. Якщо в часи Другої світової війни диригент був передусім «ретранслятором» державної ідеології та маршового патріотизму, то зараз його роль змістилася в бік психологічної реабілітації. Сучасний диригент працює з ПТСР військових та цивільних, використовуючи музику як інструмент ментального відновлення.

В середині ХХ століття головним завданням диригента була підтримка ідеологічного канону, а сьогодні він виступає активним суб'єктом громадянського суспільства, забезпечуючи прямий зв'язок між мистецтвом та волонтерським рухом.

Сьогодні відбувається легітимізація тих пластів національної музичної спадщини, зокрема повстанської та стрілецької, які в 1940-х роках існували виключно в підпіллі, що свідчить про завершення формування національно-орієнтованої моделі духового виконавства.

У сучасній війні диригент військового оркестру став ключовою фігурою культурного фронту на міжнародній арені. Через гастролі та цифрові платформи оркестри під керівництвом диригентів утверджують українську ідентичність, спростовуючи імперські міфи, що було технічно неможливо в масштабах 1940-х років.

Диригентська діяльність змістилася з герметичного військового середовища часів Другої світової у відкритий цифровий та публічний простір. Сучасний диригент інтегрує навички медіа-менеджменту та арт-терапії, що є відповіддю на запит суспільства в потребі інформаційного спротиву.

Попри технологічний прогрес, незмінним залишається фундаментальне значення диригента як символу порядку та стійкості. Духовий оркестр під управлінням професійного лідера залишається найбільш мобільним та ефективним інструментом культурного впливу в екстремальних умовах війни, виконуючи функцію «акустичного маркера» національної присутності на деокупованих та прифронтових територіях.

Література

1. Бадалов О. П. Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро, 2021. Вип. 20. С.189–200.

2. Димніч Н. Духовий оркестр 50 полку Нацгвардії зіграв концерт для медиків та пацієнтів лікарні на Івано-Франківщині. URL:

<https://suspilne.media/ivano-frankivsk/1092598> (дата звернення: 10.01.2026).

3. Качуринець Л. В. Напрями діяльності диригентів України у ХХ столітті крізь призму мистецьких проєктів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 71. С. 179–195.

4. Любарський Р. Як звучить музика «кіборгів». *Kirovograd24*. URL: <https://kirovograd24.com/society/2016/08/26/> (дата звернення: 15.02.2026).

5. Малісов Н. А. Оркестр наш духовий. Чернігів, 2003. С. 18.

6. Ми не могли оминати цей тренд. URL: <https://www.instagram.com/reel/DVapNX> (дата звернення: 09.03.2026).

7. Пагіря О. Життя по-повстанськи. *Український тиждень*. 2012. №41. 11 жовтня. С. 3.

8. Русіна С. Музичний фронт: Хмельницький муніципальний оркестр допомагає армії благодійними концертами. *ЖАР*. 2024. 25 травня. С.1.

References

1. Badalov, O. P. (2021). The creative life of military conductors in the context of the formation of the musical space of Chernihiv region. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 20, 189–200 [in Ukrainian].

2. Dymnich, N. (2025). The brass band of the 50th regiment of the National Guard played a concert for doctors and patients of a hospital in Ivano-Frankivsk region. Retrieved from: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/1092598> [in Ukrainian].

3. Kachurynets, L. V. (2024). Directions of activity of conductors of Ukraine in the 20th century through the prism of artistic projects. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 71 (189), 179–195 [in Ukrainian].

4. Liubarskyi, R. (2016). What does the music of “cyborgs” sound like? Retrieved from: <https://kirovograd24.com/society/2016/08/26/> [in Ukrainian].

5. Malisov, N.A. (2003). Our Brass Orchestra. Chernihiv [in Ukrainian].

6. We couldn't miss this trend. (2026). Retrieved from: <https://www.instagram.com/reel/DVapNX> [in Ukrainian].

7. Pahiria, O. (2012). Life in a Rebel Way. *Ukrainian Week*, 41 [in Ukrainian].

8. Rusina, S. (2024). Musical front: Khmelnytskyi municipal orchestra helps the army with charity concerts. *ZHAR* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026

Отримано після доопрацювання 07.04.2026

Прийнято до друку 16.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

УДК 78.082.1:783.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362389

Цитування:

Удрас О. Р. Симфонія-пасіон Поля де Маленгро в річищі взаємодії поетики органної симфонії та мистецьких традицій Північного Відродження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 339–335.

Удрас Олена Робертівна,

старший викладач, концертмейстер кафедри
сольного співу Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової, заслужений
діяч естрадного мистецтва України
<https://orcid.org/0009-0000-0895-5387>
eudras1@gmail.com

Udras O. (2026). Paul de Maleingreau's Passion Symphony in the Context of the Interaction of Poetics of the Organ Symphony and the Artistic Traditions of the Northern Renaissance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 339–335 [in Ukrainian].

СИМФОНІЯ-ПАСІОН ПОЛЯ ДЕ МАЛЕНГРО В РІЧИЩІ ВЗАЄМОДІЇ ПОЕТИКИ ОРГАННОЇ СИМФОНІЇ ТА МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ПІВНІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної специфіки Симфонії-пасіону Поля де Маленгро в контексті духовних шукань французької музичної культури кінця XIX – початку XX століть. **Методологія роботи** має комплексний характер та спирається на міждисциплінарний, жанрово-стильовий, історико-культурологічний підходи. **Наукова новизна статті** визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві представлено аналітичні узагальнення щодо Симфонії-пасіону Поля де Маленгро, поетика якої була сформована на перетині духовно-етичних шукань культури французького модерну та відродження богослужбово-співацьких традицій середньовічної Європи. **Висновки.** Симфонія-пасіон Поля де Маленгро, орієнтована на риторико-типологічні та образно-сміслові показники «Страстей Христових», водночас є програмною симфонією. При зовнішній певній схожості з традиційним 4-частинним симфонічним циклом, цей твір разом з тим демонструє й принципово відмінні якості, що зближують його швидше з «духовним» типом симфонії, найбільш повно представленим саме у жанрі французької органної симфонії кінця XIX – початку XX століть. Проповідницький пафос цього твору багато в чому визначений орієнтацією автора на цитований хоральний мелос («Christus factus est», «Oblatus est», «Vexilla regis»), що домінує і стверджує головну ідею циклу, яка апелює до образу смирення як джерела високої святості. Сказане зближує цю Симфонію-пасіон і з творчістю майстрів Північного Відродження, зокрема, Рогіра ван дер Вейдена, для якого проповідництво у фарбах виступало однією з показових якостей. Відзначимо також і характерний для цього твору синкретизм музичної мови, що базується на єднанні вокального та інструментального начал через інтерпретацію хоралу засобами органної тембральності.

Ключові слова: симфонія, органна симфонія, орган, григоріанський хорал, органна творчість Поля де Маленгро, жанр, стиль, пасіон.

Udras Olena, Honoured Artist of Ukraine, Senior Lecturer, Concertmaster of the Solo Singing Department, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Paul de Maleingreau's Passion Symphony in the Context of the Interaction of Poetics of the Organ Symphony and the Artistic Traditions of the Northern Renaissance

The purpose of the study is to identify the poetic and intonational specificity of the Passion Symphony by Paul de Maleingreau in the context of the spiritual quests of French musical culture of the late 19th and early 20th centuries. **The methodology** of the work is complex and is based on interdisciplinary, genre-stylistic, historical and cultural approaches. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to present analytical generalisations regarding the Passion Symphony by Paul de Maleingreau, the poetics of which was formed at the intersection of the spiritual and ethical quests of the culture of French modernism and the revival of the liturgical and singing traditions of medieval Europe. **Conclusions.** The passion symphony by Paul de Maleingreau, oriented towards the rhetorical-typological and figurative-semantic indicators of the "Passion of Christ", is at the same time a program symphony. With a certain external similarity to the traditional 4-part symphonic cycle, this work at the same time demonstrates fundamentally different qualities that bring it closer to the "spiritual" type of symphony, most fully represented in the genre of the French organ symphony of the late 19th – early 20th centuries. The preaching

pathos of this work is largely determined by the author's orientation towards the quoted choral melody ("Christus factus est", "Oblatus est", "Vexilla regis"), which dominates and affirms the main idea of the work, which appeals to the image of humility as a source of high holiness. The above brings this Passion Symphony closer to the work of the masters of the Northern Renaissance, in particular, Rogier van der Weyden, for whom preaching in colours was one of the indicative qualities. We should also note the syncretism of musical language characteristic of this work, which is based on the union of vocal and instrumental principles through the interpretation of the chorale by means of organ timbre.

Keywords: symphony, organ symphony, organ, Gregorian chant, organ work of Paul de Maleingreau, genre, style, passion.

Актуальність теми дослідження. Орган протягом багатьох століть історії розвитку світової музичної культури стверджувався не просто як «король інструментів», але й як носій високої духовної місії музичного мистецтва. Саме у цій якості він увійшов в європейську музично-історичну традицію перш за все як інструмент, пов'язаний з культовою християнською практикою різних конфесій, а також і з паралітургічною традицією, що завжди виступала своєрідною єднальною ланкою між людським та сакральним світами. Зазначені риси сприйняття тембральності органу та її символіко-містеріальних настанов позначилися й на творчому спадку франко-бельгійського композитора рубежу XIX–XX століть Поля де Маленгро, зокрема, на його «Симфонії-пасіон». Остання, будучи затребуваною у сучасній органній виконавській практиці, разом з тим, і нині складає малодосліджену сторінку українського музикознавства.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографічні відомості про Поля де Маленгро та його органну спадщину поки що обмежені головним чином інтернет-джерелами [14; 15]. Виключенням можна вважати публікацію О. Муравської [6], присвячену аналітичним узагальненням щодо жанрово-стильових особливостей його органної симфонії «Ноель» в річці провідних духовно-естетичних настанов християнського Різдва. Крім того, цитований автор приділяє також увагу й узагальненню поезики органної симфонії, що розглядається на рівні самостійного жанрового різновиду європейського інструменталізму з показовим саме для нього духовно-етичним спрямуванням.

У межах проблематики представленої статті суттєвим вважаємо також напрацювання українських музикознавців – В. Гузєєвої [3], М. Ємельяненко [4], В. Іванченко [5], С. Щелканової [9], А. Павленко [8], зосереджених на виявленні семантико-інтонаційних особливостей жанру симфонії в різні періоди її історичної еволюції як оркестрового твору. Особливий інтерес в

цьому плані представляє дисертація останнього з названих авторів, в якій досліджено авторську версію симфонії Ф. Ж. Госсєка та його роль у становленні французького симфонізму. Виділяємо також фундаментальні розвідки О. Гужви [1; 2], зосереджені на дослідженні симфонії та симфонізму як феноменів духовної культури Європи різних епох. Проте, названі роботи перш за все орієнтовані на оркестрові зразки цього жанру, в той час як його органна «іпостась», репрезентована в творчості Ш. Відора, М. Дюпре, Л. В'єрна та інших представників франко-бельгійської органної школи рубежу XIX–XX століть, в тому числі й Поля де Маленгро, і нині потребує узагальнень музично-культурологічного та виконавського порядку.

Мета дослідження – виявлення поезико-інтонаційної специфіки Симфонії-пасіону Поля де Маленгро в контексті духовних шукань французької музичної культури кінця XIX – початку XX століть.

Виклад основного матеріалу. Французька культура межі XIX–XX століть відзначена неймовірною строкатістю жанрово-стильових шукань, відзначених поступовим рухом до унікальних творчих відкриттів мистецтва модерну. Разом з тим, ознакою даного часу можна також вважати й своєрідний ренесанс релігійно-філософських ідей минулого. На думку О. Муравської, «в історії цього європейського регіону були періоди, коли релігійно-філософська тема ніби відступала на другий план (як, наприклад в епоху Просвіти), однак вже в другій половині XIX – на початку XX століття у французькій культурі та дотичних до неї спостерігаємо розширення впливу католицизму та прагнення до віднайдення його ранньохристиянських першоджерел. Саме в цей час висувається цілий ряд "католицьких філософів" – Теєра де Шардена, Ж. Марітена, Е. Жильсона, що репрезентують різноманітні відгалуження релігійної філософії – персоналізму, тейярдизму, неотомізму тощо» [6, 189].

Зазначені духовно-релігійні шукання, в яких богословська думка межує з філософським усвідомленням світу та людини,

типовим для початку XX століття, стимулюють й пробудження інтересу французьких митців до провідних жанрів культової християнської музики та відповідного кола образів. Відкриття ще у 1853 році Л. Нідермеєром паризької «Школи релігійної музики» заклало основи для відродження літургійної музики, дослідження григоріанського хоралу та особливостей його побутування в музично-мистецькій практиці доби Відродження. Крім того, інтонаційна мова церковно-співацького обиходу та закономірності його історичного розвитку протягом багатьох століть стають не тільки предметом наукових розвідок, але й своєрідним «будівельним» матеріалом для творчості багатьох композиторів рубежу XIX – початку XX століть. Серед них «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі, «Messe de raouvres» та «Готичні танці» Е. Саті, органна спадщина Ш. Турнеміра, Ж. Ланге, «Романська симфонія» та «Готична симфонія» для органа соло Ш. Відора, творчі пошуки молодого О. Мессіана, що пізніше складуть духовно-релігійні основи його багатогранної спадщини, тощо.

Такого роду духовно-релігійні та образно-сміслові переваги, типові для художньо-музичного життя Франції та інших європейських регіонів доби модерну також стимулювалися активним розгортанням вже з середини XIX століття «Літургійного руху» та споріднених з ним. «Літургійний рух являє собою своєрідний літургійний ренесанс в житті Католицької Церкви, рух до віри, чітко висловленої на практиці <...> до свідомої участі [віруючих] в священнодійствах Церкви, кінцевою метою якого виступає євхаристичне єднання християнської спільноти» [7, 269].

В річищі зазначених духовно-мистецьких шукань відбувається остаточне становлення та розквіт жанру органної симфонії. Узагальнений огляд її зразків в творчості згадуваних вище авторів свідчить про їхню оригінальність і принципову несхожість з традиційним класичним типом оркестрової симфонії, що склалася в інструментальній спадщині віденських класиків. Французька органна симфонія як своєрідна «духовна» модель жанру, відповідно, тяжіє до відтворення в ній християнської тематики через апелювання до мелодики та текстів григоріанського хоралу [12], євангельської тематики, окресленої в програмних підзаголовках, через звернення до тембральності органу, а також до орієнтації на типові ознаки середньовічного (готичного) та

ренесансного релігійного живопису. В структурно-драматургічному плані французька органна симфонія представлена оригінальними циклами, число частин яких коливається від 4-х до 6-ти і включає розділи, орієнтовані на типологічні ознаки прелюдії, фуги, менуету, пасторалі та ін. При цьому драматургія та принципи розвитку тематизму подібного симфонічного циклу спрямовані на домінування в ньому сюїтності-варіаційності.

Зазначений жанр органної симфонії визначив також провідні жанрово-стильові вподобання Поля де Маленгро (1887–1956) – видатного композитора франко-бельгійського походження. Його дитинство та юність були пов'язані з Бельгією та її великими музично-історичними традиціями, що потужно заявили про себе ще в добу Ренесансу появою школи нідерландських поліфоністів. Важливим етапом в житті молодого музиканта можна вважати його вступ у 1904 році до Королівської Консерваторії Музики у Брюсселі, а також навчання в органному класі Альфонса Десмета. З часом Поль де Маленгро отримав можливість стати викладачем цього закладу, а також вести в ньому клас органу. Багатий досвід органіста-виконавця та педагога суттєво вплинув і на формування творчої спадщини цього митця. Її основу складають численні органні симфонії, сюїти, меси, прелюдії тощо, тематизм яких ґрунтується на інтонаціях (або цитатах) григоріанських хоралів [див. детальніше: 14].

Symphonie de la Passion, op. 20 є однією з найвідоміших композицій Поля де Маленгро. Вона була написана в 1920 році. Коло образів, узагальнених у програмних підзаголовках цього твору багато в чому було пов'язане з роботами фламандського художника XV століття Рогіра ван дер Вейдена. Симфонія складається з чотирьох частин, кожна з яких є своєрідним музичним «коментарем» щодо різних сцен із «Страстей Христових». Музична мова Поля де Маленгро як композитора початку XX ст. вступає у своєрідний «діалог» з католицьким церковним обиходом як носієм духовної істини у її співочо-музичному вираженні, втіленому через тембральні якості органу. Аналогічним чином й живописний стиль Рогіра ван дер Вейдена з властивою йому кольорово-емоційною експресією вступав у взаємодію з середньовічними канонами нідерландського релігійного живопису, що зберігали свою значущість і в епоху Ренесансу та визначали специфіку феномену Північного Відродження [15].

Отже, Симфонія-пасіон Поля де Маленгро включає чотири частини, кожна з яких має програмний підзаголовок. 1 ч. – «Пролог» – виконує функцію своєрідної прелюдії вводить слухача у містеріальне образне коло «Страстей Христових». 2-а частина «Le Tumulte au Pretoire» («Обурення в суді») узагальнено відтворює драматизм сцени суду над Ісусом Христом. Третя частина «Marche au supplice» зосереджена на сцені ходи до місця страти. Нарешті, 4-а частина «O, Golgotha» є найтрагічнішим епізодом у даному органному симфонічному циклі та у провідних змістовно-образних характеристиках жанру Пасіона [див. детальніше: 13].

Програмна конкретизація образно-сислової сторони даної органної симфонії Поля де Маленгро, прагнення автора до відтворення за допомогою музично-риторичних фігур, темброво-динамічного багатства вираження, властивого органу, окремих деталей драматичної розповіді поєднується в ній з апелюванням до інтонаційно-ритмічної специфіки церковно-співачького обиходу. Цитовані композитором григоріанські хорали («Christus factus est», «Oblatus est», «Vexilla regis»), згідно з історичними та богослужбово-літургійними джерелами [10; 11; 16; 17], не тільки безпосередньо пов'язані зі службами Страсного тижня, але і з його визначальними образами-ідеями. Одночасно, кожне із названих джерел має давню історію в західній християнській співочій практиці, генезис якої сягає раннього Середньовіччя.

1-а частина Симфонії-пасіона «Пролог», як зазначалося раніше, є своєрідною прелюдією-введенням у коло образів «Страстей Христових». Цей розділ Симфонії Поля де Маленгро побудований на протиставленні власне авторського музичного матеріалу, що відтворює музичну «риторику» Пасіона, та первісної строфи хоралу «Christus factus est». Останнє джерело, що визначає не тільки істотний пласт тематизму цієї частини (а також коду фіналу Симфонії), але й провідну духовну ідею всього твору, орієнтовану сприйняття «Страстей Христових» через образ смиренності, демонстрованої хресною жертвою Ісуса Христа. Зазначена якість, перш за все, закладена в тексті хоралу «Christus factus est», який широко використовується як градуал у службах Вербної Неділі, Воздвиження Св. Хреста, а також Чистого Четверга [11]. Його основу становлять два вірші з другого розділу Послання апостола Павла (Philippians 2: 8–9):

«Упокорив себе, будучи слухняним навіть до смерті, і смерті хресної. Тому і Бог підніс Його і дав Йому ім'я вище за усіяке ім'я». «Смиренність» у цьому контексті, таким чином, виступає джерелом духовного піднесення Ісуса Христа, що багато в чому визначає специфіку музично-риторичної складової цієї частини симфонії Поля де Маленгро.

«Авторський» музичний матеріал, що відкриває симфонію, зосереджений на тональності f-moll. Одноголосна мелодійна лінія, що передує поліфонізму всієї частини, одночасно апелює і до церковної монодії, і до традицій експонування теми в мистецтві фуги. Ця тема являє собою безперервне мелодійне сходження-«піднесення», в якому одночасно вгадуються багаторазово відтворювані «контури» «теми хреста», інтонацій «Dies irae», так чи інакше співвідносні з образами-смыслами Пасіону.

Поліфонічна та темброво-фактурна розробка виділеного матеріалу, що відрізняється особливою експресивною виразністю, суттєво контрастує з тематизмом, заснованим на мелодиці первісної строфи хоралу «Christus factus est» з його підкресленою діатонікою та орієнтацією на F-dur. Виділяємо також і показові для викладу даного матеріалу прийоми його «стрічкового дублювання», що узагальнено відтворюють традиції середньовічного багатоголосся.

Аналогічного роду протиставлення в інтерпретації духовної ідеї Пасіона через «авторське» та «обиходне» демонструє 2-а частина Симфонії Поля де Маленгро («Le Tumulte au Pretoire»). Тричастинна композиція з кодою окреслює як зовні сюжетне відображення драматизму сцени суду над Ісусом Христом, так і її глибоке духовне значення, узагальнене в тексті григоріанського антифону «Oblatus est». Останній у свою чергу апелює до строф Пророцтва Ісаї (53: 7–8): «Його мордовано, та він упокорявся і не розтуляв своїх уст; немов ягня, що на заріз ведуть його, немов німа вівця перед обстригачами, не відкривав він уст. Насильно, скорим судом його вхопили. Хто з його сучасників думав, що його вирвано з землі живих і що за гріхи народу свого його побито аж до смерті?».

Показово, що Поль де Маленгро у розкритті специфіки Пасіона в його органно-симфонічній інтерпретації апелює не до євангельського, а до старозавітного джерела (Пророцтва Ісаї), підкреслюючи тим самим духовно-вселенську значимість описуваного в

ньому образу, який, проте, як і текст цитованого обиходного джерела з 1-ї частини, пов'язаний з образом лагідності та смирення Ісуса Христа як шляху до найвищої духовності.

Акцентування цієї якості досягається не лише цитуванням антифону «*Oblatus est*» (середній розділ), але й очевидним його протиставленням музичному матеріалу крайніх розділів частини, що символізують світ зла, ненависті, заздрощів і суєти, що оточує Ісуса в сцені суду. Показовим у цьому плані є і вибір засобів музичного вираження, визначальною якістю яких виступає динамічна, ладо-гармонічна та метрико-ритмічна нестійкість, підкреслення пунктирного ритму (чверть з точкою – восьма в умовах рухомого темпу) у поєднанні з безперервним «нарощуванням» акордових вертикалей.

Середній розділ другої частини Симфонії-пасіона Поля де Маленгро, як зазначалося вище, ознаменований появою антифону *Oblatus est*, мелодія якого ритмічно явно вибивається із заданої тридольної метрики супроводжуючих голосів. Підкреслена діатоніка обиходної теми, що виникає у хроматичному «оточенні», акцентує її «надмирність». Виразність поліметрії та поліритмії у поєднанні з витонченим багатоголоссям цього епізоду виявляє відповідну «поліфонію смислів», фактично задану Пророцтвом Ісаї: суєта і жорстокість людського світу, протиставлені «надмирності» та граничному смиренню Ісуса Христа. Зазначену якість підтверджує також «містична» кода з «примарним» проведенням хоралу «*Christus factus*» з 1 частини Симфонії.

3-я частина (*Marche au supplice*) символізує сцену ходи до місця страти, тобто фактично Ходу на Голгофу. Ця частина в образно-смысловому плані може бути алюзивно співвідсною не тільки з відомим епізодом бахівських «Страстей», але і з «Ходою на страту» з «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза [15]. З останнім твором цю частину ріднить яскравість музичного матеріалу, орієнтація на картинність програмного штибу. Разом з тим, не забуваємо про те, що в центрі уваги Г. Берліоза знаходиться романтичний герой-індивід, який гостро переживає драму свого серця і перебуває на межі життя та смерті. У центрі ж Симфонії-пасіона Поля де Маленгро втілено трагедію боголюдини, яка здійснює подвиг духовного сходження через мученицьку смерть в ім'я порятунку всього людства.

Високий духовний зміст цієї частини симфонічного циклу знову-таки сконцентрований у цитованому обиходному піснеспіві. У даному разі це хорал «*Vexilla regis*» з текстами поета і мислителя VI ст. Венанція Фортуната. Його життєвий і творчий шлях виявився тісно пов'язаним із ранньосередньовічною Галлією (Пуатьє), де він реалізував себе як поет і філософ. Глибокий інтерес цього автора до християнської тематики пов'язаний не лише з його епохою, а й зі спілкуванням з однією з найосвіченіших жінок Середньовічної Франції – королевою-черницею Радегундою, відомою не лише своїми знаннями та благочестям, а й активними контактами з імператорським двором Візантії. Саме на її прохання в Пуатьє з імперії ромеїв з великою пошаною було передано одну з найбільших християнських святинь – частинку Хреста Христового. Венанцій Фортунат, будучи очевидцем цієї урочистої події, написав «Гімн на вшанування Св. Хреста», який пізніше став широко використовуватися у західній богослужбовій практиці у вигляді хоралу «*Vexilla regis*» [див.: 16; 17].

Його виразний поетичний текст являє собою оригінальне поєднання зовні протилежних образів – урочистості та трагедії, духовного подвигу та видовищної кари, яка визначається поетом як «препрославлена пристрасть», орієнтована у своєму тональному «рішенні» на трагізм тональності d-moll. Ці антиномії багато в чому визначають специфіку музичної мови аналізованої частини Симфонії Поля де Маленгро. Діатоніці хоралу та його інтонаційній «прямолинійності» протистоїть сама сцена ходи та її видовищність, яка визначається не лише яскравими динамічними «перепадами», а й метричною специфікою (4/1, 10/4, 8/4, 7/4, 6/4 та ін.) у поєднанні із мірним рухом октавних ходів – музично-риторичних «кроків Бога».

Фінальна частина Симфонії «O, Golgotha», орієнтована вже від самого початку на семантику D-dur, носить підсумковий характер, синтезуючи тематичний матеріал попередніх частин, найбільше – 1-ї та 2-ї частини. Певна «калейдоскопічність» фіналу зрештою долається в його заключній частині, що є «тихою» і водночас гімнічною кульмінацією всього твору, яка відтворює у просвітленому F-dur хорал «*Christus factus*». Подібного роду тематичне «обрамлення» у поєднанні з духовно-смысловими «перекликами» текстів Старого і Нового Завіту в попередніх частинах аналізованого твору

багато в чому визначає специфіку його циклічності і, водночас, константність головної ідеї, зосередженої на образі смирення як базисі духовного Сходження-Преображення.

Наукова новизна статті визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві представлено аналітичні узагальнення щодо Симфонії-пасіону Поля де Маленгро, поетика якої була сформована на перетині духовно-етичних шукань культури французького модерну та відродження богослужбово-співальських традицій середньовічної Європи.

Висновки. Отже, Симфонія-пасіон Поля де Маленгро, орієнтована на риторико-типологічні та образно-сміслові показники «Страстей Христових», водночас є програмною симфонією. При зовнішній певній схожості з традиційним 4-частинним симфонічним циклом, цей твір разом з тим демонструє й принципово відмінні якості, що зближують його швидше з «духовним» типом симфонії, найбільш повно представленим саме у жанрі французької органної симфонії кінця XIX – початку XX століть. Проповідницький пафос цього твору багато в чому визначений орієнтацією автора на хоральний мелос («Christus factus est», «Oblatus est», «Vexilla regis»), що домінує і стверджує головну ідею циклу, яка апелює до образу смирення як джерела високої святості. Сказане зближує цю Симфонію-пасіон і з творчістю майстрів Північного Відродження, зокрема, Рогіра ван дер Вейдена, для якого проповідництво у фарбах виступало однією з показових якостей. Відзначимо також і характерний для цього твору синкретизм музичної мови, що базується на єднанні вокального та інструментального начал через інтерпретацію хоралу засобами органної тембральності.

Література

1. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури: автореф. дис. ... доктора філософських наук: 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури / Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Харків, 2009. 42 с.
2. Гужва О. П. Симфонія та симфонізм у часі-просторі культури: монографія. Харків: УкрДАЗТ, 2009. 386 с.
3. Гузєєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1997. 26 с.
4. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія в композиторській творчості XX століття: від жанрової перехідності до інтерстильових

властивостей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.

5. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах української симфонії): дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2003. 362 с.

6. Муравська О. В. Органна симфонія «Ноель» Поля де Маленгро та християнська містерія Різдва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 3. С. 186–192.

7. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

8. Павленко А. М. Симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсекса: авторська версія жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 428 с.

9. Щелканова С. О. Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 65. С. 50–64. DOI: 10.34064/khnum1-65.03.

10. Christus factus est. URL: http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Christus_factus_est (дата звернення: 28.02.2025).

11. Christus factus est. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Christus_factus_est (дата звернення: 28.02.2025).

12. David Connolly. The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution. Dublin Conservatory of Music and Drama, 2013. 300 p.

13. Fisher von K. Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche. Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel: Barenreiter, 1997. 145 p.

14. Paul de Maleingreau. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Maleingreau (дата звернення: 11.02.2026).

15. Symphonie de la Passion. URL: <http://www.saintthomaschurch.org/calendar/events/worship/8187/symphonie-de-la-passion-p-de-maleingreau> (дата звернення: 18.02.2026).

16. Vexilla Regis. URL: <http://www.catholic.com/encyclopedia/vexilla-regis-prodeunt> (дата звернення: 05.02.2025).

17. Vexilla Regis. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vexilla_Regis (дата звернення 05.02.2025).

References

1. Huzhva, O. P. (2009). Symphonism as a Phenomenon of Spiritual Culture. Extended Abstract of Doctor's Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Huzhva, O. P. (2009). Symphony and Symphonism in Time and Space of Culture. UkrDAZT [in Ukrainian].

3. Huzieieva, V. V. (1997). Vocal Symphony. Classic Model and Varieties of the Genre. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Yemelienenko, M. S. (2012). Cyclic Symphony in the Composer's Work of the 20th Century: From Genre Transition to Interstyle Properties. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
5. Ivanchenko, V. H. (2003). Factors and Carriers of the Content of Symphony as a Genre-Species Phenomenon (Experience of Analysis based on Examples of Ukrainian Symphonies). Extended Abstract of Candidate's Thesis. Donetsk [in Ukrainian].
6. Muravska, O. V. (2024). The organ symphony "Noel" by Paul de Malengro and the Christian mystery of Christmas. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 186–192 [in Ukrainian].
7. Muravska, O. V. (2017). The Eastern Christian Paradigm of European Culture and Music of the 18th – 20th Centuries. Astroprint [in Ukrainian].
8. Pavlenko, A. M. (2020). Symphonies in the Work of François-Joseph Gossek: The Author's Version of the Genre. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Shchelkanova, S. O. (2022). Poetics of the Symphony Genre in the Discourse of Cognitive Musicology. Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education, 65, 50–64 [in Ukrainian].
10. Christus factus est. (n.d.). http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Christus_factus_est [in English].
11. Christus factus est. (n.d.). https://en.wikipedia.org/wiki/Christus_factus_est [in English].
12. David Connolly (2013). The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution. Dublin Conservatory of Music and Drama [in English].
13. Fisher von K. (1997). Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche. J. B. Metzler; Barenreiter [in German].
14. Paul de Maleingreau. (n.d.). https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Maleingreau [in English].
15. Symphonie de la Passion. (n.d.). <http://www.saintthomaschurch.org/calendar/events/worship/8187/symphonie-de-la-passion-p-de-maleingreau> [in English].
16. Vexilla Regis. (n.d.). <http://www.catholic.com/encyclopedia/vexilla-regis-prodeunt>
17. Vexilla Regis. (n.d.). https://en.wikipedia.org/wiki/Vexilla_Regis [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Верещака А. О., Осадча В. М. Фестивалі як простір культурної комунікації та генерації нових музичних стилів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 336–339.

Vereshchaka A., Osadcha V. (2026). Festivals as a Space for Cultural Communication and Generation of New Musical Styles. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 336–339 [in Ukrainian].

Верещака Артем Олександрович,
аспірант, старший викладач
кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0003-7205-6417>
temavereshchaka@ukr.net

Осадча Віра Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-8045-4007>
vira.osadcha@gmail.com

ФЕСТИВАЛІ ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ГЕНЕРАЦІЇ НОВИХ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ

Мета роботи – дослідити музичні фестивалі як багатофункціональний культурний простір, що забезпечує взаємодію учасників музичного процесу та формує нові стилі та художні практики. **Методологія дослідження** базується на системному підході, структурно-функціональному аналізі (виконавці, аудиторія, організатори, інституції), міждисциплінарності (культурологія, музикознавство, соціальна комунікація) та дискурс-аналізі глобалізаційних трансформацій. **Наукова новизна** – обґрунтування фестивалю як відкритої комунікативної системи на перетині локальних традицій і глобальних трендів. Доведено, що фестивальне середовище синтезує жанри, стилі та практики, породжуючи гібридні форми. Особливу увагу приділено ролі фестивалів в інтеграції української музичної культури у світовий простір. У статті встановлено, що сучасні музичні фестивалі виконують функцію інноваційних майданчиків, де відбувається апробація нових художніх рішень, технологічних форматів та сценічних практик. Також підкреслюється вплив цифровізації на трансформацію фестивального простору, зокрема через онлайн-трансляції, інтерактивні платформи та розширення глобальної доступності контенту. **Висновки.** Музичні фестивалі трансформувалися з традиційних розважальних заходів у складні культурні екосистеми, які виконують роль центрів генерації нових музичних смислів та стилів. Вони є елементами креативних індустрій, що забезпечують розвиток музичного мистецтва, сприяють міжкультурному діалогу та інтеграції національних культур у глобальний культурний простір. Фестивальний рух в Україні демонструє зростаючу тенденцію до професіоналізації, експериментальності та розширення жанрових меж, що підсилює його значення як платформи культурних інновацій.

Ключові слова: музичні фестивалі, культурна комунікація, естрадна пісня, музичні стилі, інноваційні форми, фестивальний рух, креативні індустрії, музична інновація.

Vereshchaka Artem, Graduate Student, Senior Lecturer at the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture; Osadcha Vira, Honoured Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Professor at the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture

Festivals as a Space for Cultural Communication and Generation of New Musical Styles

The purpose of the work is to explore music festivals as a multifunctional cultural space that ensures the interaction of participants in the musical process and forms new styles and artistic practices. **The research methodology** is based on a systematic approach, structural and functional analysis (performers, audience, organisers, institutions), interdisciplinarity (cultural studies, musicology, social communication) and discourse analysis of globalisation transformations. **Scientific novelty** is the justification of the festival as an open communication system at the intersection of local traditions and global trends. It has been proven that the festival environment synthesises genres, styles and practices, giving rise to hybrid forms. Particular attention is paid to the role of festivals in the integration of Ukrainian musical culture into the world space. The article establishes that modern music festivals perform the function of innovative platforms, where new artistic solutions, technological formats and stage practices are tested. The impact of digitalisation on the transformation of the festival space is also highlighted, in particular through online broadcasts, interactive platforms, and expanding the global availability of content. **Conclusions.** Music festivals have been transformed from traditional entertainment events into complex cultural ecosystems that act as centres for the generation of new musical meanings and styles. They are elements of creative industries that ensure the development of

musical art, promote intercultural dialogue and integration of national cultures into the global cultural space. The festival movement in Ukraine demonstrates a growing trend towards professionalisation, experimentation and expansion of genre boundaries, which reinforces its importance as a platform for cultural innovation.

Keywords: music festivals, cultural communication, pop song, musical styles, innovative formats, festival movement, creative industries, musical innovation.

Актуальність теми дослідження. У сучасному українському соціокультурному просторі музичні фестивалі набувають особливої ваги як багатофункціональні платформи культурної комунікації та творчої взаємодії. В умовах глобалізаційних трансформацій, активного розвитку креативних індустрій і цифровізації культурного середовища вони виходять за межі традиційних концертних форматів і перетворюються на складні комунікативні системи, у межах яких відбувається обмін художніми практиками, естетичними моделями та інноваційними ідеями. Актуальність проблематики зумовлена посиленням процесів жанрової інтеграції та гібридизації в сучасній музиці, коли чіткі стилістичні межі поступово розмиваються, поступаючись місцем новим синтетичним формам. Саме фестивальний простір створює умови для перетину різних музичних традицій і напрямів, забезпечуючи взаємодію виконавців, аудиторії та професійних інституцій. У результаті цього формуються передумови для виникнення нових стильових тенденцій та експериментальних музичних практик.

Важливим чинником актуальності є також роль фестивалів у розвитку української музичної культури та її інтеграції у світовий культурний простір. Вони виступають майданчиками культурної репрезентації, професійної комунікації та міжнародного обміну, сприяючи утвердженню національної ідентичності в умовах глобальної культурної взаємодії. Крім того, фестивалі забезпечують розширення аудиторних практик і формування нових моделей взаємодії між митцями та слухачами. Окремо слід відзначити вплив цифрових технологій, які трансформують фестивальний формат, розширюють його аудиторію та сприяють виникненню гібридних і онлайн-подій. Це підсилює динаміку поширення музичних інновацій і робить фестивалі важливими елементами сучасного медіакультурного середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання фестивального руху, його соціокультурної ролі та особливостей функціонування в системі сучасної культурної комунікації привертало увагу як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Зокрема, у працях О. Іваненка [3] розглядаються загальні тенденції розвитку

фестивальної культури в Україні та її вплив на формування культурного середовища. Л. Коваленко [4] акцентує увагу на комунікативній функції мистецьких заходів, підкреслюючи їх роль у взаємодії між виконавцями та аудиторією. І. Петрова [5] аналізує фестивалі як складову частину сучасних креативних індустрій, що сприяють розвитку культурного продукту та його популяризації.

Серед зарубіжних дослідників вагомих внесок у розробку теорії фестивального руху зробили Д. Гетц [1,], який розглядає фестивалі як складні соціокультурні події з багаторівневою структурою, та Г. Річардс [2], який досліджує фестивалі в контексті креативної економіки та культурного туризму. Їхні роботи підкреслюють значення фестивалів як інструментів культурного розвитку, економічної активності та формування міжнародних культурних зв'язків.

Водночас, незважаючи на значну кількість наукових розвідок, у сучасній українській та зарубіжній науці недостатньо розкритим залишається аспект впливу музичних фестивалів саме на процеси генерації нових музичних стилів і формування гібридних жанрових моделей. Існуючі дослідження переважно зосереджуються на організаційних, економічних або комунікативних аспектах фестивальної діяльності, тоді як креативно-стильовий вимір цього явища потребує більш глибокого теоретичного й емпіричного осмислення.

Мета дослідження – виявити комунікативний потенціал сучасних музичних фестивалів та їхню роль у процесах генерації інноваційних музичних стилів.

Виклад основного матеріалу. Сучасні фестивалі, такі як Atlas Weekend, Jazz Kottebel, «Червона рута» та Brave! Factory Festival, стали потужними чинниками культурної трансформації. Завдяки механізмам горизонтальної комунікації, ці заходи забезпечують інтеграцію локальних музичних практик у світовий контекст. Як зазначає у своїх працях О. Іваненко, «культурна комунікація в сучасному мистецькому просторі є складним механізмом, що об'єднує різні рівні сприйняття творчості» [3, 42]. Фестивальна сцена знімає бар'єри між елітарним та масовим мистецтвом, дозволяючи експериментувати з електронним звучанням та індікультурою.

Аналіз сучасного фестивального руху в Україні свідчить про глибоку трансформацію жанрових пріоритетів. Процес культурної комунікації на таких платформах, як Atlas Weekend дає змогу поєднувати мейнстрімні напрями з альтернативними пошуками. Як зазначає Л. Коваленко, «фестиваль створює особливий психологічний стан співпричетності, де реципієнт стає активним учасником творчого процесу» [3, 42]. Це середовище стимулює появу «фестивальних ексклюзивів» – проєктів, що створюються спеціально для конкретної події.

Особливу увагу слід приділити електронній музиці та інді-сцені. Brave! Factory Festival демонструє, як промисловий простір перетворюється на майданчик для генерації нових аудіовізуальних стилів.

Дослідження показує, що джазові фестивалі (зокрема Jazz Koktebel) виступають найбільш відкритими до експериментів системами. Саме тут спостерігається найвищий рівень взаємодії між академічною освітою та сучасними технологіями. І. Петрова наголошує, що «музичні фестивалі є формою популяризації сучасного мистецтва, що забезпечує тяглість традиції через нові формати» [4, 30].

Цифровізація також внесла корективи у структуру культурної комунікації. Соціальні мережі та стримінгові платформи стали невід'ємною частиною фестивального досвіду, розширюючи межі події за межі фізичної локації. Офіційні сайти Atlas Weekend [5] та Brave! Factory Festival [6] демонструють, як через віртуальний простір формується спільнота прихильників, що впливає на репертуарну політику заходів.

Важливим аспектом є роль фестивалів у розвитку національної ідентичності. «Червона рута» історично залишається головним майданчиком для генерації сучасних стилів на основі українського фольклору. Це доводить, що фестиваль є не лише простором споживання, а й механізмом самоідентифікації нації через музичне мистецтво.

Щодо функціонування фестивального простору є його здатність до стильової дифузії. Взаємодія між артистами різних напрямів призводить до появи нових музичних форм, які згодом стають частиною загальнонаціонального культурного контексту. Зокрема, аналіз фестивалю «Червона рута» свідчить про сталу тенденцію до модернізації фольклорних джерел через призму сучасної естрадної пісні, року та електроніки. Такий підхід забезпечує не лише збереження традицій, а й їхнє актуальне перепрочитання.

Цифрова трансформація фестивальної індустрії, що прискорилося в останні роки, створила нові канали комунікації. Гібридні

формати (поєднання офлайн- та онлайн-виступів) розширюють аудиторію та дозволяють залучати міжнародний досвід без територіальних обмежень. Це підтверджує тезу про те, що фестиваль у XXI столітті – це глобальний мережевий простір, де інформаційний обмін відбувається миттєво, стимулюючи творчі експерименти.

Важливим теоретичним аспектом дослідження фестивального простору є його розгляд як поліструктурної комунікативної системи, у якій одночасно функціонують різні рівні взаємодії: художній, соціальний, економічний та медіальний. У працях Д. Гетц наголошується, що подієві формати (events) формують окремий тип соціальної реальності, де культурні практики набувають концентрованого характеру та стають каталізаторами суспільних змін [1]. У цьому контексті музичний фестиваль можна розглядати як тимчасову автономну культурну систему, яка здатна продукувати нові смисли в умовах обмеженого простору та часу.

З погляду культурної економіки, фестивалі функціонують як елементи креативних кластерів, що поєднують мистецьку продукцію, інфраструктуру та аудиторну взаємодію. Як підкреслює Г. Річардс, сучасні культурні події дедалі більше інтегруються у туристичні та економічні стратегії міст і регіонів, формуючи нові моделі культурного споживання [2]. В українських умовах це проявляється у тому, що великі фестивалі не лише формують музичні тренди, а й впливають на розвиток локальної економіки, урбаністичного простору та іміджевої політики міст. На відміну від традиційного концертного середовища, фестиваль характеризується високою концентрацією подій, жанрів і форматів, що створює ефект культурного “перевантаження”, який стимулює експеримент. У таких умовах музичні колективи та виконавці змушені шукати нові форми сценічної виразності, що часто призводить до виникнення нестандартних перформативних рішень та міждисциплінарних проєктів. Як зазначають сучасні дослідники культурних практик, у таких умовах відбувається злиття музики, сценографії, цифрових технологій та перформансу в єдину інсталяційну структуру. Це особливо характерно для електронних фестивалів, де візуальна складова стає рівноцінною музичній.

Додатковим виміром є соціальний капітал фестивального середовища. Фестивалі формують тимчасові творчі спільноти, у межах яких відбувається інтенсивна комунікація між артистами, продюсерами, медіа та аудиторією. Така взаємодія створює умови для виникнення нових професійних зв'язків, колаборацій та проєктів,

які продовжують існувати поза межами самого фестивалю. У цьому сенсі фестиваль виступає як “точка генерації мереж”, що відповідає логіці сучасної цифрової культури.

Важливим є також питання аудиторної трансформації. Сучасний слухач фестивалю не є пасивним споживачем контенту, а виступає активним учасником культурного процесу. Це підтверджується дослідженнями в галузі медіакомунікацій, де підкреслюється перехід від моделі одностороннього споживання до інтерактивної участі. Відвідувачі формують власні траєкторії сприйняття фестивалю, обираючи сцени, жанри та формати взаємодії, що підсилює індивідуалізацію культурного досвіду. Не менш значущим є вплив фестивалів на розвиток музичної індустрії в цілому. Вони виконують функцію “тестового майданчика” для нових виконавців і жанрів, забезпечуючи первинну апробацію музичного продукту в умовах реальної аудиторії. Саме тут формується первинна реакція публіки, яка часто визначає подальшу комерційну або художню траєкторію музичного проєкту. Таким чином, фестиваль стає елементом не лише культурної, але й індустріальної системи музики. Події на кшталт «Червоної рути» мають не лише мистецьке, а й історико-культурне значення, оскільки фіксують етапи розвитку національної музичної ідентичності. У цьому випадку фестиваль виступає як архів живої культури, де відображаються зміни естетичних орієнтирів різних поколінь.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасний музичний фестиваль є складною багаторівневою системою, яка поєднує в собі комунікативну, креативну, економічну та ідентифікаційну функції. Його роль у генерації нових музичних стилів визначається не лише художніми процесами, а й структурою взаємодії учасників, цифровими технологіями та соціальними практиками споживання культури.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві фестиваль розглядається не просто як захід, а як динамічний інструмент генерації музичних стилів через призму теорії культурної комунікації. Обґрунтовано роль фестивального середовища у знятті жанрових бар'єрів та доведено ефективність горизонтальних комунікативних зв'язків для формування інноваційних мистецьких практик.

Висновки. У публікації доводиться твердження: музичні фестивалі є ключовим простором культурної комунікації сьогодення. Вони втілюють динамічні виміри мистецької історії, світоглядні засади сучасної доби через висвітлення творчих досягнень, що виникають на перетині жанрів. Аналіз

фестивального руху дозволяє виявити багатство символічних форм культурного контактування, пов'язаних із художніми пошуками, технологічними особливостями та суспільними обставинами. Фестивалі як засіб комунікування демонструють свободу від ідеологічної обмеженості, оскільки уможливають спілкування представників різних музичних субкультур, знімають соціальні та естетичні бар'єри. Завдяки своїй здатності втілювати універсальні концепти креативності, вони дають змогу висловитися як професійним митцям, так і реципієнтам, створюючи єдине поле для розвитку національного мистецтва.

Література

1. Getz D. Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events. London: Routledge, 2012. 400 p.
2. Richards G. Cultural Tourism: Global and Local Perspectives. New York: Routledge, 2015. 280 p.
3. Іваненко О. Культурна комунікація в сучасному мистецькому просторі. Київ: НАКККиМ, 2019. 120 с.
4. Коваленко Л. Фестивальний рух в Україні як чинник розвитку культури. Харків: ХДАК, 2020. 110 с.
5. Петрова І. Музичні фестивалі як форма популяризації сучасного мистецтва. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2018. 135 с.
6. Офіційний сайт фестивалю Atlas Weekend. URL: <https://atlasweekend.com> (дата звернення: 20.02.2026).
7. Офіційний сайт фестивалю Brave! Factory Festival. URL: <https://bravefactory.com> (дата звернення: 20.02.2026).
8. Quinn B. Arts Festivals and the City. London: Routledge, 2010. 210 p.
9. Falassi A. Time Out of Time: Essays on the Festival. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. 320 p.
10. UNESCO. Culture, Creativity and the Economy. Paris: UNESCO Publishing, 2022. 95 p.

References

1. Getz, D. (2012). Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events. Routledge [in English].
2. Richards, G. (2015). Cultural Tourism: Global and Local Perspectives. Routledge [in English].
3. Ivanenko, O. (2019). Cultural Communication in the Contemporary Art Scene. NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Kovalenko, L. (2020). Festival Movement in Ukraine as a Factor in Cultural Development. KhSAC [in Ukrainian].
5. Petrova, I. (2018). Music Festivals as a Form of Promoting Contemporary Art. Ivan Franko LNU [in Ukrainian].
6. Atlas Weekend Official Website. (n.d.). <https://atlasweekend.com> [in Ukrainian].
7. Brave! (n.d.). Factory Festival Official Website. <https://bravefactory.com> [in Ukrainian].
8. Quinn, B. (2010). Arts Festivals and the City. Routledge [in English].
9. Falassi, A. (1987). Time Out of Time: Essays on the Festival. University of New Mexico Press [in English].
10. UNESCO. (2022). Culture, Creativity and the Economy. UNESCO Publishing [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Кулініч О. В. Вокальна інтерпретація як модель музичної комунікації: порівняльний аналіз української та арабської пісенних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 340–346.

Кулініч Олена Володимирівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-5900-8597>
dmz2123.okulinich@dakkkim.edu.ua

Kulinich O. (2026). Vocal Interpretation as a Model of Musical Communication: Comparative Analysis of Ukrainian and Arabic Song Traditions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 340–346 [in Ukrainian].

ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК МОДЕЛЬ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АРАБСЬКОЇ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ

Мета роботи статті полягає в аналізі вокальної інтерпретації як моделі музичної комунікації на матеріалі української пісні «Ніч яка місячна» та арабської «Lamma Bada Yatathanna», а також у виявленні спільних та відмінних механізмів смислотворення в межах різних музичних традицій. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні музикознавчого, інтерпретаційного та порівняльного підходів. Використано методи структурно-функціонального аналізу музичного тексту, компаративного аналізу української та арабської вокальних традицій, а також елементів герменевтичного підходу, що дозволяє розглядати музичний твір як відкриту систему смислів, які актуалізуються у виконавській практиці. Додатково застосовано культурно-стильовий аналіз для виявлення специфіки музичної мови, ладових систем і виконавських практик. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному порівнянні української та арабської пісенних традицій саме з позиції вокальної інтерпретації як моделі музичної комунікації. У роботі розкрито механізми взаємодії універсальних інтерпретаційних принципів із культурно зумовленими виконавськими практиками, а також уточнено роль виконавця як активного посередника у процесі смислотворення. Особливу увагу приділено міжкультурному аспекту музичної інтерпретації, що дозволяє розглядати вокальні твори як відкриті системи діалогу між різними традиціями. У **висновках** встановлено, що обидва твори мають спільні риси – ліричну любовну спрямованість, домінування інтимного переживання та вокальну виразність. Водночас виявлено відмінності у музичній мові, ладових системах і виконавських техніках: українська пісня спирається на європейську гармонічну традицію з кантиленною мелодикою, арабська – на модальну систему макам із орнаментальністю та імпровізаційністю. Показано, що інтерпретація є ключовим механізмом комунікації, який забезпечує варіативність смислу, а музика постає як простір міжкультурного діалогу через виконавську взаємодію.

Ключові слова: вокальна інтерпретація, музична комунікація, порівняльний аналіз, українська пісенна традиція, арабська пісенна традиція, макам, мувашшах, міжкультурний діалог.

Kulinich Olena, Doctoral Student, Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

Vocal Interpretation as a Model of Musical Communication: Comparative Analysis of Ukrainian and Arabic Song Traditions

The purpose of the work is to analyse vocal interpretation as a model of musical communication, using the Ukrainian song “Nych Yaka Misyachna” and the Arabic song “Lamma Bada Yatathanna” as case studies, and to identify the common and distinct mechanisms of meaning-making within different musical traditions. **The research methodology** is based on a combination of musicological, interpretative, and comparative approaches. Methods of structural-functional analysis of musical text, comparative analysis of Ukrainian and Arabic vocal traditions, as well as elements of the hermeneutic approach, were employed, allowing the musical work to be viewed as an open system of meanings that are actualised in performance practice. Additionally, a cultural-stylistic analysis was applied to identify the specific features of musical language, modal systems and performance practices. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive comparison of Ukrainian and Arabic song traditions specifically from the perspective of vocal interpretation as a model of musical communication. The study reveals the mechanisms of interaction between universal interpretative principles and culturally conditioned performance practices, and clarifies the role of the performer as an

active mediator in the process of meaning-making. Particular attention is paid to the intercultural aspect of musical interpretation, which allows vocal works to be viewed as open systems of dialogue between different traditions. **The conclusions** establish that both works share common features – a lyrical, romantic focus, a predominance of intimate emotion, and vocal expressiveness. At the same time, differences were identified in musical language, modal systems and performance techniques: the Ukrainian song draws on the European harmonic tradition with cantilenic melody, whilst the Arabic song draws on the maqam modal system with ornamentation and improvisation. It is demonstrated that interpretation is a key mechanism of communication, ensuring variability of meaning, whilst music emerges as a space for intercultural dialogue through performative interaction.

Keywords: vocal interpretation, musical communication, comparative analysis, Ukrainian song tradition, Arabic song tradition, maqam, muwashshah, intercultural dialogue.

Актуальність теми дослідження. Актуальність дослідження зумовлена посиленням інтересу сучасного музикознавства до проблем інтерпретації як механізму смислотворення та комунікації в музичному мистецтві. У центрі уваги перебуває не лише текст музичного твору, а й його виконавська реалізація, що формує багатшаровий процес взаємодії між композиторським задумом, виконавцем і слухачем. У цьому контексті інтерпретація розглядається як ключовий інструмент актуалізації музичного змісту в різних культурно-стильових середовищах.

Особливого значення набуває порівняльне вивчення різних музичних традицій, оскільки воно дозволяє виявити як універсальні закономірності музичної комунікації, так і специфічні особливості національних виконавських шкіл. У сучасному музичному мистецтві зростає потреба в осмисленні того, як один і той самий жанровий або вокальний матеріал трансформується в різних інтерпретаційних системах. Тому в сучасних умовах переосмислення художніх смислів у музичному мистецтві особливої ваги набуває герменевтичний підхід, спрямований на діалог інтерпретаційних контекстів та досягнення взаєморозуміння між різними виконавськими традиціями, зокрема через художню інтерпретацію інокультурних музичних творів [2, 28].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика музичної інтерпретації та її комунікативної природи посідає важливе місце у сучасному музикознавстві, де вона розглядається як багатовимірне явище, що охоплює виконавський, аналітичний та культурно-комунікативний аспекти.

В. Москаленко трактує інтерпретацію як творчий і рефлексивний акт, у якому поєднуються аналіз нотного тексту та індивідуальне смислове наповнення, що забезпечує розкриття інтелектуального й духовного потенціалу твору [4]. У ширшому контексті О. Колесник розглядає інтерпретацію як процес тлумачення смислів,

пропонуючи класифікацію її форм і підкреслюючи роль комунікативної стратегії інтерпретатора [2]. Т. Зінська аналізує виконавську культуру як багатовимірне явище, сформоване на перетині національних традицій і професійних шкіл, що дозволяє розглядати інтерпретацію як результат взаємодії індивідуального мислення та культурного контексту [1]. Ю. Ніколаєвська розробляє концепцію інтерпретації як основи музичної комунікації: у монографії «*Homo Interpretatus...*» інтерпретація постає як механізм смислотворення за участю композитора, виконавця і слухача, а в дисертації обґрунтовується типологія комунікативно-інтерпретаційних стратегій і ідея музичного твору як «відкритого тексту» [5; 6]. Взаємодію музичного і вербального рівнів досліджує О. Фрайт, трактуючи інтерпретацію як засіб розширення смислового поля твору [9]. Філософсько-естетичні засади інтерпретації розкриває К. Дальгаус, пов'язуючи їх із історичним розвитком музичної думки [10]. Комунікативний вимір музики представлений у працях Д. Гаргрівза, Р. МакДональда та Д. Мієлла, які обґрунтовують модель взаємодії музики, учасників і контексту як динамічного процесу формування смислу [11].

Мета дослідження полягає в аналізі вокальної інтерпретації як моделі музичної комунікації на матеріалі української та арабської пісенних традицій з виявленням їхніх спільних механізмів і специфічних культурно-стильових особливостей.

Виклад основного матеріалу. Поняття інтерпретації формується у процесі еволюції музично-виконавської практики та поступового розмежування функцій композитора і виконавця. Якщо до XVIII століття створення і виконання музики здебільшого поєднувалися, то з розвитком концертної культури у XIX столітті виконавство виокремлюється як самостійна сфера, що зумовлює становлення інтерпретації як окремого феномена музичного мистецтва.

У науковому дискурсі інтерпретація трактується як процес осмислення і звукової реалізації музичного тексту, а також як ширший механізм розкриття його смислового потенціалу. У вузькому значенні вона пов'язана з виконавською практикою, у ширшому – охоплює різні форми осягнення твору, включаючи слухацьке та аналітичне сприйняття. За визначенням В. Москаленка, музична інтерпретація є «організованою інтелектом творчою діяльністю музичного мислення, спрямованою на розкриття виразово-смислових можливостей твору» [4, 8]. У цьому підході вона постає не лише як результат виконання, а як процес, що забезпечує актуалізацію змісту у конкретному культурному контексті.

У межах типологічних підходів інтерпретація розглядається як єдність аналітичного та виконавського вимірів (М. Чернявська) [8], а також як багатофункціональне явище, що може проявлятися у художній, науковій та комунікативній формах (О. Колесник) [2]. Такий підхід дозволяє розглядати інтерпретацію не лише як елемент виконавської практики, а як універсальний механізм функціонування музичної культури.

Методологічно інтерпретація спирається на поєднання двох взаємопов'язаних принципів: ретроспекції, що передбачає врахування історико-культурного контексту твору, та актуалізації, орієнтованої на його осмислення у сучасному середовищі [6, 242]. Взаємодія цих принципів зумовлює динамічний характер інтерпретаційного процесу. Таким чином, інтерпретація у сучасному музикознавстві постає як форма творчого осмислення музичного тексту, у якій смисл не є фіксованим, а розгортається у процесі взаємодії виконавської практики, культурного контексту та слухацького сприйняття.

Логічним продовженням осмислення інтерпретації є її розгляд як комунікативного процесу, у межах якого смисл формується не як заданий, а як результат взаємодії між текстом, виконавцем і слухачем. У цьому ракурсі інтерпретація виходить за межі відтворення закладеного змісту і постає як динамічна система співвіднесення різних рівнів сприйняття. Такий підхід ґрунтується на розумінні художньої інтерпретації як складової комунікативного простору, що розгортається між автором, текстом і реципієнтом [2, 55]. Специфіка музичного мистецтва полягає у поєднанні

композиторської та виконавської творчості, що зумовлює необхідність інтерпретації як механізму переходу від нотного тексту до звучання.

У межах тріадної моделі «виконавець – текст – слухач» текст виступає носієм потенційних смислів, виконавець здійснює їх відбір і звукову реалізацію, а слухач актуалізує їх у процесі сприйняття. Показово, що сам механізм цієї актуалізації не є однорідним: Карл Дальгауз розрізняє щонайменше три способи, через які музика співвідноситься з емоційним змістом – як збудник афективної реакції, як об'єктивне представлення емоційного характеру і як суб'єктивне «свідчення» виконавця, – і кожен із них формує якісно різний тип слухацького сприйняття [7, 17–18].

У межах вокального мистецтва інтерпретація визначається характером матеріалу, що поєднує музичний і словесний компоненти. Нотний текст, фіксує загальні параметри твору, не вичерпує його змістового потенціалу, який реалізується у звучанні через інтонацію, динаміку, темп і артикуляцію [4, 6]. Відтак інтерпретація постає як процес активного осмислення і варіативного відтворення музичного тексту. Особливість вокальної інтерпретації полягає у необхідності одночасної роботи з двома рівнями смислотворення – вербальним і музично-інтонаційним. Це зумовлює розширення інтерпретаційного поля: виконавець взаємодіє не лише з мелодичною структурою, але й із поетичним текстом, його семантикою та інтонаційною організацією.

У науковому контексті підкреслюється, що специфіка інтерпретації визначається також цілями інтерпретатора та умовами функціонування твору [4, 6]. Вокальне виконання в цьому сенсі виступає формою смислової актуалізації, у якій поєднуються аналітичне осмислення, художнє рішення та комунікативна спрямованість. Особливо виразно ця специфіка проявляється в культурах із домінуванням вокального начала. Зокрема, в арабській музичній традиції пріоритет належить поетичному тексту, що зумовлює орієнтацію виконавця на інтонаційно-мовленнєву виразність і тісний зв'язок музичного розгортання зі словом. Таким чином, вокальна інтерпретація постає як процес, у якому смисл формується через взаємодію текстової семантики та музичної інтонації, а виконавське рішення визначається як структурними особливостями твору, так і культурним контекстом його функціонування.

З огляду на предмет дослідження, особливого значення набуває порівняльне осмислення української та арабської пісенних традицій, які, репрезентуючи різні культурні моделі вокального висловлювання, виконують спільну комунікативну функцію – передачу емоційно-образного змісту через синтез слова і музики. Це дозволяє виявити як універсальні механізми вокальної інтерпретації, так і специфічні риси, зумовлені культурним контекстом. Порівняння здійснюється на матеріалі пісень «Ніч яка місячна» та «Lamma Bada Yatathanna», які займають важливе місце у своїх традиціях і демонструють різні моделі взаємодії поетичного тексту, музичної форми та виконавської інтерпретації.

Пісня «Ніч яка місячна» має складну генезу, поєднуючи авторську та народну традиції: її поетичною основою є вірш Михайла Старицького, перша музична інтерпретація пов'язується з Миколою Лисенком, тоді як поширена мелодична версія не має усталеного авторства і асоціюється з кобзарем А. Волошенком. Варіативність як музичного, так і текстового компонентів (зокрема зміна початкових рядків) свідчить про тривалий усно-традиційний шлях формування твору. У результаті пісня функціонує як романс народної традиції, що закріпився у масовій виконавській культурі як «народний». У змістовому плані вона репрезентує інтимну лірику, де пейзажні образи підсилюють емоційний стан, формуючи атмосферу ліричної зосередженості.

Арабська пісня «Lamma Bada Yatathanna» належить до класичного вокального жанру мувашшах (*muwashshah*), що сформувався в андалузській традиції. Її авторство залишається дискусійним: текст пов'язують з поетом Lisan al-Din Ibn al-Khatib (XIV ст.), музичну основу – з єгипетським композитором Muhammad Abd al-Rahim al-Masloub (XIX ст.), хоча твір часто розглядається як анонімний. Це зумовлено специфікою усної традиції, де відсутність фіксованого тексту сприяє варіативності виконань; нотні записи, що з'явилися лише у XX столітті, відображають окремі інтерпретації. Поетика твору вирізняється витонченістю образів і пластичністю тексту, що поєднується з мелодичною гнучкістю. Варіативність охоплює як музичний, так і словесний рівень: текст не має єдиної канонічної форми і змінюється залежно від виконавської традиції. Тематично пісня репрезентує любовну лірику з характерною метафорикою руху і краси. Її значущість визначається статусом одного з найвідоміших

зразків мувашшаху, що зберігає актуальність у різних виконавських практиках і демонструє поєднання поетичного тексту, модальної організації та імпровізаційності.

Разом із українською піснею «Ніч яка місячна» цей твір формує репрезентативну пару різних культурних моделей вокального висловлювання, що дозволяє здійснити порівняльний музично-теоретичний аналіз. Це дає змогу виявити як спільні комунікативно-інтерпретаційні механізми, так і структурні та виконавські відмінності.

На рівні мелодики обидва твори є вокально орієнтованими. Українська пісня має кантиленний, лірично спрямований тип мелодії, тоді як у «Lamma Bada Yatathanna» плавність поєднана з розвиненою орнаментальністю та мелізматикою, що формує більш варіативну інтонаційну модель. Ладо-тонально «Ніч яка місячна» базується на гармонічному мінорі європейської системи. «Lamma Bada Yatathanna» використовує макам (*maqam*) *nahawand*: інтервально споріднений із мінором, але функціонально належить до модальної макамної системи з інтонаційно-формульним розвитком. Метроритмічно українська пісня характеризується стабільним тридольним метром (3/4, 6/8) із рівномірною пульсацією. Арабський твір спирається на систему іка' (*ika'*), зокрема *sama'i thaqil* (10/8), що створює циклічну акцентно-варіативну ритміку. Формально обидва твори є строфічними. «Ніч яка місячна» має куплетну структуру з варіативними повтореннями, тоді як «Lamma Bada Yatathanna» реалізує модель мувашшаху із внутрішніми строфічними розділами (*dawr*, *khana*, *ghita'*) та модуляціями, що зберігає принцип виконавської варіативності [8, 130].

Мелодико-фразова організація відрізняється ступенем свободи: українська пісня має рівномірний, плавний розвиток і довгі фрази, тоді як арабська характеризується гнучкою структурою, орнаментальністю та нерівномірною фразовою будовою із затактами. Українська традиція є гомофонно-гармонічною з домінуванням мелодії та акордової підтримки. Тоді як арабська є монофонічною з елементами гетерофонії, де варіативність закладена у спільному інтонаційному русі. У сучасних версіях можливе гармонічне нашарування. Імпровізаційність також принципово відрізняється. В українській традиції вона обмежена виконавськими нюансами (агогіка, динаміка, фразування). У пісні «Lamma Bada Yatathanna» імпровізація є

структуроутворювальною і охоплює вокальну та інструментальну сфери, включно з *tafrid* – сольною імпровізаційною частиною твору.

Інтерпретаційний аспект виконання пісень «Ніч яка місячна» та «Lamma Bada Yatathanna» демонструє залежність виконавських моделей від соціокультурного контексту, де інтерпретація постає як динамічний процес взаємодії історичних практик, естетичних норм і сучасних комунікативних стратегій. У «Ніч яка місячна» базовим принципом є кантиленність, що забезпечує плавність мелодії та цілісність фразування. Емоційний зміст формується через безперервний мелодичний рух і м'яку темброву подачу, орієнтовану на інтимність. У ранніх практиках ХХ століття пісня виконувалась у супроводі кобзи/бандури з природною інтонаційністю (Степан Щербак, Володимир Горбатюк). З подальшою академізацією формуються професійні інтерпретації з вирівняним тембром і структурованим фразуванням (Борис Гмиря, Дмитро Гнатюк).

У другій половині ХХ століття у межах естрадної культури відбувається стилістичне переосмислення з поєднанням традиційної мелодики, джазових елементів та оркестровки (ВІА «Кобза»). У сучасному просторі спостерігається диверсифікація підходів: академічні версії (Михайло Лазука, Олександр Онофрійчук), естрадні (Олександр Пономарьов, Тіна Кароль), інструментальні (арфа – Дар'я Рудометова; бандурні обробки), а також джазові, рокові та електронні інтерпретації (St. Contrabass Trio, DJ Shevchenko). Це зміщує інтерпретацію від відтворення до конструювання нових звукових версій твору.

Аналогічні процеси простежуються в «Lamma Bada Yatathanna». На початку ХХ ст. виконання зберігає традиційну арабо-андалузьку модель з опорою на макам, іка' та ансамбль тахт (*takht*), із орнаментальною монофонічною лінією (Sheikh Sayyid al-Safti, Mohammed Khairy). Із середини ХХ ст. формується гібридна модель під впливом західної музики та медіа, що веде до гармонізації, нової оркестровки та сценізації. Важливу роль у трансформації естетики відіграють Mohamed Abdel Wahab і Um Kulthum. У виконавській практиці твір інтерпретують Sabah Fakhri та Fairouz, поєднуючи традицію мувашшаху з сучасною сценічністю. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. твір входить у глобальні жанрові контексти: хорові версії (Philharmonic of Paris, Abeer Nehme), інструментальні прочитання

(скрипка, уд (*oud*) – Tamsin Elliott & Tarek Elazhary), джазові інтерпретації (Stéphane Galland), а також електронні та рок-адаптації (Souk Sounds, T.J.X). Це відображає перехід від канонічної до відкритої системи інтерпретації.

У результаті змінюється не лише форма звучання, а й механізм смислотворення: від канонічної стабільності до контекстної варіативності. Інтерпретація постає як процес комунікативного посередництва між традицією та слухачьким сприйняттям, що дозволяє розглядати обидві пісні як відкриті моделі музичного смислу. Отже, саме ця комунікативна природа інтерпретації підводить до розгляду пісні як багаторівневої системи взаємодії «виконавець – текст – слухач». Водночас, попри спільну ліричну природу, твори репрезентують різні музичні парадигми – європейську гармонічно-куплетну та арабську модально-імпровізаційну, що визначає специфіку їхньої інтерпретації як моделей музичної комунікації.

У межах моделі «виконавець – текст – слухач» пісня функціонує як багаторівнева система комунікації, у якій смисл формується через взаємодію різних каналів, що діють одночасно і взаємно підсилюють один одного. У цьому ракурсі інтерпретація виходить за межі виконавської практики й набуває статусу базового механізму музичної комунікації, що реалізується у взаємодії виконавця, тексту та слухача.

Вихідним рівнем є вербально-семантичний компонент. Поетичний текст задає первинну смислову рамку твору. У «Lamma Bada Yatathanna» він репрезентує складну систему образів андалузької поезії, де слово визначає характер музичного розгортання. В пісні «Ніч яка місячна» поетичний текст функціонує у зрозумілому для слухача мовному просторі, що забезпечує безпосередню емоційну ідентифікацію. У цьому аспекті саме текст виступає ключовим носієм смислу у вокально орієнтованих традиціях [4, 49].

Музично-інтонаційний рівень, у свою чергу, апелює до усталених моделей слухачького сприйняття. У «Ніч яка місячна» мінорна тональність і кантиленна мелодика формують ліричний, інтимний характер висловлювання. У «Lamma Bada Yatathanna» макам *nahawand*, орнаментальність та імпровізаційність забезпечують більш варіативне й процесуальне розгортання емоційного змісту. Інтонаційний компонент

може частково автономізуватися, впливаючи на слухача незалежно від розуміння тексту.

Конкретизація цих рівнів відбувається у виконавській практиці, де інтерпретація є посередником між текстом і слухачем. Різні інтерпретаційні моделі орієнтовані на різні аудиторії. Традиційні моделі зберігають стилістичні норми, тоді як сучасні адаптують матеріал до ширшого культурного контексту, що підтверджує залежність смислотворення від комунікативної ситуації [2, 55].

Сприйняття твору також визначається культурними кодами. У цьому контексті музика постає як носій смислів і цінностей, що трансформує реальність через індивідуальне переживання митця, передаючи емоційний і культурний досвід [3, 10]. «Ніч яка місячна» закріпилася як народна або псевдонародна пісня, що активує відповідні асоціативні моделі. Натомість «Lamma Bada Yatathanna» інтерпретується через андалузьку традицію, жанр мувашшаху та систему макамів, що формує інший тип культурного кодування.

Водночас комунікація реалізується і на кінестетичному рівні: інтонація, ритм, тембр і динаміка викликають безпосередній емоційний відгук незалежно від мовного розуміння. В арабській традиції це пов'язано з феноменом тараб (*tarab*) – станом емоційного піднесення, що виникає у взаємодії виконавця і слухача.

Зрештою, індивідуальний когнітивний досвід визначає характер сприйняття: «Ніч яка місячна» часто викликає ефект упізнавання і ностальгії, тоді як «Lamma Bada Yatathanna» для непідготовленого слухача може потребувати адаптації до специфіки арабської музики (мікротональність, орнаментальність, імпровізаційність). Відповідно, смисл музичного твору формується у взаємодії універсальних механізмів сприйняття та культурно зумовлених моделей інтерпретації [1, 8; 5, 84].

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному порівняльному аналізі вокальної інтерпретації української та арабської пісенних традицій як моделей музичної комунікації, що дозволяє виявити взаємодію універсальних інтерпретаційних механізмів і культурно зумовлених виконавських практик, а також розкрити специфіку міжкультурного діалогу, який реалізується через музичну інтерпретацію як форму взаємодії різних музичних традицій.

Висновки. Проведене дослідження вокальної інтерпретації як моделі музичної комунікації на матеріалі української пісні «Ніч

яка місячна» та арабської «Lamma Bada Yatathanna» засвідчує поєднання універсальних та культурно зумовлених механізмів музичного висловлювання. Обидва твори функціонують як відкриті інтерпретаційні системи, у яких смисл формується в процесі взаємодії тексту, музичної структури та виконавського акту.

Спільною є їхня лірична любовна спрямованість із домінуванням інтимного емоційного стану, де образ кохання виступає центральним семантичним ядром. У результаті обидві пісні реалізують функцію емоційно-ліричної комунікації, орієнтованої на безпосереднє залучення слухача до переживання, а не на наративну розгортку подій. Типологічна спорідненість простежується і на жанровому рівні: український твір репрезентує романсову традицію камерної вокальної лірики, тоді як арабський належить до класичної форми мувашшаху. В обох випадках йдеться про професійно сформовані вокальні системи, що виходять за межі фольклорної стихії. У музично-інтонаційному вимірі спільною є пріоритетність вокального начала та принцип кантиленності, що реалізується через різні технічні моделі: у європейській традиції – як плавна мелодична лінія з елементами рубато, в арабській – як орнаментовано-мелізматичне розгортання в межах модальної системи. В обох випадках голос виступає головним носієм смислу. Ключовою характеристикою є також визначальна роль виконавця як інтерпретатора, який актуалізує текст через варіативність темпу, фразування та динаміки, перетворюючи виконання на процес смислотворення.

Таким чином, попри структурно-стильові відмінності, обидві традиції демонструють спільну модель любовно-ліричної комунікації, що базується на вокальній виразності та індивідуалізованій інтерпретації, підтверджуючи функціонування музики як простору міжкультурної взаємодії, де смисл формується через виконавський акт.

Література

1. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціо-культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 174 с.
2. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
3. Комаровська О. А. Музика як актуалізація історії: світоглядні орієнтири підготовки вчителя та учнів. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2024.

Вип. 29. С. 9–21.

4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013, 134 с.

5. Ніколаєвська Ю.В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 38 с.

6. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.

7. Сологуб В. Музика як форма когнітивного досвіду: межа між емоцією та розумом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 87, т. 3. С. 80–85.

8. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін. ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. 664 с.

9. Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненість в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021.

10. Dahlhaus C. *Esthetics of Music* / transl. by W. W. Austin. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 113 p.

11. Hargreaves D. J., MacDonald R., Miell D. How do people communicate using music? *Musical Communication* / ed. by D. Miell, R. MacDonald, D.J. Hargreaves. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 1–26.

12. Shiloah, Amnon. *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*. Wayne State University Press, 1995. 243 p.

References

1. Zinska, T. V. (2012). Musical-performing art in the socio-cultural space of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Kolesnyk, O. S. (2014). The phenomenon of interpretation in artistic culture. *NAKKiM* [in Ukrainian].

3. Komarovska, O. A. (2024). Music as actualisation of history: worldview guidelines for teacher and student training. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 29, 9–21 [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2013). Lectures on musical interpretation. Kyiv [in Ukrainian].

5. Nikolaievska, Yu. V. (2021). Musical communication as an interpretative phenomenon (on the example of 20th – early 21st century art). Extended abstract of Doctor's thesis. Odessa [in Ukrainian].

6. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries. *Fakt* [in Ukrainian].

7. Solohub, V. (2025). Music as a form of cognitive experience: the boundary between emotion and reason. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 87(3), 80–85 [in Ukrainian].

8. Skrypnyk, H. (Ed.). (2008). *Ukrainian Musical Encyclopedia*, Vol. 2. Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of NAS of Ukraine [in Ukrainian].

9. Frait, O. V. (2021). Musical-verbal eminence in the interpretative discourse of art studies. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of Music*. Cambridge University Press [in English].

11. Hargreaves, D. J., MacDonald, R., & Miell, D. (2005). How do people communicate using music? In D. Miell, R. MacDonald, D.J. Hargreaves (Eds.), *Musical Communication*, pp. 1–26. Oxford University Press [in English].

12. Shiloah, A. (1995). *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*. Wayne State University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 07.04.2026
Прийнято до друку 16.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Купрієнко Є. І. Музичне оформлення фільму в умовах технологічної трансформації кінозвучу: український та зарубіжний досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 347–351.

Купрієнко Євгеній Ігорович,

аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0001-9240-1404>
ujeankuprienko@gmail.com

Kupriienko Ye. (2026). Musical Design of Film under Conditions of Technological Transformation of Cinematic Sound: Ukrainian and Foreign Experience. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 347–351 [in Ukrainian].

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ФІЛЬМУ В УМОВАХ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КІНОЗВУКУ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Метою статті є визначення особливостей музичного оформлення фільму в умовах технологічної трансформації кінозвучу на основі зіставлення українського та зарубіжного досвіду. **Методологія роботи.** Методологічну основу становить поєднання історико-музикознавчого, мистецтвознавчого, культурологічного, компаративного, функціонального та джерелознавчого аналізу. Історико-музикознавчий метод використано для з'ясування змін у функціонуванні кіномузики; компаративний метод – для зіставлення українського матеріалу, пов'язаного з фольклорно-інтонаційними джерелами, національною пам'яттю й народно-інструментальною традицією, із зарубіжними дослідженнями інтегрованого саундтреку, просторового звуку, цифрової синхронізації та аудіовізуального сприйняття. Функціональний аналіз дав змогу охарактеризувати емоційно-психологічну, композиційно-структурну, жанрово-стильову, характеристичну, символічну, меморативну, етнокультурну, ритмоформувальну, монтажно-організаційну та рецептивну дію музики у фільмі. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні музичного оформлення фільму як художньо, технологічно й комунікативно опосередкованого компонента сучасного аудіовізуального мистецтва. Запропоновано зіставлення українського та зарубіжного наукового досвіду, що виявляє відмінності між фольклорно-інтонаційним, меморативним, жанрово-стильовим, технологічним і рецептивним підходами до аналізу кіномузики. **Висновки.** Технологічна трансформація кінозвучу змінює не лише способи запису, монтажу й відтворення музики, а й характер її участі в художній організації аудіовізуального твору. Український досвід актуалізує інтонаційну спадковість, пісенну традицію, народно-інструментальну тембровість і культурну пам'ять, тоді як зарубіжний досвід поглиблює аналіз інтегрованого саундтреку, просторового звучання, цифрового монтажу та взаємодії музики з шумом, мовленням і паузою.

Ключові слова: музичне оформлення фільму, кіномузика, кінозвук, аудіовізуальне мистецтво, технологічна трансформація, цифровий монтаж, просторове звучання, інтегрований саундтрек, українське кіно.

Kupriienko Yevhenii, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Musical Design of Film under Conditions of Technological Transformation of Cinematic Sound: Ukrainian and Foreign Experience

The purpose of the work is to determine the specific features of musical design of film under conditions of technological transformation of cinematic sound on the basis of a comparison between Ukrainian and foreign experience. Attention is focused on the influence of digital editing, electroacoustic processing, and spatial reproduction on timbre, texture, intonational organisation, genre-stylistic features, and functions of music, as well as on its interaction with speech, noise, pause, and the general sound structure of film. **The methodology of the work** combines historical-musicological, art studies, cultural studies, comparative, functional, and source-based analysis. The historical-musicological method is used to clarify changes in the functioning of film music; the comparative method is applied to compare Ukrainian material related to folkloric-intonational sources, national memory, and folk instrumental tradition with foreign studies of the integrated soundtrack, spatial sound, digital synchronisation, and audiovisual perception. Functional analysis makes it possible to characterise the emotional-psychological, compositional-structural, genre-stylistic, characterising, symbolic, memorial, ethnocultural, rhythm-forming, editing-organisational, and receptive action of music in film. **The scientific novelty** lies in substantiating musical design of film as an artistically, technologically, and communicatively mediated component of contemporary audiovisual art. The article proposes a

comparison of Ukrainian and foreign scholarly experience, which reveals differences between folkloric-intonational, memorial, genre-stylistic, technological, and receptive approaches to the analysis of film music. **Conclusions.** The technological transformation of cinematic sound changes not only the methods of recording, editing, and reproducing music, but also the nature of its participation in the artistic organisation of an audiovisual work. Ukrainian experience actualises intonational continuity, song tradition, folk instrumental timbre, and cultural memory, whereas foreign experience deepens the analysis of the integrated soundtrack, spatial sound, digital editing, and the interaction of music with noise, speech, and pause.

Keywords: musical design of film, film music, cinematic sound, audiovisual art, technological transformation, digital editing, spatial sound, integrated soundtrack, Ukrainian cinema.

Актуальність теми дослідження. Цифрова трансформація кіновиробництва, що інтенсивно розгорталася від середини 1990-х років, змінила способи створення, монтажу, просторової організації та глядацького сприйняття кінозвучу. Актуальність проблематики посилюється тим, що музичне оформлення сучасного фільму дедалі меншою мірою функціонує як автономний супровід зображення. Воно входить до цілісної звукової побудови, де взаємодіє з мовленням, шумом, паузою, монтажною структурою, електроакустичним опрацюванням і просторовим відтворенням.

Зазначена тенденція теоретично обґрунтована у працях Б. Вінтерса [17, 224–244], К. Горбман [11, 1–20], Д. Кулезич-Вілсон [13, 1–28; 14, 1–23], Н. Пеннер [15, 3–20], М. Шіона [9, 5] та інших дослідників. М. Шіон, характеризуючи феномен «доданої цінності» звуку, визначає його як «експресивну та інформативну цінність», завдяки якій звук збагачує зображення й формує в глядача враження, ніби акустично привнесена інформація або експресія «природно походить із того, що бачимо» [9, 5]. Це положення зміщує увагу від допоміжної ролі музики до її участі в організації екранної дії, афективної напруги й тембрової виразності.

Музикознавча сутність проблеми полягає в тому, що технологічна трансформація кінозвучу змінює не лише технічні параметри запису й відтворення, а й тембр, фактуру, інтонаційну організацію, жанрово-стильові ознаки, ритмічну побудову та функції музики. Тому дослідження потребує поєднання аналізу музичного матеріалу з вивченням цифрового, просторового й електроакустичного середовища його функціонування.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерельний корпус доцільно розмежовувати за ступенем причетності до теми. Безпосередньо її стосуються дослідження кіномузики, звукової організації фільму, інтегрованого саундтреку, просторового звуку та взаємодії музики з мовленням, шумом і паузою. Дотичне значення мають праці про

фольклоризм, народну художню культуру, звукорежисуру й саунд-дизайн, оскільки вони уточнюють культурні та технологічні умови функціонування музики в аудіовізуальному творі.

Праці українських дослідників представлені доробком О. Литвинової, Н. Рябухи, А. Кузьменко, Г. Бреславець, В. Сінельнікової, М. Бережнюка, С. Садовенко та інших дослідників. Н. Рябуха [3, 127–130], аналізуючи працю О. Литвинової «Музика українського кіно», наголошує на її значенні для репрезентації української кіномузики від 1920-х років до середини 2000-х років. Дисертація А. Кузьменко [2, 15] формує музикознавчу основу для аналізу музики як компонента художньої структури фільму, зокрема її емоційно-психологічної, композиційно-структурної, жанрово-стильової, характеристичної та лейтмотивної функцій.

Фольклорно-інтонаційний аспект української кіномузики розкривають дослідження взаємодії традиційного матеріалу, авторської композиції та сучасного звукового опрацювання. Г. Бреславець [1, 166–172] аналізує музику А. Загайкевич до фільму «Мамай» крізь музичну драматургію, авторську інтерпретацію фольклорного тексту та синтез традиційної інтонаційності із сучасною електронною музикою. В. Сінельнікова й М. Бережнюк [6, 177–187] досліджують народну музику у фільмах «Довбуш», «Мавка» й «Поводир», що дає матеріал для аналізу етнокультурної, меморативної, характеристичної та жанрово-стильової функцій музики.

Праці С. Садовенко [4, 68–75] релевантні для цієї проблематики, оскільки фольклоризм у них постає як явище художньої культури, пов'язане з актуалізацією традиційного матеріалу в нових мистецьких формах. Дослідження творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера додатково фіксує посилення ролі звукового опрацювання в сучасній соціокультурній реальності [5, 234–241].

Зарубіжна література засвідчує, що музичне оформлення фільму дедалі частіше

тракується як складник аудіовізуальної організації. К. Горбман [11, 1–20] заклала засади аналізу музики в сюжетному кіно; М. Шіон [9, 5] сформулював поняття доданої цінності звуку; Б. Вінтерс [17, 224–244] і Н. Пеннер [15, 3–20] переглянули усталене розмежування дієгетичного й недієгетичного звучання. Д. Кулезич-Вілсон [13, 1–28; 14, 1–23] розвинула ідею музикальності фільму та інтегрованого саундтреку, а Е. Аудіссіно [7] проаналізував перехід від розмежування музики й саунд-дизайну до їх інтеграції.

Технологічну історію кінозвуку репрезентують дослідження багатоканального, просторового й об'єктно орієнтованого звучання. Е. Дінстфрі [10, 167–193] переглядає історію Dolby Stereo як сукупність технічних і естетичних змін; Р. Ідрово і С. Паулетто [12, 31–58] аналізують «Gravity» як приклад immersive point-of-audition; Е. Рапан [16, 135–144] і Р. Кош [8, 101–117] досліджують ритмічну, монтажну й рецептивну організацію фільмів «Dunkirk» і «Baby Driver». Порівняння цих праць засвідчує недостатню опрацьованість перетину між українським фольклорно-інтонаційним і меморативним трактуванням музики та зарубіжними студіями інтегрованого саундтреку, просторового звуку й цифрового монтажу.

Мета дослідження – визначити особливості музичного оформлення фільму в умовах технологічної трансформації кінозвуку на основі зіставлення українського та зарубіжного досвіду, з'ясувавши, як цифровий монтаж, електроакустичне опрацювання та просторове відтворення впливають на тембр, фактуру, інтонаційну організацію, жанрово-стильові ознаки, функції музики та її взаємодію з мовленням, шумом, паузою і загальною звуковою структурою фільму.

Виклад основного матеріалу. Музичне оформлення фільму сьогодні не обмежується написанням партитури або доборою готового музичного матеріалу. Його доцільно розглядати як цілісну художню організацію звучання, що охоплює композиційне розташування музики, темброве опрацювання, фактурну щільність, монтажне введення й вилучення музичних епізодів, співвідношення з мовленням, шумом і паузою, просторову локалізацію звуку, жанрово-стильове маркування та вплив на слухачське й глядацьке сприйняття.

Функціональний аналіз музики в аудіовізуальному творі передбачає застосування функцій як аналітичних категорій. Емоційно-психологічна функція

пов'язана з формуванням афективного стану глядача; композиційно-структурна – з організацією форми фільму; жанрово-стильова – із закріпленням жанрової належності й стильової характеристики; характеристична – з музичним окресленням персонажа або середовища; символічна й меморативна – з актуалізацією культурної пам'яті; етнокультурна – з фольклорними, народно-інструментальними й пісennими джерелами; ритмоформувальна й монтажно-організаційна – з темпом екранної дії та монтажною синхронізацією; рецептивна – з характером слухачького й глядацького сприйняття.

Для українського матеріалу особливо важливими є історична пам'ять, національна інтонаційність, пісенна спадщина, народний інструментарій, хорова традиція та фольклорні пласти. Праці С. Садовенко [4, 68–75] дають теоретичну основу для аналізу фольклоризму як явища художньої культури. Для кіномузики це означає, що фольклорний матеріал у фільмі не завжди функціонує як пряма цитата або автентичне відтворення; він може бути стилізований, фрагментований, електроакустично й темброво трансформований, поєднаний із шумовою фактурою.

Показовим українським матеріалом є музика А. Загайкевич до фільму «Мамай» О. Саніна, де традиційна інтонаційність, автентичні голоси, народно-інструментальні тембри, семпльоване звучання та електроакустичне опрацювання формують складну аудіовізуальну тканину [1, 166–172]. Інший приклад становить фільм «Поводир», у якому музика А. Загайкевич поєднує симфонічну фактуру, кобзарську образність, фольклорні джерела, електроакустичні засоби й звукошумові елементи [2, 170; 6, 177–187].

Зарубіжний досвід демонструє інший акцент: музика частіше розглядається як частина інтегрованого саундтреку, де діалог, шум, музика, пауза, просторове звучання й акустичний рух утворюють взаємозалежну аудіальну побудову. Фільм «Apocalypse Now» Ф. Ф. Копполи важливий для розуміння історичного переходу до багатоканального кінозвуку, оскільки його рецепція значною мірою залежала від технічних умов відтворення в кінозалі [10, 167–193].

Фільм «Gravity» А. Куарона репрезентує новий етап просторової організації кінозвуку, де музика, голос і шумові елементи локалізуються відповідно до положення джерел у фільмовому просторі [12, 31–58]. Фільми «Dunkirk» і «Baby Driver» засвідчують

різновид технологічної трансформації, пов'язаний із ритмічною та монтажною організацією звуку: у першому випадку тони Шепарда, електронна фактура й монтажні акценти створюють відчуття безперервного зростання напруження [16, 135–144], у другому – популярна музика визначає монтажну синхронізацію, ритм руху та суб'єктивну слухову перспективу персонажа [8, 101–117].

Зіставлення українського та зарубіжного дискурсів засвідчує, що технологічна трансформація кінозвуку не нівелює національної специфіки музичного матеріалу, а змінює способи його художнього функціонування. Для українського кіно принциповими залишаються інтонаційна спадковість, фольклорна пам'ять, народно-інструментальна тембровість і зв'язок музики з історичною травмою або культурною самоідентифікацією. Для зарубіжного кіно показовими є просторове розміщення звуку, інтеграція музики з шумовою фактурою, робота з акустичним рухом, цифрова синхронізація та перетворення музики на чинник рецептивного керування аудіовізуальним часом.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні музичного оформлення фільму як складника звукової організації аудіовізуального твору, художній статус якого змінюється під впливом цифрового монтажу, електроакустичного опрацювання та просторового відтворення. Запропоновано зіставлення українського й зарубіжного досвіду за функціональними категоріями музики, що дає змогу виявити відмінності між фольклорно-інтонаційним, меморативним, жанрово-стильовим, технологічним і рецептивним способами аналізу кіномузики.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що музичне оформлення фільму в добу технологічної трансформації кінозвуку потребує розгляду не як автономний супровід зображення, а як складова цілісної звукової організації аудіовізуального твору. Цифровий монтаж, електроакустичне опрацювання, багатоканальне й просторове відтворення змінюють способи функціонування музики, впливаючи на її тембр, фактуру, інтонаційну організацію, жанрово-стильові ознаки, ритмічну побудову та рецептивну дію.

Зіставлення українського й зарубіжного досвіду дає підстави стверджувати, що ці два дослідницькі корпуси є взаємодоповнюваними. Український дискурс акцентує фольклорно-інтонаційні джерела,

національну пам'ять, народно-інструментальну тембровість, пісенну спадщину та етнокультурні функції музики. Зарубіжний дискурс докладніше розробляє питання інтегрованого саундтреку, просторового звучання, цифрової синхронізації, аудіовізуального сприйняття та взаємодії музики із шумом, мовленням і паузою.

Перспективним напрямом подальших досліджень залишається фаховий аналіз конкретних українських і зарубіжних кінокейсів, у яких музика функціонує одночасно як мистецький, технологічний і культурний феномен.

Література

1. Бреславець Г. М. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич: на матеріалі музики до кінофільму «Мамай». *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 166–172.
2. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 237 с.
3. Рябуха Н. Українська кіномузика: історія та сучасність. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. Т. 5, № 1. С. 127–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188>.
4. Садовенко С. М. Фольклоризм як явище художньої культури. *Культурологічна думка*. 2016. № 10. С. 68–75. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2016_10_10 (дата звернення: 17.02.2026).
5. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 234–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818>.
6. Сінельнікова В., Бережнюк М. Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва («Довбуш», «Мавка», «Поводир»): музично-критичний нарис. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 2. С. 177–187. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089>.
7. Audissino E. From Separation to Integration: Strengths and Weaknesses of Sound-Design Film Music. *Filigrane. Musique, sons, esthétique, société*. 2022. No. 27. Article ID 1328. DOI: <https://doi.org/10.56698/filigrane.1328>.
8. Cauche R. La trame sonore du film *Baby Driver* : une esthétique de musicalisation intensifiée. *Volume !* 2021. Vol. 18, no. 1. P. 101–117. DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.9086>.

9. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen / edited and translated by C. Gorbman ; foreword by W. Murch. New York : Columbia University Press, 1994. 239 p.

10. Dienstfrey E. The Myth of the Speakers: A Critical Reexamination of Dolby History. *Film History*. 2016. Vol. 28, no. 1. P. 167–193. DOI: <https://doi.org/10.2979/filmhistory.28.1.06>.

11. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington : Indiana University Press ; London : BFI Publishing, 1987. 190 p.

12. Idrovo R., Pauletto S. Immersive Point-of-Audition: Alfonso Cuarón's Three-Dimensional Sound Design Approach. *Music, Sound, and the Moving Image*. 2019. Vol. 13, no. 1. P. 31–58. DOI: <https://doi.org/10.3828/msmi.2019.3>.

13. Kulezic-Wilson D. The Musicality of Narrative Film. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015. 220 p. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137489999>.

14. Kulezic-Wilson D. Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack. New York : Oxford University Press, 2020. 171 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190855314.001.0001>.

15. Penner N. Rethinking the Diegetic / Nondiegetic Distinction in the Film Musical. *Music and the Moving Image*. 2017. Vol. 10, no. 3. P. 3–20. URL: <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/mmi/article/10/3/3/216794/Rethinking-the-Diegetic-Nondiegetic-Distinction-in> (дата звернення: 17.02.2026).

16. Rapan E. Shepard Tones and Production of Meaning in Recent Films: Lucrecia Martel's Zama and Christopher Nolan's Dunkirk. *The New Soundtrack*. 2018. Vol. 8, no. 2. P. 135–144. DOI: <https://doi.org/10.3366/sound.2018.0126>.

17. Winters B. The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*. 2010. Vol. 91, no. 2. P. 224–244. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcq019>.

References

1. Breslavets, H. M. (2012). Features of A. Zahaikevych's musical dramaturgy: based on the music for the film Mamai. *Kultura Ukrainy*, 38, 166–172 [in Ukrainian].

2. Kuzmenko, A. M. (2021). Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20th and early 21st centuries: specifics of functioning in the artistic structure of the film. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Riabukha, N. (2022). Ukrainian film music: history and modernity. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 5(1), 127–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188> [in Ukrainian].

4. Sadovenko, S. M. (2016). Folklorism as a phenomenon of artistic culture. *Kulturolohichna dumka*, 10, 68–75. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdu_m_2016_10_10 [in Ukrainian].

5. Sadovenko, S. M. (2020). Creative dialogue and cross-influences in the collaboration of a pop vocalist and sound engineer/sound designer in modern

sociocultural reality. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 37, 234–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818> [in Ukrainian].

6. Sinelnikova, V., & Berezhniuk, M. (2023). Folk music in works of contemporary Ukrainian audiovisual art (“Dovbush”, “Mavka”, “Povodyr”): musical and critical essay. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo*, 6(2), 177–187. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089> [in Ukrainian].

7. Audissino, E. (2022). From separation to integration: Strengths and weaknesses of sound-design film music. *Filigrane. Musique, sons, esthétique, société*, 27, Article 1328. DOI: <https://doi.org/10.56698/filigrane.1328> [in English].

8. Cauche, R. (2021). La trame sonore du film Baby Driver: Une esthétique de musicalisation intensifiée. *Volume !*, 18(1), 101–117. DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.9086> [in French].

9. Chion, M. (1994). Audio-vision: Sound on screen (C. Gorbman, Ed. & Trans.; W. Murch, Foreword). Columbia University Press [in English].

10. Dienstfrey, E. (2016). The myth of the speakers: A critical reexamination of Dolby history. *Film History*, 28(1), 167–193. DOI: <https://doi.org/10.2979/filmhistory.28.1.06> [in English].

11. Gorbman, C. (1987). Unheard melodies: Narrative film music. Indiana University Press; BFI Publishing [in English].

12. Idrovo, R., & Pauletto, S. (2019). Immersive point-of-audition: Alfonso Cuarón's three-dimensional sound design approach. *Music, Sound, and the Moving Image*, 13(1), 31–58. DOI: <https://doi.org/10.3828/msmi.2019.3> [in English].

13. Kulezic-Wilson, D. (2015). The musicality of narrative film. Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137489999> [in English].

14. Kulezic-Wilson, D. (2020). Sound design is the new score: Theory, aesthetics, and erotics of the integrated soundtrack. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190855314.001.0001> [in English].

15. Penner, N. (2017). Rethinking the diegetic/nondiegetic distinction in the film musical. *Music and the Moving Image*, 10(3), 3–20. Retrieved from: <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/mmi/article/10/3/3/216794/Rethinking-the-Diegetic-Nondiegetic-Distinction-in> [in English].

16. Rapan, E. (2018). Shepard tones and production of meaning in recent films: Lucrecia Martel's Zama and Christopher Nolan's Dunkirk. *The New Soundtrack*, 8(2), 135–144. DOI: <https://doi.org/10.3366/sound.2018.0126> [in English].

17. Winters, B. (2010). The non-diegetic fallacy: Film, music, and narrative space. *Music & Letters*, 91(2), 224–244. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcq019> [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 06.04.2026
Прийнято до друку 15.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 792.82:782.91(477)Небесний
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362426

Цитування:

Сірік Д. Р. Музична творчість Івана Небесного в контексті балетного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 352–358.

Сірік Данііл Русланович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-8131-3416>
dmz2124.dsirik@dakkkim.edu.ua

Sirik D. (2026). Musical Works of Ivan Nebesnyi in the Context of Ballet Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 352–358 [in Ukrainian].

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕБЕСНОГО В КОНТЕКСТІ БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Мета статті полягає у вивченні окремих аспектів професійної діяльності І. Небесного, спрямованої на розвиток вітчизняного музичного театру, зокрема у царині дитячого та підліткового репертуару. У **методології роботи** використано загальнонаукові методи дослідження. Серед них: методи системного, мистецтвознавчого, культурологічного та історичного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній вперше на прикладі балетів І. Небесного проведено паралелі між сучасною музичною культурою України, спрямованою на розвиток новаторських тенденцій у мистецтві та усталеними академічними зразками світової, вітчизняної класики. **Висновки.** У музичній творчості Івана Небесного, пов'язаній з балетним театром, гармонійно переплелися академічна стилістика, аудіо-експеримент і новаторство. Останнє проявилось у поєднанні акустичних симфонічних та електронних інструментів, активному залученні хорових фрагментів, а також у використанні нових тембральних рішень за рахунок введення автентичних музичних інструментів, вокальних партій речитативного характеру та ексцентричних звуків. Саме цей жанрово-стилістичний синтез вирізняє творчість І. Небесного у царині сучасної балетної музики та формує оновлену художню альтернативу академічним редакціям балетів В. Кирейка («Тіні забутих предків») та П. Чайковського («Лускунчик»).

Ключові слова: український балетний театр, Іван Небесний, сучасна балетна музика, хореографічний репертуар для дітей та юнацтва.

Sirik Daniil, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Musical Works of Ivan Nebesnyi in the Context of Ballet Theatre

The purpose of the article is to examine certain aspects of the professional activity of Ivan Nebesnyi aimed at the development of Ukrainian musical theatre, particularly in the field of repertoire for children and adolescents. **The research methodology** is based on general scientific methods, including systemic, art-historical, cultural, and historical analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that, for the first time, the ballets of Ivan Nebesnyi are used as a case study to draw parallels between contemporary Ukrainian musical culture oriented toward the development of innovative artistic tendencies and the established academic models of both world and Ukrainian classical traditions. **Conclusions.** In the musical works of Ivan Nebesnyi related to ballet theatre, academic stylistics, audio experimentation, and innovation are harmoniously intertwined. The latter is manifested in the combination of acoustic symphonic and electronic instruments, the active use of choral fragments, as well as in new timbral solutions achieved through the introduction of authentic musical instruments, vocal parts of a recitative character, and eccentric sound effects. It is precisely this genre-stylistic synthesis that distinguishes I. Nebesnyi's creative work in the field of contemporary ballet music and forms a renewed artistic alternative to the academic versions of the ballets by V. Kyreiko ("Shadows of Forgotten Ancestors") and P. Tchaikovsky ("The Nutcracker").

Keywords: Ukrainian ballet theatre, Ivan Nebesnyi, contemporary ballet music, choreographic repertoire for children and youth.

Актуальність теми дослідження. У сучасному українському музичному просторі міцно закріпилося ім'я вітчизняного композитора Івана Небесного, відомого яскравими новаторськими ідеями та оригінальними підходами до створення музичних полотен у різних жанрах і стилях.

Важливе місце серед них посідають музичні концепції, запропоновані композитором для балетного театру. Насамперед йдеться про хореографічні вистави: «Тіні забутих предків» та «Лускунчик Гофмана». Обидва спектаклі стали оригінальними музичними версіями вже відомих театральних трактувань

письменницької спадщини класиків української (М. Коцюбинський, 1864–1913) та європейської (Е.-Т.-А. Гофман, 1776–1822) літератури, й яскраво контрастують з вже відомими класичними редакціями В. Кирейка (1960) та П. Чайковського (1892).

Мета статті полягає у вивченні окремих аспектів професійної діяльності І. Небесного, спрямованої на розвиток вітчизняного музичного театру, зокрема у царині дитячого та підліткового репертуару. Незважаючи на певну популярність композитора у сучасному інформаційному, в тому числі й науковому просторі, його музична спадщина, пов'язана з балетним театром, залишається недостатньо вивченою й вимагає докладнішого аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що розглянута проблематика представлена у науковій площині вперше. Незважаючи на те, що музичний спадок І. Небесного неодноразово обговорювався у публікаціях вітчизняних мистецтвознавців (А. Богуславська, І. Буланенко, А. Ковальова, Л. Назар-Шевчук, Г. Перова, Т. Поліщук, Л. Хоцяновська, К. Черевко, О. Якимчук), творчість композитора у площині балетного театру в загальному ключі залишалася поза увагою дослідників. Отже, заявлена у статті музикознавча проблематика потребує детальнішого аналізу та наукових узагальнень.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що основною рисою творчості І. Небесного стало його тяжіння до експерименту та новаторства, у роки свого становлення як митця, він отримав класичну музичну освіту. За його плечима навчання у Тернопільському музичному училищі (факультет теорії музики, 1986–1990, клас Б. Климчука), Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Львові (від 2007 р. Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка; 1991–1995, клас М. Скорика, Є. Ланюка), аспірантура у Національній музичній академії України в Києві (клас Г. Ляшенка); одночасно І. Небесний стажувався у Міжнародній академії композиції нової музики (клас Б. Шеффера, Австрія) та студіював основи електроакустичної композиції в М. Холонєвського (Краків). Про своїх викладачів І. Небесний із вдячністю згадував: «Кожен із моїх учителів – це окрема віха у формуванні мене як композитора. Іноді здається, що навчання це нудна технічна робота. Але без неї становлення у професії неможливе. Звичайно, треба мати терпіння, бути наполегливим. Проте якщо пройдеш цей шлях, набудеш великий досвід» [7].

Варто зазначити, що пошуки жанрово-стильових елементів почалися ще у роки навчання І. Небесного. Вже у музичному училищі ним було написано перші джазові твори, у Львові він багато співпрацював з хоровими колективами місцевої філармонії (пісенний цикл «Різдвяні переспіви для хору», 1993) й презентував перші власні камерні (вокальна збірка «Вже котрий це до тебе лист...», 1993) та симфонічні (аудіо-візуальний перформанс «Мегаполіс» для драматичного актора й оркестру, 1995, 2017) твори. Продовж 1996–2006 років І. Небесний очолював львівський ансамбль «Кластер», в репертуарі якого було представлено сучасну академічну музику України. У подальші роки в творчості композитора спостерігалось поєднання традиційних акустичних інструментів з електронними (яскравий приклад – цикл «Останній обряд старого ворожбита», створений для чоловічого голосу, фортепіано, контрабасу, альт-саксофону та електроніки). Як влучно підкреслила А. Богуславська: «... в процесі творчих пошуків у митця сформувалося широке коло тематики, провідною стала тенденція до жанрового міксу» [1].

На сьогодні музична скарбниця І. Небесного нараховує чималу кількість музичних творів, серед яких: опери («Лис Микита», 2019; «Фіви», 2020), балети («Тіні забутих предків», 2022; «Лускунчик» Гофмана, 2024), аудіо-візуальні перформанси («Із життя комах», 2002; «Механічна анатомія звуку-2», 2011), симфонічні та камерні твори. Вагоме місце у творчості митця посідає музика до драматичних вистав, зокрема для спектаклів Тернопільського академічного музично-драматичного театру імені Т. Шевченка (1996–2013), Львівського Національного театру української драми імені М. Заньковецької, (1995–2019), Київського Національного академічного драматичного театру імені І. Франка (2001–2016), Київського академічного драматичного «Театру на Подолі» (2001–2011), Муніципального театру «Київ» (2007, 2014), Черкаського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка (2009), Вінницького обласного академічного українського музично-драматичного театру імені М. Садовського (2008–2016) та інших театральних осередків (всього – близько 70 вистав). Окреме зацікавлення композитора завжди викликала творчість, пов'язана із створенням музики до кінофільмів, серіалів, мультфільмів. Левова частка у цьому переліку безперечно належить симфонічним творам, в

яких автор органічно поєднав академічну манеру композиторського письма із сучасними аудіо-знахідками. За слушним зауваженням О. Якимчук, використовуючи різні підходи до музики у власному поліфонічному письмі, композитор презентував слухачеві різні стильові засоби: насамперед користувався надбанням національної композиторської школи (М. Скорик), звертався до західноєвропейських традицій (європейське музичне бароко), широко експериментував із музичною мовою (сполучав акустичне та електронне звучання, шукав нові тембральні рішення, залучав нетрадиційні вокальні та інструментальні прийоми звучання, наприклад – тремоло, рикошети пічікато, продування повітря, вистукування колодкою смичка по деці тощо) [15, 62–63]. Свій стиль у мистецтві композитор характеризував як мультистилізм і висловлювався про нього так: «Я не можу сказати, що знайшов свій стиль... Леонід Грабовський теоретично оформив назву свого стилю і дійсно в ньому працює. Валентин Сильвестров¹ оформив свій стиль, належить до категорії мінімалістів і свідомо працює в цьому стилі. Я не можу про себе таке сказати. Може, це життя змушує працювати в різних ситуаціях, часом діаметрально протилежних» [4].

У даному контексті цікаво порівняти симфонічні балети І. Небесного «Тіні забутих предків»² та «Лускунчик Гофмана» з вже відомими авторськими творами В. Кирейка та П. Чайковського.

Найвідомішими постановками балету В. Кирейка³ «Тіні забутих предків» стали наступні однойменні вистави: 1960 р. на сцені Львівського державного академічного театру ім. І. Франка (з 2005 р. – Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької) в хореографічній редакції Т. Рамонової; 1963 р. на сцені Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка (нині – Національна опера України) в балетмейстерській версії Н. Скорульської, 1989-го р. – у танцювальній редакції В. Федотова.

Сучасники визначали твір В. Кирейка як самостійне художнє полотно, в якому композитор не просто «аранжував» сюжет, а розвинутою музичною мовою як найповніше розкрив внутрішній світ героїв й підкреслив його ідейно-тематичне звучання. В «Тінях забутих предків» виявився щирий інтерес композитора до театральної музики, його тяжіння до лірико-психологічної драми.

Композитор-«шістдесятник»⁴ В. Кирейко намагався втілити у музиці романтичні, світлі й водночас трагічні почуття героїв, широко використовуючи мотиви гуцульського фольклору [14]. Театрознавець Р. Терещенко наголошував, що музика В. Кирейка мала велике художнє та ідейне навантаження. Про її щільне вкорінення у сюжет критик писав: «На диво поетична, немов вигаптувана з найтонших сонячних бликів, пройнята народно-пісенними інтонаціями, повість М. Коцюбинського й сама схожа на чарівну мелодію. Для композитора, звичайно, такий твір – справжня знахідка: скільки тут неприхованих можливостей у використанні багатого музичного матеріалу і створенні динамічних музичних образів... В. Кирейко скористався з цього з відчутним успіхом» [12, 3].

Музика до спектаклю мала яскраву самобутність завдяки індивідуальним властивостям авторських прийомів та своєрідному трактуванню музичних класичних й фольклорних традицій. Вагомою ознакою балету став яскравий симфонічний розвиток музичних образів головних героїв. Це виявилось насамперед в активному інтонаційному розгортанні тем та щільному переплетінні музичних зворотів і утворенні на їхньому фундаменті багатопланового музичного полотна. М. Гордейчук зазначав, що психологічне виявлення ключових сценічних ситуацій та драматургічний рух образів-характерів, утворений музикою, надав балету справжнього симфонічного звучання. Музикознавець писав: «Кирейко-симфоніст виявив себе у методах та способах розвитку лейтмотивів, ретельно підібраних, розумно згрупованих автором. Кожен з них – це не застигла “музична нотографія” героя, а живий організм, який перебуває у процесі якісного перетворення залежно від внутрішнього стану персонажа» [5].

Стильова характеристика партитури В. Кирейка цілком відповідала поетичній атмосфері повісті. Завдяки залученню великої кількості справжніх народних мелодій музика значно підсилювала та опоетизовувала образ природи. Остання виступала не просто фоном, покликаним підкреслити певні деталі драматургії спектаклю, а й зливалася воедино з життям героїв, їхніми мріями та вчинками. Зазначимо, що 1990 р. на кіностудії «Укртелефільм» у виконанні балетної трупі Київського державного театру опери та балету імені Т. Шевченка було знято однойменний фільм-балет в постановці В. Федотова

(диригент – І. Гамкало, режисер – Ю. Суярко, оператор – Ю. Бардаков).

На відміну від В. Кирейка, партитура «Тіней забутих предків» І. Небесного нараховувала чимало хорових драматургічних вкраплень: її «родзинкою» стали автентичні гуцульські колядки, речитативи та обробки народних пісень. Залучення хору було не випадковим: вокалісти, по-перше, створювали специфічний шумово-звуковий простір за рахунок довільних реплік, діалогів, сміху, шепотіння (картина гуцульського ярмарку, або сцена бійки між Гутенюками та Палійчуками), по-друге, грали роль тих самих предків, які спостерігали й врешті решт забрали до себе душі головних героїв – Марічки та Івана [11].

Аналізуючи твір І. Небесного, не можна не зазначити певної орієнтації композитора на уславлену музику його наставника – М. Скорика, який став автором саундтреку до однойменного фільму (1964) режисера С. Параджанова (згодом на його основі композитор зробив оркестрову сюїту «Гуцульський триптих»). Музика стала не просто фоновим супроводом до подій кінострічки, а повноцінним учасником дії, відображала емоційний світ героїв та змальовувала їхнє навколишнє оточення. У своїй партитурі М. Скорик використав різноманітні автентичні інструменти карпатського регіону, серед них: сопілка-денцівка, коза, флюяра, трембіта, дрімба. Жанрове розмаїття було представлене ансамблевою грою весільних музик, хоровим і сольним співом виконавців-аматорів (голосіння, співанки, веснянки, колядки). «Такого багатства звукових складових, – писала кінознавець О. Бут, – до “Тіней забутих предків” не знав жоден український фільм, що є однією з новаторських ознак кінотвору. Та його новизна принципово глибша – вона лежить у площині мовнолітичної єдності винятково різноманітних звукообразних елементів, унікальності процесу їх взаємоузгодження, приведення до одного знаменника» [3, 10].

Варто зазначити, що І. Небесний не лише певною мірою орієнтувався на музику М. Скорика у площині звуковидобування, використовуючи автентичні музичні джерела (весільні ладкання, поховальні голосіння, колискова, колядування, аркан, коломийка) та музичні інструменти (гомін трембіт, соло на фрілці-денцівці), за слушним зауваженням Л. Назар-Шевчук, стилістично автор наблизив свій твір «до взірців кіномузики, органічно еднаючи принципи посполитої доступності

музичного матеріалу та неоавангардного композиторського письма... [Музика] в Івана Небесного набуває органічної легкості, якогось дивного відчуття звичаєвості, виходячи на рівень не просто вірогідності художньої гри у постнеофольклорному просторі, а справжності реального перебування у рідному середовищі» [8].

Водночас та сама дослідниця наголошувала, що музика І. Небесного не була «розфарбованою» лише гамою національного колориту. Автор створив чудові симфонічні теми, одну з яких (тема кохання Марічки та Івана), сповнену невіддільною щирістю та «сліпучим світлом від самої Любові», мистецтвознавці порівнювали із славнозвісною «Мелодією» М. Скорика й дорівнювали до одного з найкращих зразків української музичної лірики. «Можна сказати, що саме ця тема стала гребнем найвищої хвилі драматургічно-композиційної амплітуди музики балету, а заданий нею тон акумулював, відповідно до високого ступеня енергетичного напруги, весь музичний океан партитури» [8].

Помітне місце у музиці «Тіней забутих предків» І. Небесного посідала ударна група, яка значною мірою регулювала темпоритм всього твору. Її роботу підсилювали ритмічні удари антуражних палиць танцівників (екзальтований танець чабанів) або ексцентричні звуки (з метою створення агресивного ефекту загального хаосу) – биття камінням скла, стукання дерев'яними та металевими предметами, шурхотіння, розривання паперу, тріск поламаного пластику тощо. Варто наголосити, що І. Небесний створював музику, маючи вже нерідко заготовлені балетні сцени та авторські хореографічні ідеї (балетмейстер – А. Шошин). В інтерв'ю К. Сліпченко композитор так коментував особливості робочого процесу: «Я писав музику, відштовхуючись від ідей балетмейстера. Я мав перед собою відео репетицій та бачив усі акценти та настрої. З одного боку, я був затиснутий формою, заданою балетмейстером. З другого боку – все працює на загальний результат. Мені здається, що... наша вистава має власне обличчя» [11]. Безперечно, І. Небесному вдалося з успіхом впоратися із складним завданням й створити закінчене і своєрідне сучасне музичне полотно. Спираючись на музику І. Небесного та власні авторські ідеї, постановнику А. Шошину вдалося гармонійно поєднати класичний і модерний балет, контемпорарі-денс та елементи народно-сценічної хореографії. Прем'єра вистави «Тіні забутих

предків» на музику І. Небесного відбулася 2 грудня 2023 р. на сцені Львівської опери і, на щастя, стала не останньою спільною роботою композитора та балетмейстера.

25 грудня 2024 р. поціновувачі театрального мистецтва побачили їхній наступний проєкт — балет «Лускунчик» Гофмана. Створенню задуму сприяла співпраця І. Небесного та А. Шошина з директором Київської Опери П. Качановим (автор ідеї) та диригенткою постановницею театру А. Кульбабою.

Варто наголосити, що історія балету «Лускунчик» на київській сцені має давнє коріння. Історично всі відомі редакції спектаклю було поставлено на музику П. Чайковського. Одними з перших до цього твору звернулися учні Київського хореографічного училища на чолі з Г. Березовою (1950); згодом виставу було представлено на сцені Київського державного театру опери та балету імені Т. Шевченка в хореографічних редакціях українських балетмейстерів В. Вронського (1957), А. Шекери (1973) та В. Ковтуна (1986).

Детальний аналіз музики П. Чайковського виходить за межі нашого дослідження. Зазначимо лише, що ця музична казка-феєрія належала до зразків балетного романтизму (містицизм, заперечення реалізму, культ почуттів людини, неприйняття буденності тощо) й оспівувала поетичний світ легенди, в якій розкривалися ідеали духовної краси головних персонажів.

На відміну від академічного твору, вистава створена колективом Київської опери, вважається неокласичною і втілює осучаснене прочитання казки Е.-Т. Гофмана (події відбуваються у 1960-х рр.). На питання, яке неодноразово поставало перед І. Небесним від представників сучасного українського театрознавчого середовища: чи не виникав в композитора страх щодо порівняння його твору з відомою академічною версією балету П. Чайковського, автор музики впевнено відповідав: «Я не думав про це взагалі. Ми були свідомі: якщо просто оголосити виставу під назвою “Лускунчик”, це буде резонанс і без музики... Ми просто робили свій продукт для нашого глядача, враховуючи його специфіку та музичну психологію» [4].

В композиційному плані вистава мала розгорнутий сюжет, в якому умовні танцювальні номери були об'єднані єдиною драматургічною лінією. На думку диригентки А. Кульбаби, музика І. Небесного містила чимало ілюстративних знахідок, пов'язаних з

окремими образами (Принц-Лускунчик, Марі – кантиленність звучання й висока поліфонічність, Мишильда – сольний ритмічний бій ударних інструментів тощо).

Варто наголосити, що А. Шошин як і у випадку з «Тінями забутих предків» використав вже готовий хореографічний матеріал: за два роки до того балетмейстер поставив на сцені Київської опери власну редакцію твору П. Чайковського. Цю хореографічну концепцію згодом він переніс на музику І. Небесного, створивши нову версію музичної постановки. Як зазначала головний балетмейстер театру Т. Боровик, загалом було залишено основні сюжетні колізії, проте їх дещо видозмінили й додали до них кілька нових сцен. Процес співпраці з балетмейстером І. Небесним коментував так: «Я бачу репетицію на відео, я бачу акценти та де бажано ставити акценти... і зрештою ми приходимо до логічного консенсусу... Якщо композитор вважає, що музика понад усе, то йому краще йти у філармонію. Там оркестр чи ансамбль, виконує те, що написано в нотах, що хотів сказати композитор. А тут [балет – авт.] – синтетичний вид мистецтва, і він залежить від вдалого синтезу багатьох аспектів» [4].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше на прикладі балетів І. Небесного проведено паралелі між сучасною музичною культурою України, спрямованою на розвиток новаторських тенденцій у мистецтві та усталеними академічними зразками світової, вітчизняної класики.

Висновки. Таким чином, у музичній творчості Івана Небесного, пов'язаній з балетним театром, гармонійно переплелися академічна стилістика, аудіо-експеримент і новаторство. Останнє проявилось у поєднанні акустичних симфонічних та електронних інструментів, активному залученні хорових фрагментів, а також у використанні нових тембральних рішень через введення автентичних музичних інструментів, вокальних партій речитативного характеру та ексцентричних звуків. Саме цей жанрово-стилістичний синтез вирізняє творчість І. Небесного у царині сучасної балетної музики та формує оновлену художню альтернативу академічним редакціям балетів В. Кирейка («Тіні забутих предків») та П. Чайковського («Лускунчик»).

Примітки

¹ Леонід Грабовський (р. 1935), Валентин Сильвестров (р. 1937) – українські композитори, на

початку 1960-х рр. учасники неформальної композиторської групи «Київський авангард».

² Балет цілком підпадає під категорію «дитячий та підлітковий репертуар», адже вивчення однойменного твору М. Коцюбинського належить до обов'язкової шкільної програми з української літератури в 10-му класі.

³ Віталій Кирейко (1926–2016) – видатний український композитор, педагог, громадський діяч, народний артист України, лауреат премій імені М. Лисенка та І. Нечуя-Левицького.

⁴ Шістдесятники – покоління радянської інтелігенції (літератори, композитори, кінематографісти, вчені), що сформувалося в період «відлиги» М. Хрущова (кінець 1950-х – 1960-ті роки) та виступало за лібералізацію, десталінізацію, гуманізм і творчу свободу.

Література

1. Богуславська А. Іван Небесний – представник сучасної генерації композиторів України. *Музика : український інтернат-журнал*. 2016. 17 грудня. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyj-predstavnyksuchasnoji-heneratsiji-kompozitoriv-ukrajiny/> (дата звернення: 05.03.2026).

2. Буланенко І. «Лускунчик» Гофмана на музику Івана Небесного : прем'єра в Київській Опері. *Український театр*. 2024. 31 грудня. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/80> (дата звернення: 05.03.2026).

3. Бут О. Звук як компонент образної структури фільму : автореф. дис. канд. мистецтв.: 17.00.04 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2007. 19 с.

4. Вистава з врахуванням музичної психології глядача : композитор Іван Небесний про балет «Лускунчик» Гофмана. *Суспільне. Культура*. 2025. 22 грудня. URL: <https://suspilne.media/culture/1195222-vistava-z-vrahuvannam-muzicnoi-psihologii-gladaca-kompozitor-ivan-nebesnij-pro-balet-luskuncik-gofmana/> (дата звернення: 05.03.2026).

5. Гордійчук М. Сплав поезії, музики, танцю : «Тіні забутих предків» в театрі опери і балету УРСР імені Т. Шевченка. *Правда України*. 1963. 12 травня. С. 3.

6. Довженко І. Принципи монтажно-побудови «Тіней забутих предків». *Кіно-Театр*. 1996. № 5. С. 5–8.

7. Ковальова А. Іван Небесний : «Я дякую долі за те, що мені вдається займатися музикою». *Музика : український інтернат-журнал*. 2020. 14 грудня. URL: <http://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyy-ya-diakuui-doli-za-te-shcho-meni-vdaiet-sia-zaumatysia-muzykoiu/> (дата звернення: 05.03.2026).

8. Назар-Шевчук Л. Світло від тіней : про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків». І частина – Ідея. *Музика : український інтернат-журнал*. 2024. 20 березня. URL: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> (дата звернення: 05.03.2026).

9. Перова Г., Хоцяновська Л. Балет «Тіні забутих предків» Івана Небесного – Артема Шошина як новий тип сучасної української вистави. *Танцювальні студії*. 2024. Т. 7. № 2. С. 132–138. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.2.2024>.

10. Поліщук Т. Нова версія «Лускунчика» Гофмана у Київській Опері. *Музика: український інтернат-журнал*. 2024. 30 грудня. URL: <http://mus.art.co.ua/nova-versiia-luskunchyka-hofmana-ukyivskiy-operi/> (дата звернення: 05.03.2026).

11. Сліпченко К. Гуцульський модерн на львівській сцені. *ZAXID.NET*. 2023. 1 грудня. URL: https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 (дата звернення: 05.03.2026).

12. Терещенко Р. «Тіні забутих предків»: нова вистава Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка. *Робітничка газета*. 1963. 19 травня. С. 3.

13. Черевко К. Камерна творчість Івана Небесного : на перетині традицій і новаторства. *Українська музика*. 2024. № 3–4 (50–51). С. 141–147. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51>.

14. Шевченко О. Віталій Кирейко : подвижник національних музичних традицій. *Дніпро Культура*. 2020. 12 листопада. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Vitaliy_Dmytrovych_Kureyko (дата звернення: 05.03.2026).

15. Якимчук О. Симфонічна творчість Івана небесного : жанрово-стильовий аспект. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 3. Т. 2. 2025. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2>.

References

1. Bohuslavska, A. (2016). Ivan Nebesny – a representative of the modern generation of Ukrainian composers. *Music*. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyj-predstavnyksuchasnoji-heneratsiji-kompozitoriv-ukrajiny/> [in Ukrainian].

2. Bulanenko, I. (2024). Goffman's "Nutcracker" to music by Ivan Nebesny: premiere at the Kyiv Opera. *Ukrainian Theatre*. Retrieved from: <https://theatermag.com.ua/publication/80> [in Ukrainian].

3. But, O. (2007). Sound as a component of the figurative structure of the film. Author's abstract of the dissertation of the candidate of arts. Kyiv [in Ukrainian].

4. A performance taking into account the musical psychology of the audience: composer Ivan Nebesny about the ballet Goffman's "Nutcracker". (2025). *Social. Culture*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/1195222-vistava-z-vrahuvannam-muzicnoi-psihologii-gladaca-kompozitor-ivan-nebesnij-pro-balet-luskuncik-gofmana/> [in Ukrainian].

5. Hordiichuk, M. (1963). Fusion of poetry, music, dance: "Shadows of Forgotten Ancestors" at the Taras Shevchenko Opera and Ballet Theatre of the Ukrainian SSR. *Pravda Ukrainy* [in Ukrainian].

6. Dovzhenko, I. (1996) Principles of editing "Shadows of Forgotten Ancestors". *Kino-Teatr*, 5, 5–8 [in Ukrainian].
7. Kovaleva, A. (2020). Ivan Nebesny: "I thank fate for the fact that I manage to do music". *Music: Ukrainian boarding school magazine*. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyy-ya-diakuiu-doli-zate-shcho-meni-vdaet-sia-zaymatysia-muzykoiu/> [in Ukrainian].
8. Nazar-Shevchuk, L. (2024). Light from the Shadows: About Ivan Nebesny's Ballet "Shadows of Forgotten Ancestors". Part I – Idea. *Music: Ukrainian boarding school magazine*. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> [in Ukrainian].
9. Perova, H., & Khotsianovska, L. (2024). Ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" by Ivan Nebesny – Artem Shoshin as a New Type of Modern Ukrainian Performance. *Dance Studies*, 7 (2), 132–138. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.2.2024> [in Ukrainian].
10. Polishchuk, T. (2024). New Version of Hoffmann's "The Nutcracker" at the Kyiv Opera. *Music: Ukrainian boarding school magazine*. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/nova-versiia-luskunchyka-hofmana-u-kyivskiy-operi/> [in Ukrainian].
11. Slipchenko, K. (2023). Hutsul modern on the Lviv stage. *ZAXID.NET*. Retrieved from: https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 [in Ukrainian].
12. Tereshchenko, R. (1963). "Shadows of Forgotten Ancestors": A New Performance by the Kyiv T. H. Shevchenko Opera and Ballet Theatre. *Robitnycha Gazeta* (1963, May 19), 3 [in Ukrainian].
13. Cherevko, K. (2024). Chamber Works of Ivan Nebesny: at the Crossroads of Tradition and Innovation. *Ukrainian Music*, 3–4 (50–51), 141–147. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51> [in Ukrainian].
14. Shevchenko, O. (2020). Vitalii Kyreiko: A Devotee of National Musical Traditions. *Dnipro Kultura*: [Internet Portal]. Retrieved from: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Vitaliy_Dmytrovych_Kyreiko [in Ukrainian].
15. Yakymchuk, O. (2025). Symphonic Works of Ivan Nebesny: Genre and Style Aspect. *Fine Art and Culture Studies*, 3 (2), 60–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 781.68:780.614.332:78.071.1(477)(092)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362428

Цитування:

Фик Ю. В. Семантика тембру труби в оркестрових творах Є. Станковича як рефлексія національної трагедії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 359–364.

Фик Юрій Вікторович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-3900-1805>
dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua

Fyk Yu. (2026). Semantics of Trumpet Timbre in Orchestral Opus of Ye. Stankovych as a Reflection of National Tragedy. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 359–364 [in Ukrainian].

СЕМАНТИКА ТЕМБРУ ТРУБИ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ Є. СТАНКОВИЧА ЯК РЕФЛЕКСІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАГЕДІЇ

Мета роботи – аналіз тембрової драматургії партитур Є. Станковича, зокрема трубних партій, для виявлення їхнього семантичного потенціалу в рефлексії національної трагедії. **Методологія роботи** базується на комплексному мистецтвознавчому підході, що поєднує: джерелознавчий аналіз – для систематизації наукових публікацій за темою статті; інтонаційний та стильовий аналіз – для виявлення функціональної специфіки трубних партій оркестрових творів Є. Станковича із програмним змістом, що рефлексують тему національної трагедії; інтерпретаційний та семантичний підхід – для розкриття символічного змісту тембру труби в контексті філософського осмислення національної трагедії. В статті проаналізовано твори: «Чорна елегія», «Панахида за померлими з голоду» та «Реквієм» – в яких тембр труби набуває стійких семантичних значень та функціонує як елемент звукової символіки. **Наукова новизна.** Вперше виокремлено систему семантичних амплуа труби в оркестрових творах Є. Станковича, які відображають різні грані трагічного досвіду. Доведено, що «метафізичний біль» у його партитурах матеріалізується через «застиглі» інтонаційні структури, а образ «трансцендентного свідка» виникає завдяки відстороненому звучанню труби у високому регістрі. Композитор тембральними прийомами чітко демаркує сфери буття та небуття, на межі яких яскраво змальовано образ дегуманізованого зла через агресивну штрихову артикуляцію та темброве протиставлення. Обґрунтовано, що така полісемантичність перетворює партію труби на елемент оркестрової семантики, який забезпечує цілісність звукового образу національної катастрофи та історичної пам'яті. **Висновки.** Аналіз творів «Чорна елегія», «Панахида за померлими з голоду» та «Реквієм» Є. Станковича дає підстави стверджувати, що композитор вибудовує приховану систему інтонаційних знаків для фіксації травматичного досвіду нації. Шляхом синтезу тембрових та просторових прийомів, композитор створює масштабні музичні меморіали. В них – труба стає одним із головних носіїв філософського узагальнення, поєднуючи емоційну гостроту із семантичною глибиною художніх образів.

Ключові слова: композитор Євген Станкович, національна трагедія, історична пам'ять, оркестрова музика, семантика, інструменталізм, темброва драматургія, тембр труби.

Fyk Yurii, Postgraduate Student, Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Semantics of Trumpet Timbre in Orchestral Opus of Ye. Stankovych as a Reflection of National Tragedy

The purpose of the article is to analyse the timbre dramaturgy in the scores of Ye. Stankovych, specifically focusing on the trumpet parts, to identify their semantic potential in reflecting the theme of the national tragedy. **Methodology.** The study employs a comprehensive set of musicological methods: source analysis – for systematising scientific publications on the topic; intonational and stylistic analysis – to identify the functional specifics of trumpet parts in programmatic orchestral works reflecting the national tragedy; interpretative and semantic approaches – to reveal the symbolic content of the trumpet timbre within the context of the philosophical comprehension of the national tragedy. The article analyses the works: “Black Elegy”, “Requiem for Those Who Died of Hunger”, and “Requiem” – in which the trumpet timbre acquires stable semantic meanings and functions as an element of sound symbolism. **Scientific novelty.** For the first time, a system of the author’s semantic archetypes (roles) of the trumpet in orchestral works by Ye. Stankovych, reflecting various facets of tragic experience, has been identified. It is demonstrated that “metaphysical pain” in his scores is materialised through “frozen” intonational structures, while the image of a “transcendent witness” emerges due to the detached sounding of the trumpet in the high register. Through timbre techniques, the composer clearly demarcates the spheres of being and non-being, on the border of which the image of

dehumanised evil is vividly depicted through aggressive articulation and timbre contrast. It is substantiated that such polysemy transforms the trumpet part into an element of orchestral semantics, ensuring the integrity of the sonic image of national catastrophe and historical memory. **Conclusions.** The analysis of the works “Black Elegy”, “Requiem for Those Who Died of Hunger”, and “Requiem” by Ye. Stankovych provides grounds to assert that the composer constructs a hidden system of intonational signs to record the traumatic experience of the nation. Through a synthesis of timbre and spatial techniques, the composer creates large-scale musical memorials. In them – the trumpet becomes one of the primary carriers of philosophical generalisation, combining emotional intensity with the semantic depth of artistic images.

Keywords: composer Yevhen Stankovych, trumpet timbre, orchestral music, semantics, national tragedy, historical memory, instrumentalism, timbre drama.

Актуальність теми дослідження. Українська мистецтвознавча спільнота сьогодні прагне системного перегляду спадщини Євгена Станковича, оскільки саме його постать відіграє роль голосу музичного спротиву та національної самоідентифікації (яскравим прикладом є прем'єра його Реквієму наприкінці 2025 року). Вважаємо за необхідне зосередитись не на загальному огляді творчості, а на мікроаналізі тембрової драматургії його партитур, зокрема, трубних партій.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові студії щодо постаті Є. Станковича та семантики інструменталізму мають міждисциплінарний характер. Методологічну базу дослідження становлять розвідки А. Кравченко (філософія музичного аналізу) [7], О. Берегової (інтегративні процеси в культурі) [2] та Р. Крохмального (інформаційна природа мистецтва та когерентність образу) [8]. Проблематику музичного втілення історичної пам'яті та її актуалізації висвітлюють Т. Бевз, Т. Василевська [1] та О. Комаровська [6].

Специфіку рефлексії Голодомору в українській музиці системно вивчали О. Василенко [4] та Т. Новицька, остання розкрила сакральню-людську природу «Панахиди» Є. Станковича [9]. Семантичний потенціал тембру труби та мідних духових аналізують П. Вакалюк [3] і В. Громченко [5], а сучасні термінологічні межі інструменталізму окреслюють С. Ябковська, І. Мазурок та М. П'явка [10]. Міжнародний контекст доповнюють праці Л. Елестрьома щодо взаємодії слова й тембру [11] та М. Д. Кнопфа стосовно механізмів жанрового синтезу [12].

Мета роботи – аналіз тембрової драматургії партитур Є. Станковича, зокрема трубних партій, з метою виявлення їхнього семантичного потенціалу рефлексії національної трагедії

Виклад основного матеріалу. У творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (Л. Дичко, Д. Клебанов,

М. Кармінський, Л. Колодуб, М. Скорик, В. Бібік, І. Карабиць та ін.) спостерігається тенденція до символізації окремих інструментальних тембрів, які набувають стійких смислових функцій у контексті соціально-трагічних подій. Дзвоніві комплекси, тембри мідних духових, протяжні струнні соло формують особливу палітру семантичних символів. У таких творах тембр здатен уособлювати як колективне – масову трагедію, фатум, безособову силу насильства, – так і гранично індивідуальне: біль окремої людини, самотність, молитву чи внутрішній крик.

Трагізм у музиці Є. Станковича не зводиться до ілюстративності чи декларативного пафосу; навпаки, він розкривається як глибинна пам'ять народу, втілена через складну систему інтонаційних, тембрових та жанрових взаємодій. Композитор послідовно звертається до образів страждання, жертвності та історичного зла (*Кадити - Реквієм «Бабин Яр»*, 1991; *«Чорна Елегія»*, 1991; *«Панахида за померлими з голоду»*, 1992; *«Поема скорботи»*, 1992; *ораторія «Псалми війни»*, 2023; *«Реквієм»*, 2025 та ін.).

Перші кроки семантичної трансформації труби спостерігаємо в камерно-симфонічних творах митця. Так, у *«Чорній елегії»* партія труб у поєднанні з дзвонами (перший чотиритакт) стає носієм ключового смислового коду. Весь твір вибудовано на лаконічному мотиві з двох тетраходів – низхідного та висхідного. Інтонаційна формула функціонує одночасно як тематичне ядро та інструмент психологічного впливу. Постійна повторюваність мотиву в партіях труб і хору трансформує його у медитативний чинник. У такий спосіб створюється ірраціональне відчуття безвиході та «зацикленості» на трагедії, що справляє враження ментального заціпеніння чи божевілля від горя.

У масштабних творах роль труби стає ще більш значущою, виходячи на рівень філософського узагальнення. Так, у *«Реквіємі»* (2025) труба стає особливим голосом, що з'єднує земний світ та

позачасовість. Інструмент тут виступає самотійним персонажем, що промовляє від імені вищих сил. Композитор креативно працює зі звуком: тембр високого регістру труби ніби «парить» над оркестровою масою (зокрема, у номерах: *Requiem aeternam*, *Sanctus*), створюючи відчуття неосяжної онтологічної вертикалі. Сольні епізоди з різкими інтервальними стрибками додають звучанню експресивної сили. Важливим є і використання просторових ефектів: завдяки імітації відлуння (до прикладу, у *Tuba mirum*) виникає враження, що звук долинає з трансцендентного виміру.

Водночас найпоказовіше подібні рішення трубної тембрової драматургії у творчості Є. Станковича очевидні у «Панахиді за померлими з голоду». Соціальна трагедія Голодомору є онтологічною проблемою буття народу, що дається взнаки і через сотню років. Композитор формує музичну модель пам'яті, де сакральні жанрові архетипи, фольклорні пласти та сучасні засоби письма зливаються в єдиний наратив.

За визначенням О. Комаровської, цей твір став першим у нових історичних умовах великим музичним меморіалом, де жанрове рішення – реквієм для хорів, оркестру, народного голосу та читця – закладає ідею «синтезу церковного, народного й симфонічного начал» [6, 13]. Музична мова тут вибудовується як «напружений синтез гострого драматизму і ліричної мелодійності», де трагедійна тиша є не менш значущою, ніж звукові кульмінації [6, 13].

О. Василенко, підкреслює, що імпульсом до написання композиції у 1992 році стали глибокі особисті враження митця від спогадів очевидців Голодомору [4, 48]. Система виражальних засобів «Панахиди» спирається на «народнописаний мелос, кобзарсько-думний епос, фольклорні інтонаційні комплекси голосіння, синтезовані з бароковою риторикою страждань» [4, 49]. Застосування сучасних технік у поєднанні з дзвовими комплексами спрямоване на реалізацію ідей «оплакування, каяття й катарсису», що формують семантичне ядро партитури [4, 49].

З огляду на складність і багатомірність системи виражальних засобів, особливої ваги набуває вибір адекватного методологічного підходу до її аналізу. Методологічним ключем до розуміння цілісності твору є концепція діахронної когерентності Р. Крохмального. Науковець наголошує, що в мистецькому об'єкті має «оживати історична правда», створюючи нерозривний зв'язок між минулим

і сучасністю [8, 296]. Завдання аналізу полягає у виявленні «семантичної та естетичної цілості, створеної когерентною взаємодією компонентів» [8, 296], що дає змогу розкрити полісемантичність образу та його комунікативний потенціал [8, 297].

Цю думку доповнює Т. Новицька, підкреслюючи співіснування у просторі «Панахиди» двох світів – «церковного і людського, узагальнено-піднесеного та особистісно-життєвого» [9]. Саме їх накладання формує художню багатомірність, де сакральне не відсторонюється від історичного жаху, а поглиблює його зміст.

Всебічний аналіз партитур «Чорної Елегії», «Реквієму» та «Панахиди за померлими з голоду» дає підстави систематизувати семантичні ролі труби, що діють у межах цілісної філософської концепції митця.

Первинним рівнем цієї системи стає **втілення метафізичного болю та «холоду жаху»**. У «Чорній Елегії» цей стан передається через нескінченну повторюваність вже згаданого мотиву, що паралізує волю слухача, тоді як у номері «Трисвяте» («Святий Боже, Святий Кріпкий...») «Панахиди» металевий тембр труби на тлі важких мідних кластерів перетворюється на маркер дегуманізованого насильства. Тут інструмент виходить за межі сакрального символу славослів'я і постає знаком екзистенційного болю, втіленням того «холоду», що асоціюється з абсолютним злом історії.

Водночас у творах Є. Станковича вибудовується амплуа труби як **трансцендентного свідка або «голосу недомовленого»**. У «Реквіємі» високий голос труби самотійно парує над оркестровою масою, промовляючи від імені вічності, а в номері «Благословенний труд» («Панахида») він вступає в діалог із басом, ніби виражаючи те, що не піддається вербалізації. Через використання кластерів у високому регістрі, що імітують тривожний передзвін, цей образ переходить у площину фатальності, де труба стає **символом фатуму**, перед яким людське слово виявляється безсилим. Порогова функція поглиблюється у сакральному амплуа інструмента. Хорові рефрени «Господи, помилуй», які, за спостереженням Т. Новицької, супроводжуються передзвоном в оркестрі, створюють зону семантичної невизначеності [9]. Трубні інтонації тут допускають двояке трактування: як

ритуальний жест кадіння при відспівуванні або як образ «музики небесних сфер». У філософській перспективі це пов'язується з есхатологічним мисленням та концепцією *limen* – межового стану між життям і смертю.

Проте найбільш деструктивне значення тембр труби набуває в амплуа **носія**

демонічної сили історії. З особливою гостротою це проявляється в номері «*Ідуть, ідуть людомори*», де зловісний марш, *frullato* труб у перегуках та репетиційна напруга формують образ механізованої жорстокості (рис. 1).

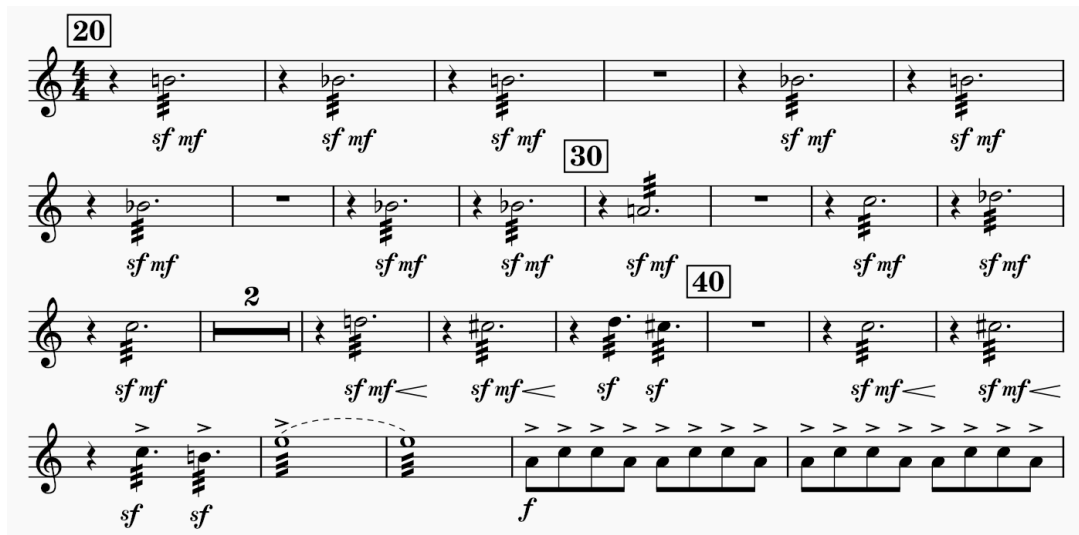


Рис. 1. Нотний приклад: «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича, №4 «Ідуть, ідуть...» тт. 20–47, партія I труби



Рис. 2. Нотний приклад: «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича, №9 тт. 1–9, партія II труби

Труба перестає бути голосом сакрального і трансформується в **символ «чорної сили»**, що знищує все на своєму шляху. Чіткі асоціації з «*O, Fortuna*» К. Орфа підкреслюють архаїчний характер невідворотності долі. В контексті всього циклу це амплуа співвідноситься з концепцією **колективного зла та «банальності насильства»**, де індивідуальна відповідальність розчиняється в масовій дії (рис. 2).

Особливої гостроти деструктивному амплуа труби додає продуманий

композитором тембровий антагонізм. Показовим є різкий контраст жорсткого «мідного» звуку з голосом-символом самотності – скрипкою в номері «*Мамо, мамо, я скоро помру...*». На тлі беззахисної лірики струнних трубний тембр ще виразніше маркує сферу надособистісного, руйнівного зла, протиставленого крихкій людській присутності.

Вирішального значення набуває епізод, де соло труби супроводжує читця під час повтору сакрального тексту Д. Павличка з переліком

фатальних дат: «*Це двадцять другий рік, це тридцять другий рік, це тридцять третій рік, це сорок шостий рік...*». Саме в момент цього хронологічного перерахування труба виступає **символом безжального історичного часу**. У філософському вимірі це підкреслює ідею трагічної циклічності історії та необхідність пам'яті як єдиної форми опору забуттю.

Нарешті, у фінальному номері «Панахиди» – «*Вічна пам'ять*» труба опосередковано долучається до семантики **вселенського плачу**. Це відбувається через тонку слухову алюзію на «*Lacrimosa*» В. А. Моцарта, яка реалізована через характерні низхідні секунди в оркестрі. На цьому тлі трубний тембр остаточно втрачає свою агресивність, резонуючи із загальною ідеєю катарсису.

Наукова новизна. У дослідженні вперше запропоновано типологію семантичних амплуа труби в контексті оркестрового стилю Є. Станковича. Виявлено процес перетворення тембру зі звичного сигнального інструмента на полісемантичний символ, здатний артикулювати стани «метафізичного болю», «відстороненого споглядання» та механізованого зла. Доведено, що через індивідуалізацію трубних партій композитор формує автономні інтонаційні пласти, які є ключовими для дешифрування художньої концепції творів, присвячених національній трагедії.

Висновки. В оркестровій музиці Є. Станковича тембр труби проходить кардинальну семантичну трансформацію. Спираючись на аналіз партитур його «Чорної Елегії», «Реквієму» та «Панахиди за померлими з голоду» виявлено систему стійких семантичних амплуа інструмента, а саме: втілення метафізичного болю та заціпеніння перед жахом історії, роль «трансцендентного свідка», маркування межового стану між земним буттям та вічністю, а також уособлення механізованого зла та невблаганного фатуму. Доведено, що через специфічне використання високого регістру, просторових ефектів та тембрового антагонізму композитор створює звуковий меморіал національної трагедії.

Література

1. Бевз Т., Василевська Т. Культурна пам'ять в умовах війни: виклики для України. *Духовна культура України перед викликами часу* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (м. Харків, 23 травня 2024 р.). Харків : Право, 2024. С. 5–9.

2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.

3. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 181 с.

4. Василенко О. Тема Голодомору у творчих концепціях українських композиторів ХХ–ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36, т. 1. С. 44–49.

5. Громченко В. Ознаки епічності у Сонаті для труби з фортепіано Володимира Скуратовського. *Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів* : тези Міжнар. наук.-практ. конф. (до 130-річчя від дня народж. М. Рильського) (м. Київ, 19–20 березня 2025 р.). Київ : ІМФЕ, 2025. С. 392–395.

6. Комаровська О. Музика як актуалізація історії: світоглядні орієнтири підготовки вчителя та учнів. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2024. Вип. 29. С. 9–21.

7. Кравченко А. Філософія музичного аналізу: дослідницький потенціал. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали IX Міжн. наук.-творч. конф. (м. Київ, 21 квітня 2016 р.). Київ : НАКККиМ, 2016. С. 78–80.

8. Крохмальний Р. Когерентність образу: до проблеми інформаційної природи мистецького явища. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 18. С. 289–315.

9. Новицька Т. «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича: Національна трагедія в музиці. *The Claquers*. 2022. 26 листоп. URL: <https://theclaquers.com/posts/10397> (дата звернення: 22.02.2026).

10. Ябковська С., Мазурок І., П'явка М. До питання визначення інструментального мистецтва у музичній науці ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 43, т. 3. С. 72–77.

11. Elleström L. The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations. *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. P. 11–48. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230275201_2.

12. Knopf M. D. Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music : Thesis (Professional Doctorate). Brisbane : Griffith University, 2011. 151 p. DOI: <https://dx.doi.org/10.25904/1912/1935>.

References

1. Bevz, T., & Vasylevska, T. (2024). Cultural memory in the conditions of war: challenges for Ukraine. *Spiritual culture of Ukraine before the*

challenges of time: materials of the V All-Ukrainian scientific and practical conference, 5–9 [in Ukrainian].

2. Berehova, O. (2013). Integrative processes in the musical culture of Ukraine of the XX–XXI centuries. Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

3. Vakaliuk, P. (2009). The role of the trumpet in the symphonic work of Borys Lyatoshynsky and Stanislav Liudkevych. Candidate's thesis. Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko [in Ukrainian].

4. Vasylenko, O. (2021). The theme of the Holodomor in the creative concepts of Ukrainian composers of the XX–XXI centuries. *Current issues of humanitarian sciences*, 36(1), 44–49 [in Ukrainian].

5. Hromchenko, V. (2025). Signs of epicness in the Sonata for Tuba and Piano by Volodymyr Skuratovskyi. *Preservation of national heritage and development of cultural practices in conditions of social challenges: theses of the International scientific and practical conference*, 392–395 [in Ukrainian].

6. Komarovska, O. (2024). Music as an actualization of history: worldview orientations of teacher and student training. *Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 29, 9–21 [in Ukrainian].

7. Kravchenko, A. (2016). Philosophy of musical analysis: research potential. *Cultural and artistic environment: creativity and technologies: materials of the IX International scientific and creative conference*, 78–80 [in Ukrainian].

8. Krokmalnyi, R. (2017). Coherence of the image: to the problem of the information nature of the artistic phenomenon. *Bulletin of Lviv University. Art History Series*, 18, 289–315 [in Ukrainian].

9. Novytska, T. (2022). “Requiem for those who died of hunger” by Yevhen Stankovych: National tragedy in music. *The Claquers*. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/10397> [in Ukrainian].

10. Yabkovska, S., Mazurok, I., & Piavka, M. (2021). To the question of the definition of instrumental art in the musical science of the XXI century. *Current issues of humanitarian sciences*, 43(3), 72–77 [in Ukrainian].

11. Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations. *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*, 11–48. https://doi.org/10.1057/9780230275201_2 [in English].

12. Knopf, M. D. (2011). Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music: Thesis (Professional Doctorate). Griffith University. <https://dx.doi.org/10.25904/1912/1935> [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА

УДК 791.634:75

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362430

Цитування:

Погребняк Г. П., Матушенко В. Б., Грановська В. О. Інтерпретація образу художника в сучасних екранно-сценічних практиках. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 365–372.

Pogrebniak G., Matushenko V., Granovska V. (2026). Interpretation of the Painter's Image in Modern Screen and Stage Practices. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 365–372 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України
Лариси Хоролець Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0003-0581-7813>
matushenko-valeriy@ukr.net

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

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ХУДОЖНИКА
В СУЧАСНИХ ЕКРАННО-СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИКАХ

Мета статті – виявити художню специфіку та культурну зумовленість засобів екранної й театральної режисури в інтерпретації образу художника і скульптора в аудіовізуальному та сценічному дискурсі. **Методологічну основу** становить культурологічний підхід. Застосовано системний підхід, що інтегрує культурологічний і мистецтвознавчий аналіз для узагальнення емпіричного матеріалу щодо екранно-сценічних режисерських інтерпретацій образу митця в контексті сучасної духовної культури. Структурно-функціональний метод використано для аналізу екранних і сценічних засобів режисури та їх функціональної багатовимірності. Контент-аналіз залучено для дослідження колективного авторства в процесі репрезентації образу живописця й скульптора в екранно-сценічному просторі. **Наукова новизна** дослідження. Полягає в обґрунтуванні потенціалу міжмистецької взаємодії й трансдисциплінарного обміну між образотворчим, аудіовізуальним і сценічним мистецтвами у процесі переосмислення й екранно-сценічної репрезентації особистості та творчого доробку відомих художників і скульпторів із залученням новітніх режисерських засобів. **Висновки.** Доведено, що використання інноваційних режисерських стратегій у кінематографі та театрі розширює можливості як популяризації окремих аспектів життя і творчості видатних митців серед широкої аудиторії, так і актуалізації потенціалу сучасних екранних практик – зокрема відтворення, візуалізації та анімації – у репрезентації творчого процесу й художньої спадщини майстрів образотворчого мистецтва.

Ключові слова: образотворче мистецтво, кінематограф, театр, сценографія, режисерські засоби, живопис, скульптура, графіка, експресіонізм, музика, композитор, пісня, хореографія, балет, телевізійний фільм.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management; Matushenko Valeriy, Candidate of Cultural

© Погребняк Г. П., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Матушенко В. Б., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Грановська В. О., 2026. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Studies, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management; Granovska Vladyslava, Master of Social and Cultural Activities, Lecturer at Kyiv State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko

Interpretation of the Painter's Image in Modern Screen and Stage Practices

The purpose of the article is to reveal the artistic specificity and cultural conditioning of the means of screen and theatrical direction in the interpretation of the image of the artist and sculptor in audiovisual and stage discourse.

Research methodology. The methodological basis is the culturological approach. A systematic approach was applied that integrates culturological and art history analysis to generalise empirical material on screen and stage directorial interpretations of the image of the artist in the context of modern spiritual culture. The structural-functional method was used to analyse screen and stage means of direction and their functional multidimensionality. Content analysis was used to study collective authorship in the process of representing the image of the painter and sculptor in the screen and stage space. **Scientific novelty of the research.** It consists in substantiating the potential of interartistic interaction and transdisciplinary exchange between the visual, audiovisual and performing arts in the process of rethinking and screen-stage representation of the personality and creative work of famous artists and sculptors with the involvement of the latest directorial tools. **Conclusions.** It is proven that the use of innovative directorial strategies in cinema and theatre expands the possibilities of both popularising certain aspects of the life and work of outstanding artists among a wide audience, and actualising the potential of modern screen practices – in particular, reproduction, visualisation and animation – in representing the creative process and artistic heritage of masters of the visual arts.

Keywords: fine arts, cinema, theatre, scenography, directorial tools, painting, sculpture, graphics, expressionism, music, composer, song, choreography, ballet, television film.

Актуальність теми дослідження. Нещодавно світова культурна спільнота відзначала сто сорок літ від дня народження Амедео Модільяні, італійського й французького художника та скульптора, одного з найвідоміших і найсуперечливіших митців початку ХХ століття. Унікальні роботи цього художника-експресіоніста і чи не найдивовижнішого майстра живописного, графічного й скульптурного портрета, розсіпані в численних приватних колекціях й звернені передовсім до внутрішнього світу та свободи людини, не лише десятиліттями не втрачають своєї актуальності, а й належать до найдорожчих артефактів світу. Адже 2018 року його картина «Оголена, що лежить» (свого часу заборонена цензурними органами з огляду на нібито непристойний характер) була продана за рекордну суму – 157,2 млн доларів аукціонним домом Sotheby's (Нью-Йорк) [4]. Варто наголосити, що твори Амедео Модільяні, видатного митця який за життя мав лише одну персональну виставку, упродовж десятиліть по його смерті із незмінною регулярністю презентуються на престижних вернісажах і музейних експозиціях Європи та США, щоразу викликаючи значний резонанс. Цей інтерес не вщуває і в Україні: зокрема, у відеогалереї «Амедео Модільяні», відкритій навесні 2026 року (де представлені й рідкісні портрети Анни Ахматової), а його його живопис осмислюється в оптиці концептуального портретизму, акцентуючи на індивідуалізованій пластичній мові митця, його витягнутих формах, умовності лінії та психологічній заглибленості образів [1].

Постать і творча спадщина Амедео Модільяні протягом тривалого часу

викликають зацікавлення митців і дослідників суміжних із образотворчим мистецтвом сфер – зокрема екранного, театрального та музичного мистецтва. Тож не видається випадковим, що пісня «Liberta» як художня репрезентація свободи вибору у виконанні італійського дуету Аль Бано й Роміни Павер (Альбано Каррізі і Роміна Франческа Павер), яка здобула широку популярність ще у 1987 році, згодом була візуально переосмислена через поєднання з кадрами стрічки «Modigliani» (2004) у режисурі Міка Девіса.

Аналіз досліджень і публікацій Проблема інтерпретації образу Амедео Модільяні у сучасному науковому дискурсі висвітлюється доволі нерівномірно. На наше переконання, у зарубіжному мистецтвознавстві вона має розвинену дослідницьку традицію, тоді як у вітчизняній науці відповідні наукові студії здебільшого мають фрагментарний і міждисциплінарний характер. Так приміром, у фундаментальній монографії «Модільяні: Життя» дослідниця М. Сікрет розглядає життєвий шлях Амедео Модільяні, використовуючи листи, архівні матеріали та свідчення його сучасників, достатньо точно виявляючи хитку взаємозалежність між біографією митця, нестабільністю його фізичного стану та особливостями унікального художнього стилю [15]. Авторки потужно ілюстрованої колективної монографії «Модільяні» Н. Айресон та С. Фраквеллі аналізують творчість видатного майстра в контексті художніх практик його сучасників П. Сезанна, К.Бранкузі, П.Пікассо. Вони представляють творчість художника в новому світлі й сміливо виходячи за межі усталеної тенденції інтерпретації його креативної

спадщини лише крізь призму мистецької біографії, оригінально інтерпретують широту та глибину його формальних та стилістичних експериментів. Важливо, що мистецтвознавці пов'язують роботи А.Модільяні із сучасною практикою богемного кварталу Монпарнас, а також з обширом візуальної культури Парижа початку XX століття [10]. В прикладній статті «Використання методу множинних систем оцінювання для визначення кількості неатрибутованих живописних творів Амедео Модільяні» Д. Е. Джексон та Б.Френсіс застосовуючи нетиповий сучасний підхід аналізу корпусу творів майстра, досліджують проблему атрибуції та кількості невстановлених робіт митця, зазначаючи що вказаний живописець і скульптор вважається проблематичним художником з точки зору атрибуції його творінь. В роботі «Дослідження зображення та характеристика матеріалу двосторонньої картини «Віолончеліст» та «Портрет Бранкузі» Амедео Модільяні» Г.Ернандес, Д.Хуанес, Р. Ромеро різнобічно вивчають технічні та технологічні аспекти живопису митця що дозволяє точніше інтерпретувати особливості його творчого методу [9].

Огляд вітчизняного наукового дискурсу свідчить про брак цілісних мистецтвознавчих досліджень, спеціально присвячених постаті Амедео Модільяні. Визначено, що його творча особистість не виступає самостійним об'єктом, а розглядається переважно у межах ширших наукових парадигм – модернізму, філософії й психології творчого процесу та культурної міфологізації митця. Так, до прикладу, С. Оборська, досліджуючи мотив ромського материнства у творчості митців різних країн і художніх епох, доходить висновку, що ця тематика входить до кола сюжетних зацікавлень художників, серед яких згадується й Амедео Модільяні. Авторка зазначає, художник «в роботі «Циганка з дитиною», попри очікування глядача, що назва буде відповідати дещо стереотипізованому циганському колориту, представив циганку-матір у філософському ракурсі» [5,с.116]. Тоді як, Л.Колісник, аналізуючи своєрідність постаті митця вказує, що він був «відмінним живописцем і скульптором... індивідуальний та чуттєвий, а особливою рисою його картин були видовжені шиї та дивні очі» [3]. Разом з тим О. Тищенко в міждисциплінарній статті «Амедео Модільяні: неприкаяний Моді» поєднуючи мистецтвознавчий та психоаналітичний підходи, аналізує творчий почерк художника крізь призму категорії

несвідомого (оскільки вона розкриває закономірності формування нових ідей, інтуїтивних осянь, творчого натхнення та образного мислення) у психології творчості, вказуючи, що «стиль Модільяні традиційно визнають як експресіонізм, хоча в ньому помітний деякий вплив кубізму, постімпресіонізму і примітивного мистецтва африканських племен» [7, с. 48]. Авторка розвідки зосереджує увагу на своєрідності художньої мови Амедео Модільяні, у якій органічно поєднуються ознаки експресіонізму, постімпресіонізму та примітивізму, водночас наголошуючи на мінімалізації предметного середовища й зосередженні на психологічній виразності образу моделі. Така оптика, на наше переконання є доволі продуктивною для екранно-сценічних інтерпретацій, адже відкриває ширші можливості осмислення постаті митця як носія внутрішньої драматичної напруги.

Таким чином аналіз публікацій показав, що коли представники зарубіжної науки виробили ґрунтовні підходи до осмислення постаті й творчої спадщини А. Модільяні, то в українському мистецтвознавстві ця проблематика залишається недостатньо систематизованою й реалізується переважно в межах суміжних прикладних наукових підходів, демонструючи відсутність корпусу вітчизняних монографічних досліджень творчості вказаного митця. До того ж дослідницька спільнота, переважно не торкається висвітлення образу художника й скульптора засобами екранного, сценічного, музичного мистецтва. Це, власне, й визначає доцільність подальших наукових розвідок, зокрема в площині екранно-сценічної інтерпретації образу митця, що відкриває можливість інтеграції мистецтвознавчого, культурологічного та режисерського підходів.

Метою статті є осмислення художньої своєрідності та культурної детермінованості режисерських засобів екрану й театру в процесі інтерпретації образу художника і скульптора в аудіовізуальному та сценічному дискурсах.

Виклад основного матеріалу. Сучасний науковий дискурс навколо постаті Амедео Модільяні демонструє поступове зміщення дослідницької уваги від біографічно-міфологізованої моделі інтерпретації до комплексного міждисциплінарного аналізу, що охоплює психологічні, техніко-технологічні та культурологічні аспекти творчості митця. Водночас біографічний наратив, сформований у деяких дослідженнях і закріплений у масовій

культури, й надалі суттєво впливає на сприйняття образу художника й скульптора (скульптури якого «являли собою видовжені голови, схожі на африканські маски з популярних тоді виставок примітивного мистецтва племен» [7]). Така своєрідна дуальність між науковою руйнацією міфу та його стійким відтворенням у культурній свідомості особливо виразно проявляється в аудіовізуальних та сценічних практиках. Натомість сценічне й екранні мистецтва, на відміну від мистецтвознавчих й культурологічних студій, орієнтуються не стільки на історичну реконструкцію, скільки на створення цілісного художнього образу, в якому переплітаються факти короткої біографії, емоційно-психологічні акценти та стилістичні алюзії на живопис митця. То ж у контексті означеної проблеми варто звернутись до деяких фільмів і спектаклів, присвячених життю і творчості митця.

Вперше кінематографісти спробували відтворити образ художника у 1958 році у фільмі «Монпарнас, 19». У франко-італійській біографічній драмі Жак Беккер веде печальну аудіовізуальну оповідь про останні трагічні місяці життя майстра у такий спосіб ніби й сам пише прозорою аквареллю. Послугуючись доволі аскетичними екранними засобами, режисер тим не менш тонко висвітлює контраст між матеріальною скрутою митця та його духовним багатством, акцентуючи увагу на темах відданої дружби й самопожертви в коханні, а ще протиставляючи прагматизм представників арт-ринку щирому, безкорисливому служінню мистецтву непересічного майстра. Здається увесь стриманий на перший погляд чорно-білий кінотекст пронизаний ідеєю протистояння між унікальним духовним скарбом, яким художник дійсно володіє, і тим потенційним благополуччям, яке могло би стати його реальністю у разі відмови від власної художньої ідентичності. У головній ролі стрічки виступив Жерар Філіп (що по суті частково грав і себе самого) у виконанні якого акцент оповіді поступово зміщується на постать Амедео Модільяні як людини, а не лише як митця. Запропонована екранна інтерпретація, на наш погляд, наближена до реалістичного бачення його особистості: актор у колаборації з режисером переконливо відтворює внутрішньо зламаного, сповненого відчаю і життєво виснаженого героя. При цьому особливо виразним є його психологічно вивіреним погляд (точно зафіксований оператором К. Матрасом), у якому

прочитується глибока внутрішня криза особистості. Прикметно, що попри той факт, що у фільмі Ж. Беккера ведеться оповідь про художника, його імпровізовані майстерні картини й скульптури, вона потребує не лише візуального сприйняття, а й уважного аудіального аналізу. І звісно йдеться не тільки про вишукану музичну партитуру П. Мізракі, у якій легкі паризькі мелодії змінюються чуттєво напруженими блюзовими ритмами, натомість якісна драматургія стрічки вирізняється дивовижною музикальністю як композиційної побудови так і образно-візуального вирішення.

У 1989 році режисер Франко Брогі Тавіані робить нову спробу осмислити творчий шлях відомого художника й заглибитись в його суперечливий внутрішній світ, фільмуючи стрічку «Моді». Інтерпретуючи життя і творчість суперечливого митця через романтизований міф “проклятого художника”, французький й італійські телевізійники пропонують глядачам цілісну екранну інтерпретацію життєвого і творчого шляху Амедео Модільяні. Камерна телевізійна стрічка (що, на жаль, залишилася поза увагою критики та мистецтвознавчого дискурсу) охоплює ключові етапи становлення митця (із Рішаром Беррі у головній ролі, зовнішня відповідність якого підсилює біографічну достовірність образу) від ранніх пошуків до періоду зрілості, акцентуючи увагу на його складних взаєминах із художнім середовищем і близьким оточенням. Водночас автори фільму (сценаристи Ф. Б. Тавіані, М. К.Чічиннаті, П.Ексакоствос) виходять за межі суто біографічного наративу, намагаючись глибоко проникнути у внутрішній світ художника: простежити витоки його естетичної чутливості, особливості світовідчуття та специфіку художнього бачення. Показово, що вагому роль у цьому відіграє музика композиторів Стефано Тороссі та Антоніо Сечі, яка не лише підсилює емоційний тон оповіді, а й розширює психологічний портрет героя. Відзначимо, що не в останню чергу завдяки варіативності музичного рішення на телевізійному екрані постає багатовимірний образ Модільяні – він не тільки трагічний і меланхолійний, але й життєрадісний, мрійливий, внутрішньо гармонійний у моменти творчого піднесення.

2004 кінематографісти Великобританії, Німеччини, Румунії, Франції, Італії у тонкій міжнародній співпраці знову звертаються до переосмислення життєпису й самої постаті суперечливого художника. У навидовижу

емоційній режисурі Міка Девіса невдовзі з'являється романтизована екранна оповідь «Модільяні» про останній рік життя художника у післявоєнному Парижі 1919 року, стрижнем котрої, попри зосередження глядацької уваги на конфлікті митця із соціумом й жорсткій творчій змагальності із П.Пікассо (відтвореній яскраво й жваво), виступає передовсім трагічна й чи не шалена історія кохання художника (у блискучому виконанні Енді Гарсія) й пристрасної та безмежно відданої Жанни Ебютерн (в її ролі Ельза Зільберштейн). Слід відзначити, що акторка не лише портретно подібна до своєї героїні (з такою ж видовженою формою обличчя, пронизливим, зосередженим поглядом), натомість складається враження, що вона й сама має подібні риси та влучно демонструє внутрішнє розуміння персонажа, що робить її інтерпретацію надзвичайно переконливою.

Підсумовуючи вкажемо, що стрічка Міка Девіса досить точно відтворює драматизм життєвого шляху художника. Екранними засобами режисер логічно й послідовно говорить про те, що у певний момент кожен митець постає перед вибором: прийняти страждання реального існування або зануритися у власний уявний світ. Амедео Модільяні, як показано у фільмі, обирає другий шлях, що, зрештою, пов'язується з формуванням залежності та призводить до трагічних наслідків у його житті.

Інтерес до трагічної постаті А.Модільяні неодноразово виявляли представники сценічного й музичного мистецтва. Так, приміром, 2012 року в Національній опері «Естонія» (Rahvusooper Estonia)[8] було створено балет «Модільяні – проКлятий художник» на музику (яка у диригентському трактуванні Рісто Йооста колоритно перегукується зі звучанням масштабних симфоній та опер кінця XIX – початку XX століття) талановитого композитора Тауно Айнтса, натхненного музичною палітрою епохи мистецького авангарду. Про надто коротке (всього у 35 літ) життя визначного художника режисер і всесвітньовідомий хореограф Тоомас Едур узявся розповісти мовою танцю, адже серед 350 графічних і живописних робіт Модільяні знайдемо й малюнок «Танцівниця» (виконаний майстром чорним чорнилом на папері), що чітко демонструючи в граційному танці характер і темперамент хореографіні, функціонує як окреме творіння художника.

Нагадаємо, що «перш ніж стати художнім керівником Естонського національного балету 2009, Т. Едур майже двадцять років пропрацював провідним танцівником в Британському національному балеті. У 2010 році Її Величність Королева Єлизавета II призначила Едура Командором Найвищого Ордена Британської імперії (CBE) на знак визнання його заслуг перед мистецтвом у Великій Британії та культурними відносинами між Великою Британією та Естонією» [16].

Перекласти наративність живопису на мову хореографії виявилось для режисера-дебютанта доволі складним творчим завданням, оскільки навіть біографічних фактів про доволі суперечливого майстра, на жаль, збереглося не так багато, до того ж переважна більшість з них здебільшого ретельно задокументовані та добре відомі, й мало не кожен його крок, вчинок, численні захоплення, а крім того його скульптурні роботи, графіка, особливості живописної манери нині ретельно досліджені та й описані різними мовами світу. То ж на сцені своєрідним героєм постала сама «ексцентрична натура художника, хвастощі, емоційні повороти, палкі романи з письменницями Анною Ахматовою та Беатріс Гастінгс, а також художницею Жанною Ебютерн, мрія піднятися на Парнас» [16]. В хореографічній постановці тонко висвітлено й історію суперництва занурених в оточення паризької богеми М. Модільяні й П. Пікассо, сповнених творчої пристрасності, внутрішньої заздрості та прагнення до слави. Однак варто відмітити, що на кону режисером і хореографом фактично представлені не цілісні характери, а типажі, адже усі дійові особи радше наділені індивідуальним набором танцювальних і пантомімічних рухів, тоді як їхня цілісна хореографічна характеристика відсутня і це аж ніяк не сприяє повноцінному сценічному втіленню образів персонажів виконавцями. При цьому популярність джазу й танго, характерна для другого десятиліття XX століття, знаходить своє відображення в авторській хореографії Т.Едура, її оригінальний руховий палітрі, зокрема, у вуличній сцені на початку першого акту та сцені в галереї другого акту. У цих епізодах класична балетна мова збагачується елементами джазового танцю й аргентинського танго, що переконливо демонструє інтеграцію новітніх танцювальних практик у традиційну балетну систему вираження.

Аналізуючи балетну виставу «Модільяні – проКлятий художник», необхідно

закцентувати увагу й на вишуканому творчому тандемі режисера й сценографіні Лійни Кееваллік, котра, використовуючи колірні рішення, й сюжети й копії полотен визначного майстра, доволі успішно спробувала відтворити й, сказати б, оживити на сцені декорації (котрі несподівано для глядача перетворюються то на картини, то на рами) легендарного кафе «Ротонда» (де постійно зустрічалися художники богемного Монмартру), що у світловому оформленні Тійта Урвіка підтримують та підкреслюють своєрідну побутову поетичність спектаклю [16].

Цікавим видається той факт, що основою сценічної інтерпретації життєпису видатного художника у виставі «Модільяні. Я пройшов мостом, якого не існує», здійсненої Р. Держипільським в Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, слугувала концепція кінострічки М. Девіса «Модільяні» (2004). Відповідно до режисерського задуму, оповідь про останні три роки життя та кохання Амедео Модільяні (зосібна й через вишукану експериментальну пластику О.Семьошкіної) перенесено у сучасність і розгорнуто в просторі психіатричної лікарні – у свідомості людини, яка ототожнює себе з митцем і проголошує абсолютним генієм, попри те, що сам художник не був божевільним. При цьому головний персонаж вистави (у його надскладній і неоднозначній ролі О.Гнатковський) живе у цій ілюзорній ідентичності: лікарняна палата в його уяві трансформується то в аудиторію художньої академії, то в приватні апартаменти, виставкові простори й паризькі вулиці, то в богемне кафе «Ротонда» – осередок зустрічей митців початку ХХ століття, презентовані художницькою фантазією О.Головач [6]. Водночас постаті художників (як то, майстер імпресіонізму П.Ренуар (у сценічному втіленні С.Романюка, який через цей образ передає концентрований життєвий досвід, тонке розуміння складнощів світу та глибоку мудрість, сформовану віком); фундатор кубістичного напрямку П.Пікассо (у його ролі О.Пастух), що є одним із очевидних «розходжень із фільмом М. Девіса, до того ж у сторону більшої відповідності до справжнього Пікассо 1920-х» [2]), поетів, скульпторів і драматургів, існують лише як породження його уяви. При цьому необхідно зазначити, що кожен виконавець «тримає лінію свого персонажу у чіткій зв'язці із його предметом-ідентифікатором – Пікассо із люлькою та

тростинкою, Хохлова із балетним верстатом, Кокто із камерою тощо» [2]. Поряд із цим у виставі присутні й персонажі реального світу – дружина героя (у виконанні О.Комановської), її батько (О.Шиманський), лікарка (В.Юрців), однак і вони у його свідомості набувають змінених імен і зовнішності. На переконання С.Виниченка «за своєю моделлю поведінки Жанна Ольги Комановської – лише наблизений фотовідбиток та суттєве віддалення від жертвовного образу, яка ладна відректися від власної дитини заради безмежного кохання, такого, що до нестями та саморуйнування [2]. Тоді як, на наше переконання, одним із найбільш оригінальних і несподіваних учасників постановки франківського театру є участь у ній О. Вергеліса. Його сценічний образ арт-критика вибудовує дистанцію сучасності, з якої осмислюються події вистави, водночас уособлюючи персоніфікований історичний погляд на Амедео Модільяні та його коло.

У підсумку зазначимо, що вистава Р.Держипільського «Модільяні. Я пройшов мостом, якого не існує» являє собою самотутню синтетичну конструкцію, ретельно вибудовану режисером з ідейної концепції та новаторські організованого простору, тонкого поєднання відлунь екранних мистецтв з авторськими сценічними рішеннями, психологічних мотивів і експресивного використання палітри барв, властивих визначному художнику.

З'яві 2024 фільму «Моді: Три дні на крилах божевілья», сценарій котрого було створено спираючись на п'єсу Д. Макінтайра «Модільяні», передував довгий шлях до екрану. Як вказує Н.Поуп, ініціатором екранізації вказаної вище п'єси ще наприкінці 1970-х років став відомий актор Аль Пачіно, котрий власне і мріяв зіграти головну роль «проКлятого художника» у майбутній стрічці. В статті «Дивна історія фільму про Модільяні (і приречена спроба Аль Пачіно його зняти)» арт-критик зазначає, що невдовзі «права на постановку п'єси придбав продюсер К. Баріш, який забезпечив виконавцеві повну творчу автономію, тоді як у подальшому А. Пачіно ініціював написання сценарію, залучивши до роботи кінодраматурга Р.Прайса (дописували сценарій ще й Єжи та Мері Кромоловські), а також розглядав кандидатури Б.Бертолуччі, Ф. Ф. Копполи, М. Скорсезе як режисерів екранного проекту, проте співпраця з жодним так і не склалась в силу як виробничих, так і фінансових проблем» [14]. Зрештою, майже через три десятиліття Аль Пачіно, уже

втративши вікову можливість втілити образ Амедео Модільяні, почав розглядати перспективу власної режисури цього проєкту, відводячи головну роль митця Джонні Деппу. Втім, у підсумку саме Д.Депп реалізував стрічку як режисер, а роль художника виконав Ріккардо Скамарчіо (щоправда його Модільяні, якимось добряче нагадує бунтарським характером та й авантюрними вчинками Караваджо, в ролі якого він виступив все того ж 2024 року у фільмі М.Плацидо «Тінь Караваджо»). Разом з тим слід відмітити, що у межах фрагментарної, психологічно насиченої режисерської моделі оповіді, зосередженої на внутрішніх нестійких хворобливих станах героя та атмосфері творчого середовища, Амедео Модільяні постає у своєрідному антибайопіку як митець, якого за життя дійсно сприймали радше «одним із», а не унікальним винятком, адже його справжнє визнання і тривка слава сформувалися вже посмертно. Винахідливо, на наше переконання, вибудовується режисером епізод із приїздом заможного колекціонера Ганьї, який опиняється в Парижі транзитом і потенційно зацікавлений у придбанні кількох творів майстра. Фактично він постає як «символічна «остання надія» художника на тлі поглиблення його екзистенційної кризи, тоді як можливість продажу картин і скульптур окреслюється як шанс на тимчасову фінансову стабілізацію, що різко контрастує з реальним становищем митця [12]. О.Тищенко вказує, що «сьогодні відомо 28 його кам'яних робіт, а найдорожчу з них було продано на аукціоні 2014 р. за 70,7 млн доларів» [7]. Примітною є поява Аль Пачіно у ролі Ганьї, яка, попри свою епізодичність, виконує функцію виразного смислового акценту в драматургічній структурі твору.

Таким чином зосереджуючись у фільмі «Моді: Три дні на крилах божевілля» на триденному фрагменті паризького періоду 1916 року в біографії Модільяні, Д. Депп як режисер вибудовує художню інтерпретацію образу художника і його біографії, в якій переконливо візуалізується думка про те, що навіть із зовні безладного способу життя талановитого художника може народжуватися справжнє мистецтво. У цьому контексті Амедео Модільяні постає як такий митець, котрий несвідомо переосмислює реальність, втілюючи у своїх роботах як тривожні риси воєнної доби (дотичні до подій в Україні), так і власні внутрішні переживання.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві

постать Амедео Модільяні розглянуто комплексно як ключову фігуру для екранно-сценічних інтерпретацій. А крім того, у роботі запропоновано багатовекторний аналіз репрезентації образу художника в сучасних кінематографічних і театральних практиках, виявлено специфіку режисерських стратегій, засобів візуалізації та драматургічних моделей, через які формується його культурний образ.

Висновки. В ході дослідження виявлено, що проблема інтерпретації образу Амедео Модільяні у сучасному науковому дискурсі представлена нерівномірно, оскільки в зарубіжному мистецтвознавстві вона має ґрунтовну традицію, а в українській науці (зокрема, в кіно- й театрознавстві) дослідження носять переважно фрагментарний і міждисциплінарний характер. Здійснено формально-стилістичний аналіз екранних, сценічних (зокрема, балетних, постановок), що дозволило простежити, яким чином наукові уявлення про А. Модільяні трансформуються у художні образи, а також виявити специфіку режисерських підходів (де домінує біографічний дискурс) до інтерпретації постаті митця в сучасному аудіовізуальному й театральному просторі.

Література

1. Відео-галерея: Амедео Модільяні. URL: <https://surl.li/lrqmpp> (дата звернення: 04.03.2026).
2. Виниченко С. Франківськ – Модільяні – Весна. Частина 3. URL: <https://surl.li/nxpnit> (дата звернення: 04.03.2026).
3. Колісник Л. Л. П'яна муза художника Модільяні. URL: https://uamodna.com/articles/pyana-muza-hudozhnyka-modiljyani/#google_vignette (дата звернення: 04.03.2026).
4. Модільяні, Малевич, Пікассо. Топ-10 найдорожчих картин, проданих на аукціонах у 2018 році. URL: <https://surl.li/wmyqjo> (дата звернення: 04.03.2026).
5. Оборська С. Ромське материнство в європейському живописі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 71. Том 2. 2024. С. 112–118.
6. Театральна подія року: франківцям представили «Модільяні». URL: <https://surl.li/tahlzt> (дата звернення: 05.03.2026).
7. Тищенко О. Амедео Модільяні: неприкаяний Моді. *НейроNEWS: психоневрологія та нейропсихіатрія*. 2025. № 2 (157). С. 46–52.
8. Estonian National Opera. URL: <https://opera.ee/en/> (дата звернення: 05.03.2026).
9. Hernandez G. G., Juanes D., Romero R. Image study and material characterization of the double-sided painting "The Cellist" and "Portrait of Brancusi" by Amedeo Modigliani. *International Journal of Conservation Science*. URL: <https://surl.li/cc/qxhqnz> (дата звернення: 05.03.2026).

10. Ireson N., Fraquelli S. (eds.). Modigliani. New York: Rizzoli, 2017. 224 p.

11. Jackson J. E., Francis B. J. The use of multiple systems estimation to estimate the number of unattributed paintings by Modigliani. *Journal of the Italian Statistical Society*. URL: https://www.researchgate.net/publication/388000936_The_use_of_multiple_systems_estimation_to_estimate_the_number_of_unattributed_paintings_by_Modigliani (дата звернення: 05.03.2026).

12. Lang J. Producers of Johnny Depp's "Modi" Explain Why He Was the Perfect Director for the Surprisingly Lighthearted "Anti-Biopic". URL: <https://variety.com/2024/film/global/johnny-depp-modi-producers-interview-1236152879/> (дата звернення: 06.03.2026).

13. Modi URL: <https://www.imdb.com/title/tt0190568/> (дата звернення: 07.03.2026).

14. Pope N. The Strange Story Behind the Modigliani Movie (and Al Pacino's Doomed Attempt to Get it Made). URL: <https://www.esquire.com/uk/culture/a29955277/scorsese-al-pacino-modigliani-story/> (дата звернення: 07.03.2026).

15. Secrest M. Modigliani: A Life. New York: Alfred A. Knopf, 2011. 387 p.

16. Tambur S. The Estonian National Opera streams the ballet "Modigliani". URL: <https://estonianworld.com/culture/the-estonian-national-opera-streams-the-ballet-modigliani-the-cursed-artist-for-free/> (дата звернення: 08.03.2026).

References

1. Video gallery: Amedeo Modigliani (2026). <https://surl.li/lrqmpp> [in Ukrainian].

2. Vynychenko, S. (2018). Frankivsk – Modigliani – Spring. Part 3. <https://surl.li/nxpnit> [in Ukrainian].

3. Kolisnyk, L. L. (2024). The drunken muse of the artist Modigliani. https://uamodna.com/articles/pyana-muza-hudozhnyka-modiljyani/#google_vignette [in Ukrainian].

4. Modigliani, Malevich, Picasso (2018). Top 10 most expensive paintings sold at auctions in 2018. <https://surl.li/wmyqjo> [in Ukrainian].

5. Oborska, S. (2024). Roma Motherhood in European Painting. *Current Issues in the Humanities*, 71 (2), 112–118 [in Ukrainian].

6. Theatrical event of the year: "Modigliani" was presented to the Frankivsk residents (2018). <https://surl.li/tahlzt> [in Ukrainian].

7. Tyshchenko, O. (2025). Amedeo Modigliani: restless Modi. *NeuroNEWS: psychoneurology and neuropsychiatry*, 2 (157), 46–52 [in Ukrainian].

8. Estonian National Opera (2025). <https://opera.ee/en/> [in English].

9. Hernandez, G. G., Juanes, D., & Romero, R. (2023). Image study and material characterization of the double-sided painting "The Cellist" and "Portrait of Brancusi" by Amedeo Modigliani. *International Journal of Conservation Science*. Retrieved from: <https://surl.cc/qxhqnz> [in English].

10. Ireson, N., & Fraquelli, S. (Eds.). (2017). Modigliani. Rizzoli [in English].

11. Jackson, J. E., & Francis, B. J. (n.d.). The use of multiple systems estimation to estimate the number of unattributed paintings by Modigliani. *Journal of the Italian Statistical Society*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/388000936_The_use_of_multiple_systems_estimation_to_estimate_the_number_of_unattributed_paintings_by_Modigliani [in English].

12. Lang, J. (2024). Producers of Johnny Depp's "Modi" Explain Why He Was the Perfect Director for the Surprisingly Lighthearted "Anti-Biopic". Retrieved from: <https://variety.com/2024/film/global/johnny-depp-modi-producers-interview-1236152879/> [in English]

13. Modi (1990). Retrieved from: <https://www.imdb.com/title/tt0190568/> [in English].

14. Pope, N. (2023). The Strange Story Behind the Modigliani Movie (and Al Pacino's Doomed Attempt to Get it Made). Retrieved from: <https://www.esquire.com/uk/culture/a29955277/scorsese-al-pacino-modigliani-story/> [in English].

15. Secrest, M. (2011). Modigliani: A Life. Alfred A. Knopf [in English]

16. Tambur, S. (2020). The Estonian National Opera streams the ballet "Modigliani". Retrieved from: <https://estonianworld.com/culture/the-estonian-national-opera-streams-the-ballet-modigliani-the-cursed-artist-for-free/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Павлюк Т. С. Розвиток побутового бального танцю в Україні, кінець XX - початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 373–378.

Павлюк Тетяна Сергіївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури».
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
24caratsofart@gmail.com

Pavliuk T. (2026). Development of Social Ballroom Dancing in Ukraine, Late 20th–Early 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 373–378 [in Ukrainian].

РОЗВИТОК ПОБУТОВОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ, КІНЕЦЬ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи – розглянути тенденції та особливості розвитку побутового бального танцю в Україні, кінця XX - початку XXI століття. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використані методи: проблемно-хронологічний – для дослідження розвитку побутового бального танцю в сучасній Україні; статистичний – дослідження діяльності численних історичних клубів бального танцю та організації проведення балів в сучасній Україні; соціологічний – для аналізування ролі і функції побутового бального танцю в українському суспільстві; систематизації – усвідомлення поєднання подій виникнення мережі клубів історичних танців та культурних подій; синтезу – для аналізування взаємозв'язків побутового бального танцю з іншими складовими бальної хореографії та формами мистецтва; включеного спостереження – для перегляду окремих теле-проектів, балів, соціальних танцювальних вечорів і попереднього їх осмислення. **Наукова новизна:** вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз розвитку побутового бального танцю в сучасній Україні, проаналізовано специфіку існування бальної хореографії на побутовому рівні через призму діяльності клубів історичних танців. **Висновки:** для подальшого розвитку бальної хореографії в Україні потрібне надання рівномірної уваги всім напрямкам цього мистецтва: *сценічна хореографія, конкурсний бальний танець та побутовий напрямок*, а саме - організація благодійних, корпоративних, шкільних, реконструкторських балів, вечірок, поширення бальної хореографії через медійні ресурси. Означені шляхи, на нашу думку, сприятимуть еволюції вітчизняної і світової бальної хореографії як складової системи культури та засобу всебічного гармонійного розвитку особистості.

Ключові слова: бальна хореографія, побутовий бальний танець, салонний танець.

Pavliuk Tetiana, Doctor of Arts (Habilitation), Full Professor, Full Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture"

Development of Social Ballroom Dancing in Ukraine, Late 20th–Early 21st Century

Purpose. This article examines the trends and characteristics in the development of social ballroom dancing in Ukraine from the late 20th to the early 21st century. **Research methodology.** The study employs the following methods: chronological analysis, to trace the development of social ballroom dancing in contemporary Ukraine; statistical analysis, to examine the activities of historical ballroom dance clubs and the organisation of balls in present-day Ukraine; sociological analysis, to assess the role and function of social ballroom dancing in Ukrainian society; systematisation, to identify connections between the emergence of historical dance club networks and related cultural events; synthesis, to explore the interrelationships between social ballroom dancing, competitive ballroom dance, and other choreographic and artistic forms; and participant observation, to document and analyse selected television programs, balls, and social dance events. **Scientific novelty.** This study presents the first art-historical analysis of social ballroom dance in contemporary Ukraine, examining the social dimensions of ballroom choreography through the lens of historical dance clubs. **Conclusions.** To ensure the sustainable development of ballroom choreography in Ukraine, equal support should be directed to all its branches: stage choreography, competitive ballroom dance, and the social dance sector. This includes organising charity, corporate, educational, and historical re-enactment balls, as well as promoting ballroom dance through media platforms. These measures will foster the evolution of both national and international ballroom choreography as an integral component of the cultural ecosystem and a vehicle for holistic personal development.

Keywords: ballroom choreography, social ballroom dance, salon dance.

Актуальність теми дослідження. Актуальним для вітчизняної науки залишається вивчення бальної хореографії у культурно-дозвілєвому аспекті, цільової аудиторії любителів бального танцю, взаємодії танцівників-аматорів і професіоналів у регіональному та світовому масштабах. Означені перспективи, на нашу думку, сприятимуть еволюції вітчизняної і світової бальної хореографії як суттєвої складової художньої культури. Багато ентузіастів-любителів і професіоналів відроджують українську бальну культуру у вигляді шкільних і віденських балів, а також реконструкцій історичного бального танцю. Розширення медійної присутності й прикладного застосування бальної хореографії призводить до перетворення бальних танців на важливий соціокультурний феномен мистецького характеру.

Впродовж тривалого часу багато фахівців (М.В. Богданова, О.М. Вакуленко, Н.О. Горбатова, С.О. Єфанова, О.В. Касьянова, О.Є. Касьянов, А.І. Крись, О.В. Просьолков, Д.І. Шариков, Л.В. Шестопал, К.В. Юдова-Романова та ін.) розглядали вищезазначене питання досить побіжно. Тому, актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю аналізування тенденцій та особливостей розвитку побутового бального танцю в Україні, кінця XX - початку XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Медіа-популяризація бальної хореографії спричинила й іншу новітню тенденцію української культури. Мова йде про *реконструкції історичних бальних танців і відродження бальної практики* в Україні. Її ентузіасти намагаються, насамперед, повернутися до витоків української аристократичної культури, адже бали були невід'ємною частиною життя української шляхти в дореволюційний період. Інтерес до балів породив хвилю культурологічних досліджень з цієї проблематики. Серед вітчизняних учених специфіку бальної культури в Україні досліджували К.В. Юдова-Романова, Ю. В. Раденко, Г. В. Утешева. Так, наприклад: у статті «Диференціація тематичних балів» [11], авторка К.В. Юдова-Романова досліджує бали як форму культурного дозвілля і пропонує їх класифікацію (диференціацію) за різними ознаками; Г. В. Утешева, у статті «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX–XX століть» [8], аналізує процеси трансформації дозвілля та соціального життя в Катеринославі (місто Дніпро); у спільній науковій публікації -

«Локації проведення балів» [12], авторки Юдова-Романова К.В. та Раденко Ю.В. проаналізували типи локацій для проведення балів, а також довели, що саме локація визначає соціальну відкритість або закритість події і є фундаментальним чинником балу як культурного феномена, оскільки вибір та оформлення простору є стратегічним завданням режисера, що визначає не лише технічні параметри, а й ідейно-мистецьку спрямованість заходу.

Мета дослідження – розглянути тенденції та особливості розвитку побутового бального танцю в Україні, кінця XX - початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Важливою причиною актуалізації бального життя є орієнтація української культурної та бізнес-еліти на загальносвітову благодійницьку практику. Адже танцювальні зібрання виконують не лише естетичні, комунікативні та розважальні функції, а є дієвим методом збору коштів на потреби нужденних. З цих міркувань в Україні поширюється формат Віденського балу, що є занесеним ЮНЕСКО до списку шедеврів нематеріальної культурної спадщини людства як, перш за все, доброчинний захід. На думку Г. Чапкіса, на підвищення інтересу до бальної культури вплинула популярність телепроекту «Танці з зірками». Одними з перших були Віденські бали, організовані протягом 2003–2006 рр. Зокрема, Віденський бал 2006 р. відбувся за сприяння посольства Австрії в Україні у приміщенні Національної опери в Києві [10, с. 166].

Віденський благодійний бал у колонній залі КМДА, який проводять за підтримки Віденського бального комітету, мерій Відня та Києва, вже кілька років поспіль збирає кошти на реабілітацію дітей з інвалідністю, а також на інші доброчинні проекти (наприклад, на 2020 р. було заплановано збір коштів на відновлення українських історичних святинь, проте організація цього заходу наштотхнула на об'єктивні труднощі через пандемію) [6, с. 457].

Віденський бал у Києві є засобом пропаганди національних цінностей і культури. Лейтмотивом проведення заходу є минуле, сьогодення та майбутнє України. Сюди запрошують іноземних гостей, лідерів суспільної думки, талановиту молодь, яка є уособленням майбутнього країни, її сучасного європейського вибору. Щороку бальний комітет обирає тематику заходу, аби підкреслити нагальні соціальні проблеми

українського суспільства: розвиток спорту в країні, євроінтеграція, 100-річчя української соборності та ін.

Українські національні мотиви присутніх в усіх деталях: оформленні залу декораціями з народними орнаментами та 3-D інсталяціями в етностилі, хореографічних постановках на музику українських композиторів, концертно-музичній програмі, де звучать твори не лише всесвітньо відомих авторів (Йоганна Штрауса, Вольфганга Моцарта, Франца Легара), а й вітчизняних музикантів Костянтина Данькевича, Володимира Івасюка, Миколи Лисенка тощо. Живе виконання музики забезпечує симфонічний оркестр «Київ–Класик» під керівництвом народного артиста України Германа Макаренка. Гості мають можливість не тільки помилуватися концертними номерами, а й взяти участь у танцювальних майстер–класах, покружляти на відкритому танцполі та замовити індивідуальні заняття з бальних танців у студії. На київських благодійних балах присутній широкий репертуарний діапазон: тут виконують класичний вальс, полонез і польку, крім того румбу, бачату, пасодобль та інші бальні танці.

Окремої уваги заслуговує традиція проведення дитячого Віденського балу в КМДА, який також є тематичним. Так, святкова подія 2020 р. була запланована як посвята екології життя: тут маленькі гості мали презентувати свої екологічні відеопроєкти. Дитячий віденський бал покликаний розвивати всебічні здібності юних учасників, допомагати їм реалізувати свої таланти. Зазвичай на дитячих балах беруть участь понад 200 юних дебютантів. Вони ретельно готуються до свята та навчаються танцювати полонез, вальс, польку під керівництвом хореографів з міжнародного творчо-спортивного центру розвитку дітей INDIGO Education [6, с. 458].

Окрім того, у медіашколі на базі MBA Kids International діти зніматимуть власні соціально–екологічні відео – кожен учасник спробує себе в якості актора, навчиться писати сценарії, створювати та просувати свій проєкт в YouTube та Instagram. За свої найкращі роботи дебютанти отримують спеціальні премії Vienna Ball Junior Award. Захоплююча шоу–програма, майстер–класи, анімаційне шоу, фуршет, безліч різних сюрпризів і подарунків – всі ці складові дитячого Віденського балу в КМДА також є ознаками новітньої бальної культури, яка розвивається в Україні.

Під егідою МОН Київська міська держадміністрація проводить щорічний хореографічний конкурс серед старшокласників «Київський вальс». Цей захід відбувається у формі святкового балу в різних локаціях (наприклад, святкова сцена Печерського ландшафтного парку «Співоче поле» або колонний зал КМДА). Старшокласники, переможці районних етапів конкурсу, які тренувалися під керівництвом професійних хореографів, змагаються між собою, кружляючи у ритмі вальсу. Захід зазвичай супроводжує жива музика у виконанні симфонічного оркестру, а оцінює конкурсантів високофахове журі в складі найкращих педагогів бального танцю столиці [5].

Також в Україні набувають популярності бали професіональних об'єднань. Одними з перших ініціаторів корпоративних танцювальних зібрань стали юридичні компанії. І в цьому сенсі промова Марини Ігнатуши (гендиректора групи компанії Brandberg, організатора Віденських балів в Україні) на відкритті благодійного балу юристів 2019 р. має доктринальний характер: «Сьогодні суспільство потребує нових форм культури відпочинку, нових форм культури спілкування. Місія компанії Brandberg полягає у підвищенні цінності живого спілкування та створенні середовища, яке об'єднує людей зі спільними загальнолюдськими цінностями та філософією. Саме тому першим Благодійним балом юристів ми закладаємо новий формат професійних та корпоративних балів, що поєднає змістовне спілкування та насолоду справжнім мистецтвом, тобто своєрідний нетворкінг для спільноти мудрих людей» [1]. Програма заходу, проведеного у бальній залі готелю Hilton Kyiv, складалася з хореографічних номерів, доброчинної лотереї, оперного та естрадного вокалу, вибору принца та принцеси балу. Її урізноманітнили спеціальним номером «Фортуна і Феміда» від театру танцю Віталія Загоруйка та відкриттям Інтелектуального клубу Благодійного балу юристів, які взяли участь у брейн–рингу.

25 грудня 2019 р. у бальній залі готелю InterContinental Kyiv за підтримки ексклюзивних організаторів Віденських балів в Україні (групи компаній Brandberg) відбувся Благодійний Різдвяний бал медиків. Метою доброчинного заходу став збір коштів для реконструкції старої будівлі відділення педіатрії НДСЛ «Охматдит». За словами організатора М. Дрогомирецької, «професійні бали в Києві на початку минулого століття

були звичним явищем у колі української інтелігенції. Бал медиків має на меті створення дружнього майданчика для спілкування людей, об'єднаних однією професією і духом» [1].

Загалом станом на 2020 р. за підтримки КМДА та компанії Brandberg відбулось десятки балів, які отримали схвальну оцінку Віденського бального комітету. Аудиторія поціновувачів сучасної бальної культури щороку більшає, українці виявляють інтерес не лише до участі в благодійних балах, але й до організації вишуканих заходів. На жаль, Віденські благодійні бали в Києві у 2020 р. були відкладені в зв'язку з режимом карантину.

Подібні заходи проводять і представники української діаспори по всьому світу. Найбільш цікавою подією з цього погляду є Український бал у Відні. Вперше він був організований у 2015 р. з метою покращення культурного обміну між Україною та Австрією, а також для збору коштів на благодійність.

На останньому, п'ятому Українському балі у Відні, який відбувся 15 лютого 2020 р., зібралося понад 800 осіб. Організацією заходу займався спеціальний комітет з 13 українців, які працюють на добровільних началах. Усіх їх об'єднала ідея просування української культури в Європі, донесення до широкого загалу специфіки вітчизняного менталітету та культури хореографічного виконавства. Окрім благодійної лотереї, обов'язковими компонентами балу українців у Відні є виконання оперних арій і дуетів, виступи зірок шоу-бізнесу та багатокомпонентна танцювальна програма із домінуванням бальних танців. Класична музика, живий оркестр, вечірні костюми поєднані з колоритними українськими деталями та акцентами: тут можна побачити не тільки елементи народної вишивки на вечірніх сукнях, а й виконання вальсу під українську народну пісню «Ніч яка місячна» та танго під культову мелодію «Гуцулка Ксеня». Кошти, зібрані в результаті проведення благодійницького балу, йдуть на потреби українських дитячих будинків та на навчання дітей з малозабезпечених родин [4].

Таким чином, організація і проведення благодійних балів – ефективний шлях до поширення бально-хореографічної культури, залучення бальних танців до широкої соціальної практики.

Реконструкціями старовинних балів займаються клуби та студії історичних танців.

Окрім вивчення різних типів історичних народних танців, відвідувачам пропонують цілу низку розповсюджених колись бальних танців. Прикладом плідної роботи в цьому напрямку є київська студія «La Rêverie» («Ла Ревері»), назва якої в перекладі з французької означає «мрійливість». Студія була заснована в 2006 р., тут пропагують соціальні танці, що виконувались на світських балах, народних святах та зібраннях. Педагоги студії пропонують вивчати бальні історичні європейські танці, що були поширені в період XVIII–XIX ст., а також на початку XX ст.: контрданси, кадрили, вальси, польки, мазурки тощо. Окрім того, тут можна вивчити танці Середньовіччя і Відродження, барокову хореографію, а також народні танці різних країн світу (Ірландії, Франції, Чехії, Угорщини тощо).

Важливим аспектом діяльності студії є організація костюмованих балів, танцювальних вечорів, майстер-класів, показових виступів, тематичних читань і вечорів, костюмованих виїздів на природу та фотосесій. Члени студії беруть участь у міжнародних танцювальних фестивалях, співпрацюють з іноземними клубами: відвідують майстер-класи відомих закордонних викладачів та реконструкторів танцю. Вони також неодноразово брали участь у зйомках історичних фільмів, виступали на телебаченні. Студія «Ла Ревері» активно співпрацює з іншими вітчизняними клубами історичного танцю.

La Rêverie проводить регулярні бали у таких локаціях, як дендропарк «Олександрія» (Біла Церква), історико-культурний заповідник «Качанівка», парк Феофанія, особняк Могильовцева («Шоколадний будиночок»), садиба Уварових та будинок Лібермана, Андріївський узвіз (Київ). В доробку студії танцювальні заходи, що створювалися за мотивами культових літературних або екранних творів, наприклад, «В очікуванні Філеаса Фогга» (за романом Жюль Верна), історико-літературний бал «Менсфілд-парк» та пікнік «В парку у леді Прескотт» (за романом «Менсфілд-парк» Джейн Остін), танцювальна вечірка за мотивами ірландських народних казок на день святого Патріка, літній лісовий бал «Дорога в Камелот» (на матеріалі легенд про короля Артура), рольовий бал за анімаційними стрічками Хаяо Міядзакі, казою «Красуня та Чудовисько» та багато ін. [7].

Схожим за духом та метою діяльності є клуб історичного танцю «Контрданс»

(м. Житомир), головний балетмейстер Світлана Карпенко. Це об'єднання людей різного віку, яким цікава історія танців, музики та костюму. Всі члени клубу можуть вивчати історичні європейські бальні танці, а також культуру та етикет минулих часів, брати участь у реконструкції балів. Колектив також виступає на благодійних заходах, наприклад, у січні 2020 р. ним було проведено бал, де збиралися кошти на користь Житомирського геріатричного пансіонату [9].

Клуб історичного танцю «Відлуння» (м. Дніпро) спеціалізується на бальних і соціальних танцях XVI–XIX ст.ст. – бранлі, павани, контрданси, вальси, польки, мазурки, кадрилі, а також слов'янські, шотландські, ірландські народні танці. Керівники клубу, окрім проведення регулярних занять з історичної хореографії, організовують бали, танцювальні вечори й майстер-класи [2]. Школа танців «Міре» у Харкові працює як клуб любителів історичного танцю. Керівники клубу прагнуть відродити танці минулих епох – від доби Середньовіччя до початку XX ст. У рамках роботи клубу відбуваються регулярні зустрічі в танцкласах, а також бали, вечірки, опен-ейри, лекції тощо [3].

Характерною ознакою діяльності клубів історичних танців є не лише хореографічна підготовка танцівників-аматорів, а й широка просвітницька діяльність: члени організацій обговорюють питання історії побуту, костюму, музики, літератури, салонного мистецтва, світогляду, етикету минулих століть. Значущим є й те, що хореографічні класи сполучені із заняттями з акторської майстерності, ритміки, навіть історичного фехтування.

Водночас відсутність живої бально-хореографічної практики (виконання вальсів, танго, латиноамериканських танців на балах, танцювальних вечорах, приватних вечірках) перетворює бальну хореографію на рафінований вид естетичної та спортивної діяльності. Тому, на нашу думку, вкрай необхідно активно впроваджувати в систему початкової, середньої та вищої освіти елементарні заняття ритмікою, ритмопластикою, хореографією, де б вивчали найбільш популярні та доступні для широкого виконання бальні танці. Адже бальна хореографія є вагомим частинкою культурної спадщини людства, й масові заняття цим видом танцювального мистецтва сприятимуть не лише фізичному розвитку особистостей, а й їхньому всебічному духовно-естетичному вихованню.

Наукова новизна: вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз розвитку побутового бального танцю в сучасній Україні, проаналізовано специфіку існування бальної хореографії на побутовому рівні через призму діяльності клубів історичних танців.

Висновки: для подальшого розвитку бальної хореографії в Україні потрібне надання рівномірної уваги всім напрямкам цього мистецтва: *сценічна хореографія, конкурсний бальний танець та побутовий напрямок*, а саме -організація благодійних, корпоративних, шкільних, реконструкторських балів, вечірок, поширення бальної хореографії через медійні ресурси. Означені шляхи, на нашу думку, сприятимуть еволюції вітчизняної і світової бальної хореографії як складової системи культури та засобу всебічного гармонійного розвитку особистості.

Література

1. Благодійний Віденський бал у Києві : вебсайт. URL: <https://www.vienneseball.com>. ua (дата звернення: 05.11. 2025).
2. Клуб історичного танцю «Відлуння»: офіційна сторінка на ФБ. URL: <https://www.facebook.com/groups/vidlunnya/> (дата звернення: 05.11. 2025).
3. Клуб історичного танцю «Міре»: офіційна сторінка на ФБ. URL: <https://www.facebook.com/kharkovgo/posts/1148913941924282/> (дата звернення: 05.11. 2025).
4. Короткий В. 5-й Український бал у Відні. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ru/rubric-world/2879131-5j-ukrainskij-bal-v-vene-hristina-solovij-oleg-skripka-i-kata-osadca.html> (дата звернення: 05.11. 2025).
5. Міський фестиваль-конкурс – XIV «Київський вальс — 2019» серед випускників 11-х класів закладів загальної середньої освіти міста Києва. *Новини департаменту освіти і науки виконавчого органу КМДА*. URL: <https://don.kyivcity.gov.ua/news/9063.html> (дата звернення: 05.11.2025).
6. 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.
7. Студія старовинного танцю «Ла Ревері» : офіційний веб-сайт. URL: <http://olddance.org/> (дата звернення: 05.11.2025).
8. Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX–XX століть. *Історія і культура Придніпров'я*: зб. наукових праць. Київ, 2009. С. 147–154. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5663.html> (дата звернення: 05.11.2025).

9. У Житомирі пройшов благодійний бал. *Житомир.info*. 17.01.2020. URL: https://www.zhitomir.info/news_189543.html (дата звернення: 05.11.2025).

10. Чапкіс Г. Танець і любов: секрет довголіття: автобіографія, повість Київ : Ательє 16, 2007. 239 с.

11. Юдова-Романова К. В. Диференціація тематичних балів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Київ, 2014. Вип. 30. С. 152–162.

12. Юдова-Романова К. В., Раденко Ю. В. Локації проведення балів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 120–125.

References

1. Charity Vienna Ball in Kyiv: website. (n.d.). <https://www.vienneseball.com.ua> [in Ukrainian].

2. Historical Dance Club “Vidlunnia”: official Facebook page. (n.d.). Retrieved from: <https://www.facebook.com/groups/vidlunnya/> [in Ukrainian].

3. Mire Historical Dance Club: official Facebook page. (n.d.). Retrieved from: <https://www.facebook.com/kharkovgo/posts/1148913941924282/> [in Ukrainian].

4. Korotkyi, V. (n.d.). 5th Ukrainian Ball in Vienna. *Ukrinform*. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ru/rubric-world/2879131-5j-ukrainskij-bal-v-vene-hristina-solovij-oleg-skripka-i-kata-osadca.html> [in Ukrainian].

5. City festival-competition – XIV “Kyiv Waltz – 2019” among graduates of 11th grades of general secondary education institutions of the city of Kyiv. (n.d.). News of the Department of Education and Science of the Executive Body of the Kyiv City State

Administration. Retrieved from: <https://don.kyivcity.gov.ua/news/9063.html> [in Ukrainian].

6. Pavliuk, T. S. (2021). Ballroom choreography of the 20th – early 21st centuries: genesis, sociocultural context, development trends. Dissertation of the Doctor of Arts. National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

7. La Reverie Historical Dance Studio: official website. (n.d.). <http://olddance.org/> [in Ukrainian].

8. Utesheva, H.V. (2009). “Emancipation” of the ball and masquerade culture of Katerynoslav at the turn of the 19th and 20th centuries. History and culture of the Dnieper region, 147–154. Retrieved from: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5663.html> [in Ukrainian].

9. A charity ball was held in Zhytomyr. *Zhytomyr.info*. (January 17, 2020). Retrieved from: https://www.zhitomir.info/news_189543.html [in Ukraine].

10. Chapkis, H. (2014). Dance and Love: The Secret of Longevity: Autobiography, Novel. Atelier 16 [in Ukrainian].

11. Yudova-Romanova, K.V. (2014). Differentiation of Thematic Balls. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies, 30, 152–162 [in Ukrainian].

12. Yudova-Romanova, K.V., & Radenko, Yu.V. (2015). Locations for holding balls. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 2, 120–125 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

УДК 792.07:792.5

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362448

Цитування:

Даць І. В., Гамкало М. І. Режисура музичного театру в контексті еволюції аматорського та професійного театрального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 379–383.

Dats I., Hamkalo M. (2026). Directing in Musical Theatre in the Context of the Evolution of Amateur and Professional Theatrical Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 379–383 [in Ukrainian].

Даць Ірина Вільямівна,
доктор філософії з культурології,
народна артистка України,
професор кафедри оперної підготовки та
музичної режисури
Національної музичної академії
<https://orcid.org/0000-0003-3851-2047>
irynadats@gmail.com

Гамкало Микола Іванович,
доцент кафедри оперної підготовки та
музичної режисури
Національної музичної академії
<https://orcid.org/0000-0001-5919-2092>
hamkalomykola@gmail.com

РЕЖИСУРА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ АМАТОРСЬКОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. Дослідити аматорський театр як соціокультурний феномен та визначити його роль у становленні професійного музичного театру, зокрема у взаємозв'язку з оперними студіями та розвитком театральної режисури. **Методологія дослідження.** Використано історико-генетичний метод для аналізу еволюції аматорського театру, системний підхід для розгляду його як відкритої соціокультурної системи, а також порівняльний аналіз для зіставлення аматорського театру, оперної студії та професійної сцени. **Наукова новизна.** Обґрунтовано аматорський театр як структурну основу формування професійного музичного театру та визначено оперну студію як проміжну ланку між аматорською творчістю і професійною сценою. Додатково розкрито роль аматорського театру в умовах креативної економіки та сучасних культурних трансформацій. Показано його значення як відкритої соціокультурної системи, що сприяє творчій самореалізації особистості та формуванню культурної ідентичності. Окремо проаналізовано економічні й організаційні аспекти діяльності аматорських театрів у контексті грантових практик і культурних індустрій. **Висновки.** Доведено, що аматорський театр, оперна студія та професійний театр утворюють цілісну систему розвитку театрального мистецтва, яка забезпечує поступовий перехід від самодіяльної творчості до професійної сцени та сприяє формуванню культурної ідентичності суспільства.

Ключові слова: аматорський театр, музичний театр, оперна студія, режисура, театральне мистецтво, креативна економіка, культурна ідентичність.

Dats Iryna, PhD, People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Opera Training and Musical Direction, National Music Academy; Hamkalo Mykola, Associate Professor, Department of Opera Training and Musical Direction, National Music Academy

Directing in Musical Theatre in the Context of the Evolution of Amateur and Professional Theatrical Art

The purpose of the study is to examine amateur theatre as a socio-cultural phenomenon and to determine its role in the development of professional musical theatre, particularly in relation to opera studios and the development of theatre directing. **Research methodology.** The historical-genetic method was used to analyse the evolution of amateur theatre, a systems approach to consider it as an open socio-cultural system, and a comparative analysis to contrast amateur theatre, opera studios and the professional stage. **Scientific novelty.** Amateur theatre is established as the structural foundation for the formation of professional musical theatre, and the opera studio is identified as an intermediate link between amateur creativity and the professional stage. Furthermore, the role of amateur theatre in the context of the creative economy and contemporary cultural transformations is explored. Its significance as an open socio-cultural system that promotes the creative self-realisation of the individual and the formation of cultural identity is demonstrated. The economic and organisational aspects of amateur theatre activities are analysed separately in the context of grant practices and cultural industries. **Conclusions.** It has been demonstrated that amateur theatre, opera studios and professional theatre form a coherent system for the development of theatrical art, which ensures a gradual transition from amateur creative activity to the professional stage and contributes to the formation of society's cultural identity.

Keywords: amateur theatre, musical theatre, opera studio, directing, theatrical art, creative economy, cultural identity.

Постановка проблеми. Театральне мистецтво є однією з найдавніших форм художньої діяльності, що поєднує слово, музику, пластику, сценографію та інші виражальні засоби, формуючи цілісний простір осмислення соціокультурних процесів. Важливе місце в ньому посідає музичний театр (опера, оперета, мюзикл), у якому режисура забезпечує синтез музики, драматургії та сценічної дії. Водночас важливою складовою театральної культури є аматорський театр, що сприяє творчому розвитку особистості та формуванню культурної ідентичності. Однак його роль у формуванні професійного музичного театру й системі театральної освіти залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Актуальність теми зумовлена сучасними трансформаціями культурного простору України та взаємодією аматорських, освітніх і професійних театральних практик. У контексті глобалізації й розвитку креативних індустрій театр виконує не лише художню, а й важливу соціокультурну функцію формування особистості. Аматорський театр часто виступає початковим етапом творчого становлення майбутніх акторів, режисерів і музикантів, сприяючи формуванню сценічної культури та професійних навичок. Тому дослідження його ролі у розвитку музичного театру є важливим для розуміння безперервності театральної освіти та сучасної сценічної практики.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема впливу театру на формування культурних цінностей та його естетичної й психологічної дії на людину традиційно перебуває у центрі наукових досліджень [6]. Театр розглядається як важливий засіб духовного й культурного розвитку особистості. На думку М. Гоголя, він не потребує прямого повчання, оскільки мистецтво саме виконує освітню функцію [16].

Синтетична природа театру, що передбачає поєднання різних видів мистецтва — музики, поезії, живопису, дизайну, кінематографа та інших форм, — робить його одним із найпотужніших засобів емоційного й інтелектуального впливу. Через сценічні образи глядач переживає важливі життєві ситуації, моральні конфлікти та духовні пошуки героїв. Театр виконує не лише розважальну, а й пізнавальну функцію, формуючи світоглядні орієнтири та моральні цінності суспільства.

Історичні передумови виникнення українського театру досліджували Іван Франко [1] та І. Волошин [17]. Особливості його розвитку в різні історичні періоди аналізували Н. Чечель [2], В. Шевчук [3], В. Якубовський

[4], О. Кисіль [5]. Проблеми розвитку театрального мистецтва ХХ століття розглядали Р. Єсипенко та Н. Корнієнко, а питання самодіяльного мистецтва — А. Каргін [8] та О. Казимиров [9].

Метою статті є дослідження аматорського театру як соціокультурного феномену та визначення його ролі у формуванні професійного музичного театру, зокрема у взаємозв'язку з діяльністю оперних студій і розвитком театральної режисури. У роботі здійснено теоретичне обґрунтування ролі аматорського театру в сучасному культурному просторі України та визначено його значення для музично-сценічної практики. Дослідження спрямоване на аналіз соціокультурних, освітніх та економічних чинників функціонування аматорського театру й еволюції його ролі у структурі національної театральної традиції та креативної економіки.

Методологія дослідження. Використано історико-генетичний метод для аналізу еволюції аматорського театру, системний підхід для розгляду його як відкритої соціокультурної системи, а також порівняльний аналіз для зіставлення аматорського театру, оперної студії та професійної сцени.

Виклад основного матеріалу. Передумови формування театрального мистецтва в Україні простежуються у народних обрядах і звичаях, що містили елементи драматичної дії. Народні ігри, обрядові танці та рядження мали художні образи, діалоги та елементи театралізації. Згодом ці традиції поєдналися з виступами скоморохів — мандрівних акторів і музикантів, про поширення яких свідчать літописні джерела та фрески Софійського собору.

Із синкретичної єдності фольклорних жанрів у поєднанні з європейськими театральними впливами XV–XVI століть сформувалася шкільна драма. Важливим центром її розвитку стала Києво-Могилянська академія, де створювалися драматичні твори і здійснювалися сценічні постановки. Театральна культура доби бароко була також пов'язана з традиціями українського козацтва.

Український мистецтвознавець А. Макаров зазначає, що постійна взаємодія елітарного та народного начал є характерною рисою української культурної традиції [10]. На думку Н. Чечель, підкреслена театральність стилю бароко сприяла розквіту сценічного мистецтва, зокрема жанрів трагедії, високої комедії та героїчної драми [2].

У XVI столітті поширення набув також кріпосний театр, який функціонував у маєтках української шляхти. Відомо, що гетьман

Кирило Розумовський утримував власний театр і оркестр, а також велику капелу співаків-кріпаків.

Наприкінці XVIII — на початку XIX століття популярності набув театр народної драми, у якому сценічна дія поєднувала діалог, спів, пластичний рух, жести та міміку. Серед найвідоміших народних драм — «Цар Максиміліан» та «Цар Ірод».

У XIX столітті значного поширення набув домашній театр, популярний серед різних соціальних верств населення, зокрема у родинях Косачів, Лисенків і Старицьких.

На початку XX століття розвиток українського театру ускладнювався цензурною політикою царської влади, а подальші історичні події призвели до суперечливих культурних трансформацій.

Після революційних подій 1920–1930-х років культурне життя України зазнало суперечливих трансформацій: у 1920-ті роки спостерігалось активне відродження національної культури, тоді як у 1930-ті роки тоталітарний режим розпочав масштабне знищення культурних здобутків.

У другій половині XX — на початку XXI століття український театр характеризується пошуком нової сценічної мови та синтезом різних художніх форм. Аматорський театр у цьому процесі виступає важливою складовою культурної системи, що взаємодіє з професійним мистецтвом і відображає актуальні художні тенденції.

Аматорське соціальне та культурне мистецтво не існує ізольовано від професійного, а функціонує як його соціокультурний корелят, відображаючи й трансформуючи художні тенденції, сформовані у професійному мистецькому середовищі. Навіть за відсутності досконалої акторської техніки аматорські колективи відзначаються щирістю творчого процесу та особливим емоційним впливом на глядача.

На підставі аналізу історичної еволюції аматорського театру можна виокремити основні етапи його розвитку в радянський та пострадянський періоди, які відображають зміну культурних парадигм під впливом соціокультурних процесів. 1920–1930-ті роки характеризуються активними експериментами (робітничо-селянські театри, «живі газети») та поступовим підпорядкуванням театру принципам соціалістичного реалізму. У 1940–1980-ті роки аматорські театри функціонували в межах цієї доктрини, розвиваючи також форми агітаційно-художніх бригад. У 1990-ті роки — на початку XXI століття відбулося відродження творчих експериментів і пошук нової моделі національної культури, а в

сучасний період аматорський театр набуває нових соціальних функцій, зокрема використовується у практиках арт-терапії та психологічної підтримки.

З позицій системного підходу аматорський театр можна розглядати як відкриту соціокультурну систему, яка взаємодіє з різними підсистемами культури [7]. Попри міжкультурні впливи глобалізованого світу, він зберігає національну самобутність та сприяє розвитку творчої активності суспільства. Аматорське мистецтво виникає у сфері повсякденного життя і ґрунтується на добровільній творчій діяльності. На відміну від фольклору, воно відображає естетичні потреби різних соціальних груп населення. Належачи до сфери дозвілля, художня самодіяльність виступає важливим показником культурного розвитку суспільства.

Для аматорського театру кінця XX — початку XXI століття характерні різноманітність творчих пошуків і стилістичних напрямів, а також поєднання різних художніх форм. У виставах часто простежується синтез психологічного і умовно-метафоричного, побутового і поетичного, публіцистичного та ярмаркового театру.

За даними Українського центру культурних досліджень, на основі аналізу річних звітів обласних науково-методичних центрів культури і мистецтв та центрів народної творчості за 2007–2008 роки встановлено, що на той час в Україні функціонувало 14757 аматорських театральних колективів, у яких брали участь 153975 осіб. Серед них 5877 дитячих колективів (63488 учасників), 511 колективів мали почесне звання «народний», а 89 — «зразковий» [12, 15].

У сучасних умовах аматорський театр набуває нових функцій. Він сприяє соціальній комунікації, творчій самореалізації та розвитку емпатії. Театральна діяльність також може виконувати терапевтичну функцію, застосовуючись у практиках психологічної підтримки та соціальної адаптації.

Серед сучасних форм розвитку аматорського театру можна виокремити документальний театр (вербатім), постмодерністські перформативні практики, метафоричний театр, театральні фестивалі та інтеграцію театральної діяльності з музейним простором. Такі форми сприяють розширенню культурних комунікацій та залученню нової аудиторії.

У XXI столітті значного поширення набула концепція креативної економіки,

сформульована британським дослідником John Howkins [11]. У її межах творчість і культурні інновації розглядаються як важливий ресурс економічного розвитку. Аматорські театри можуть співпрацювати з культурними інституціями, музеями та громадськими організаціями, реалізуючи мистецькі та соціальні проекти.

Одним із прикладів сучасного аматорського театру як відкритої соціокультурної системи є студентський соціальний театр «Ex Libris» у Чернігові, що функціонує під керівництвом Марини Каранди у співпраці з громадською організацією «Жменя» [8]. Діяльність колективу спрямована на популяризацію української літератури, постановку експериментальних вистав та реалізацію соціально орієнтованих культурних проектів. Після перемоги у конкурсі культурних ініціатив, організованому Швейцарським бюро співробітництва в Україні, театр отримав фінансову підтримку для реалізації своєї діяльності протягом року.

Підсумовуючи взаємозв'язок економічної та культурної складових у діяльності аматорського театру, можна зазначити, що він активно впливає на розвиток культурних ініціатив у сфері, де перетинаються культура, креативність, менеджмент, економіка та інновації [15]. Реалізація таких проектів, як фестивалі аматорського театрального мистецтва, сприяє об'єднанню значної кількості людей навколо творчих ініціатив.

Важливою складовою розвитку театального мистецтва є діяльність оперних студій при мистецьких закладах освіти. Вони поєднують освітню функцію та сценічну практику, готуючи майбутніх професійних співаків, диригентів і режисерів [13, 14]. В Україні функціонують оперні студії при провідних мистецьких навчальних закладах України. У межах їх діяльності студенти беруть участь у постановках класичних опер та концертних програмах, здобуваючи необхідний сценічний досвід.

Зокрема, в Україні діє оперна студія при Національній музичній академії України у Києві, де здійснюється підготовка кадрів для професійних оперних театрів і реалізуються повноцінні оперні постановки на сцені [19]. У її репертуарі представлені постановки класичних опер, зокрема «Ріголетто» Дж. Верді, Моцарта, «Ноктюрн» М. Лисенка, та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Подібні оперні студії функціонують також при інших мистецьких закладах, зокрема оперна студія імені Героя України Василя Сліпака при Львівській національній музичній

академії імені М. В. Лисенка [18]. У межах діяльності студії студенти-вокалісти беруть участь у повноцінних оперних постановках, концертних програмах та музичних проектах, що виконуються як на сценах навчального закладу, так і на професійних театральних майданчиках. За останні роки колектив студії представив десятки оперних вистав з творів українських та світових композиторів, зокрема М. Лисенка, В.-А. Моцарта, Г. Доницетті, Ж. Бізе та ін.

Ще одним прикладом є оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського [20], яка має багаторічну історію і виступає важливою базою для підготовки оперних співаків. У її репертуарі представлені постановки класичних опер, зокрема «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Алеко» С. Рахманінова та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Отже, оперні студії виступають своєрідною перехідною ланкою між аматорською творчістю та професійною театальною діяльністю, поєднуючи освітній процес із практикою сценічного виконання [13].

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні аматорського театру як структурної основи формування професійного музичного театру та визначенні оперної студії як проміжної ланки між аматорською творчістю і професійною сценічною практикою. Також розкрито роль аматорського театру в контексті креативної економіки та сучасних культурних трансформацій.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що український аматорський театр є важливою складовою національного культурного простору. Його розвиток відбувався у взаємозв'язку з історичними та соціокультурними процесами — від народних обрядових форм і шкільної драми до сучасних театральних практик.

Аматорський театр взаємодіє з професійним сценічним мистецтвом, створюючи середовище для творчого розвитку та формування культурної ідентичності. У сучасних умовах він функціонує як відкрита соціокультурна система, що співпрацює з освітніми та мистецькими інституціями, зокрема з оперними студіями.

Отже, аматорський театр разом з оперними студіями та професійними театрами формує послідовну систему становлення театального мистецтва — від початкової творчої діяльності до професійної сценічної практики.

Література

References

1. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980–1986.
2. Чечель Н. Український театр: історія і сучасність. Київ: Либідь, 2003. 304 с.
3. Шевчук В. Історія українського театру. Київ: Освіта, 2010. 320 с.
4. Якубовський В. Театральне мистецтво України: традиції та новаторство. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015. 256 с.
5. Кисіль О. Український драматичний театр ХХ століття. Київ : Дніпро, 1998. 312 с.
6. Єсипенко Р. Український театр у контексті культурних трансформацій. Київ : Інститут мистецтвознавства, 2012. 280 с.
7. Корнієнко Н. Театральна культура України ХХ століття. Київ: Фенікс, 2006. 296 с.
8. Каргін А. Самодіяльна художня творчість: теорія і практика. Київ : Мистецтво, 1991. 220 с.
9. Казимиров О. Аматорський театр і соціокультурні процеси. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2008. 210 с.
10. Макаров А. Українське бароко і театральна культура. Київ : Дух і Літера, 2004. 280 с.
11. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. London : Penguin Books, 2001. 288 p.
12. Український центр культурних досліджень. Аналітичні звіти про стан аматорського мистецтва в Україні (2007–2008). Київ, 2009. 150 с.
13. Лисенко М. В. Музично-театральна спадщина. Київ : Музична Україна, 1989. 240 с.
14. Гулак-Артемівський С. С. Запорожець за Дунаєм: опера в історії української сцени. Київ : Мистецтво, 1975. 180 с.
15. Міністерство культури України. Статистичні дані про аматорські колективи України: офіційний звіт. Київ, 2010.
16. Гоголь М. В. Вибрані місця з листування з друзями. Репринтне видання. Київ : Основи, 1990. 256 с.
17. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні. Київ : Наукова думка, 1960. 248 с.
18. Оперна студія імені Героя України Василя Сліпака. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/оперна-студія-імені-героя-україни-вас/> (дата звернення: 20.02.2026).
19. Бондаренко А. Репертуар оперної студії при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського в 2016–2019 роках: основні тенденції. *Молодий вчений*. 2019. № 12 (76).
20. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. *Оперна студія*. URL: <https://num.kharkiv.ua> (дата звернення: 20.02.2026).

1. Franko, I. Ya. (1980–1986). Collected Works: in 50 vols. Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Chechel, N. (2003). Ukrainian Theatre: History and the Present Day. Lybid [in Ukrainian].
3. Shevchuk, V. (2010). History of Ukrainian Theatre. Osvita [in Ukrainian].
4. Yakubovskiy, V. (2015). Theatrical Art of Ukraine: Traditions and Innovation. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
5. Kysil, O. (1998). Ukrainian Drama Theatre of the 20th Century. Dnipro [in Ukrainian].
6. Yesypenko, R. (2012). Ukrainian Theatre in the Context of Cultural Transformations. Institute of Art Studies [in Ukrainian].
7. Kornienko, N. (2006). Theatre Culture of Ukraine in the 20th Century. Feniks [in Ukrainian].
8. Karhin, A. (1991). Amateur Artistic Creativity: Theory and Practice. Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Kazymirov, O. (2008). Amateur Theatre and Sociocultural Processes. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
10. Makarov, A. (2004). Ukrainian Baroque and Theatre Culture. Dukh i Litera [in Ukrainian].
11. Howkins, J. (2001). The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. London: Penguin Books [in English].
12. Ukrainian Centre for Cultural Studies. (2009). Analytical Reports on the State of Amateur Art in Ukraine (2007–2008). Kyiv [in Ukrainian].
13. Lysenko, M. V. (1989). Musical and Theatrical Heritage. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
14. Hulak-Artemovskiy, S. S. (1975). The Cossack Beyond the Danube: An Opera in the History of the Ukrainian Stage. Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Ministry of Culture of Ukraine. (2010). Statistical data on amateur groups in Ukraine: official report. Kyiv [in Ukrainian].
16. Gogol, M. V. (1990). Selected Passages from Correspondence with Friends. Reprint edition. Osnovy [in Ukrainian].
17. Voloshyn, I. O. (1960). Sources of Folk Theatre in Ukraine. Naukova dumka [in Ukrainian].
18. Opera Studio named after Hero of Ukraine Vasyl Slipak. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. (n.d.). <https://lnma.edu.ua> [in Ukrainian].
19. Bondarenko, A. (2019). Repertoire of the Opera Studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in 2016–2019: Main trends. *Molodyi vchenyi*, 12 (76) [in Ukrainian].
20. Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Arts. (n.d.). Opera Studio. <https://num.kharkiv.ua> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Косінова О. М., Сорока М. В. Музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької в контексті Театру корифеїв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 384–389.

Kosinova O., Soroka M. (2026). Musical and Dramatic Syncretism in the Work of Mariia Zankovetska in the Context of the Theatre of the Coryphaei. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 384–389 [in Ukrainian].

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0003-0453-4475>
elenaswissart@gmail.com

Сорока Марина Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан факультету театру, кіно та естради
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>
marysia-@ukr.net

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

Мета статті – проаналізувати музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької в контексті естетичних засад і виконавської практики Театру корифеїв. **Методологія дослідження** базувалася на таких методах: історико-культурний і біографічний, які дали змогу з'ясувати умови формування творчості Марії Заньковецької; мистецтвознавчий – застосовано для розгляду специфіки акторської гри актриси; порівняльний – використано для зіставлення творчості Марії Заньковецької з творчістю інших акторів Театру корифеїв; герменевтичний – для тлумачення художніх образів і сценічних втілень. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній переосмислено діяльність Театру корифеїв як культурного середовища, де музично-драматичний синкретизм був не випадковим явищем, а фундаментальним принципом творчості, важливим механізмом культуротворення українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Творчість Марії Заньковецької в межах Театру корифеїв розглянуто не лише як прояв її акторської майстерності, а як явище музично-драматичного синкретизму, тобто інтеграції мовлення, пластики й співу у втілення драматичних образів. **Висновки.** Музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької сформувався на основі поєднання народнопісенної традиції, церковного співу та професійної практики акторки й став визначальним принципом її сценічного методу. У контексті діяльності Театру корифеїв Марія Заньковецька постає як мистецька постать, у доробку якої органічно поєдналися драматичне та музичне начало, що дало змогу акторці репрезентувати на сцені цілісний емоційно-психологічний образ українського народу. Творчість Марії Заньковецької стала вищим проявом синкретизму українського театру, де музика, слово та жест утворили неподільну художню цілісність. Видатна акторка довела, що інтонація, тембр, ритм і пауза в драмі можуть бути дієвими засобами психологічного розкриття образу.

Ключові слова: Театр корифеїв, Марія Заньковецька, музично-драматичний синкретизм, український театр XIX ст., акторська майстерність, сценічний образ, інтонаційна драматургія, національний стиль.

Kosinova Olena, Merited Artist of Ukraine, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor of Directing at the Department of Instrumental and Performance Mastery, Nizhyn Gogol State University; Soroka Maryna, PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Theater, Film, and Arts, Kyiv National University of Culture and Arts

Musical and Dramatic Syncretism in the Work of Mariia Zankovetska in the Context of the Theatre of the Coryphaei

The purpose of this article is to analyse musical and dramatic syncretism in the work of Mariia Zankovetska within the framework of the aesthetic principles and performance practices of the Theatre of the Coryphaei. **The research methodology** is based on a combination of approaches, including historical-cultural and biographical methods, which made it possible to clarify the conditions shaping Zankovetska's artistic development; an art-historical method, applied to examine the specific features of her acting technique; a comparative method, used to juxtapose her work with that of other actors of the Theatre of the Coryphaei; and a hermeneutic method, employed to interpret artistic images and stage embodiments. **The scientific novelty** of the study lies in the reinterpretation of the Theatre of the

Coryphaei as a cultural milieu in which musical and dramatic syncretism functioned not as an incidental phenomenon but as a fundamental creative principle and a key mechanism of cultural formation in Ukrainian art of the late nineteenth and early twentieth centuries. Within this context, Zankovetska's work is examined not only as a manifestation of her acting mastery but also as a distinct phenomenon of musical and dramatic syncretism, understood as the integration of speech, stage movement, and singing in the creation of dramatic images. **Conclusions.** Musical and dramatic syncretism in Zankovetska's artistic legacy emerged from the synthesis of folk song traditions, church singing, and her professional acting practice, becoming a defining principle of her stage mastery. Within the Theatre of the Coryphaei, she appears as an artistic figure whose work organically combines dramatic and musical elements, enabling her to represent a holistic emotional and psychological image of the Ukrainian people on stage. Her artistic legacy constitutes one of the highest expressions of syncretism in Ukrainian theatre, where music, word, and gesture form an indivisible artistic unity. The actress demonstrated that intonation, timbre, rhythm, and pause in dramatic performance can serve as powerful means of psychological characterisation.

Keywords: Theatre of the Coryphaei, Mariia Zankovetska, musical and dramatic syncretism, nineteenth-century Ukrainian theatre, acting mastery, stage image, intonational dramaturgy, national style.

Актуальність теми дослідження. Феномен Театру корифеїв як першого професійного українського театру визначив основні напрями розвитку національного сценічного мистецтва, утвердивши його синкретичну природу – поєднання драматичної дії з музично-вокальними та хореографічними елементами. Сформований на ґрунті народної культурної традиції, цей театр виробив художню систему, у якій слово, музика, пластика й ритм функціонували як взаємопов'язані складники єдиного сценічного цілого, спрямованого на глибоке розкриття внутрішнього світу людини та відтворення соціокультурної реальності. Синкретизм у мистецтві, за А. Арєф'євою, означає первісну нерозчленовану єдність різних форм художньої діяльності, коли слово, музика, рух і зображення існують як цілісне явище; «як механізм культуротворення фіксує стадію «первинної простоти» та відображує потенціал художнього універсалізму конкретної доби, стилю, ... митця» [2, 165]. Це такий стан культури, у якому ще відсутній поділ на окремі види мистецтва, а творчість функціонує як інтегрована форма вираження світогляду людини.

У цьому контексті особливого значення набуває творчість Марії Заньковецької, яка стала яскравим втіленням музично-драматичного синкретизму в акторському мистецтві. Завдяки синтезу різних художніх засобів акторка досягала високого рівня емоційної переконливості й психологічної достовірності, що дає змогу розглядати її творчість як репрезентативний приклад реалізації синкретичного потенціалу українського театру. Творчість Марії Заньковецької є взірцем того, як акторська майстерність виходить за межі індивідуального виконання і стає складовою режисерської концепції вистави. Тож важливо дослідити феномен синкретизму музичного та

драматичного мистецтва у творчості Марії Заньковецької, окреслити її роль не лише як актриси, а і як співавторки сценічної режисури, що базувалася на органічному поєднанні вокалу, пластики та психологічної дії в межах естетики Театру корифеїв, що позначена унікальним явищем – пануванням музично-драматичного жанру, де музика не лише була фоном, а ставала дійовою особою.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість видатної української актриси почали досліджувати театральні критики, публіцисти ще за її життя – наприкінці XIX – на початку XX ст. Перші оцінки були переважно у формі рецензій і відгуків на вистави за участі Марії Заньковецької. У 1920–1930-х роках театрознавці й історики театру більш системно стали вивчати її творчість, представивши актрису як класика української сцени. Із середини XX ст. творчу спадщину Марії Заньковецької науковці розглядають з позиції культурології, театрознавства, міждисциплінарних підходів. Ми представимо аналіз останніх праць про видатну представницю Театру корифеїв у контексті нашої теми. Досліджуючи творчу діяльність Марії Заньковецької щодо її впливу на українську національну культуру й театральні канони, В. Нещерет акцентував на тому, що сформувало інтерес майбутньої театральної діячки до співу. Попри належність до привілейованого стану, родина Заньковецької через церковне та домашнє музикування зберігала органічний зв'язок з українською народною культурою. «Дитиною чотирьох років Марія вже вмila співати романси і охоче слухала гру на роялі. ... В Заньках часто любили влаштовувати домашні співи, концерти в колі близьких знайомих» [10, 281]. Саме занурення у фольклор, народні звичаї та музичну атмосферу родини згодом вплинуло на художній світогляд Марії Заньковецької і позначилося на глибині та виразності її

сценічних образів. Про вплив оточення на формування музично-драматичних смаків Марії Заньковецької говорить і Л. Недін: «В родині плекали театральні традиції, які запровадив батько, бо свого часу активно брав участь у виставах в Ніжинському ліцеї, ... де грали, співали, танцювали. Однак, коли 16-річна Марія Адасовська забажала вчитися співу, батьки не відпустили її на навчання. І тільки по кількох роках заміжжя змогла реалізувати свою мрію» [9, 275]. «Акторкою найширшого творчого діапазону» називає Марію Заньковецьку І. Дубровіна, яка аналізувала творчу співпрацю акторки з Олександром Олесем. Науковиця вважає, що народне визнання їй забезпечила здатність передавати «щирість переживань, глибину проникнення в образ, блискучу майстерність перевтілення» [4, 138]. Зіставляючи творчі постаті Марії Заньковецької та Миколи Садовського, О. Мельник і Л. Гринь вказали: «Марія Заньковецька вражала емоційною напругою, що проходила крізь мовчання, жест, інтонацію» [8, 146]. Ґрунтовно проаналізували творчу постать Марії Заньковецької О. Шлемко та В. Шлемко. Зокрема, вони виділили зовнішні сценічні засоби та внутрішні психофізичні процеси актриси, що забезпечили глибоку виразність її образів. Їх реалізація відбувалася в межах української драматургії: творів Марка Кропивницького, Михайла Старицького та Івана Карпенка-Карого, що поєднувала драматичну дію з вокально-хореографічними елементами [12, 155]. Загалом аналіз досліджень про творчість Марії Заньковецької засвідчив, що її драматичний талант науковці переважно розглядали з позиції сценічної дії, вокальна ж сторона потребує більш ретельного висвітлення, що робить нашу тему актуальною.

Мета статті – проаналізувати музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької в контексті естетичних засад і виконавської практики Театру корифеїв.

Виклад основного матеріалу. Марія Заньковецька з дитинства знала народні пісні й любила їх співати, була обізнана з обрядами та звичаями свого народу. У родинному та культурному середовищі майбутньої акторки важливу роль відігравала церковна співоча традиція під керівництвом батька Костянтина Адасовського, що сприяло ранньому формуванню її музичної чутливості. Особливе враження на земляків справляв дитячий спів Марії, що вирізнявся емоційною щирістю та виразністю і згодом трансформувався в органічне поєднання вокального й

драматичного начал у сценічній практиці вже видатної Марії Заньковецької. Саме ця рання зануреність у пісенну культуру та церковно-музичну традицію природно підготувала ґрунт для подальшого розвитку її вокально-драматичного обдарування. Зокрема, у період перебування у військовому середовищі чоловіка Олександра Хлистова музика залишалася для Марії важливим способом емоційного самовираження та одного разу змінила її життя: її наспівування народної пісні «Коло млину, коло броду» підхопив товариш чоловіка, який брав участь у російсько-турецькій війні, згодом один із корифеїв української сцени, Микола Садовський – так виник імпровізований дует; що став знаковим епізодом у формуванні подальшого життєвого й творчого шляху акторки.

Вокальний голос Марії відрізнявся винятковою красою і силою, що привертало увагу сучасників. На початку 1880-х років, перебуваючи разом з чоловіком у фортеці Свеаборг (Фінляндія), аби вдосконалити вокальні навички, Марія систематично брала уроки співу в Гельсінгфорсі (тепер Гельсінкі). Високий рівень її виконавської майстерності був настільки переконливим, що директор місцевої опери розглядав можливість її сценічного ангажементу [7]. Є версія, що через перенесену хворобу дифтерит голос Марії змінився і для оперної сцени вже не підходив – тому вона зосередилася на акторстві.

Марія мріяла про сцену і, попри спротив родини та суспільні стереотипи, стала справжньою зіркою Театру корифеїв. 1882 року, «дебютувавши під псевдонімом Заньковецька в ролі Наталки у прем'єрній виставі «Наталка Полтавка» І. Котляревського, вразила глядачів природністю акторської гри та високим вокальним рівнем» [5]. У цьому театрі спів був важливим елементом сценічної дії, що поєднувала драму з музично-вокальними та хореографічними компонентами, які посилювали емоційну виразність вистав.

Аналізуючи роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст., О. Білас вказувала, що «нерозривний синтез вербального та інтонаційного елементів у драматичній єдності дав унікальний результат та забезпечив оригінальність української театральної традиції» [3, 60]. При цьому Марка Кропивницького, Миколу Садовського, Панаса Саксаганського, а також Марію Заньковецьку науковиця назвала талановитими, високопрофесійними

співаками, які своїм співом справляли незабутнє враження на глядачів [3, 65].

У контексті українського театру кінця XIX ст. синкретизм постає не просто як традиційна форма, а як фундамент сценічної практики. Саме Театр корифеїв створив вимоги до виконавської майстерності, які зародились ще в часи Середньовіччя та були зазначені в ремарках до літургійних драм: «актор повинен уміти чітко говорити, бути інтонаційно різноманітним, володіти виразною мімікою, спеціально розробленою системою жестів, з допомогою яких необхідно демонструвати емоції, дотримуватися ансамблю, знати текст, говорити у заданому режисером темпі, бути природним на сцені» [11, 237]. Організатор першої української трупи, яка популяризувала «високе, але не тривале мистецтво, що існує тільки в момент творення» [1, 141], Марко Кропивницький, на думку Д. Антоновича, заснував власну школу виконання: його здатність змінювати поставу, манери, міміку та голос вплинули на формування нової плеяди талановитих акторів, серед яких була й Марія Заньковецька. «Їх спільний творчий доробок – майже 50 вистав за п'єсами різних авторів, які Кропивницький поставив як режисер і в яких головні ролі грала Заньковецька, а також 15 образів, які Заньковецька створила в п'єсах Кропивницького і які стали основою її репертуару» [7, 54]. Акторка вирізнялася винятковою обдарованістю та багатогранністю творчої натури. Вона була переконливою як у драматичних, так і в комічних ролях, а також амплуа *ingénue*. Проте саме в драматичних образах вона досягала найбільшої художньої виразності та психологічної глибини. Це передусім Олена («Глитай, або ж Павук»), Оксана («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Зінька («Дві сім'ї»), Домаха («Зайдиголова»), Олеся («Олеся») та ін.

Синкретизм музичного й драматичного у творчості Марії Заньковецької ілюструють її цілісні сценічні образи, що є результатом поєднання акторської техніки з духовною роботою мисткині та синтезу різних художніх прийомів, одним з яких є спів. Образ в акторській практиці Марії Заньковецької постає як інтегрована художня форма, у якій через поєднання слова, жесту й вокалу відображається реальність, розкриваються думки й почуття митця, де сенс та емоції, емоційне й інтелектуальне ставлення до світу зливаються в нероздільну єдність. Марія Заньковецька радикально переосмислила роль вокалу в драматургії: музика стала

психологічним монологом у творчості Заньковецької, а народна пісня перестала виконувати суто дивертисментну чи ілюстративну функцію, притаманну тогочасному побутовому театру. Використовуючи тембральне забарвлення як інструмент дешифрування підсвідомого, актриса трансформувала вокальну партію в найвищу точку емоційної напруги драматичної дії. Музична тканина ролі стала смисловим стрижнем образу, де мелодія є безпосереднім продовженням думки й прямою трансляцією внутрішнього стану персонажа.

Заньковецька використовувала вокал як засіб оприявлення тих пластів підсвідомості героїні, які неможливо було передати вербально. Її спів не був демонстрацією технічних можливостей голосу, а поставав як найвищий ступінь емоційної напруги драматичної дії. Завдяки вмінню «проживати» кожен ноту, вона наповнювала фольклорний матеріал глибоким філософським змістом. У результаті музична тканина ролі ставала стрижнем психологічного образу, де мелодія виступала як пряме продовження думки, транслуючи трагізм, надію або протест персонажа безпосередньо до свідомості глядача.

Марія Заньковецька філігранно будувала сценічні дії за законами музичної архітекτονіки; розглядала кожен мізансцену не як випадкове розташування акторів, а як складну партитуру, де кожен рух, жест чи погляд мали свій чітко визначений ритмічний малюнок. Актриса впровадила в українську сценічну практику поняття «паузи як звуку»: мовчання в Заньковецької було настільки змістовним і ритмічно організованим, що воно тримало глядача в такій самій напрузі, як і драматичний монолог. Її пластика була синхронізована з внутрішнім ритмом вистави: прискорення чи уповільнення руху підпорядковувалося логіці музичного розвитку сюжету. Такий підхід дав змогу створювати ефект «безперервної дії», де візуальний ряд і звукова аура зливалися в єдиний синкретичний образ. Заньковецька майстерно володіла мистецтвом «активного слухання». Її реакції на репліки партнерів ставали окремими драматургічними подіями, що змушували весь ансамбль працювати у заданому нею темпоритмі. Це створювало ефект поліфонії, де кожен голос вплітався у загальну канву вистави, підпорядковуючись єдиному ідейно-художньому задуму. Хоча режисерами вистав були М. Кропивницький чи М. Садовський, Заньковецька виступала «режисером власної

ролі» та партитури вистави загалом, підносячи акторську гру до рівня симфонічного виконання.

Одним із найпотужніших інструментів Заньковецької була інтонаційна драматургія – здатність моделювати смисли через варіативність звуку. «Для Заньковецької звук і офарблення голосу були завжди ... засобом донести зміст», а не самомилювання; вона «не боялася некрасивих звуків голосу, коли ... вважала, що в даному місці саме цей ... некрасивий звук правильно і зворушливо передає чуття й думку» [6, 103]. Використання народного костюма та атрибутики в поєднанні з вокальною майстерністю формувало багатовимірний сценічний простір, що відповідав запитам «національного стилю» корифеїв. Заньковецька володіла здатністю до безшовного переходу від побутового мовлення до драматичного речитативу, а згодом – до повноцінного вокалу. Хоча «сучасних театральних критиків вона не завжди задовольняла», проте «її приємний і мелодійний голос, спершу мецо-сопрано, потім – контральто, ... вмів примусити глядача жити життям дійової особи» [6, 215]. Голос актриси ставав інструментом, що формував цілісну звукову тканину вистави. Вона використовувала мікроінтонації, паузи-завмирання та зміну тембрального забарвлення як засіб драматургічної напруги. Завдяки цьому музична складова вистави переставала бути ілюстративним компонентом і ставала акустичним еквівалентом внутрішньої дії. Голос актриси завжди «гармоніював з іншими засобами сценічної виразності, і насамперед з мімікою» [6, 215]. Кожна вокальна фраза у виконанні Заньковецької була наповнена конкретним психологічним жестом. Це дозволяло глядачеві сприймати музичну канву вистави як неперервний потік емоційної інформації, де слово, звук і тиша були рівноправними елементами сценічного тексту.

Тож музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької став визначальним чинником естетики Театру корифеїв. Її підхід до ролі як до складної музично-сценічної партитури дав змогу українському театру зберегти самобутність та водночас вийти на рівень високого професійного мистецтва. Заньковецьку в цьому контексті слід розглядати як реформатора, що заклав основи сучасної української музично-театральної режисури. Заньковецька виступала співавторкою сценічної концепції театру Корифеїв. Її метод базувався на глибокому аналізі надзавдання образу, де кожна

мізансцена вибудовувалася не за вказівкою ззовні, а як наслідок внутрішньої логіки персонажа. Вона фактично створювала індивідуальну партитуру ролі, яка диктувала темпоритм усім партнерам по сцені. Це була «режисура зсередини», де актриса визначала не лише власну траєкторію, а й емоційну атмосферу всього сценічного простору.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній переосмислено діяльність Театру корифеїв як культурного середовища, де музично-драматичний синкретизм був не випадковим явищем, а фундаментальним принципом творчості, важливим механізмом культуротворення українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Творчість Марії Заньковецької в межах Театру корифеїв розглянуто не лише як прояв її акторської майстерності, а як явище музично-драматичного синкретизму, тобто інтеграції мовлення, пластики й співу у втілення драматичних образів.

Висновки. Музично-драматичний синкретизм у творчості Марії Заньковецької сформувався на основі поєднання народнопісенної традиції, церковного співу та професійної практики акторки й став визначальним принципом її сценічного методу. У контексті діяльності Театру корифеїв Марія Заньковецька постає як мистецька постать, у доробку якої органічно поєдналися драматичне та музичне начало, що дало змогу акторці репрезентувати на сцені цілісний емоційно-психологічний образ українського народу. Творчість Марії Заньковецької стала вищим проявом синкретизму українського театру, де музика, слово та жест утворили неподільну художню цілісність. Видатна акторка довела, що інтонація, тембр, ритм і пауза в драмі можуть бути дієвими засобами психологічного розкриття образу.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 Прага, 1925. 276 с. URL: <https://file.lib.in.ua/pdf/antonovych-dmytro-trysta-rokiv-ukrainskoho-teatru-16191919.pdf> (дата звернення: 17.01.2026).
2. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2021. № 2 (90). С. 165–176. DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.165-176](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.165-176).
3. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст. *Українська музика*. 2017. № 3 (25). С. 59–68. URL:

<https://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/364/349> (дата звернення: 17.01.2026).

4. Дубровина І. В. «Марія Заньковецька та Олександр Олесь: творчі зв'язки митців». *Література та культура Полісся*, вип. 111, вип. 25f, Грудень 2024, с. 133-40, doi:10.31654/2520-6966-2024-25F-111-133-140.

5. Заньковецька Марія Костянтинівна : енциклопедична стаття. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-14895> (дата звернення: 17.01.2026).

6. Корнійчук В. Марія Заньковецька: світова велич генія національного.: до 160-річчя від дня народження : мистецтвознавче дослідження. 3-тє вид., доп. Київ : Криниця, 2015.

7. Марія Заньковецька: легенда української сцени / Музей Марії Заньковецької. Київ : Видавець Микола Ляшенко, 1998. 120 с.

8. Мельник О., Гринь Л. Художні особливості акторської майстерності корифеїв українського театру Марії Заньковецької та Миколи Садовського. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів* : матеріали І Всеукраїнського науково-методичного семінару. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. С. 145–147. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/26463/1/0062922.pdf#page=145> (дата звернення: 17.01.2026).

9. Недін Л. Постаєть Марії Заньковецької в площині етнокультурного простору України. *Україно моя вишивана: етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки* : тези III Міжнародної онлайн-конференції (Київ, 19.05.2022). Київ, 2022. С. 274–277. URL: <https://fpn.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/145/2024/02/zbirnyk-vyshyvanka-2022.pdf#page=275> (дата звернення: 17.01.2026).

10. Нещерет В. О. Марія Заньковецька як символ національного духу: історико-культурний вимір сценічної діяльності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Історичні науки*. 2025. Т. 36 (75), № 2. С. 280–285. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/2.41>.

11. Стадніченко Н. В. Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. № 2(13). С. 236–239. URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped_2010_2/236-239.pdf (дата звернення: 17.01.2026).

12. Шлемко О., Шлемко В. Пластична культура Марії Заньковецької як вияв кордоцентричної сповідальності геніальної артистки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 141–161. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.2.2025.342045>.

References

1. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619–1919. Prague. <https://file.lib.in.ua/pdf/antonovych-dmytro-trysta-rokiv-ukrainskoho-teatru-16191919.pdf> [in Ukrainian].

2. Arefieva, A. Y. (2021). Syncretism and synthetism of art evolution as means of cultural creation. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical Sciences*, (2(90)), 165–176. [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.165-176](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.165-176) [in Ukrainian].

3. Bilas, O. (2017). The role of music in Ukrainian dramatic theatre of the late 19th – early 20th century. *Ukrainian Music*, (3(25)), 59–68. <https://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/364/349> [in Ukrainian].

4. Dubrovina, I. V. (2024). Mariia Zankovetska and Oleksandr Oles: Creative connections of artists. *Literature and Culture of Polissia*, 111(25F), 133–140. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2024-25F-111-133-140> [in Ukrainian].

5. Mariia Zankovetska Kostiantynivna. (n.d.). Encyclopedia of Modern Ukraine. <https://esu.com.ua/article-14895> [in Ukrainian].

6. Korniiichuk, V. (2015). Mariia Zankovetska: The world greatness of a national genius (3rd ed.). Krynytsia [in Ukrainian].

7. Mariia Zankovetska: Legend of the Ukrainian stage. (1998). Mykola Liashenko Publisher [in Ukrainian].

8. Melnyk, O., & Hryn, L. (2025). Artistic features of acting mastery of the luminaries of Ukrainian theater Mariia Zankovetska and Mykola Sadovskyi. In *Methodological and practical problems of professional training of actors and designers: Proceedings of the First All-Ukrainian scientific and methodological seminar* (pp. 145–147). Zaporizhzhia National University. <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/26463/1/0062922.pdf> [in Ukrainian].

9. Nedin, L. (2022). The figure of Mariia Zankovetska in the ethnocultural space of Ukraine. In *Ukraine, my embroidered one: Ethnocultural and educational potential of the Ukrainian vyshyvanka: Proceedings of the Third International online conference* (pp. 274–277). Kyiv. <https://fpn.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/145/2024/02/zbirnyk-vyshyvanka-2022.pdf> [in Ukrainian].

10. Neshcheret, V. O. (2025). Mariia Zankovetska as a symbol of national spirit: Historical and cultural dimension of stage activity. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Historical Sciences*, 36(75)(2), 280–285. <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/2.41> [in Ukrainian].

11. Stadnichenko, N. V. (2010). Formation of the system of professional training of a future actor and development of individual creative potential. *Bulletin of Zaporizhzhia National University*, (2(13)), 236–239. https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/ped_2010_2/236-239.pdf [in Ukrainian].

12. Shlemko, O., & Shlemko, V. (2025). Plastic culture of Mariia Zankovetska as a manifestation of cordocentric confessionalism of a brilliant actress. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Performing Arts*, 8(2), 141–161. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.2.2025.342045> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 792.028.67:[316.77:159.955.4]:174:005
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362451

Цитування:

Мельник М. М. Пародія як інструмент комунікації та саморефлексії у структурі корпоративного свята. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 390–397.

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>
mirchukmmm@gmail.com

Melnyk M. (2026). Parody As An Instrument Of Communication And Self-Reflection In The Structure Of A Corporate Celebration. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 390–397 [in Ukrainian].

ПАРОДІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ ТА САМОРЕФЛЕКСІЇ У СТРУКТУРІ КОРПОРАТИВНОГО СВЯТА

Мета дослідження – розкрити специфіку пародії як інструменту комунікації та саморефлексії у структурі корпоративного свята, визначити її сценічні, соціально-психологічні та режисерські функції, а також окреслити принципи доцільного застосування в умовах корпоративного середовища. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого, структурно-функціонального, комунікативного та соціокультурного підходів, що дає змогу розглядати пародію як форму комічного відтворення корпоративної реальності й спосіб осмислення внутрішніх процесів у колективі. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні пародійного компонента у корпоративному святі як форми колективної самопрезентації та неформальної комунікації, що сприяє виявленню спільних цінностей, внутрішніх суперечностей, комунікативних моделей та механізмів групової взаємодії. **Висновки.** Пародія у корпоративному святі визначається як дієвий інструмент комунікації та саморефлексії колективу, що перетворює професійні ситуації, корпоративні ритуали, мовні шаблони й поведінкові моделі на впізнаваний сценічний матеріал. Встановлено, що її функції охоплюють активізацію спільного досвіду, підтримання неформального діалогу, регуляцію емоційного напруження, формування відчуття належності до колективу та осмислення внутрішніх механізмів корпоративної взаємодії. Обґрунтовано, що ефективність пародії залежить від впізнаваності об'єкта пародіювання, доброзичливості, етичної вираженості, драматургічної організованості, відповідності святковій ситуації та врахування психологічного клімату колективу. У сценарно-режисерській структурі корпоративного свята пародійний компонент забезпечує комічне переосмислення спільного досвіду й створює умови для внутрішнього діалогу колективу щодо власних цінностей, моделей поведінки та форм взаємодії.

Ключові слова: пародія, корпоративне свято, комунікація, саморефлексія, гумор, комічне, корпоративна культура, сценарно-режисерська структура.

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

Parody As An Instrument Of Communication And Self-Reflection In The Structure Of A Corporate Celebration

The purpose of the article is to reveal the specificity of parody as an instrument of communication and self-reflection in the structure of a corporate celebration, to identify its stage, socio-psychological, and directing functions, and to outline the principles of its appropriate use within the corporate environment. **The research methodology** is based on a combination of art-historical, structural-functional, communicative, and sociocultural approaches, which makes it possible to consider parody as a form of comic representation of corporate reality and as a way of comprehending internal processes within the collective. **Scientific novelty** lies in substantiating the parodic component in a corporate celebration as a form of collective self-presentation and informal communication that contributes to identifying shared values, internal contradictions, communicative models, and mechanisms of group interaction. **Conclusions.** Parody in a corporate celebration is defined as an effective instrument of communication and collective self-reflection that transforms professional situations, corporate rituals, speech patterns, and behavioural models into recognizable stage material. It has been established that its functions include the activation of shared experience, the maintenance of informal dialogue, the regulation of emotional tension, the formation of a sense of belonging to the collective, and the comprehension of internal mechanisms of corporate interaction. It has been substantiated that the effectiveness of parody depends on the recognizability of the object of parody, benevolence, ethical balance, dramaturgical organization, correspondence to the festive situation, and consideration of the psychological climate of

the collective. In the scenario-directing structure of a corporate celebration, the parodic component ensures the comic reinterpretation of shared experience and creates conditions for the collective's internal dialogue concerning its own values, behavioural models, and forms of interaction.

Keywords: parody, corporate celebration, communication, self-reflection, humor, the comic, corporate culture, scenario-directing structure.

Актуальність теми дослідження. У сучасній корпоративній культурі святкова подія набуває значення комунікативної форми, спрямованої на репрезентацію цінностей організації, підтримання групової взаємодії, формування позитивного психологічного клімату, осмислення колективного досвіду та символічне підбиття підсумків певного етапу спільної діяльності. Тому сценарно-режисерська організація корпоративного свята потребує видовищної виразності, точного розуміння специфіки колективу, характеру взаємин між його учасниками, професійних ритуалів, моделей поведінки, комунікативних кодів і внутрішніх жартів як маркерів неформальної культури спільноти.

У цьому контексті особливої актуальності набуває пародія, яка в межах корпоративного свята функціонує як комічний прийом, й водночас як складний інструмент художнього й соціального впливу. Її ефективність зумовлена здатністю впізнавано відтворювати явища корпоративного життя, гіперболізувати характерні ознаки поведінки, мовлення, професійних ситуацій та організаційних ритуалів, надаючи їм комічної сценічної форми. Пародія активізує спільний досвід учасників, створює ситуацію колективного впізнавання й сприяє осмисленню звичних форм корпоративної взаємодії, оскільки подає їх у зміненій сценічній формі, де буденні моделі поведінки стають помітними для самого колективу.

Проблема дослідження полягає в тому, що пародія в корпоративному святі часто сприймається поверхово – як жартівливий номер, сценка або музична переробка. Однак її роль значно ширша. Вона може бути способом комунікативного зближення, формою неофіційного діалогу між працівниками й керівництвом, засобом розрядження напруги, способом осмислення професійної буденності та інструментом колективної саморефлексії. Водночас пародія містить і певні ризики: невдалий вибір об'єкта пародіювання, надмірна персоналізація жарту, порушення етичних меж, приниження окремих учасників або загострення прихованих конфліктів. Тому дослідження принципів її застосування у корпоративному святі є важливим як для теорії режисури святкових форм, так і для практики

організації сучасних культурно-дозвіллевих заходів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика пародії у сучасних мистецтвознавчих і культурологічних дослідженнях розглядається в різних теоретичних площинах: як форма інтерпретації попереднього художнього зразка, як спосіб комічного переосмислення культурних кодів, як жанрово-стильовий прийом і як інструмент критичного дистанціювання. Важливе значення для осмислення природи пародії має праця Л. Гатчон, у якій пародія трактується як форма повторення, що не зводиться до механічного наслідування, а передбачає іронічне переосмислення зразка та виявлення відмінності в межах подібності [12]. Для цього дослідження така позиція є принциповою, оскільки в корпоративному святі пародія також ґрунтується на впізнаваності певного об'єкта, однак подає його в зміненій, комічно організованій сценічній формі.

У сучасному українському мистецтвознавстві теоретичні аспекти становлення й розвитку пародії як мистецько-видовищної форми аналізує А. Касьяненко. Автор акцентує на історичних, соціокультурних, етичних, психологічних і медійних аспектах пародії в сучасній українській культурі, що дає змогу розглядати її як багаторівневе явище видовищної практики [5]. Окремі виконавські та інтерпретаційні аспекти пародіювання висвітлює А. Хуторська, зосереджуючись на вокальній пародії у виконавському мистецтві. Для цієї статті особливо важливими є положення авторки про вибір об'єкта пародіювання, завершений естрадний номер і ситуацію, в якій застосовуються засоби пародіювання [9]. Вони дозволяють точніше осмислити пародію у корпоративному святі як самостійний номер або як епізодичний компонент сценарно-режисерської структури.

Оскільки пародія в корпоративному святі реалізується через комічне переосмислення ситуацій, важливими для дослідження є праці, присвячені гумору, іронії та сміховій комунікації. В. Жугай розглядає комунікаційні функції гумору й показує його здатність прояснювати соціальні норми без прямого осуду учасників комунікації [4]. Це положення є дотичним до аналізу корпоративної пародії,

оскільки вона дає змогу проговорювати напружені або незручні аспекти робочого життя в непрямій, ігровій формі. Р. Шульга, досліджуючи іронію та самоіронію як маркери культурної ідентичності, наголошує на ролі гумору у визначенні емоційної тональності спілкування та знятті напруги повсякдення [10]. Це дає підстави розглядати пародію в корпоративному святі як форму емоційної регуляції групового досвіду.

Окремий напрям становлять дослідження гумору в організаційному середовищі. J. Dijkers., S. Doosje та A. De Lange аналізують гумор як інструмент людських ресурсів в організаціях і розмежовують його позитивний та деструктивний потенціал [11]. Цей підхід є важливим для визначення етичних меж пародії у корпоративному святі, адже гумор може сприяти згуртуванню групи, однак за певних умов перетворюється на форму приниження або загострення внутрішніх конфліктів. Тому аналіз корпоративної пародії потребує врахування не тільки її комічного ефекту, а й характеру взаємин у колективі, статусних відмінностей і психологічного клімату.

Сценарно-режисерський аспект теми спирається на дослідження театралізованих, естрадних і святкових форм. В. Данилова розглядає спеціальні художні події як цілеспрямовані дії, орієнтовані на конкретну аудиторію в конкретному просторі [1]. Це положення є важливим для розуміння корпоративного свята як події, адресованої не випадковому глядачеві, а конкретній спільноті з власним досвідом, ритуалами та комунікативними кодами. О. Старшой досліджує сценарій як літературну основу театралізованих форм, окреслюючи специфіку сценарної роботи, класифікацію сценаріїв і композиційну організацію театралізованої дії [7]. Його праця є корисною для загального розуміння сценарної основи святкових форм, хоча безпосередньо не розкриває специфіку пародії у корпоративному святі.

Проблематику естрадного номера як структурної одиниці сценічного мистецтва висвітлюють С. Деркач і В. Фішер. Автори акцентують на композиційній організованості естрадного номера, його сюжетності, кульмінації, акцентах і фіналі [2]. Ці положення є важливими для аналізу пародійного номера у корпоративному святі, оскільки такий номер має вибудовуватися як завершена одиниця сценічної інформації, а не як сукупність випадкових жартів. Дотичною є також праця Н. Донченко, у якій розглянуто сучасні гумористичні шоу-програми на

естраді, концепцію режисерського задуму та дійові ознаки комедійних номерів [3]. Це джерело може бути використане для розширення аналізу сценічної організації гумористичних форм і професійних вимог до режисера та артиста естради.

Безпосередньо до специфіки корпоративного свята звертається В. Матушенко, який аналізує особливості проведення корпоративних свят і роль ведучого в організації святкової взаємодії [6]. Його спостереження є важливими для цієї статті, оскільки пародія в корпоративному святі функціонує в середовищі людей, які добре знають одне одного й мають попередньо сформовані робочі взаємини. Саме тому роль ведучого у введенні пародійного номера, пом'якшенні гострих моментів і підтриманні контакту з аудиторією набуває особливого значення.

Для розкриття корпоративної культури як середовища функціонування пародії важливими є праці О. Харун та О. Стецюк, а також Е. Шейна. О. Харун і О. Стецюк визначають корпоративну культуру як систему цінностей, що виявляється у поведінці, взаємодії та спілкуванні працівників [8]. Е. Шейн, аналізуючи організаційну культуру, звертає увагу на артефакти, цінності, норми й моделі поведінки, які легко спостерігати, але складно інтерпретувати [13]. У контексті цієї статті ці положення дають змогу розглядати пародію як форму сценічного опрацювання видимих проявів корпоративної культури: мовних шаблонів, ритуалів, моделей поведінки, службових звичок і комунікативних стереотипів.

Отже, наявні дослідження створюють теоретичну основу для аналізу пародії, гумору, корпоративної культури, сценарно-режисерської організації естрадних і святкових форм. Водночас у науковому обігу бракує цілісного розгляду пародії саме у структурі корпоративного свята як інструменту комунікації та саморефлексії колективу. Поза увагою залишаються питання внутрішньої адресності пародійного номера, його зв'язку з корпоративними ритуалами, етичними межами гумору, роллю ведучого, груповою ідентичністю та здатністю колективу до комічного осмислення власного досвіду. Це й визначає наукову доцільність подальшого аналізу обраної теми.

Мета дослідження – розкрити специфіку пародії як інструменту комунікації та саморефлексії у структурі корпоративного свята, визначити її сценічні, соціально-

психологічні та режисерські функції, а також окреслити принципи доцільного застосування в умовах корпоративного середовища.

Виклад основного матеріалу. Пародія в корпоративному святі виникає на перетині художньої гри, комічного переосмислення та соціальної комунікації. На думку Лінди Гатчон, пародія ґрунтується на повторенні впізнаваного зразка, однак це повторення має іронічний та критичний характер: воно не відтворює традицію механічно, а переосмислює її, виявляючи відмінність у межах подібності [12]. У контексті корпоративного свята ця «критична дистанція» виявляється не в прямому запереченні об'єкта пародіювання, а в його комічному переосмисленні через впізнаваність для колективу ознаки. Тому основою пародії є впізнаваність об'єкта пародіювання. А. Касьяненко визначає пародію як «номер, заснований на іронічній імітації (наслідуванні) як індивідуальної манери, стилю, характерних особливостей і стереотипів оригіналу, так і цілих напрямів і жанрів у мистецтві» [5, 41]. Глядач має легко розпізнати ситуацію, особу, професійну роль, мовну манеру, корпоративний ритуал або організаційний стереотип, який стає предметом сценічного осмислення. Без цієї впізнаваності пародія втрачає свою комунікативну силу, адже її смисл формується саме у спільному просторі досвіду між виконавцем і аудиторією.

У корпоративному святі пародія має особливу природу, оскільки адресована не абстрактному глядачеві, а конкретній спільноті людей, які пов'язані між собою роботою, посадовими ролями, професійними обов'язками, спільними досягненнями, труднощами й внутрішніми історіями. Таку адресність можна співвіднести з позицією В. Данилової, яка зазначає, що «спеціальна художня подія є цілеспрямованою дією, здатною вирішувати конкретні завдання, спрямовані на конкретну аудиторію в конкретному просторі» [1, 18]. Саме тому пародійний номер у такому середовищі набуває значення внутрішнього повідомлення. Він викликає сміх й актуалізує те, що є значущим саме для цього колективу. Об'єктом пародії можуть ставати робочі наради, службові чати, звітність, професійна лексика, корпоративні презентації, вручення нагород, мотиваційні промови, образ керівника, поведінкові моделі окремих відділів або типові ситуації робочого процесу. З огляду на це пародія у структурі корпоративного свята виконує низку взаємопов'язаних функцій,

серед яких провідного значення набувають комунікативна, саморефлексивна, інтегративна, компенсаторна та критико-аналітична.

Комунікативна функція пародії виявляється передусім у тому, що вона створює можливість говорити про внутрішнє життя колективу в непрямій, ігровій формі. Те, що у звичайному службовому спілкуванні може бути незручним, напруженим або надто офіційним, у пародії набуває легшої форми сприйняття, оскільки подається через гумористичне переосмислення ситуації та викликає реакцію сміхового впізнавання. У цьому контексті доречною є думка В. Жугая: «Гумор, який виникає в результаті гри слів, може слугувати для прояснення соціальної норми без подальшого виправлення або осуду будь-кого з учасників. Гумор тут слугує для того, щоб протиставити ситуацію до проблеми. Заступання за межі соціальних норм висвітлюється з акцентом на очікуваній нормі, а не на серйозності порушення» [4, 107]. У корпоративному святі цей механізм виявляється через пародійне осмислення ситуацій, які є звичними для колективу, але в повсякденному службовому спілкуванні не завжди можуть бути прямо проговорені. Через сміх колектив може артикулювати втому від бюрократичних процедур, перенасичення нарадами, складність дедлайнів, надмірність корпоративних гасел або шаблонність робочих ритуалів. Водночас така форма не обов'язково має руйнівний чи критично агресивний характер. Навпаки, вдало побудована пародія знімає напруження, переводить проблему в площину спільного переживання та сприяє відчуттю взаємного розуміння. Дослідниця Р. Шульга наголошує: «Гумор визначає емоційну тональність спілкування. Жарти, дотепи, каламбури зазвичай доречні для зняття напруги від рутини повсякдення, для переведення в інший почуттєвий регістр проблем різного кшталту, які постають у житті людини» [10, 184]. У структурі корпоративного свята пародія виконує подібну функцію, оскільки дає змогу осмислити робочі труднощі в комічній формі й перетворити їх на предмет спільного емоційного переживання.

Особливе значення має саморефлексивна функція пародії. Корпоративне свято є подією, у межах якої колектив через ігрову форму осмислює власний досвід, моделі поведінки та характер внутрішньої взаємодії. Пародія допомагає виявити, якими є уявлення працівників про власну організацію, які ситуації вважаються типовими, що

сприймається як смішне, які внутрішні символи та поведінкові моделі вже стали частиною спільної пам'яті. У цьому аспекті доречно врахувати концепцію Е. Шейна, за якою організаційна культура виявляється через видимі артефакти, цінності, норми й моделі поведінки, однак ці артефакти «легко спостерігати, але важко розшифровувати» [13, с. 32]. Пародійний компонент корпоративного свята працює саме з такими зовнішніми проявами культури, надаючи їм сценічної форми й роблячи доступними для колективного осмислення. Через пародію колектив фактично створює сценічний автопортрет. Цей автопортрет може бути доброзичливим, іронічним, гротескним або сатирично загостреним, однак у будь-якому разі він демонструє здатність спільноти до самоусвідомлення.

У цьому аспекті пародія відрізняється від звичайного розважального номера. Якщо розважальний номер може існувати незалежно від конкретного колективу, то корпоративна пародія майже завжди пов'язана з внутрішнім контекстом. Її зміст народжується з реальних ситуацій, комунікативних звичок, професійних ролей та неофіційних спостережень. Саме тому пародійний номер у корпоративному святі потребує попереднього вивчення середовища. Режисер, сценарист або ведучий повинен розуміти, які жарти будуть зчитані аудиторією, які теми є прийнятними, а які можуть спричинити образу або непорозуміння.

Пародія у корпоративному святі може виконувати функцію формування корпоративної ідентичності. Завдяки їй колектив упізнає себе як спільноту зі своїми особливими правилами, мовними формулами, традиціями, ритуалами й образами. У пародійному номері можуть бути представлені недоліки або кумедні ситуації, професійна згуртованість та витривалість, здатність до самоіронії та готовність бачити комічне у власному досвіді. Саме здатність до самоіронії є важливою ознакою здорової корпоративної культури, оскільки вона свідчить про внутрішню відкритість колективу та відсутність надмірної формалізації взаємин.

Водночас пародія потребує чітких етичних меж. Це узгоджується з дослідженнями організаційного гумору, у яких розмежовується позитивний і деструктивний потенціал сміху: афіліативний гумор спрямований на поліпшення соціальної взаємодії та згуртованості, тоді як агресивний гумор може погіршувати стан інших учасників комунікації [11]. Тому пародія в

корпоративному святі має бути спрямована на спільне комічне впізнавання, а не на персональне приниження. У корпоративному святі глядачі й об'єкти пародіювання залишаються учасниками одного робочого середовища, тому наслідки невдалого жарту можуть вийти за межі святкової події. Особливо небезпечним є пародіювання зовнішності, віку, статі, особистого життя, фізичних особливостей, національної належності, сімейних обставин або службової вразливості людини. Такі теми не створюють продуктивного комічного ефекту, а можуть перетворити пародію на форму публічного приниження. Доцільною є пародія на професійні ситуації, загальні корпоративні звички, типові ритуали, мовні шаблони, стилі управлінської комунікації або впізнавані організаційні процеси, якщо вони подані без персональної агресії.

Принцип доброзичливості є одним із ключових у корпоративній пародії. Доброзичливість не означає відсутності критичного змісту. Вона передбачає, що комічне загострення не спрямоване на руйнування авторитету людини чи групи, а має на меті створення спільного сміхового простору. Пародія має працювати не проти колективу, а всередині нього, допомагаючи учасникам побачити себе в ігровому відображенні. У цьому полягає її відмінність від висміювання, яке часто будується на дистанції, зверхності або бажанні принизити об'єкт жарту.

Сценарно-режисерська специфіка пародії в корпоративному святі полягає у необхідності точного відбору матеріалу. А. Хуторська слушно зауважує: «Вибір об'єкта, “мішені” для створення пародії багато в чому впливає на фінальний результат та формування інтерпретаційної стратегії виконавця, який зазвичай є автором пародії» [9, 120]. У корпоративному святі це положення набуває особливого значення, оскільки об'єкт пародіювання має бути достатньо впізнаваним для колективу, але не надто приватним або персонально вразливим. Комічне перебільшення повинно бути виразним, але не грубим. Структура номера повинна містити поступове нарощення комічного ефекту, чіткий ритм, логічну кульмінацію та фінал, який повертає глядачів до загальної атмосфери свята. У цьому контексті доречною є позиція С. Деркач і В. Фішера, які наголошують: «Естрадний номер – це передусім чіткий сюжет, добре продумана композиція, гостра кульмінація, виразна авторська позиція, влучні

акценти та ефективний фінал» [2, с. 42]. Якщо пародія залишається лише набором випадкових жартів, вона швидко втрачає художню цілісність. Натомість вдало побудований пародійний номер має внутрішню драматургію: зав'язку, розвиток ситуації, загострення, несподівану комічну розв'язку.

У корпоративних святах пародія може реалізовуватися в різних жанрових формах. Найпоширенішими є сценки з життя колективу, музичні переробки відомих пісень, пародійні церемонії нагородження, імітації телевізійних шоу, псевдоінтерв'ю, відеоролики, стендап-фрагменти, пародії на рекламні кампанії, внутрішні новини компанії або корпоративні презентації. Кожна з цих форм має свої особливості. Наприклад, музична пародія спирається на впізнавану мелодію й новий текст, що переосмислює корпоративну ситуацію. Відеопародія дає змогу використовувати монтаж, графіку, імітацію медійних форматів. Пародійна церемонія нагородження дозволяє поєднувати гумор із символічним визнанням заслуг працівників.

Важливим аспектом є місце пародії у загальній структурі корпоративного свята. А. Хуторська акцентує, що результатом вибору об'єкта пародіювання може бути «як завершений естрадний номер, так і ситуація, що використовує засоби пародіювання» [9, 122]. Це твердження дає підстави розглядати пародію як самостійний номер або як епізодичний компонент, що надає комічного забарвлення окремим частинам програми. На початку заходу вона може виконувати функцію розігріву аудиторії, допомагаючи зняти офіційність та налаштувати учасників на невимушене спілкування. У середині програми пародійний блок може стати кульмінаційним моментом, що активізує увагу глядачів. У фіналі пародія може виконувати узагальнювальну функцію, символічно підсумовуючи спільний досвід колективу за певний період. Однак надмірне використання пародійних елементів може призвести до втрати емоційної рівноваги свята, тому їх необхідно поєднувати з іншими формами – урочистими, ліричними, інтерактивними, музичними або видовищними.

Окремої уваги потребує аналіз ролі ведучого. У корпоративному святі ведучий є організатором сценічної дії та посередником між офіційною й неофіційною частинами заходу. В. Матушенко, розглядаючи особливості проведення корпоративних свят,

зазначає, що під час корпоративної вечірки ведучий «буде заповнювати усі паузи, затримки, використовувати прийоми конференсу, тобто принципи спілкування з глядачами та учасниками свята» [6, с. 90]. Саме він часто вводить пародійний номер, пояснює його ігрову природу, створює необхідну інтонацію, пом'якшує гострі моменти й підтримує контакт із залом. Ведучий повинен відчувати межу між гумором і недоречністю, реагувати на реакцію аудиторії, не загострювати незручні ситуації та не перетворювати пародію на імпровізоване висміювання конкретних людей, оскільки «працівники компаній та корпорацій дуже добре знають одне одного, у них під час спільної роботи існують певні взаємовідносини» [6, 89].

Суттєвою є й участь самих працівників у створенні пародійних номерів. Коли корпоративне свято будується лише як зовнішньо організована програма, воно може залишатися видовищем для колективу. Коли ж працівники долучаються до підготовки пародійних сценок, відео або музичних номерів, свято набуває характеру спільної творчості. Така участь посилює відчуття причетності, сприяє неформальному спілкуванню, відкриває нові способи взаємодії між представниками різних підрозділів. У цьому випадку пародія стає не тільки сценічним результатом, скільки процесом колективної комунікації.

Сучасні умови праці розширюють об'єкти корпоративної пародії. Онлайн-наради, дистанційна робота, корпоративні чати, технічні збої, відеопривітання, електронні звіти, постійні повідомлення в робочих месенджерах стали частиною професійного досвіду багатьох колективів. Відповідно, у структурі корпоративного свята пародійний компонент може охоплювати нові способи робочої комунікації, перетворюючи їх на впізнаваний матеріал для комічного осмислення. Пародіювання онлайн-зустрічей, вимкнених камер, затримки звуку, шаблонних фраз у чатах або нескінченних презентацій відображає зміни в культурі корпоративного спілкування та засвідчує гнучкість пародії як сценічного інструменту.

У структурі корпоративного свята пародійний компонент може виявляти проблемні аспекти корпоративної культури через комічне переосмислення звичних форм взаємодії. Це особливо важливо з огляду на те, що корпоративна культура, за визначенням О. Харун та О. Стецюк, є системою

«матеріальних і духовних цінностей, які взаємодіють між собою і відбивають індивідуальність організації, виявляються у поведінці, взаємодії і спілкуванні працівників між собою та із зовнішнім середовищем» [8, 144]. Саме тому пародійне осмислення корпоративної культури може увиразнювати надмірну офіційність, формалізованість комунікації, дистанцію між керівництвом і працівниками, професійне вигорання, бюрократизацію процесів або комунікативні непорозуміння. Проте критичний потенціал пародії реалізується не через пряме звинувачення, а через комічне перебільшення й художню умовність. Саме це дає можливість зберегти святкову атмосферу й водночас повернути увагу до реальних проблем.

Разом із тим пародія не повинна підміняти собою повноцінну внутрішню комунікацію в організації. Якщо у колективі існують серйозні конфлікти, напруження або незадоволення, невдало побудована пародія може не зняти проблему, а навпаки загострити її. Тому застосування пародії потребує відповідального режисерського та сценарного підходу. Необхідно враховувати статусні відмінності, психологічний клімат, попередній досвід колективу, характер взаємин між працівниками й керівництвом, а також загальну мету святкової події.

Отже, пародія в корпоративному святі є багатофункціональним явищем. Вона поєднує розважальність, комунікативність, критичність, ігрову умовність та здатність до саморефлексії. Її художня ефективність залежить від точності спостереження, доречності об'єкта пародіювання, етичної виваженості, драматургічної цілісності та відповідності загальній атмосфері свята. Професійно побудована корпоративна пародія поєднує комічний ефект із можливістю колективного самоосмислення, виявлення сильних і проблемних сторін спільного досвіду та оновлення внутрішніх форм взаємодії.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні пародійного компонента у корпоративному святі як форми колективної самопрезентації та неформальної комунікації, що сприяє виявленню спільних цінностей, внутрішніх суперечностей, комунікативних моделей та механізмів групової взаємодії.

Висновки. Таким чином, пародія у корпоративному святі є важливим інструментом комунікації та саморефлексії колективу. Її специфіка полягає у здатності перетворювати реальні професійні ситуації, корпоративні ритуали, мовні шаблони та

поведінкові моделі на сценічний матеріал, зрозумілий і значущий для конкретної спільноти.

Встановлено, що пародія виконує кілька взаємопов'язаних функцій: комунікативну, розважальну, інтегративну, критичну, компенсаторну та саморефлексивну. Вона сприяє неформальному діалогу між учасниками корпоративного середовища, допомагає знімати емоційне напруження, активізує спільний досвід і формує відчуття належності до колективу. Через пародію корпоративна спільнота отримує можливість побачити себе в умовному художньому відображенні, осмислити власні звички, ритуали, суперечності та цінності.

Доведено, що ефективність пародії у корпоративному святі залежить від дотримання низки принципів: впізнаваності об'єкта пародіювання, доброзичливості, етичної виваженості, драматургічної організованості, відповідності святковій ситуації та врахування психологічного клімату колективу. Особливо важливою є межа між пародією та висміюванням. Пародія має створювати простір спільного сміху, а не ставати засобом приниження окремої людини або групи.

Перспективним напрямом подальших досліджень є аналіз конкретних жанрових форм корпоративної пародії, зокрема музичної пародії, відеопародії, пародійної церемонії нагородження, імітації медійних форматів та сценічних мініатюр. Окремої уваги потребує вивчення пародії в онлайн- і гібридних корпоративних святах, де нові форми робочої комунікації створюють новий матеріал для комічного переосмислення.

Отже, пародія у корпоративному святі постає важливим інструментом сценарно-режисерської структури, у якому поєднуються художня гра, соціальне спостереження та колективне самоусвідомлення. Її значення визначається поєднанням комічного ефекту з формуванням простору внутрішнього діалогу, у якому колектив упізнає, осмислює та символічно переосмислює власний досвід.

Література

1. Данилова В. Спеціальні художні події як інструмент впливу на суспільну й індивідуальну свідомість. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 22, том 2. С. 17-23. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166945>.
2. Деркач С. М., Фішер В. М. Визначальні ознаки естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва. *Вісник Київського*

національного університету культури і мистецтв. *Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 2. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153223>

3. Донченко Н. П. Сучасні гумористичні шоу-програми на естраді України: концепція задуму та дійові ознаки. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 30–35. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153648>

4. Жугай В.В. Чотири комунікаційні функції гумору в німецькомовних соцмережах. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 26. Т. 1. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.1.21>.

5. Касьяненко А. С. Теоретичні аспекти становлення та розвитку пародії в сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 39–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308271>.

6. Матушенко В. Б. Особливості проведення корпоративних свят. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матер. XV Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 19 жовтня 2023 р. Київ : НАКККиМ, 2023. С. 89–90.

7. Старшой О. М. Сценарій як літературна основа театралізованих форм в естрадному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 306–313.

8. Харун О. А., Стецюк О. В. Сутнісні характеристики корпоративної культури підприємств. *Економіка і суспільство*. 2017. Вип. 13. С. 139–144.

9. Хуторська А. Й. Вокальна пародія у виконавському мистецтві (на прикладі творчості актора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 72. С. 108–130. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.07>.

10. Шульга Р. Іронія та самоіронія як маркери культурної ідентичності. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2024. № 3. С. 183–202. DOI: <https://doi.org/10.15407/sociology2024.03.183>

11. Dikkers J., Doosje S. & De Lange A. Humor as a Human Resource Tool in Organizations. In: Houdmont J., Leka S., Sinclair R. R. (eds.). *Contemporary Occupational Health Psychology: Global Perspectives on Research and Practice*. Hoboken, NJ : Wiley, 2012. P. 74–91.

12. Hutcheon, L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana; Chicago : University of Illinois Press, 2000. 168 p.

13. Schein E. H. Organizational Culture and Leadership. 4th ed. San Francisco : Jossey-Bass, 2010. 436 p.

References

1. Danilova, V. (2018). Special artistic events as a tool for influencing social and individual consciousness. *Current issues in the humanities*, 22 (2), 17–23. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166945> [in Ukrainian].

2. Derkach, S. & Fisher, V. (2018). Defining features of a variety act as a structural unit of variety art. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, (2), 40–46 DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153223> [in Ukrainian].

3. Donchenko, N. P. (2018). Modern humorous show programs on the Ukrainian stage: concept of the idea and effective features. *Bulletin of the KNUKiM. Series: Art History*, 39, 30–35. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153648> [in Ukrainian].

4. Kasyanenko, A. (2024). Theoretical Aspects of Parody Formation Contemporary and Ukrainian Development Culture. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 39–45 [in Ukrainian].

5. Kharun, O. A. & Stetsyuk, O. V. (2017). Essential characteristics of corporate culture of enterprises. *Economy and society*, 13, 139–144 [in Ukrainian].

6. Khutorska, A. Y. (2024). Vocal parody in performing arts (on the example of an actor's work). *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*, 72, 108–130. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.07> [in Ukrainian].

7. Matushenko, V. B. (2023). Peculiarities of holding corporate holidays. *Cultural and artistic environment: creativity and technologies: materials of the XV All-Ukrainian scientific and practical conference*, 89–90 [in Ukrainian].

8. Starshoy, O. (2020). Script as a literary basis of theatrical forms in pop art. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 306–313 [in Ukrainian].

9. Shulga, R. (2024). Irony and self-irony as markers of cultural identity. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 3, 183–202. DOI: <https://doi.org/10.15407/sociology2024.03.183> [in Ukrainian].

10. Zhugay, V. V. (2022). Four communication functions of humor in German-language social networks. *Transcarpathian Philological Studie*, 26 (1), 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.1.21> [in Ukrainian].

11. Dikkers J., Doosje S. & De Lange A. (2012). Humor as a Human Resource Tool in Organizations. In: Houdmont J., Leka S., Sinclair R. R. (eds.). *Contemporary Occupational Health Psychology: Global Perspectives on Research and Practice*. Hoboken, NJ : Wiley, 74–91 [in English].

12. Hutcheon, L. (2000). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana; Chicago : University of Illinois Press, 168 [in English].

13. Schein E. H. (2010). Organizational Culture and Leadership. 4th ed. San Francisco : Jossey-Bass, 436 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026

Отримано після доопрацювання 09.04.2026

Прийнято до друку 20.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Сорока І. І. Підтекст як елемент художнього дискурсу в праці Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 398–403.

Сорока Іван Іванович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри мистецтв,

ПВНЗ «Київський університет культури»

<https://orcid.org/0000-0002-0336-5481>

ivansoroka1@ukr.net

Soroka I. (2026). Subtext as an Element of Artistic Discourse in the Work of Roman Cherkashyn "Artistic Reading. Technique and Logic of Language". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 398–403 [in Ukrainian].

ПІДТЕКСТ ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ В ПРАЦІ РОМАНА ЧЕРКАШИНА «ХУДОЖНЄ ЧИТАННЯ. ТЕХНІКА ТА ЛОГІКА МОВИ»

Мета роботи — проаналізувати концепцію підтексту в праці Романа Черкашина, з'ясувати його зміст і функції у художньому мовленні та сценічному виконанні, а також окреслити особливості виявлення і відтворення підтексту (зокрема подвійного змісту) як ключового чинника глибини, виразності й інтерпретаційної багатозначності художнього тексту. **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні теоретико-аналітичного, герменевтичного, дискурс-аналізу, порівняльного, методів, що дозволяє комплексно розглянути підтекст як елемент художнього дискурсу. **Наукова новизна** роботи полягає у зосередженні на недостатньо досліджених різновидах змісту підтексту в художньому мовленні, зокрема на явищі підтексту подвійного та протилежного значення, що не отримало належного висвітлення у праці Романа Черкашина. У роботі уточнено та розширено трактування підтексту як багаторівневого мовленнєвого явища, систематизовано його функції в аспекті художнього виконання. Додатково обґрунтовано значення інтерпретаційної варіативності підтексту та виявлено її вплив на практику сценічного читання й акторської майстерності. **Висновки.** Концепція підтексту у праці Романа Черкашина постає як фундаментальний елемент художнього мовлення, що забезпечує глибину, багатозначність і психологічну виразність тексту. Підтекст функціонує як міст між словом і внутрішнім змістом, визначаючи якість сценічного виконання та інтерпретації. Його усвідомлення й майстерне відтворення є необхідною умовою повноцінного розкриття авторського задуму та формування естетично насиченого мовлення.

Ключові слова: художнє виконання, підтекст, різниця змісту, змісти (типи) підтексту, протилежні значення, пряме однопланове висловлювання, подвійний план змісту.

Soroka Ivan, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Arts, PVNZ "Kyiv University of Culture"

Subtext as an Element of Artistic Discourse in the Work of Roman Cherkashyn "Artistic Reading. Technique and Logic of Language"

The purpose of the work is to analyse the concept of subtext in the work of Roman Cherkashyn, to clarify its role and functions in artistic speech and stage performance, and to outline the features of identifying and reproducing subtext (in particular, double meaning) as a key factor in the depth, expressiveness, and interpretative ambiguity of a literary text. **The research methodology** is based on a combination of theoretical-analytical, hermeneutic, discourse analysis, contextual, comparative methods, which allows for a comprehensive consideration of subtext as an element of artistic discourse. **The scientific novelty** of the work lies in the focus on insufficiently researched varieties of the content of subtext in artistic speech, in particular on the phenomenon of subtext of double and opposite meaning, which did not receive proper coverage in the work of Roman Cherkashyn. The work clarifies and expands the interpretation of subtext as a multi-level speech phenomenon, systematises its functions in the aspect of artistic performance. Additionally, the significance of the interpretative variability of subtext is substantiated and its influence on the practice of stage reading and acting skills is revealed. **Conclusions.** The concept of subtext in the work of Roman Cherkashyn appears as a fundamental element of artistic speech, which provides depth, ambiguity and psychological expressiveness of the text. Subtext functions as a bridge between the word and the inner meaning, determining the quality of stage performance and interpretation. Its awareness and skillful reproduction is a necessary condition for the full disclosure of the author's intention and the formation of aesthetically rich speech.

Key words: artistic performance, subtext, difference in meaning, meanings (types) of subtext, opposite meanings, direct one-level statement, double level of meaning.

Актуальність теми дослідження. Дослідження концепції підтексту в праці Романа Черкашина має місце через недостатню теоретичну та практичну розробленість цього явища в українській театрознавчій і сценічній практиці: автор робить крок до систематизації підтексту як мовленнєвого й сценічного інструменту, проте залишає ряд нюансів недослідженими. Аналіз його підходу дає можливість уточнити функціональні й технічні аспекти виявлення подвійного змісту, що має безпосереднє практичне значення для акторської майстерності, декламації та виконавської педагогіки. Поглиблення розуміння підтексту сприятиме точнішій інтерпретації художніх творів, підвищенню якості сценічного виконання та розвитку методики читання між рядками, а також заповнювати наукову прогалину в сучасних дослідженнях мовної інтенції й психологізації художнього мовлення. Таким чином, тема має як теоретичну, так і прикладну цінність для мистецтвознавства, педагогіки та практики виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останніх дослідженнях української театральної педагогіки приділено значну увагу поняттю підтексту, що розглядається як ключовий елемент у підготовці акторів. О. Шлемко (2019) в роботі «Підтекст як невід'ємний чинник сценічного мовлення» [5] вважає, що досі у галузі сценічного мистецтва відсутня цілісна термінологічна система, а в царині сценічного мовлення - цілісного теоретичного обґрунтування феномену підтексту. Визнає, що К. Станіславський вперше в сценічній практиці науково осмислив поняття підтексту, однак однозначного визначення цього поняття йому зробити так і не вдалося, а спрощене розуміння категорії підтексту як прихованого смислу тексту чи висловлювання полягає у спробі перенести в царину сценічного мистецтва категорію лінгвістики. У статті Л. Артемової (2021) «Театральна педагогіка у підготовці до сценічної майстерності студентів – майбутніх акторів» [1] розглянуто сучасні підходи до навчання акторів, охоплюючи використання підтексту як інструменту для поглиблення розуміння ролі та розвитку сценічної майстерності. У дослідженні Г. Локаревої та І. Резниченко (2024) «Теоретичні засади проблеми розуміння й осмислення майбутніми акторами підтексту драматичного твору» [2] акцентовано на важливості глибокого розуміння підтексту для акторської майстерності. З'ясовано, що підтекст у педагогічній діяльності визначається як засіб,

прихований смисл, прихована інформація, прийом, інструмент.

Сучасні українські дослідження в галузі театральної педагогіки підкреслюють важливість опанування підтексту як невід'ємного складника професійної підготовки акторів, що сприяє їхньому глибшому розумінню ролей та підвищенню якості сценічного виконання.

Мета дослідження — проаналізувати концепцію підтексту в книзі Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови», з'ясувати його зміст і функції у художньому мовленні та сценічному виконанні, а також окреслити особливості виявлення і відтворення підтексту (зокрема подвійного змісту) як ключового чинника глибини, виразності й інтерпретаційної багатозначності художнього тексту.

Основний виклад матеріалу. Праця Романа Черкашина «Художнє читання. Техніка та логіка мови» надає відповідні теоретичні засади, які допомагають розкрити природу підтексту в художній мові. В цій праці Черкашин одним із перших в українській методиці художнього виконання глибоко осмислює цю категорію й говорить про різність змісту підтексту. Спробуємо разом з її автором розібратися в явищі підтексту в художньому мовленні.

«Різний зміст підтексту по-різному виявляється в інтонаційному забарвленні мови. Живої мови без підтексту не буває» зазначає Черкашин (тут і далі у цитатах курсив наш – І. С.) [4, с. 101]. Оскільки автор книги в своїй роботі не концентрується на різницях змісту підтексту, які нам видаються вкрай важливими й не дослідженими, не дивлячись на постійну присутність у художньому мовленні, то спробуємо застановитися на них. Насамперед уточнимо, як трактує явище підтексту в своїй роботі сам Роман Черкашин.

Почнемо з моменту де він вперше згадує про «підтекст». «Думки, що складаються в нашій свідомості на базі мовного матеріалу, можуть залишатися й не висловленими вголос, існувати у вигляді «внутрішньої мови». Читець повинен глибоко проникнути у внутрішню суть твору, уміти прочитати і донести до слухачів не тільки те, що безпосередньо й прямо висловлено в тексті, але й те, що залишилося поза ним, - власне, підтекст» [4, с. 13].

Отже підтекст – все що поза текстом. Поза текстом – внутрішня мова. Підтекст – внутрішня мова. Виконавець повинен донести до слухачів, одночасно з прямим змістом висловлювання, й думки внутрішньої мови (підтекст). Тож «не висловлені думки»,

«внутрішня мова» все ж якось висловлюються. Підтекст - звучить. І Роман Черкашин вказує на звучання підтексту, означаючи це, як «звукове забарвлення певною мелодикою інтонацій» [4, с. 94]. «Думки виникають у голові людини на базі мовних термінів та фраз. Те як людина промовляє слова, як *забарвлює* їх *звуково*, перебуває у прямій залежності від того, що саме й для чого хоче вона висловити, а також від її ставлення до предмета висловлювання» [4, с. 94].

Наші рефлексії з наведеного: Мовні терміни, фрази (авторські, чужі) породжують у виконавця внутрішні думки (його власні). Ці внутрішні думки диктують особливість промовляння авторського тексту, тобто те як виконавець їх промовляє. Це як, спровоковано метою промовляння; в як закладена оцінка й ставлення виконавця. Як – поєднує в собі мету промовляння й оцінку-ставлення. Це, як промовлено, проявляється в певній мелодії інтонації. Означимо поняття «підтекст» за Черкашиним: (оскільки підтекст - все те що безпосередньо й прямо не висловлено в тексті, а це внутрішня мова й ставлення, то) підтекст це – забарвлена звуково внутрішня мова виконавця, в якій виявляється мета промовляння й оцінка-ставлення.

Далі теоретик твердить: «Ставлення та оцінка може виявлятися не тільки в словах, але і прозирати «між рядків», - іноді навіть *всупереч прямому змісту слів*, сказаних з певною мелодикою інтонацій, з відповідним тембровим забарвленням, у певному ритмі, створеному наголосами і паузами. Через те й можливо передати тими ж самими словами *відмінні*, а іноді навіть і *протилежні* значення смислу, почуття» [4, с. 94]. Ця цитата підкреслює, що підтекст передається через звукові засоби: інтонацію, тембр, паузи, що створюють додатковий сенс або навіть змінюють прямий зміст слів. Важливим є акцентуація Черкашина на тому, що ставлення та оцінка можуть іноді навіть суперечити прямому змісту слів, прозирати «між рядків». Відповідно, ставлення та оцінка, в основному, співпадають з прямим змістом слів, і підтекст має один зміст. У випадку не співпадіння – інший.

Коли підтекст і слова збігаються, ми маємо пряме, однопланове висловлювання (смісл прозорий, без внутрішнього конфлікту).

Коли вони не збігаються, виникає подвійний план змісту: зовнішній (що сказано словами) й внутрішній (що насправді мається на увазі).

На основі цього можна виокремити два різні змісти (типи) підтексту залежно від

співвідношення між прямим змістом висловлювання та внутрішнім ставленням мовця.

1. Прямий (узгоджений) підтекст. У цьому випадку ставлення й оцінка персонажа збігаються з прямим значенням слів. Підтекст тут не суперечить тексту, а поглиблює його, виступаючи засобом передачі психологічного стану персонажа та виконавця. Це не просто «другий план», а внутрішній мовний пласт, що безперервно супроводжує мовлення, навіть у паузах. Саме в цьому значенні підтекст відповідає розумінню Костянтина Станіславського як «внутрішньо відчутого життя людського духу ролі», що тече під словами, виправдовуючи й оживляючи їх.

2. Непрямий (контрастний) підтекст. Тут ставлення й оцінка не збігаються з прямим змістом висловлювання і проявляються «між рядків». Завдяки цьому ті самі слова можуть передавати інші, іноді навіть протилежні значення — як у плані смислу, так і почуттів. У такому випадку підтекст формується через виконавську інтерпретацію, інтонацію та внутрішнє відчуття прихованого або контрастного змісту.

Ось два виокремлені нами різні типи підтексту. Оскільки вияв ставлення й оцінки це вияв підтексту і, як наголошує Черкашин, «живої мови без підтексту не буває», то підтекст існує завжди, є тільки його різні змісти (типи).

І в цій же роботі ще одне визначення підтексту (першого типу). «Під час довших пауз внутрішня робота думки не припиняється. Пауза заповнюється мисленими уявленнями, образами, відчуттями, на основі яких формуються думки, складаючись у словесні вирази. Цей внутрішній матеріал роботи свідомості в процесі мовлення *називають підтекстом*» [4, с. 101]. Тут підтекст уже як - внутрішній матеріал роботи свідомості в процесі мовлення, тобто - мислення, уявлення, образи, відчуття. Явна данина Станіславському; саме він так «називає», явище підтекст, постулатів якого, як і ми, не може уникнути вітчизняний театральний теоретик-педагог.

До запровадження прийому підтекст Станіславський приходив через усвідомлення значимості внутрішньої суті слова, його відчуття. Для розкриття внутрішнього змісту твору, його суті, виконавець повинен, за словами Станіславського, говорити якомога простіше, без удаваного пафосу, без фальшивого наспівування й перебільшеного скандування. Коли виконавець яскраво забарвлює звуком і окреслює інтонацією те, чим живе всередині, він змушує тим самим

глядача бачити внутрішнім зором ті образи й картини, про які розповідають слова мови і які створює його творча уява, бо кожен із звуків, з яких складається слово, має свою душу, свою природу, свій зміст, які повинен почувати той, хто їх вимовляє.

Коли слово не пов'язане з життям і вимовляється формально, механічно, мляво, бездушно, порожньо тоді, стверджує Станіславський — воно подібне до трупа, в якому не б'ється пульс. Й продовжує, говорячи що живе слово, має своє певне обличчя і повинно бути таким, яким створила його природа. Букви є лише символами звуків, які треба наповнити змістом, Через голосові хвилі виходять назовні не порожні, а духовно-змістовні звуки, які дають право говорити, що всередині, в їх серцевині, є частка людського духу [3, с. 467, 473] («не явне, а внутрішньо відчуте «життя людською духу» ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдуючи й оживляючи їх» [3, с. 495]).

Для досягнення правдивості звучання чужого тексту К. С. Станіславський і ввів прийом «підтексту», оскільки слово, текст ролі, вважає цінними не самі собою і для себе, а тим внутрішнім змістом або підтекстом, який вкладено в них.

Тепер з'ясуємо, що ж являється внутрішнім змістом прийому «підтекст» у К. Станіславського, і до якого з означених нами вище типів підпадає його тлумачення.

«У чому ж секрет прийому, який я рекомендую? Він простий і ясний. Щоб говорити текст ролі по суті, треба вникати глибоко у внутрішню суть того, про що говориш, і треба почувати цю суть» [3, с. 505]. Оскільки на сцені, стверджує класик, не повинно бути бездушних, не наповнених почуттям слів, безідейних й недійових слів, а слово повинно збуджувати в артиста, в його партнерів, а через них і в глядачів різноманітні почуття, хотіння, думки, внутрішні прагнення, внутрішні образи уяви, зорові, слухові та інші відчуття, то такі слова мають сповнитися внутрішніми образами, створеними вимислами уяви, магічними «якби» та запропонованими обставинами. Треба знати й бачити їх своїм внутрішнім зором. Внутрішні бачення створюють настрій, який збудить відповідне почуття. Відчуття і почуття внутрішньої суті авторського тексту породить емоційно-чуттєве проголошення цих слів. Для досягнення цього Станіславський радить навчитися включати в творчість свою душевну й органічну природу й зробити чутким і чутливим наш звуковий, мовленнєвий та інші апарати втілення, якими

можна передавати свої внутрішні почуття, думки, бачення тощо (підтекст) [3, с. 499].

Станіславський додає, що на сцені ми змушені говорити не про те, що самі бачимо, відчуваємо, мислимо, а про те, чим живуть, що бачать, відчувають, думають особи, яких ми зображаємо. В такому випадку акторові, щоб заслужити право стояти на підмостках, треба щось робити на сцені. Серед багатьох прийомів, що заповнюють внутрішню порожнечу ролі, важливе місце посідає механічне базікання слів. Внаслідок чого в акторів виробляється звичка до механічної мови на сцені, тобто звичка без смислу вимовляти визубрені слова ролі, без усякої уваги до їх внутрішньої суті [3, с.494].

Тому Станіславський й розробив свій прийом «підтексту», для заповнення внутрішньої порожнечі при приговоренні чужих текстів з метою уникнення без смислового механічного базікання слів. Суть даного прийому полягає в тому, щоб добитися органічності й правдивості звучання чужих слів. А для цього, виконавцеві-актору слід самому побачити, відчути, помислити, подумати. Для цього Станіславський пропонує задіяти почуття, думку, уяву, бо «як тільки почуття, думка або уява оживлять порожні звуки, створюється інше до них ставлення, як до змістовного слова» [3, с. 496].

У Станіславського породжене почуттям, думкою, уявою ставлення оживляє порожні звуки авторського тексту.

Станіславський ще образно додає: «артист створює музику свого почуття на текст п'єси і вчиться співати цю музику почуття словами ролі. Коли ми чуємо мелодію живої душі, тільки тоді ми повною мірою належно оцінимо і красу тексту, і те, що він у собі заховує» [3, с. 497] Підтекст – «проспівана» словами ролі музика почуття, мелодія живої душі артиста. В мелодії живої душі (інтонації) актора розкривається вся краса авторського тексту, все що він у собі заховує (тобто містить) – уточнення І.С.) .

Внутрішнє життя актора (все чим актор живе всередині, «життя людського духу»), яскраво забарвлене звуком і окреслене інтонацією Станіславський називає «підтекстом».

В дослідженні ми не могли обійти Станіславського, бо він не просто порекомендував прийом підтексту, — він створив діючу модель, яка пояснює, як внутрішнє життя актора перетворюється на живе сценічне слово. Ми свідомо так детально розглянули основний теоретичний матеріал К. С. Станіславського присвячений підтексту в розділах «Дикція та спів» і «Мова на сцені» в

книзі «Робота актора над собою», щоб остаточно переконатися в трактуванні суті змісту прийому «підтекст» основоположником системи акторської майстерності.

Костянтин Станіславський прямо не визначає підтекст як «інший» «відмінний», чи тим більше, «протилежний» зміст. У згаданих розділах він акцентує, що: слово повинно бути насичене внутрішнім життям; актор має говорити не «звуки», а думки і дії; і що підтекст пов'язаний із логікою, дією і переживанням, а не з протиставленням тексту.

Підтекст у Станіславського — це не протилежний зміст, а внутрішня правда, яка робить зовнішній текст живим і переконливим.

Все вище наведене нами тлумачення змісту прийому «підтекст» К. Станіславським говорить про те, що тлумачить він його ширше, не виокремлюючи другого, іншого змісту, і не розглядає підтекст як – приховані, протилежні змісти слів, на які вказує український науковець Роман Черкашин. Принаймні жодної цитати у Станіславського яка б про це свідчила ми не знаходимо.

Матеріали проведеної аналітичної роботи дають змогу зробити певні заключення, що обидва теоретики пояснюють зміст явища підтексту, але підходять до нього з різних боків — мовного і акторсько-психологічного.

Однак слід вказати на певну різницю в підходах.

Роман Черкашин акцентує увагу на звучанні мови. У нього підтекст виявляється через: інтонацію, тембр голосу, ритм, наголоси. Тобто головне: як сказано, а не тільки що сказано. Ті самі слова можуть передавати різні або навіть протилежні почуття.

Роблячи висновок за викладом Р. Черкашина, то підтекст у нього ще й — прихований смисл, який проявляється через мовленнєве оформлення і звучання.

Костянтин Станіславський же розглядає підтекст значно ширше — як внутрішнє життя ролі. Підтекст у нього — це: думки, почуття, наміри персонажа; «якби», уява, обставини; внутрішні дії та мотивація. Підтекст існує під словами і саме він змушує героя їх говорити. Ще пов'язаний із поняттям наскрізної дії (загальної мети ролі). В загальному у Станіславського підтекст — це внутрішній психологічний процес, що керує словами і поведінкою персонажа.

Головна різниця:

У Черкашина - зовнішній прояв підтексту (інтонація, звучання мови).

У Станіславського - внутрішня сутність підтексту (думки, почуття, мотиви).

У Черкашина підтекст чути.

У Станіславського підтекст переживається і проживається.

Важливою є думка Черкашина про роль паузи та мовчання як носіїв підтексту. «Внутрішня робота свідомості тільки частково виявляє себе висловленими вголос словами. Паузи, заповнені внутрішньою, невисловленою мовою, бувають дуже змістовні. Через те красномовне мовчання іноді може сказати більше, ніж слова, - виявити такі тонкощі переживання, які не доступні словам» [4, с.101]. Один з найцікавіших аспектів у Черкашина - «мовчазний підтекст», що виявляється у паузах, коли пауза — це не відсутність мовлення, а особлива форма його присутності. У ній — напруга, підтекст, внутрішній монолог.

Станіславський же прямо й системно про «підтекст у паузі» саме в розділах про сценічну мову не говорить, але сама ідея підтексту як внутрішнього безперервного життя ролі автоматично поширюється і на паузи. Він не описує це прямо, але його система це передбачає.

Наукова новизна роботи полягає у зосередженні на недостатньо досліджених різновидах змісту підтексту в художньому мовленні, зокрема на явищі підтексту подвійного та протилежного значення, що не отримало належного висвітлення у праці Романа Черкашина. У роботі уточнено та розширено трактування підтексту як багаторівневого мовленнєвого явища, систематизовано його функції в аспекті художнього виконання. Додатково обґрунтовано значення інтерпретаційної варіативності підтексту та виявлено її вплив на практику сценічного читання й акторської майстерності.

Висновки. Поняття підтексту є ключовим у мистецтві художнього виконання, сценічної мови та акторської майстерності, оскільки відповідає за: 1) внутрішні стани, 2) приховані значення, і в обох - мовленнєві нюанси виходять за межі прямого тексту.

Підтекст для Черкашина — це не просто прихований сенс, але структурно й стилістично обґрунтований рівень мови, який співпрацює з логікою художнього твору.

В художньому мовленні підтекст сповнюється важливими функціями. Він як засіб передачі психологічних станів персонажів й виконавця, і як елемент авторського задуму, який виражається через мовленнєві засоби: інтонацію, паузи, ритм, метафору, символи; і як допоміжна функція: створення атмосфери, напруги, конфлікту чи іронії — через те, що сказано не прямо.

В своїй роботі Р. Черкашин розглядає й технічні засоби розкриття підтексту: робота з реченням, робота з паузою, темпом, інтонацією, виразністю читання. Вказує на важливість логіки мови, коли підтекст має узгоджуватися з логікою думки, композиційними ланками твору та стилістичними особливостями твору (жанром, настроєм).

Слід вказати й на певні проблеми та обмеження в застосуванні прийому підтексту іншо-протилежного змісту, коли виникає неоднозначність інтерпретації підтексту — різні виконавці, актори можуть розуміти його по-різному. Підтекст такого змісту може бути слабко зафіксованим у тексті й потребувати чутливості та практики, а без належної техніки й чуття можна або надати невірний підтекст, або його ігнорувати. Все це вказує на важливе практичне значення застосування прийому. Для акторів, декламаторів, читців: вміння розпізнавати й відтворювати підтекст робить читання живим, глибоким, драматично насиченим, формує навички «читання між рядками», спонукає до аналізу мовних засобів, розвитку естетичної чутливості. Актор або читець має досягнути не лише текст, а й підтекст — тобто все, що відбувається «за» словами. Це вимагає високого рівня інтелектуальної та емоційної чутливості, техніки мовлення та уважного аналізу тексту. Черкашин фактично підводить до ідеї, що не існує хорошого виконання художніх творів без виявлення підтексту, й особливо підтексту - подвійного змісту.

У ширшому культурному й літературознавчому контексті — розуміння підтексту сприяє кращому розкриттю художніх творів, осмисленню авторських ідей і стилістичних особливостей.

Черкашинова концепція підтексту в «Художнє читання. Техніка та логіка мови» — це цілісне поєднання теорії і практики, яке дозволяє глибше досягнути художній текст, зробити його мовлення багатшим і змістовнішим. Його підтекст — це мости між тим, що сказано, і тим, що мається на увазі; між словом і задумом; між текстом і слухачьким сприйняттям. Роман Черкашин у своїй праці закладає фундамент для розуміння підтексту не просто як риторичного прийому, а як ключового елементу мовленнєвої дії. Підтекст — це: вияв внутрішнього змісту через мовленнєві засоби; міст між думкою й словом й інструмент розкриття психологізму у художньому читанні.

Література

1. Артемова Л. В. Театральна педагогіка у підготовці до сценічної майстерності студентів — майбутніх акторів. *Освітній дискурс*. 2021. №36(8–9). С. 50–60. DOI: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36\(8-9\)-5](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-5).
2. Локарева Г. В., Резниченко І. Т. Теоретичні засади проблеми розуміння й осмислення майбутніми акторами підтексту драматичного твору. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2024. №4. С. 66–73. DOI: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2024-4-09>.
3. Станіславський К. С. Робота актора над собою / пер. Т. Ольховського ; за ред. Ф. Гаєвського. Київ : Мистецтво, 1953. Ч. 1–2. 670 с.
4. Черкашин Р. О. Художнє читання. Техніка та логіка мови: методичний посібник. Київ : Мистецтво, 1955. 128 с.
5. Шлемко О. Д. Підтекст як невід'ємний чинник сценічного мовлення. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації* : зб. наук. праць / наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 218–224.
6. Silence is Golden: The Electric Properties of Subtext in Playwriting. URL: <https://breakingcharacter.com/silence-is-golden-the-electric-properties-of-subtext-in-playwriting/> (дата звернення: 01.03.2026).
7. Subtext in Acting: Examples, Meaning, and Techniques for Deeper Performance. URL: <https://www.rockstaracademy.com/blog/subtext-in-acting> (дата звернення: 01.03.2026).

References

1. Artemova, L. V. (2021). Theatre pedagogy in preparation for stage skills of students – future actors. *Educational discourse*, 36(8–9), 50–60. DOI: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36\(8-9\)-5](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-5) [in Ukrainian].
2. Lokarjeva, H. V., & Reznichenko, I. T. (2024). Theoretical foundations of the problem of understanding and comprehension of the subtext of a dramatic work by future actors. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, 4, 66–73. DOI: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2024-4-09> [in Ukrainian].
3. Stanislavskyi, K. S. (1953). The actor's work on himself. Part 1–2. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
4. Cherkashyn, R. O. (1955). Artistic reading. Technique and logic of language: a methodological manual. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
5. Shlemko, O. D. (2019). Subtext as an integral factor of stage speech. Producer's activities in the cultural and artistic space of the 21st century: research practices, development dynamics, spheres of implementation: *Collection of scientific works*, 218–224 [in Ukrainian].
6. Silence is Golden: The Electric Properties of Subtext in Playwriting. Retrieved from: <https://breakingcharacter.com/silence-is-golden-the-electric-properties-of-subtext-in-playwriting/> [in English].
7. Subtext in Acting: Examples, Meaning, and Techniques for Deeper Performance. Retrieved from: <https://www.rockstaracademy.com/blog/subtext-in-acting> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.03.2026
Отримано після доопрацювання 03.04.2026
Прийнято до друку 14.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Вадясова Н. В. Специфіка імпровізації концертмейстера у хореографічних колективах: функціональні завдання та професійні умови реалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 404–409.

Вадясова Наталія Вікторівна,
провідний концертмейстер
кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного
виховання і спорту України
<https://orcid.org/0009-0006-2427-8041>
nataliavadiasova871@gmail.com

Vadiasova N. (2026). Specifics of the Concertmaster's Improvisation in Choreographic Ensembles: Functional Tasks and Professional Conditions for its Implementation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 404–409 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА ІМПРОВІЗАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ: ФУНКЦІОНАЛЬНІ ЗАВДАННЯ ТА ПРОФЕСІЙНІ УМОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Мета дослідження – визначити специфіку імпровізації концертмейстера у хореографічних колективах як професійної дії, що забезпечує організацію навчально-репетиційного процесу та художню цілісність рухово-музичної взаємодії. **Методологія дослідження.** Теоретичний аналіз фахових підходів до діяльності концертмейстера в хореографії, структурно-функціональний розгляд взаємодії «педагог-хореограф – концертмейстер – виконавці», узагальнення практичних моделей музичного супроводу в умовах змінної репетиційної ситуації. **Наукова новизна** полягає в уточненні імпровізації концертмейстера як нормативно керованого процесу, підпорядкованого руховій структурі заняття та вимогам педагогічної доцільності, а також у виокремленні ключових професійних параметрів імпровізації як засобу оперативної координації, формоутворення та стилістичної відповідності в роботі хореографічного колективу. **Висновки.** З'ясовано, що імпровізація концертмейстера в хореографічному колективі функціонує як керований музичний супровід, підпорядкований руховій організації заняття та педагогічному завданню, і водночас виступає засобом узгодження музичної форми з логікою вправ і комбінацій у реальному часі. Визначено, що її результативність забезпечують темпоритмічна точність, уміння вибудовувати музичну структуру відповідно до тривалості комбінацій і змін репетиційної ситуації, стилістична відповідність жанровим вимогам та здатність підтримувати синхронність групи й робочий емоційний режим заняття. Показано, що в сучасних умовах роботи українських колективів імпровізація набуває додаткового значення як інструмент оперативної адаптації до змінного режиму роботи, просторово-часових обмежень і поширення фонограм; подальші розвідки доцільно спрямувати на уточнення критеріїв ефективності та методики формування відповідних компетентностей.

Ключові слова: концертмейстер, хореографічний колектив, імпровізація, музичний супровід, репетиційний процес, темпоритм, музично-рухова взаємодія.

Vadiasova Natalia, Leading Concertmaster, Department of Choreography and Dance Sports, National University of Physical Education and Sports of Ukraine

Specifics of the Concertmaster's Improvisation in Choreographic Ensembles: Functional Tasks and Professional Conditions for its Implementation

The purpose of the article is to identify the specifics of the concertmaster's improvisation in choreographic ensembles as a professional practice that ensures the organisation of the training and rehearsal process and the artistic integrity of movement–music interaction. **The research methodology.** The study employs a theoretical analysis of professional approaches to the concertmaster's work in choreography, a structural–functional examination of the interaction “teacher-choreographer – concertmaster – performers,” and a generalisation of practical models of musical accompaniment under variable rehearsal conditions. **The scientific novelty** lies in clarifying the concertmaster's improvisation as a normatively guided process subordinated to the movement structure of the class and the requirements of pedagogical appropriateness, as well as in identifying the key professional parameters of improvisation as a means of operative coordination, form-building, and stylistic correspondence in the work of a choreographic ensemble. **Conclusions.** It has been established that the concertmaster's improvisation in a choreographic ensemble functions as a guided musical accompaniment subordinated to the movement organisation of the class and the pedagogical task, while also serving as a means of aligning musical form with the logic of exercises and combinations in real time. It has been determined that its effectiveness is ensured by tempo-rhythmic accuracy, the ability to construct musical structure in accordance with the duration of combinations and changes in the rehearsal situation, stylistic correspondence to genre

requirements, and the capacity to maintain group synchrony and the working emotional climate of the class. It is shown that under contemporary conditions of Ukrainian ensembles, improvisation gains additional significance as a tool for rapid adaptation to a variable working schedule, spatial and temporal constraints, and the widespread use of phonograms; further research should focus on refining effectiveness criteria and methods for developing the relevant competencies.

Keywords: concertmaster, choreographic ensemble, improvisation, musical accompaniment, rehearsal process, tempo-rhythm, movement–music interaction.

Актуальність теми дослідження. У хореографічних колективах музичний супровід є одним із визначальних чинників організації навчальної та репетиційної роботи, формування виконавської дисципліни, розвитку музичності й ритмічної точності танцівників. Практика показує, що якість засвоєння рухового матеріалу суттєво залежить від здатності концертмейстера оперативно узгоджувати звучання з темпом, динамікою та структурою комбінацій, а також підтримувати педагогічні завдання заняття. За сучасних умов української культурної сфери актуальність проблеми зростає через нестабільність організаційних режимів роботи колективів, часті перерви та зміни графіків в умовах воєнного стану, відмінність матеріально-технічних умов у різних просторах, а також поширення практики використання фонограм, що зменшує можливості гнучкої корекції музичного процесу під конкретну навчальну ситуацію. У зв'язку з цим потребує уточнення питання, у чому полягає специфіка імпровізації концертмейстера саме в хореографічному середовищі, які функції вона виконує та які професійні вимоги висуває до виконавця.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика концертмейстерської діяльності в українському науковому дискурсі розвивається у двох взаємопов'язаних напрямках: узагальнення професійного становлення спеціальності та конкретизація методичних і виконавських вимог у різних освітньо-виконавських середовищах. У межах цієї статті враховано тематичні акценти основного викладу, що безпосередньо пояснюють функції імпровізації, логіку музичного оформлення уроку та параметри взаємодії «педагог-хореограф – концертмейстер – виконавці».

Як точка відліку для українського контексту важливою є праця Є. Нікітської [8], про виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні, що фіксує ранній етап інституціоналізації професії та її включення у систему фахової підготовки. Водночас сучасні роботи у сфері мистецької освіти дедалі частіше переходять від загальної історико-професійної рамки до опису специфічних умов діяльності концертмейстера в суміжних видах мистецтва, де акомпанемент набуває ознак

педагогічного інструмента керування процесом.

Профільний пласт досліджень становлять праці, присвячені роботі концертмейстера у класі хореографії, насамперед у зв'язку з уроком класичного танцю. О. Настюк [6] аналізує музично-педагогічні вимоги до супроводу саме в класичному тренінгу, підкреслюючи залежність музичного рішення від методики заняття та навчальних завдань. Г. Ільїна [4] розглядає специфіку діяльності концертмейстера хореографії у вищій школі, акцентуючи на психофізіологічній складності акомпануючого типу творчості та на необхідності професійної адаптивності в освітньому процесі. Н. Слупська [10] подає практикоорієнтовані рекомендації щодо роботи концертмейстера у хореографічному класі, уточнюючи коло типових завдань та професійних вимог у навчальному середовищі. У статті І. та Н. Науменків [7] окреслено напрями концертмейстерської діяльності в роботі над класичним танцем, а також подано алгоритм заняття та перелік умінь, необхідних для стабільного супроводу екзерсису. Сукупно ці праці вибудовують уявлення про концертмейстера як учасника педагогічної взаємодії, відповідального не лише за якість звучання, а й за організацію навчально-репетиційного процесу.

Окрему групу становлять дослідження, що безпосередньо описують імпровізацію як нормативний механізм музичного оформлення уроку. А. Ворона [1], розглядаючи роль концертмейстера у хореографічному мистецтві, акцентує на поєднанні імпровізаційного принципу з виконанням відомих музичних фрагментів і на обов'язковості жанрово-темпової відповідності супроводу потребам танцівників. Тези Т. Тихомирової та В. Грачової [12] конкретизують сучасні підходи до музичного оформлення уроку класичного танцю, фіксуючи співіснування двох принципів – імпровізаційного і нотного – та вказуючи, що нотний матеріал може обмежувати викладача у komponуванні комбінацій. Для теоретичного обґрунтування темпоритмічних рішень у хореографії важливою є праця О. Єнської, А. Максименка та І. Ткаченка [3], де темпоритм подається як конструктивний чинник композиції танцю і пояснюється залежність

зміни темпу від художнього завдання балетмейстера. Таким чином, сучасний корпус літератури дозволяє трактувати імпровізацію концертмейстера не як «вільну гру», а як керований спосіб узгодження музичної форми з логікою уроку.

Важливим напрямом публікацій є питання стилістичної відповідності та національно-культурної конкретики супроводу, особливо в народно-сценічній хореографії. У тезах В. Годлевського [2] акцентовано на ролі регіонального фольклорного мелосу та доцільність залучення фольклорних елементів як засобу увиразнення художньо-стильових ознак постановки. У матеріалах КМАЕЦМ В. Лисенко-Костіна [5] розглядає концертмейстерську участь у збереженні національних особливостей музичних творів на заняттях із народно-сценічної хореографії, підкреслюючи функцію супроводу у формуванні «образу» народності та національного колориту, а також потребу імпровізувати в заданій гармонічній прогресії у роботі з національно-стилістичними матеріалами. Цей тематичний блок літератури важливий для статті тим, що виводить імпровізацію в площину стилістики й культурної відповідальності, а не лише технічної зручності.

Методичний вимір проблеми доповнює навчально-методичне видання «Теорія і практика акомпанементу» [11], у якому окреслено вимоги до добору музичного матеріалу з урахуванням шкіл і напрямів танцювального мистецтва, етапів навчання та структури заняття, а також підкреслено об'єктивні складнощі роботи концертмейстера в умовах різновікових груп і різних напрямів хореографії. У ширшому контексті професійної підготовки корисними є роботи О. Переверзевої [9], де аналізується поліфункціональність концертмейстерської праці в системі мистецької освіти та наголошується на необхідності мобільності й чутливості до виконавської та педагогічної ситуації.

Водночас огляд наявних досліджень показує, що більшість праць зосереджується на методиці уроку (передусім класичного танцю) та на описі професійних якостей концертмейстера, тоді як питання імпровізації як інструмента забезпечення стійкості процесу в умовах обмеженого часу, змінних репетиційних режимів і посилення ролі фонограм описані фрагментарно. Саме тому доцільним є подальше узагальнення наукових підходів у межах цілісної моделі, де імпровізація розглядається як професійна компетентність, що одночасно забезпечує темпоритмічну організацію, формотворення,

стилістичну відповідність та комунікацію в хореографічному колективі.

Мета дослідження – визначити специфіку імпровізації концертмейстера у хореографічних колективах як професійної дії, що забезпечує організацію навчально-репетиційного процесу та художню цілісність рухово-музичної взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Імпровізація концертмейстера в хореографічному колективі має відмінну природу порівняно з імпровізацією у концертному музичному виконавстві. Її головною ознакою є підпорядкованість рухові, тобто орієнтація на структуру комбінації, логіку вправи або сценічного фрагмента. Тут імпровізація не є самоціллю і не спрямована на демонстрацію індивідуальної творчої свободи; вона виступає способом забезпечення регульованості процесу та відповідності музики конкретній педагогічній дії. Практично ця підпорядкованість виявляється у виборі типу супроводу та у вимозі жанрово-темпової відповідності вправі й можливостям виконавців. «Концертмейстер у хореографічному класі має враховувати особливості двох варіантів музичного супроводу до класичного танцю: 1) імпровізація у певному жанрі та необхідному для танцівників темпі; 2) виконання відомих музичних творів або їх окремих фрагментів. У роботі над вправами концертмейстер може виконувати стильові імпровізації у межах певного жанру» [1, с. 259]. Відтак специфіка імпровізації визначається як музичними здібностями, так і здатністю концертмейстера «прочитувати» рухову задачу як часову і ритмічну організацію, переводячи її у зрозумілу для виконавців музичну форму.

Провідним параметром такої імпровізації є темпоритм. У хореографічній роботі темп не може бути абстрактною величиною: він співвідноситься з технічним рівнем групи, характером вправи, вимогами до якості руху та станом виконавців. Підставою для такого розуміння є те, що «темпоритм – конструктивна основа композиції, а часом, і основа естетична. Прискорення чи скорочення часу дії в хореографії залежить від характеру дії, художнього завдання. Якщо, наприклад, треба акцентувати увагу глядача на певному нюансі, положенні, балетмейстер уповільнює темп. Інколи балетмейстер свідомо порушує притаманний даному твору ритм для певної характеристики того чи іншого образу» [3, с. 24]. У такому випадку концертмейстер має забезпечити сталість пульсу там, де формується точність та синхрон, і водночас бути готовим до швидкої зміни темпу, якщо педагог змінює завдання, ускладнює

комбінацію або повертається до попереднього матеріалу. У цих ситуаціях імпровізація проявляється як оперативна корекція музичного часу без втрати цілісності звучання та без руйнування логіки руху.

Не менш важливою є формотворча функція імпровізації. Урок і репетиція в хореографії потребують чітких завершень та зрозумілих переходів, оскільки вони дисциплінують виконавців і формують відчуття структури. «Музичне оформлення уроку класичного танцю здійснюють за двома принципами: імпровізаційним та за допомогою нотного матеріалу. Виконання нотного матеріалу не завжди буває зручним для викладача, тому що обмежує його можливості складання комбінацій уроку. При імпровізаційному оформленні уроку концертмейстерів переважно орієнтують на використання нотного матеріалу з класичних балетів» [12, с. 88]. Концертмейстер повинен вміти будувати музичні фрази відповідно до тривалості комбінацій, забезпечувати логічний вступ і завершення, а також підлаштовувати протяжність музичної тканини під повтори або зупинки. У практичному вимірі це означає здатність швидко подовжити музичний матеріал у разі додаткового повторення, або, навпаки, скоротити й завершити фразу без різкого обриву, коли педагог змінює план роботи. У таких діях імпровізація виступає інструментом збереження організованості процесу.

Стилістична відповідність є окремою площиною специфіки. Хореографічні колективи працюють у різних напрямках, де музика формує не тільки ритмічну опору, а й характер руху та виконавську манеру. Імпровізація концертмейстера має враховувати жанрові вимоги: у класичному танці переважають ясність метру, врівноваженість і точна акцентуація, у народно-сценічному напрямі – характерні ритмічні моделі та енергійний руховий імпульс, у сучасних формах – ширший діапазон фактурних і динамічних рішень, які підтримують пластичну свободу. Для народно-сценічної практики, наприклад, показовим є твердження В. Годлевського, що «застосування фольклорних елементів (ритміка, мелізматики, лад, імпровізація та автентика) у концертмейстерській діяльності сприяє створенню доречного музичного супроводу до хореографічного малюнка» [2, с. 66]. Принциповим є те, що стилістика в хореографічній імпровізації не може бути випадковою, оскільки вона безпосередньо впливає на формування образу, техніки та виконавської культури. У фаховому описі роботи концертмейстера на заняттях,

наприклад, з народно-сценічної хореографії це формулюється так: «концертмейстер допомагає доповнити «образ» народності своїм супроводом та насити комбінації екзерсису та етюдні форми національним колоритом» [5, с. 168]. Практична підстава такої вимоги пов'язана з багатоваріантністю умов роботи концертмейстера в хореографічному класі та необхідністю добору музичного матеріалу відповідно до віку виконавців і танцювального напрямку. Є. Власенко зазначає: «У роботі концертмейстера завжди є об'єктивні складнощі. Йому доводиться працювати з дітьми різного віку (від школярів-початківців до випускників), з педагогами різних танцювальних напрямів – народної хореографії, класичного і сучасного танцю. Наповнити музикою кожне зайняття, відповідно до віку танцюристів, репертуару цієї вікової категорії і танцювального напрямку, не просто. Шлях один – постійне вдосконалення, серйозний творчий підхід до роботи» [11, с. 105].

Комунікативний аспект імпровізації виявляється в тому, що музика виступає засобом керування колективом у реальному часі. Концертмейстер організовує вступ, фіксує завершення, підкреслює акценти, що допомагає групі синхронізуватися, а також створює передумови для дисципліни та впорядкованості. У цій взаємодії важливою є узгодженість із педагогом-хореографом, оскільки музичні рішення мають відповідати методиці заняття. «Співтворчість педагога-хореографа і концертмейстера необхідна в усіх сферах (планування, реалізація програм навчальної і постановної роботи). Від концертмейстера не залежить побудова занять – це вирішує хореограф. А ось якою буде віддача, на якому емоційному рівні пройдуть ці заняття – це багато в чому залежить від музиканта, від підбраної і виконаної ним музики» [9, 33–34]. Отже, професійна імпровізація концертмейстера полягає в здатності в реальному часі підпорядковувати музичні рішення педагогічній меті заняття й забезпечувати організованість та цілісність роботи колективу. Саме тому вона передбачає розуміння того, коли музика повинна бути нейтральною опорою для технічної роботи, а коли – активним чинником, що стимулює виразність, динаміку та образність руху.

Сучасні умови діяльності хореографічних колективів висувають до імпровізації додаткові вимоги. Часті перерви занять, зміни простору, обмеженість часу на репетицію, різний рівень технічного забезпечення та поширення фонограм формують ситуацію, у якій зростає потреба в оперативних рішеннях. Живий супровід і, відповідно, імпровізація

забезпечують можливість швидко відкоригувати темп, підлаштувати музичну тривалість під реальний перебіг заняття, підтримати робочий ритм групи в умовах нестабільності. Водночас концертмейстер має володіти професійною стриманістю та точністю, оскільки надмірна музична варіативність або невинновдане ускладнення фактури можуть ускладнити виконання й знизити педагогічний ефект. Отже, у хореографічній практиці імпровізація є не вільною зміною матеріалу, а керованою адаптацією, що працює на результат заняття.

Окремого значення набуває питання професійної підготовки концертмейстера до такої імпровізації. У цьому контексті важливо, що добір музичного матеріалу для хореографічного класу спирається на спеціальні знання, без яких неможливо забезпечити жанрову та методичну відповідність супроводу навчальним завданням. «Технологія добору музичних творів базується на глибоких знаннях концертмейстера системно-хореографічної освіти і припускає:

- 1) знання шкіл і напрямів танцювального мистецтва;
- 2) знання традиційних форм і етапів навчання дітей хореографії;
- 3) знання форм побудови зайняття, обов'язкових імпровізаційних моментів;
- 4) знання хореографічної термінології (зокрема, французькою мовою)» [11, с. 106]. Йдеться не про технічну вправність, а про сформовані навички швидкого добору музичних моделей, здатність підтримувати стійкий пульс, тримати просту й зрозумілу для руху фактуру, керувати динамікою без перевантаження, а також утримувати стилістичну точність. Практично це означає наявність внутрішнього запасу музичних рішень, що дозволяє реагувати на зміну завдань без втрати якості. У характеристиці професійного профілю це прямо пов'язується з такими якостями, як «великий об'єм уваги і пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції і винахідливість в несподіваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чуйність» [11, с. 118]. Показовою є вимога, зафіксована в описі музичного супроводу для національно-стилістичних матеріалів: «<...> музика завжди емоційно насичена та вимагає вміння імпровізувати в заданій гармонічній прогресії та відтворювати прийоми <...>» [5, с. 167]. Таким чином, специфіка імпровізації концертмейстера в хореографічних колективах полягає в поєднанні музичної гнучкості з педагогічною доцільністю та дисципліною часу.

Наукова новизна полягає в уточненні імпровізації концертмейстера як нормативно керованого процесу, підпорядкованого руховій структурі заняття та вимогам педагогічної доцільності, а також у виокремленні ключових професійних параметрів імпровізації як засобу оперативної координації, формоутворення та стилістичної відповідності в роботі хореографічного колективу.

Висновки. Імпровізація концертмейстера у хореографічному колективі є професійною формою музичного супроводу, яка підпорядкована руховій структурі заняття та спрямована на забезпечення організованості навчально-репетиційного процесу. Її сутність полягає в оперативному узгодженні музичних рішень із педагогічним завданням, коли музика функціонує як засіб регуляції темпу, ритмічної ясності та якості руху. Показано, що результативність імпровізації залежить від здатності концертмейстера підтримувати сталий пульс і водночас коригувати темп відповідно до технічного рівня групи, характеру вправи та стану виконавців без руйнування логіки комбінації. Встановлено, що важливим параметром є формоутворення: вміння вибудовувати вступи, завершення й переходи, подовжувати або скорочувати музичну фразу залежно від повторів, зупинок і змін плану заняття. Доведено, що стилістична відповідність супроводу жанровим вимогам (класичний, народно-сценічний, сучасний танець) має принципове значення для формування образності та виконавської манери, а отже не може бути випадковою. Обґрунтовано комунікативну функцію імпровізації: через акцентуацію, динаміку та організацію музичних сигналів концертмейстер підтримує синхронність групи й робочий емоційний режим заняття у взаємодії з педагогом-хореографом. Сучасні умови діяльності хореографічних колективів в Україні актуалізують значення імпровізації як засобу оперативної адаптації до змінного режиму роботи, різних просторових і часових обмежень та поширення фонограм. Перспективним напрямом подальшого опрацювання проблеми є методичне уточнення критеріїв ефективності концертмейстерської імпровізації та розроблення навчальних підходів до формування відповідних компетентностей у системі мистецької освіти.

Література

1. Ворона А. Наукові засади фахової діяльності концертмейстера у хореографічному класі університету. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85, том 1. С. 256-262. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-39>.

2. Годлевський В. О. Роль концертмейстера в народно-сценічній хореографії. *Особливості роботи в сучасному соціокультурному просторі* : матер. IX Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 06–07 червня 2024 р.). Київ : НАКККиМ, 2024. С. 65–66.

3. Єнська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.

4. Ільїна Г. Специфіка діяльності концертмейстера хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 1. С. 240–244. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.160500>.

5. Лисенко-Костіна В. Роль концертмейстера у збереженні національних особливостей музичних творів на заняттях з народносценічної хореографії. *Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада* : матер. XIV Міжнар. наук.-практ. конф. 2025. С. 166–169.

6. Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка*. 2013. № 10 (269). Ч. 1. С. 117–122.

7. Науменко І. В., Науменко Н. О. Роль концертмейстера в роботі над класичним танцем. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Київ, 2023. Серія 14. Вип. 29. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.04>.

8. Нікітська Є. С. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків, 2000. С. 183–189.

9. Переверзева О. Поліфункціональність професійної та педагогічної діяльності концертмейстера в класі хореографії. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Педагогіка*. Запоріжжя, 2022. № 1 (28). С. 32–39.

10. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. № 41. С. 224–232.

11. Теорія і практика акомпанементу : навч.-метод. посіб. до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. / уклад.: І. Г. Стотика, Е. А. Власенко, Я. В. Сопіна, О. В. Стотика / заг. ред. І. Г. Стотики. Мелітополь : МДПУ, 2018. 127 с.

12. Тихомирова Т. К., Грачова В. Є. Сучасні тенденції в музичному оформленні уроку класичного танцю. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. IX Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 06–07 червня 2024 р.). Київ : НАКККиМ, 2024. С. 87–95.

choreographic class. *Current issues of the humanities*, 85 (1), 256–262. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-39> [in Ukrainian].

2. Hodlevskyi, V. O. (2024). The role of the concertmaster in folk stage choreography. *Peculiarities of work in the modern sociocultural space: Proceedings material of the IX International Scientific and Practical Conference* (pp. 65–66) [in Ukrainian].

3. Yenska, O. Yu., Maksymenko, A. I., & Tkachenko, I. O. (2020). *Dance composition and the art of a ballet master: a textbook*. FOP Tsoma S. [in Ukrainian].

4. Ilyina, H. (2018). Specifics of the concertmaster's activity in choreography. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 240–244 [in Ukrainian].

5. Lysenko-Kostina, V. (2025). The role of the concertmaster in preserving the national features of musical works in folk stage choreography classes. *Performing and musical art: circus, theatre, variety show: Proceedings of the XIV International Scientific and Practical Conference* (pp. 166–169) [in Ukrainian].

6. Nastyuk, O. I. (2013). Features of the concertmaster's work in classical dance classes. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Lviv*, 10 (269, Part II), 117–123 [in Ukrainian].

7. Naumenko, I. V., & Naumenko, N. O. (2023). The role of the concertmaster in the work on classical dance. *Scientific journal of the Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University, Series 14*, (29), 36–41 [in Ukrainian].

8. Nikitska, E. S. (2000). The emergence of the concertmaster specialty in Ukraine. *Current problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance*, 183–189 [in Ukrainian].

9. Pereverzeva, O. (2022). Multifunctionality of professional and pedagogical activity of the concertmaster in choreography classes. *Scientific Bulletin of Melitopol State Pedagogical University, Series: Pedagogy*, 1(28), 32–39 [in Ukrainian].

10. Slupska, N. V. (2018). Practical recommendations and features of the concertmaster's work in choreography classes. *Current Issues of the History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 224–232 [in Ukrainian].

11. Stotyka, I. H., Vlasenko, E. A., Sopina, Y. V., & Stotyka, O. V. (2018). Theory and practice of accompaniment: An instructional and methodological manual for the courses “Concertmaster Class” and “Fundamentals of Studio Work” for arts students. MDPU [in Ukrainian].

12. Tikhomirova T. K., & Hrachova V. E. (2024). Modern trends in the musical design of a classical dance lesson. *Features of the work of a choreographer in the modern sociocultural space: materials of the IX International Scientific and Practical Conference*, 87–95 [in Ukrainian].

References

1. Vorona, A. (2025). Scientific principles of the professional activity of an accompanist in a university

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026

Отримано після доопрацювання 06.04.2026

Прийнято до друку 15.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Гринчак Г. С., Островська Л. О., Овчаров В. Ю. Сучасна риса кліпового мислення як фактор впливу під час постановки та експлуатації вистав. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 410–415.

Hrynychak H., Ostrovska L., Ovcharov V. (2026). The Modern Feature of Clip Thinking as a Factor of Influence During the Production and Operation of Performances. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 410–415 [in Ukrainian].

Гринчак Ганна Сергіївна,

заслужена артистка України,

доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми та кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

<https://orcid.org/0000-0002-8607-0274>

anna_grinchak@ukr.net

Островська Леся Олегівна,

старша викладачка кафедри акторської майстерності та режисури драми

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

<https://orcid.org/0009-0005-9682-5465>

l.ostrovska@knuikt.edu.ua

Овчаров Віталій Юрійович,

заслужений артист України,

викладач кафедри акторської майстерності та режисури драми

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

<https://orcid.org/0009-0002-4340-6388>

v.ovcharov@knuikt.edu.ua

СУЧАСНА РИСА КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ ПІД ЧАС ПОСТАНОВКИ ТА ЕКСПЛУАТАЦІЇ ВИСТАВ

Мета статті – дослідити та проаналізувати теоретичний матеріал щодо кліпового мислення сучасного глядача; визначити особливості роботи з сучасним глядачем під час постановки; визначити практичні засоби для взаємодії в умовах цифрової інформації; виявити когнітивні та аналітичні особливості сучасного театрального глядача та роботи творчого колективу театру в умовах епохи Інтернету під час постановки вистав. Особливої підготовки вимагають усвідомлення феномену кліпового мислення, аналіз впливу кліпового мислення, ставлення до нього; обумовлюється необхідністю урахування тенденції поширення кліпового мислення серед сучасної глядацької аудиторії сучасного українського театру, новими умовами в розповсюдженні новітніх методик та вдосконалення вже існуючих; необхідністю своєчасно реагувати на оновлення сценічних засобів, особливо в епоху Інтернет ресурсів та Інтернет спілкування. Унікальність досвіду постановки на реальній сцені, а не на екрані, – також обумовлює актуальність обраної теми дослідження. Терористична країна, що веде з нашим народом війну, використовує пропагандистський вплив негативних рис кліпового мислення на власних громадян також зі сцени своїх театрів, що вимагає протидії сучасного українського театру. **Методологія дослідження:** метод спостереження; хронологічний метод – для дослідження етапів; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу; типологічний – на виявлення чинників та визначення особливостей цього процесу; теоретичного узагальнення – для висновків і рекомендацій дослідження. **Наукова новизна.** Теоретично обґрунтовано та логічно підтверджено розгляд урахування феномену кліпового мислення Інтернет-покоління під час підготовки вистав у сучасному українському театрі. **Висновки.** Було виявлено особливості роботи над підготовкою вистав для сучасного українського глядача в епоху Інтернету і виникнення кліпового мислення. Пропонуються практичні засоби використання позитивних рис кліпового мислення для сприйняття театральних постановок. Зазначається особливість виконання артистами в умовах воєнного стану.

Ключові слова: кліпове мислення, інтернет-покоління, інтерактивні засоби, сучасний театр.

Hrynychak Hanna, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of the Acting and Drama Directing Department and of the Department of Stage Speech I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television; Ostrovska Lesia, Senior Lecturer of the Acting and Drama Directing Department I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television; Ovcharov Vitalii, Honoured Artist of Ukraine Lecturer of the Acting and Drama Directing Department I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

The Modern Feature of Clip Thinking as a Factor of Influence During the Production and Operation of Performances

The article is devoted to the peculiarities of the preparation of performances in the conditions of the spread of clip thinking among the audience in the era of Internet resources. **The aim of the research** is to research and analyze the theoretical material regarding the clip thinking of the modern viewer; to determine the peculiarities of working with the modern audience during the performance; to determine practical means for interaction in the conditions of digital information; to reveal the cognitive and analytical features of the modern theater audience and the work of the creative team of the theater in the conditions of the Internet era during the preparation of performances. The relevance of the research is determined by the awareness of the phenomenon of clip thinking, analysis of the impact of clip thinking, attitude towards it; is determined by the need to take into account the trend of the spread of clip thinking among the modern audience of modern Ukrainian theater, new conditions in the distribution of the latest methods and the improvement of existing ones; the need to respond in a timely manner to updates of stage equipment, especially in the era of Internet resources and Internet communication. The uniqueness of the experience of staging on a real stage, and not on a screen, also determines the relevance of the chosen research topic. The terrorist country waging war against our people uses the propagandistic influence of the negative features of clip thinking on its own citizens, also from the stage of its theaters, which requires counteraction by the modern Ukrainian theater. **Research methods:** chronological method to explain the origin of the clip thinking; comparative for comparative analysis; typological to identify factors and determine the features of this process; theoretical generalization for research conclusions and recommendations were defined. **Scientific novelty** lies in the first attempt to highlight the taking into account the phenomenon of clip thinking of the Internet generation during the preparation of performances in modern Ukrainian theater. **Conclusions.** The peculiarities of work on the preparation of performances for the modern Ukrainian audience in the era of the Internet and the creation of clip thinking were revealed. Practical means of using the positive feature of clip thinking for the perception of theatrical productions are proposed. The peculiarity of performance by artists in martial law is noted.

Keywords: clip thinking, Internet generation, interactive tools, modern theatre.

Актуальність теми дослідження. У дослідженні розглядаються особливості підготовки вистав в умовах розповсюдження кліпового мислення серед глядацької аудиторії в епоху Інтернет-ресурсів, розповсюдження ШІ (штучного інтелекту) та свідомого критичного ставлення до інформації. Особливої підготовки вимагають усвідомлення феномену кліпового мислення, аналіз впливу кліпового мислення, ставлення до нього; обумовлюється необхідністю урахування тенденції поширення кліпового мислення серед глядацької аудиторії сучасного українського театру, новими умовами в розповсюдженні новітніх методик та вдосконалення вже існуючих; необхідністю своєчасно реагувати на оновлення сценічних засобів, особливо в епоху Інтернет ресурсів та Інтернет спілкування. Унікальність досвіду постановки на реальній сцені, а не на екрані, – також обумовлює актуальність обраної теми дослідження. Терористична країна, що веде з нашим народом війну, використовує пропагандистський вплив негативних рис кліпового мислення на власних громадян також зі сцени своїх театрів, що вимагає протидії сучасного українського театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Про необхідність удосконалення підготовки вистав

на українській сцені в нових умовах інформаційних технологій, про теоретичну підготовку та конкретну роботу під час створення вистав зауважують відомі вітчизняні та зарубіжні театральні педагоги, мистецтвознавці, мовознавці та психологи А. Гладишева, Н. Грицан, В. Єхалов, І. Кропивко, Д. Крістал, М. МакЛьюен, Ю. Мельник, О. Наконечна, А. Овчіннікова, А. Підлужна, Л. Розен, І. Сорока, Е. Тоффлер та ін. Роботу присвячено авторським дослідженням впливу кліпового мислення на сприйняття театральних постановок у драматичному театрі та підходів до взаємодії з глядачем в епоху Інтернету. Методологія дослідження включала метод спостереження; хронологічний метод – для дослідження етапів; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу; типологічний – на виявлення чинників та визначення особливостей цього процесу; теоретичного узагальнення – для висновків і рекомендацій дослідження.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати теоретичний матеріал щодо кліпового мислення сучасного глядача; визначити особливості роботи з сучасним глядачем під час постановки; визначити практичні засоби для взаємодії в умовах

цифрової інформації; виявити когнітивні та аналітичні особливості сучасного театрального глядача та роботи творчого колективу театру в умовах епохи Інтернету під час підготовки та експлуатації вистав, в тому числі в екстремальних умовах.

Виклад основного матеріалу. Сучасний глядач з кліповим мисленням дуже чітко сприймає емоції. Відомо, що одним притаманне сприйняття загальної картинки, іншим важливі деталі. Отже, серед малодосліджених та актуальних питань є вивчення сучасної роботи над підготовкою вистав та їх експлуатації в умовах прискореного сприйняття інформації.

Кліпове мислення – це своєрідний етап еволюції, породження нового часу. Вчені помітили, що людина з понятійним мисленням виконує свою роботу ґрунтовно, але повільно, і не завжди результат її праці є актуальним і своєчасним. Людина з кліповим мисленням не заглиблюється у суть справи, але завдяки інтуїції досягне успішного результату вчасно. Нещодавно люди читали книги, товсті журнали, вели довгі передачі на ТВ, а зараз достатньо проскролити по головній сторінці інтернет-пошуковика. Масова культура сучасності саме і розрахована на кліпового читача та глядача. Вона його породжує і сама є плодом кліпового мислення. Сьогодні популярні фільми, телепередачі, журнали, книги з мінімумом змісту та з максимумом екшену. На сучасному етапі суспільство перейшло на новий щабель інформаційного розвитку. Виникла так звана *екранна культура*, що впливає на безпосереднє спілкування та інформаційне мовлення, навчання та управління. Спосіб мислення трансформується, з'явилося поняття *кліпове мислення*. Не варто перебільшувати ризики, проте існує небезпека для здатності творити культуру власним розумом і руками, а не тільки на комп'ютері. Навіть у старшого покоління, а особливо у молодого покоління складається схильність до *кліпового мислення*. Розвиток Інтернету, поява і використання штучного інтелекту, і це може бути закономірно, викликає умови менше мислити логічно, сприймаючи інформацію поверхово та фрагментарно.

Термін *кліпове мислення* з'явився в середині 1990-х років, і спочатку означав здатність людини сприймати світ через короткі яскраві образи та послання теленовин або відеокліпів. Слово *clip* перекладається з англійської як *відсікання; вирізка (з газети) фрагмент (з кінофільму), нарізка*. В

українській мові існує вираз *кліпати очима*; отже, картинка швидко змінюється, на момент кліпання повік. Монтаж кліпів полегшує глядачеві розуміння, не заглиблюючись у тему. Кліпове мислення працює за принципом відеокліпу, сприймаючи дійсність як послідовність не пов'язаних між собою подій, а мозок не встигає створити логічний ланцюжок. Світ перетворюється на рурку калейдоскопу з різнобарвними скельцями, що пересипаються швидко, не залишаючись в пам'яті.

Вперше феномен мозаїчної *кліпової культури* досліджував французький соціолог А. Моль, також явище *кліпове мислення* досліджує Е. Тоффлер і вводить в обіг термін. На його думку, основними характеристиками цього явища є короткі модульні спалахи інформації, рекламні урізані новини, не пов'язані між собою, які не вписуються в наші попередні розумові клітини [7]. Кліпова культура віртуальної епохи постмодерну інформаційного суспільства у центрі уваги Д. Бейра, Д. Белла, Дж. Гелбрайта, Дж. Масуда та ін. Канадський філософ МакЛюен [5, 293] звертає увагу на те, що активне використання ІТ та електронних засобів комунікації повертає людство в дотекстову еру, що призводить до порушення лінійної послідовності символів як основи культури. Нелінійність і кліповість свідомості сучасних глядачів вимагає аналізу старих і розробки нових методів інформування. Практично всі дослідники кліпового мислення виділяють кілька причин його появи: розвиток сучасних технологій; необхідність сприймати великий обсяг інформації; багатозадачність; прискорення ритму життя; утвердження демократії та діалогічності соціальної системи.

Кліповий тип мислення починається з народжених після 1981 р. і, ще більшою мірою, народжених після 1994 р., а це вже давно не діти. Серіали, фільми та анімація створюються для кліпового споживача. Сцени маленьких блоків часто змінюються без логічного зв'язку. Медіа наповнені короткими текстами, проблеми окреслені наче пунктиром. Новини перериваються торговою рекламою, музикою, анонсами. Але варто також зупинитися на позитивних наслідках кліпового мислення, тому що ми розглядаємо це явище не для боротьби з ним, а, навпаки, задля задіяння найкращих рис до розуміння і сприйняття театрального мистецтва на сучасному етапі прискорення життєвих процесів. До позитивних рис варто віднести пришвидшення реакції вибору орієнтирів серед непередбачуваного обсягу інформації,

навички миттєвого включення або переключення уваги. Парадоксально, проте кліпове мислення захищає від інформаційного навантаження, адаптує мозок, вдосконалює здатність відсікати зайве. За американським психологом Л. Розеном, у покоління *Інтернету* розвинена здатність до багатозадачності. Для сприйняття не екранного, а живого умовного життя на сцені театру, постановники та виконавці можуть представляти пошук протиріч між словами і діями героїв, спонукання читати текст п'єси до або після перегляду, відгуків на сайтах, написання відгуків, взагалі звертання до літератури, необов'язково на паперових носіях. Інтерактивний підхід використовується досить часто, постановники вистав руйнують *четверту стіну* і залучають глядачів до дії яка відбувається на сцені. Наприклад, вистава 1997 року в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки режисера Олега Котлера *Ігри на задньому подвір'ї* за п'єсою Е. Мазі [8] передбачала обговорення проблем п'єси просто в залі, після вистави, проте не як післямову, а саме як участь у дійстві. В ті часи не було смартфонів і ШІ. Сьогодні на сцені театру ім. Лесі Українки представлено виставу *Вікторина* за твором Джеймса Грема (режисер. М. Нікітін), як повідомляє афіша, *де фінал вирішуєш ти*, в реальному часі, з гаджетом у руках [10]. Глядач насправді через вхід на сторінку вистави голосує, наче суд присяжних, чи винний герой.

Шекспірівський твір *Отелло* (режисер Д. Петросян) [9] починається з інтерактиву. Перші хвилини глядач вважає, що на сцені просто адміністратор, проте це артист, що комунікує з залом, яка швидко сприймає такий хід. Наприкінці дійства кліпове представлення у сучасному вигляді всіх героїв поєднується з інтерактивністю (глядач активно реагує), наприклад, представлення свого героя у три слова артистом Є. Лунченком *підступно вбитий Родріго*. Глядачі часто приходять на виставу для відпочинку, відволіктися від напруги військового стану, посміятися. Такий відпочинок від потоку інформації, живий, емоційний відгук також потрібний. Нещодавно просто на початку п'єси Альдо Ніколаї *Святе сімейство* почалася повітряна тривога, глядачі покинули залу, вийшли на вулицю і спустилися в бомбосховище на станцію метро Театральна. Здавалося, після повернення складно налаштуватися на гумор італійського мирного життя, проте саме навичка швидко переключатися допомогла і глядачам, і

артистам. Кліпове судомне перемикавання каналів новин, реклами, серіалів, навчання онлайн дуже ефективно лікується саме театральними живими картинками. Особливо це помітно, як не трагічно і парадоксально, саме в умовах повномасштабної війни в Україні, коли полюси жаків, страждань і щастя збалансовуються, хоча б на час відвідин театральної зали. Виконавець комедійного героя італійської побутової п'єси ще місяць тому знаходився на фронті або в шпиталі, тепер він увійшов у роль, переключився кліповим засобом, що сприяє його відновленню. В театрі існує традиція під час репетицій або прогону спостерігати, в який момент глядач починає відволікатися. Режисер може скоротити монолог, довгі діалоги, комбінувати епізоди мовлення на сцені з непередбачуваними вставками музики, танців, співів, екрану на сцені, інших засобів. Досі ефективними змінами картинки на сцені виявляються входи та виходи героїв через вікна (*Глядачі на виставу не допускаються М. Фрейна, Святе сімейство А. Ніколаї, № 13 Р. Куні, Вид з мосту А. Міллера*) або через глядацьку залу (*Пасажир без багажу Ж. Ануя, Міщанин у дворянстві Ж.-Б. Мольєра, Графиня Маріца І. Кальмана, Будівничий Сольнес Генріка Ібсена*), звертання-екскурсія художнього керівника театру Сузір'я О. Кужельного в фойє перед виставою, виконання музичного твору, справжній дзвоник-брязкальце або церемоніймейстер у Театрі оперети, що запрошує до зали. Театр може пропонувати каву (за сюжетом вистави), фіалки від Елізи Дулітл і маски від Містера Ікс. Звичайно, театр не екран, не цирк з цукровою ватою, в усьому варто дотримуватися художнього смаку, проте театральна спільнота не є замкненою кастою вибраних, і в час існування кліпового мислення треба обережно та уважно, водночас творчо ставитися до *con i pro* запитів і віддачі Інтернет-покоління. Виходячи з гнучкості мозаїчної свідомості до емоційного впливу, варто використовувати в театральному процесі інтерактивні методи сприйняття інформації. Сучасна молодь – це покоління Цукербертів, яке прийшло на зміну поколінню Гутенбертів, а тому вони сприймають інформацію не як класичний лінійний спосіб роботи з книгою [6,112]. Нелінійність і кліповість свідомості сучасного глядача вимагає аналізу старих і розробки нових методів інформування. Проте ми наполягаємо на тому, що користуємося справжньою інформацією, виключаємо пропагандистські підходи держави-терориста,

що використовують негативні сторони кліпового мислення особливо на екранах телевізорів і заборонених там Інтернет-ресурсів, на сценах театрів, що колись слугували за взірць, а перейшли на сторону темряви під час повномасштабної війни з нашою країною. Отже, одна з негативних рис феномену кліпового мислення є свідомо або несвідомо відмова критичної реакції на інформацію, що призводить до ілюзій, а в найгіршому варіанті до сприйняття екстремізму та тероризму як даності. Варто додати, що небезпека не в інтернеті як такому, не в іграх, не в цифрових технологіях, а в людях. Ускладнені суспільні вимоги та дисперсія особливостей мислення породжує необхідність постійних пошуків балансу між концентрацією уваги та перемиканням. У конфлікт, традиційний між поколіннями, включилася третя сила, цифровий інтелект, що призводить до спорадичних спалахів громадських панічних дискусій на кшталт «діти не читають»; «телебачення спотворює наших дітей»; «Тік-Ток спотворює дітей». Наочно фіксується, що вже зростає покоління, яке не застало світ без інтернету, і стану «завжди на зв'язку». В антрактах покоління 30-річних вмикають телефони і повідомляють батькам, які виросли з програмою «Час» та «На добраніч, діти»: «Я в театрі, повітряна тривога закінчилась». Отже причин тужити за старим усталеним нема, треба спостерігати і не пускати процес без керма та вітрил; в наш час контролювати не вдасться, а от підтримати рівновагу між якостями мислення — кліповістю та зосередженістю — і постійно коригувати доцільно. З кліповим мисленням не можна боротися. Воно вже увійшло в наше життя і стало однією з її складових. Отже, кліпове мислення неможливо зупинити, але можна і потрібно коригувати і, звичайно, використовувати його особливості у творчому процесі, і, зокрема, на театральній сцені. До речі, застаріле наче слово *монтаж* як відображення кліпового мислення інформаційної доби, доцільно залучити. Сьогодні можна говорити про те, що монтаж найчіткіше висловлює спосіб сприйняття та мислення людей інформаційної доби. Монтажене чи колажене мислення ґрунтується на ситуації у сучасній культурі, коли, з величезним потоком інформації, картина світу дробиться, і складає водночас єдність різноманітних елементів. На думку дослідників монтаж є принципом побудови в культурі. Також існує монтаж усередині кожного окремого виду мистецтва,

Монтажний принцип дробить структуру витвору мистецтва, але, як не дивно, виразність і загальний зміст не змінюється, монтажне зіставлення, зчеплення кадрів тільки посилює враження і робить звучніше основну думку. Кліпове мислення, засноване на монтажному принципі, нерідко викликає негативні оцінки психологів. Але область, в якій монтаж залишається продуктивним довгий час — це мистецтво. Адже монтажно збудований твір є не низка незв'язаних між собою компонентів, а сукупність компонентів, що породжують своїм складом певні асоціації. Отже, можна говорити, що монтаж хоч і є ознакою кліпового мислення завдяки своїй зовнішній формі, але певною мірою збагачує його. Монтаж закликає замислюватися над тим, чому ті чи інші образотворчі частини поставлені поруч одине з одним. Всі ці варіанти монтажних систем у мистецтві мають свій генезис та свої особливості. Отже, складність картини світу знаходить безпосередній вираз у прийомах мистецтва. Використання у сучасному мистецтві методів колажу/монтажу виявляють зв'язки різних феноменів буття, чи, навпаки, контрастно-парадоксальним чином зіставляють їх, спонукаючи до нового осмислення.

Наукова новизна. У результатах можна підкреслити наукову новизну дослідження. Теоретично обґрунтовано та логічно підтверджено розгляд урахування феномену кліпового мислення Інтернет-покоління під час постановки вистави і удосконалення акторської майстерності у сучасному українському театрі. Перспективи подальших розвідок бачимо у розширенні та оновленні репертуару з точки зору виконання класичних вітчизняних і зарубіжних творів, і додаванням моніторингу стану кліпового мислення для удосконалення інтерактиву з сучасним глядачем. Сам цей прийом кліпового мислення варто перекласти на творчість як кліпове існування: коротке, містке, виразне існування артиста на сцені, враховуючи внутрішнє життя персонажа, його прагнення, перепони і мету. Візуальне рішення є чітке, яскраве в своєму вираженні і гостре за своїм посилом. Але при цьому не чекати, що глядача можна звабити порожнім яскравим спалахом.

Висновки. У статті було розглянуто і проаналізовано особливості наявності ефекту кліпового мислення у сучасного глядача. Запропоновано розглядати позитивні і негативні аспекти цього явища під час творення театального процесу. Було виявлено особливості роботи творчою групою над

усвідомленням реалій кліпового мислення під час спілкування з Інтернет-поколінням. Зазначається особливість роботи в умовах воєнного стану в Україні. Емоція, думка, яку несе митець, мають бути ще гострішими і амплітудними, ніж в часи до інтернету, до штучного інтелекту та інших технологій. Через те, що під час війни в Україні люди знаходяться в стані стресу, смутку, страху і навіть радості, це, з одного боку, призводить до автоматичного закриття вразливої людської психіки від несправжніх почуттів, а з іншого боку, глядач точно знає, який вигляд мають справжні почуття, емоції, і людина завжди відкриє серце цій справжності.

Література

1. Курбас Л. Філософія театру / упор. М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с
2. До нас їде Київський театр оперети! URL: https://m.gorod.cn.ua/news_13377.html (дата звернення: грудень 2025).
3. Kraynov A., Shalaeva N. Influence Of Clip Thinking On The Cognitive Abilities Of Students. URL: <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs.2020.10.05.266> (дата звернення: грудень 2025).
4. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Репертуар. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays> (дата звернення: лютий 2026).
5. McLuhan, M. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. University of Toronto Press, 1966. 293 pages. Akademich. Proekt. 2005
6. Simakova, S. I. Clipization of thinking in young people as a consequence of the development of visual communications in the media. Sign: probl. field of media ed., 2(24), 112. 2017
7. Toffler, A. The Third Wave. William Morrow and Company Inc. 2008. URL: https://ia801301.us.archive.org/26/items/TheThirdWave-Toffler/The-Third-Wave_-_Toffler.pdf (дата звернення: лютий 2026).
8. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Репертуар. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/7> (дата звернення: лютий 2026).
9. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Репертуар. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/otello> (дата звернення: березень 2026).

10. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Репертуар. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/quiz> (дата звернення: березень 2026).

References

1. Kurbas, L. (2001). Philosophy of theater / Edited by. M. Labinskyi. Kyiv: Solomiya Pavlychko publishing house "Osnovy", 917 [in Ukrainian].
2. The Kyiv Operetta Theater is coming to us! Electronic resource. Access mode: https://m.gorod.cn.ua/news_13377.html [in Ukrainian].
3. Kraynov, A., Shalaeva, N. Influence Of Clip Thinking On The Cognitive Abilities Of Students. Electronic resource. Retrieved from: <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs.2020.10.05.266> [in English].
4. National Academic Drama Theater named after Lesya Ukrainka. Repertoire. Electronic resource. Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays> [in Ukrainian].
5. McLuhan, M. (1966) The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. University of Toronto Press, 293 pages. Akademich. Proekt [in English].
6. Simakova, S. I. (2017) Clipization of thinking in young people as a consequence of the development of visual communications in the media. Sign: probl. field of media ed., 2(24), 112. [in English].
7. Toffler, A. The Third Wave. William Morrow and Company Inc. 2008 Electronic resource. Retrieved from: https://ia801301.us.archive.org/26/items/TheThirdWave-Toffler/The-Third-Wave_-_Toffler.pdf [in English].
8. National Academic Drama Theater named after Lesya Ukrainka. Repertoire. Electronic resource. Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/7> [in Ukrainian].
9. National Academic Drama Theater named after Lesya Ukrainka. Repertoire. Electronic resource. Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/otello> [in Ukrainian].
10. National Academic Drama Theater named after Lesya Ukrainka. Repertoire. Electronic resource. Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/quiz> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2026
Отримано після доопрацювання 07.04.2026
Прийнято до друку 16.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Майбенко О. О. Танець у цирковому мистецтві як об'єкт наукової рефлексії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 416–420.

Майбенко Олександр Олександрович, старший викладач кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-6153-647X>
maybenkoa@gmail.com

Maibenko O. (2026). Dance in Circus Art as an Object of Scientific Reflection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 416–420 [in Ukrainian].

ТАНЕЦЬ У ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Мета статті – виявити стан дослідженості у сучасному вітчизняному науковому дискурсі проблеми ролі танцю у цирковому мистецтві. **Методологія дослідження.** У дослідженні проаналізовано дисертації та наукові статті, проведено порівняння різних наукових джерел, систематизовано відомості про танець у цирку, застосовано узагальнення для підбиття підсумків. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше проаналізовано вітчизняний циркологічний науковий дискурс крізь призму ролі танцю у цирковому мистецтві. **Висновки.** До кола наукової рефлексії вітчизняних дослідників входять проблеми світового та українського циркового мистецтва різних історичних періодів, спорідненості процесів їх генезису та поступу, сучасних інтегративних та національно-ідентифікаційних ознак. Проаналізувавши сучасний український науковий дискурс циркології, доходимо висновку про відсутність комплексного дослідження, спеціально присвяченого танцю у цирковому мистецтві, а також важливість дослідження взаємодії цих феноменів. Окремі аспекти проблеми місця та ролі хореографії у цирку увійшли до контексту різноматичних наукових студій, зокрема історичних, культурологічних, мистецтвознавчих, педагогічних тощо. Використані у наукових дослідженнях першоджерела засвідчують вагомість танцювального складника на різних етапах історичного поступу циркового мистецтва та у сучасності, доцільність уваги до танцю у цирку як вагомого мистецького феномену, що набуває провідних позицій у синтезованих циркових видовищах сьогодні. Констатовано наявність наукового осмислення методичного рівня створення циркового продукту, що впливає на усвідомлення ролі у ньому танцювального складника.

Ключові слова: танець, циркове мистецтво, циркологічний дискурс, наукова рефлексія, цирк, хореографічне мистецтво.

Maibenko Oleksandr, Senior Lecturer of the Department of Choreography, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Dance in Circus Art as an Object of Scientific Reflection

The purpose of the article is to identify the state of research in the modern domestic scientific discourse on the problem of the role of dance in circus art. **Research methodology.** The study analysed dissertations and scientific articles, compared various scientific sources, systematised information about dance in the circus, and used generalisations to summarise. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the domestic circus scientific discourse was analysed through the prism of the role of dance in circus art. **Conclusions.** The scope of scientific reflection of domestic researchers includes the problems of world and Ukrainian circus art of different historical periods, the kinship of the processes of their genesis and progress, modern integrative and national-identification features. Having analysed the modern Ukrainian scientific discourse of circusology, the author comes to the conclusion that there is no comprehensive study specifically dedicated to dance in circus art, as well as the importance of studying the interaction of these phenomena. Certain aspects of the problem of the place and role of choreography in the circus have entered the context of various scientific studies, in particular historical, cultural, art history, pedagogical. The primary sources used in scientific research testify to the importance of the dance component at different stages of the historical progress of circus art and in modern times, the expediency of paying attention to dance in the circus as a significant artistic phenomenon that is gaining leading positions in synthesised circus performances today. The presence of a scientific understanding of the methodological level of creating a circus product, which affects the awareness of the role of the dance component in it, has been established.

Keywords: dance, circus art, circusological discourse, scientific reflection, circus, choreographic art.

Актуальність теми дослідження. Синтетичність циркового мистецтва, де танець упродовж усього історичного еволюціонування цирку був його невід'ємним складником, та синтетичність танцювального мистецтва як такого, де засобом створення художнього образу є ритмічно організовані рухи та положення людського тіла у просторі, у тому числі складнотехнічні (складнокоординовані, трюкові тощо), засвідчує генетичну та структурно-стильову спорідненість феноменів цирку та танцю. Тому виявлення ролі та специфіки танцю у цирковому мистецтві (одночасно й цирку у хореографічному мистецтві) є злובоденними мистецтвознавчими та культурологічними проблемами, але ступінь їх дослідженості у вітчизняному науковому дискурсі не з'ясовано. Тенденції міждисциплінарності у гуманітарних студіях додаткового посилюють актуальність заявленої проблеми.

Аналіз досліджень і публікацій. Циркологічний вітчизняний дискурс останніх років збагатився рядом дисертацій, присвячених історичним (М. Малихіна [3], О. Поспелов [5], С. Шумакова [10]), культурологічним (О. Пожарська [4], М. Жаворонков [1]), мистецтвознавчим (Г. Курінна [2], К. Станіславська [6]) аспектам поступу циркового мистецтва. Проблем взаємодії циркового та хореографічного мистецтв торкався ряд дослідників, зокрема, О. Чепалов [7], Д. Шариков [8; 9], К. Юдова-Романова [11] тощо.

Однак досі не проаналізовано науковий доробок української циркології крізь призму місця та ролі танцю у цирковому мистецтві, що важливо для розуміння масштабу наукової проблеми.

Мета статті – виявити стан дослідженості у сучасному вітчизняному науковому дискурсі проблеми ролі танцю у цирковому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Український науковий, зокрема дисертаційний, дискурс останніх років тематично збагатився працями з проблем циркового мистецтва. О. Пожарська, досліджуючи інституціоналізаційний аспект цирку як феномену культури України, констатує важливість хореографічного складника як елементу синтетичного циркового мистецтва, також свідчить про присутність танцю у системі підготовки артистів цирку у минулому та сучасності [4]. Такий побіжний підхід до висвітлення танцю не дозволяє виявити його роль у циркових практиках.

Досліджуючи генезис та поступ харківської школи циркового мистецтва, С. Шумакова, ґрунтуючись на архівних матеріалах, демонструє присутність танцювального складника у циркових номерах за часів входження українських земель до імперій та за радянських часів [10, с. 85, 104, 132, 140].

Автори дисертацій «Циркове мистецтво на західноукраїнських землях (кінець XVIII – XIX ст.)» О. Поспелов [5] та «Циркове мистецтво України 20–30-х років XX століття» М. Малихіна, використовуючи масштабну історіографічну базу (рецензії, замітки та інші матеріали періодичних видань та архівних документів), засвідчують наявність танцювальних елементів та танців у циркових видовищах. Можна констатувати значний масштаб присутності хореографічного мистецтва у циркових практиках, що спонукає до фокусування на цьому аспекті у подальших наукових дослідженнях, адже спеціальної увагу танцю в контексті цирку у зазначених дисертаціях не приділено.

Особливості драматургії циркових вистав крізь призму карнавально-сміхової культури виявляє Г. Курінна, зазначаючи важливість серед інших виразових засобів й танцювального мистецтва, що сприяє досягненню цілісності драматургії та образності циркових номерів та вистав [2]. Дослідниця зупиняється на методологічних питаннях розроблення драматургії циркових видовищ, однак не приділяє комплексну увагу танцям у цирку.

К. Станіславська, аналізуючи мистецько-видовищні форми, виокремлює у самостійний феномен циркове мистецтво. Зупиняючись на генезисі, історичному поступі та сучасному стані цирку, мистецтвознавиця констатує спорідненість витоків танцювального та циркового мистецтва, спираючись на дослідження діяльності скоморохів, балаганних видовищ. Виявляючи природу циркового номеру, К. Станіславська зауважує важливість хореографії для створення художнього образу, зазначаючи, що «пластично-танцювальне рішення номеру може втілювати як емоційно-змістовну сутність номеру, так і трюковий компонент» [6, с. 270]. Дослідниця вбачає у хореографічному мистецтві дієвий засіб театралізування сучасного циркового дійства, що сприяє його перетворенню на повноцінні вистави, стверджує, що «оновлена хореографія... серйозно змінила обличчя сучасного цирку», вважає її одним з чинників

інноваційних змін циркового мистецтва [6, с. 280].

У контексті дослідження ілюзіонізму як елементу культурних практик і креативних індустрій сучасної України, М. Жаворонков звертає увагу на танець, наголошуючи на його значущості як компоненту ілюзіонізму. Дослідник свідчить про інтегративні процеси між мистецтвом танцю та ілюзіоністськими практиками, наголошує на їх симбіозі у контексті синкретичних релігійно-обрядових культурних феноменів, зазначаючи, що «тут художній образ формується шляхом поєднання пластики людського тіла з технічними ефектами ілюзії, що інтерпретуються в умовах сакральної тематики» [1, с. 104]. Також М. Жаворонков звертає увагу на роль танцю у фаєр-шоу: «Яскравим прикладом синтезу танцювального мистецтва, елементів чорного театру та ілюзіоністських технік є фаєр-шоу – форма театралізованого вуличного дійства, що поєднує трюки з вогнем, акторську гру та візуальні ефекти. Залежно від задуму, вогняне шоу може виконуватися як індивідуальними артистами, так і колективами» [1, с. 104].

Позитивно, що культуролог аналізує й протилежний вектор взаємодії ілюзіонізму та хореографії, що вплинуло на формування самостійного піджанру ілюзіоністських технік – Quick Change Costume (швидка зміна костюму): «Це сценічно-видовищна практика, що поєднує фокусну техніку з дизайнерськими і стилістичними рішеннями костюма, який трансформується в реальному часі – часто впродовж кількох секунд – у поєднанні з танцювальними рухами або навіть у контексті повноцінної хореографічної постановки. Як правило, номер базується на взаємодії двох виконавців – ілюзіоніста й хореографа, які під час виступу спрямовують увагу глядача на мініатюрні пластичні етюди, що слугують естетичним обрамленням трюків зі зміною одягу» [1, с. 105]. На жаль, увага дослідника до хореографічного мистецтва в контексті циркового продукту обмежується наведеними тезами, що не дозволяє комплексно досягнути роль танцювального складника навіть в межах ілюзіоністських практик.

З'являються праці, присвячені діяльності хореографа-режисера у командній роботі над постановкою циркових номерів та шоу-програм. Так, Д. Шариков звертає увагу на взаємодію виконавців, майстра-трюкографа та балетмейстера-режисера. Автор наголошує на ролі балетмейстера-режисера як «сполучної ланки» між виконавцем та трюкографом у процесі розроблення та втілення творчого

продукту: «Саме його унікальність і талант, а також уміння бачити через рух та трюк передачу художнього образу цирковим артистом створює справді високопрофесійну демонстрацію творчого проєкту у цирковій сфері. Професіонал у хореографії та режисурі, який має балетмейстерський досвід і вміння, бачить як режисер; маючи за плечима постановочний досвід у сфері хореографії, театру, цирку, оригінальних сценічних вистав, точно визначає ідею, тематику, сюжетність, чітко розробляє особливості музичного матеріалу, що насичує постановку театралізованими нюансами, що проєктує дизайнерське рішення в художньому оформленні циркового продукту (костюм, реквізит, освітлення, спецефекти)» [8, с. 338]. Відповідно, функція балетмейстера-режисера не обмежується розробленням драматургії та танцювально-пантомімної канви, адже саме на балетмейстера-режисера покладене завдання максимально розширити діапазон художньо-образного впливу номеру чи вистави на глядачів, наситити їх мистецькими елементами, додатковими виразовими засобами тощо. Одночасно, важливо постійно працювати у взаємодії з іншими учасниками творчого процесу задля досягнення результативності. Можна констатувати наявність наукового осмислення методичного рівня створення циркового продукту, що впливає на усвідомлення ролі у ньому танцювального складника.

Проблем взаємодії циркового мистецтва та танцю торкаються у своїх публікаціях театрознавці, аналізуючи ряд масштабних шоу останніх двох десятиліть. Серед найяскравіших проявів синтезування циркового та хореографічного мистецтва середини 2000-х років – шоу «Лебедине озеро», створене китайським постановником Жао-Мінг 2006 року для шанхайської трупи «Гуангдунг» після успіху на цирковому конкурсі у Монте-Карло номера «Лебідь зі Сходу» (парний акробатичний номер, що демонструє унікальну рівновагу та гнучкість). О. Чепалов виявляє позитивні ознаки постановки: «Щедре видовище, кожної миті об'ємне та багатопланове, воно займає всю сцену. Якщо унизу танцюють, зверху обов'язково хтось літає чи стрибає на батуті. Динамічна композиція побудована так, що всередині номерів є свій сюжетний акцент – навколо нього будується дія, виникають пластичні теми та варіації. У кожній – своє суто циркове рішення. Це жонглювання, “каучук”, ексцентрика, ікарійські ігри,

повітряний політ, партерна й стрибова акробатика, моноцикли, балансування на дроті, ілюзія. Але, звичайно, й танець. У деяких артистів навіть на кінчиках ходуть пуанти» [7]. Акцентуючи на видовищності, театрознавець наголошує не стільки на інтерпретуванні балету «Лебедине озеро», скільки засвідчує самоцінність такого шоу, де постановниця демонструє і знання класичного балету, й розуміння сучасних трансформаційних мистецьких тенденцій, й майстерність постановки синтетичної вистави. Поєднання різних циркових жанрів з хореографією, зокрема, унікальне володіння пуантовою технікою в акробатичних номерах, продемонструвало світу, що руйнування усталених постановочних шаблонів та демонстрування синтетичних мистецьких форм перетворює видовище на оригінальний продукт, захоплює увагу глядачів.

2015 року у київському «Концерт-Холі ВДНГ» відбулося синтетичне шоу «Вартові мрій», що органічно поєднало специфічні циркові жанри та хореографічне мистецтво. Сценарій створили хореограф-постановник К. Томільченко та креативний продюсер телеканалу СТБ Т. Оніщук. За свідченням К. Юдової-Романової, «феєричне 3D шоу – це перш за все танці з елементами пантоміми, циркової гімнастики та повітряної акробатики. Історія різдвяних пригод хлопчика розповідається за допомогою хореографічної пластики, музики, божевільних трюків і 3D технологій. Поєднання у “Вартових мрій” циркового мистецтва, хореографії та 3D мейпінгу зробили шоу одним з найкращих танцювальних спектаклів в Україні» [11, с. 170]. Попри те, що мистецтвознавиця називає шоу «танцювальним спектаклем», його також можна кваліфікувати як циркове видовище зі значним хореографічним складником, а також як синтетичне шоу, де поєднання танцювального та циркового елементів досягає високого рівня взаємодії, утворюючи якісно новий цілісний мистецький продукт, порівняно з простим поєднанням циркового та танцювального жанрів.

2017 року режисери-постановники К. Томільченко та О. Братковський з Т. Оніщуком запропонували мультижанрове шоу «Дім таємничих пригод» у «Концерт-Холі ВДНГ». «Режисери талановито поєднали циркові номери акробатичного, повітряно-гімнастичного жанрів, ілюзіон, клоунаду, жонгливання, еквілібристику... драматичну дію, хореографію, естрадний вокал...

видовищні спецефекти: 3D проєкцію, світлові костюми, вогняну піротехніку, штучний сніг, водяну завісу, світлові ефекти», – зазначає К. Юдова-Романова [11, с. 170].

Та ж група створювачів 2018 року втілила шоу «Winterra. Легенда казкового краю» за участі співаків, танцівників, акробатів та інших, зокрема артистів Цирку дю Солей (Cirque Du Soleil) [11, с. 171].

Сьогодні Цирк Дю Солей є однією з найвідоміших циркових компаній у світі, вистави якої входять до кола наукової рефлексії мистецтвознавців в Україні. Так, Д. Шариков, аналізуючи ряд шоу цієї корпорації, відзначає наявність танцювального складника, зокрема, у шоу «О» та «Ovo», однак не проводить мистецтвознавчий аналіз хореографії, не виявляє її роль у виставах [9].

Отже, проведений аналіз вітчизняного наукового циркологічного дискурсу дозволяє продемонструвати стан дослідженості проблеми ролі танцю у цирковому мистецтві.

Висновки. До кола наукової рефлексії вітчизняних дослідників входять проблеми світового та українського циркового мистецтва різних історичних періодів, спорідненості процесів їх генезису та поступу, сучасних інтегративних та національно-ідентифікаційних ознак. Проаналізувавши сучасний український науковий дискурс циркології, доходимо висновку про відсутність комплексного дослідження, спеціально присвяченого танцю у цирковому мистецтві, а також важливість дослідження взаємодії цих феноменів. Окремі аспекти проблеми місця та ролі хореографії у цирку увійшли до контексту різноматичних наукових студій, зокрема історичних, культурологічних, мистецтвознавчих, педагогічних тощо. Використані у наукових дослідженнях першоджерела засвідчують вагомість танцювального складника на різних етапах історичного поступу циркового мистецтва та у сучасності, доцільність уваги до танцю у цирку як вагомого мистецького феномену, що набуває провідних позицій у синтезованих циркових видовищах сьогодні. Констатовано наявність наукового осмислення методичного рівня створення циркового продукту, що впливає на усвідомлення ролі у ньому танцювального складника.

Література

1. Жаворонков М. Феномен мистецтва ілюзіонізму в культурних практиках та креативних індустріях в Україні початку XXI століття : дис... доктора філософії : спец. 034 «Культурологія» /

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2025. 240 с.

2. Курінна Г. Драматургія циркової вистави в контексті карнавално-сміхової культури : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2008. 240 с.

3. Малихіна М. Циркове мистецтво України 20–30-х років XX століття : дис...канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2016. 230 с.

4. Пожарська О. Цирк у просторі культури України: інституціоналізаційний аспект : дис... доктора філософії : спец. 034 «Культурологія» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 218 с.

5. Поспелов О. Циркове мистецтво на західноукраїнських землях (кінець XVIII – XIX ст.) : дис... доктора філософії : спец.026 «Сценічне мистецтво» / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. 260 с.

6. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування : дис... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 453 с.

7. Чепалов О. Парадиз шанхайського «складання». «Лебедине озеро» китайською представили у Києві. *Дзеркало тижня*. 30.03.2007. URL: https://zn.ua/ukr/amp/ART/paradiz_shanhayskog_o_skladannya_lebedine_ozero_kitayskoyu_predstavili_u_kievi.html (дата звернення: 05.03.2026).

8. Шариков Д. Циркологічний аналіз підготовки творчого проєкту: роль спільної роботи виконавця, майстра-трюкаграфа, хореографа-режисера. *АРТ-платФОРМА*. 2025. Вип. 2(12). С. 334–346. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.334-346>.

9. Шариков Д. Шоу «Ovo» Цирку дю Солей: компаративний аналіз циркового видовища та його сценічна демонстрація (сценарій, декорації, музика, циркові жанри і персонажі). *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. 2(8) С. 385–401. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.385-401>.

10. Шумакова С. Генезис та еволюція харківської школи циркового мистецтва : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура» / Харківська державна академія культури. Харків, 2015. 358 с.

11. Юдова-Романова К. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3(2). С. 163–178.

References

1. Zhavoronkov, M. (2025). The phenomenon of illusion art in cultural practices and creative industries in Ukraine at the beginning of the 21st century. PhD thesis, National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

2. Kurinna, H. (2008). Dramaturgy of a circus performance in the context of carnival and laughter culture. PhD thesis. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

3. Malykhina, M. (2016). Circus art of Ukraine in the 1920s and 1930s. PhD thesis. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

4. Pozharska, O. (2020). Circus in the cultural space of Ukraine: institutionalisation aspect. PhD thesis. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

5. Pospelov, O. (2023). Circus art in Western Ukrainian lands (late 18th – 19th centuries). PhD thesis. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television [in Ukrainian].

6. Stanislavska, K. (2012). Artistic and entertainment forms of modern culture: typology and specifics of functioning. Doctoral dissertation. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

7. Chepalov, O. (2007, March 30). The paradise of Shanghai “compilation”. “Swan Lake” was presented in Chinese in Kyiv. *Dzerkalo tyzhnia*. https://zn.ua/ukr/amp/ART/paradiz_shanhayskogo_skla_dannya_lebedine_ozero_kitayskoyu_predstavili_u_kievi.html [in Ukrainian].

8. Sharykov, D. (2025). Circumological analysis of the preparation of a creative project: the role of the joint work of the performer, stunt master, choreographer-director. *ART-platFORM*, 2(12), 334–346. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.334-346> [in Ukrainian].

9. Sharykov, D. (2023). Cirque du Soleil’s “Ovo” show: a comparative analysis of the circus spectacle and its stage demonstration (script, scenery, music, circus genres and characters). *ART-platFORM*, 2(8), 385–401. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.385-401> [in Ukrainian].

10. Shumakova, S. (2015). Genesis and evolution of the Kharkiv school of circus arts. PhD thesis. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

11. Iudova-Romanova, K. (2020). Digital 3D mapping technologies in works of performing arts in Ukraine. *Dance studies*, 3(2), 163–178 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026*

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362463

Цитування:

Сандульський С. М. Сучасний танцювальний перформанс у музейному просторі: особливості хореографії К. Ле Руа та Т. Сегала. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 421–426.

Сандульський Сергій Миколайович,

викладач кафедри хореографії

Хмельницького гуманітарно-педагогічної академії

<https://orcid.org/0000-0003-0062-2670>

sergiysandulskiy@ukr.net

Sandulsky S. (2026). Contemporary Dance Performance in Museum Space: Features of Choreography of K. Le Roi and T. Segal. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 421–426 [in Ukrainian].

СУЧАСНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРИ: ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЇ К. ЛЕ РУА ТА Т. СЕГАЛА

Мета статті – виявити особливості авторських підходів до роботи з хореографічною лексикою провідних представників сучасних танцювальних перформативних практик у музейному просторі К. Ле Руа та Т. Сегала. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний підхід, завдяки якому розглянуто передумови, контексти та поширення танцю модерн, його взаємозв'язок з іншими видами мистецтва та нові мистецькі форми, що народжуються у цій взаємодії; історико-культурний метод, що посприяв розгляду питання в історичній ретроспективі і на сучасному етапі; типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто феномен поширення сучасного танцю за межі традиційного сценічного простору крізь призму міждисциплінарної практики танцювального перформансу та окреслено особливості його репрезентації в музейному просторі; досліджено специфіку впровадження і присутності сучасного танцю і музейному просторі; виявлено ключові характеристики сучасного танцювального перформансу К. Ле Руа та Т. Сегала. **Висновки.** Незважаючи на активний процес розмивання кордонів між сучасним танцем і сучасним танцювальним перформансом, у першому головна увага приділяється руху, тоді як другий більше зосереджений на живій присутності та специфічному мисленню пластичними формами, новій тілесній репрезентації, побудованій на складній філософсько-метафоричній та концептуально-афективній взаємодії з глядачем. На основі мистецтвознавчого аналізу перформативних музейних практик К. Ле Руа та Т. Сегала виявлено, що основний акцент постановниками робиться на експериментах з деконструкції тілесності, що проявляється в тяжінні до конторсїоністської естетики, метаморфозах побутової, механічної та роботизованої пластики (К. Ле Руа), авторському реконструюванню канонічних рухів танцю модерн і постмодерн, акценті на уповільненій пластичності, синтезі танцювальної пластики зі звуками та інтерактивній хореографії (Т. Сегал). Сучасний танцювальний перформанс в музейному просторі заохочує дивитися далі того, що подається у вербалізованій та візуалізованій формі, ставити під сумнів те, що сприймалося як належне, спостерігати та переживати власні дії через багатовимірний аналіз – простір, час, енергію, переосмислювати та розширювати власні бачення, відкриваючи нові виміри людського досвіду.

Ключові слова: сучасний танець, мистецтво перформансу, танцювальний перформанс, К. Ле Руа, Т. Сегал, тілесність, музейний простір.

Sandulsky Serhiy, Lecturer, Department of Choreography Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy
Contemporary Dance Performance in Museum Space: Features of Choreography of K. Le Roi and T. Segal

The purpose of the article is to identify the features of the author's approaches to working with the choreographic vocabulary of the leading representatives of contemporary dance performative practices in the museum space, K. Le Roy and T. Segal. **Research methodology.** A theoretical approach was applied, thanks to which the prerequisites, contexts and spread of modern dance, its relationship with other types of art and new art forms that are born in this interaction were considered; historical and cultural method, which contributed to the consideration of the issue in historical retrospective and at the present stage. typological method, method of comparative analysis, method of art historical analysis. **Scientific novelty.** The phenomenon of the spread of modern dance beyond the traditional stage space is considered through the prism of interdisciplinary practice of dance performance and the features of its representation in the museum space are outlined; the specifics of the introduction and presence of modern dance and museum space are investigated; the key characteristics of modern dance performance by K. Le Roy and T. Segal are identified. **Conclusions.** Despite the active process of blurring the boundaries between modern dance and modern dance performance, the first focuses on movement, while the second is more focused on live presence and specific thinking in plastic forms, a new bodily representation built on a complex philosophical-metaphorical and conceptual-affective interaction with the viewer. Based on the art historical analysis of performative museum practices by K. Le Roy and T.

Segal, it was found that the main emphasis of the directors is on experiments in the deconstruction of corporeality, which is manifested in the attraction to contortionist aesthetics, metamorphoses of everyday, mechanical and robotic plasticity (K. Le Roy), the author's reconstruction of canonical movements of modern and postmodern dance, an emphasis on slow plasticity, the synthesis of dance plasticity with sounds and interactive choreography (T. Segal). Modern dance performance in the museum space encourages looking beyond what is presented in verbalised and visualised form, questioning what was taken for granted, observing and experiencing one's own actions through multidimensional analysis – space, time, energy, rethinking and expanding one's own visions, discovering new dimensions of human experience.

Keywords: modern dance, performance art, dance performance, K. Le Roy, T. Segal, corporeality, museum space.

Актуальність теми дослідження. Одним із феноменів, що виник у складній взаємодії сучасного танцю з мистецькими практиками 1960-70-х рр. є танцювальний перформанс. Експериментальний дух танцюристів у творчій взаємодії з художниками-візуалістами призвів до проникнення їхньої творчості до музеїв та художніх галерей. На сучасному етапі зростає популярність танцювального перформансу в музейному просторі, що значно розширює його просторовий функціонал для соціально-критичних роздумів, досліджень тілесності та технологічних експериментів. Актуальність теми статті пов'язана з важливістю дослідження відкритості сучасного танцю за межами характерних для нього обмежень репрезентативності, а також релятивного характеру, який він набуває у взаємодії з аудиторією за межами сценічного простору, в контексті міждисциплінарної взаємодії з іншими видами мистецтва. Одним із аспектів, що вимагають дослідження з мистецтвознавчих позицій є особливості хореографії танцювальних перформативних музейних практик провідних митців сучасності – К. Ле Руа та Т. Сегала.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвитку танцювального перформансу в Україні крізь призму прогресу сучасного мистецтва присвячено публікацію О. Білокінь [1] – авторка робить акцент на розкритті впливу даного виду мистецтва на висвітлення соціально важливої проблематики та виховання суспільства. Виявленню морфологічних ознак сценічних і позасценічних танцювальних перформансів присвячена стаття О. Бойко [2]. В. Волчукова, О. Тищенко та О. Барабаш [15] здійснюють вдалу спробу розглянути танцювальний перформанс як феномен європейського мистецтва. Європейський досвід танцювального перформансу також розглядають А. Єліна та В. Єліна [3]. Окремі аспекти означеного питання аналізує І. Маслова-Лисичкіна у статті, що присвячена дослідженню перформансу в культурно-мистецькому просторі України [4], Ю. Скиба [5], в публікації, предметом дослідження якої є перформативно-хореографічні тенденції у мистецько-інтелектуальному середовищі сучасних танцювальних компаній та ін. Отже, науковий інтерес до означеної проблематики є

беззаперечним, проте багато аспектів вимагають подальшого наукового розроблення питання.

Мета статті – виявити особливості авторських підходів до роботи з хореографічною лексикою провідних представників сучасних танцювальних перформативних практик у музейному просторі К. Ле Руа та Т. Сегала.

Виклад основного матеріалу. Як важливий жанр танцювального мистецтва, сучасний танець здійснив глибокий вплив на світ танцю завдяки унікальним художнім виразам та естетичним концепціям. Він не лише кидає виклик нормам та обмеженням традиційного танцю, але й відображає нове розуміння та вираження з точки зору естетики тіла [7, с. 49]. У сучасному танці танцюристи виражають свої почуття через рухи тіла та вільно висловлюють свої справжні емоції. Сучасний танець не дотримується фіксованих танцювальних рухів та форм, а приділяє більше уваги вираженню та конотації емоційних станів. Його створення та виконання безпосередньо залежать від сучасного суспільства та культури, і тісно пов'язані з умовами життя та естетичними вимогами сучасних людей.

Одним із феноменів, що виник у складній взаємодії сучасного танцю з іншими мистецькими практиками є танцювальний перформанс. Вітчизняні науковці пропонують такі трактування сучасного танцювального перформансу як «унікальне явище, що розширює межі традиційної хореографії, поєднуючи елементи театру, музики, образотворчого мистецтва та перформативних практик» [15, с. 1]; мистецької практики, в якій «провідну роль відіграє положення та пластика людського тіла у просторі, хореографія) з залученням інших засобів виражальності (переважно таких, що в уявленні більшості глядачів сприймаються як «позахудожні», наприклад, в якості звукового супроводу - шум натовпу, звуки мікрофона, що фонить, стогін тощо)» [2, с. 72-73].

Поява сучасного танцю в музеях змінила його функцію та зв'язок з тілом, суспільством та самою музейною установою. Переміщення танцю до традиційного простору образотворчого мистецтва не лише означало розрив з умовностями репрезентативності, але

й підняло статус хореографа до статусу художника-візуаліста. Постмодерністський танець звернувся до онтологічного питання про танець, розмістивши його в одній сфері з інституційною теорією сучасного мистецтва, таким чином зрівнявши художника-візуаліста та хореографа. Так, наприклад, С. Форті створила дві свої роботи, «Ролик» та «Гойдалка», у галереї Рубен у 1960 р., розділяючи програму з художниками, пов'язаними з Fluxus, такими як К. Ольденбург. У «Гойдалках» рух двох танцюристів, І. Райнер та Р. Морріса, полягав у переміщенні вгору та вниз по дошці на мольберті. На кінцях дошки від її кінця до бічних стін йшли гумки, так що під час розгойдування гойдалки створювався зигзагоподібний візерунок з еластичних елементів та дощок. У «Ролику» відвідувачі тягнули два колісні ящики виставковим простором, тоді як С. Форті та П. Ольденбург, пригнувшись усередині кліток, співали імпровізований дует. Відсутність координації призводила до поштовхів, різких зупинок і навіть зіткнень, які впливали на тіла обох виконавців. В обох роботах саме непередбачувані рухи об'єкта диктували розвиток переживань тіла [9, с. 12].

У 1969 р. М. Монк представила свою роботу «Сік» у Музеї Гуггенхайма. Вистава проходила у величезному спіральному просторі за участю 85-ти виконавців. Глядачі сиділи на круглій підлозі музею, поки танцюристи створювали рухливі живі картини. У 1970 р. танцювальним перформансом «Паради та зміни» А. Халпрін було відкрито будівлю Художнього музею Берклі в Сан-Франциско. Її твір був заснований на серії орієнтованих на завдання рухів: перенесення сорока пляшок вина, переодягання. А. Халпрін дозволила кожному виконавцю розробити серію ізольованих рухів, які виражали його власні сенсорні реакції на світло, матеріал і простір [9, с. 10]. Т. Браун у перформансі «Ходіти по стіні», який відбувся в Музеї американського мистецтва Вітні в 1971 р. порушила умовності просторового сприйняття, піднявшись на білі стіни музею. Виконавці рухалися вздовж стіни під прямим кутом до аудиторії. Таким чином, наприкінці 1960-х рр. галереї та музеї стали поширеними місцями для презентації постмодерністського танцю. Танцюристи покинули свої звичні місця для виступів, серед іншого, щоб повстати проти елітизму, жорсткої дисципліни та арт-ринку.

На початку 1990-х рр. на європейській хореографічній сцені з'явилася нова хвиля митців, які знову порушили усталені естетичні норми, поставивши під сумнів підхід до

сучасного танцю, що розвивався протягом попередніх десятиліть. Художні пропозиції представників нового покоління були дуже неоднорідними за формою та змістом, однак, на думку дослідників, вони мали спільні риси, що й «принесло їм ярлики нового танцю, експериментального танцю, концептуального танцю, не-танцю, мінімалістичного танцю... терміни, в яких більшість цих митців не вважали себе відображеними» [10, с. 233]. Багато з цих хореографів, зокрема К. Ле Руа, Ж. Бель, Ла Рібо, Б. Кальво та І. Мундуате, Т. Сегал та ін., почали представляти свої роботи наприкінці 1990-х - на початку 2000-х рр. у мистецьких просторах та музеях, встановивши чіткий зв'язок з тими танцюристами/виконавцями 60-70-х рр. ХХ ст., які розширили танець в інші простори, виходячи за межі своєї дисципліни. На думку Л. Лупп, нова течія критичних тіл поставила під сумнів засоби видовищного виробництва та відстоювала досвід самого тіла, дистанціюючи жест від будь-якої естетики та легітимізуючи його через власне виробництво [12, с. 353]. Ця відмова від видовищного резонує з танцювальними перформативними практиками 1960-1970-х рр. та авангардними рухами 1920-х рр., а в цілому рух оновлює естетичні постулати постмодерністського танцю. На думку дослідників, спільними характеристиками танцювальних перформансів цього періоду є:

- тяжіння до сольного формату, нерухомості та економії ресурсів, експериментів та трансдисциплінарності;
- підхід до тіла, в контексті його репрезентації як нейтральної сутності [11, с. 235];
- сміливі експерименти зі сценічним апаратом;
- свідоме стимулювати або спрямування сприйняття глядача в іншому напрямку не дотримуючись традицій фронтальної сцени, деієрархізації процесів, частин тіла та просторів.
- відродження фігури мінімалістичного глядача, «від якого хореограф вимагає чогось більшого, ніж просто сидіти та спостерігати» [10].

Однак, незважаючи на бажання зруйнувати дисциплінарні, просторові, часові, концептуальні та навіть хореографічні кордони, впроваджуючи сучасний танець у музейний простір, наміри та цілі митців значно відрізняються від намірів та цілей постмодерністських танцюристів кінця 1960-1970-х рр., які жили в іншому соціальному та культурному контексті.

На відміну від тогочасних художників-візуалістів, танцюристів/виконавців та

музикантів, які повставали проти домінуючої культури, а отже, і проти арт-ринку, сучасні хореографи, входячи до музею з повною легітимністю, не мають наміру залишати арт-ринку, а радше пропонують нові підходи до практики танцювального перформансу. Такі хореографи як К. Ле Руа, Т. Сегал та ін., більше уваги приділяють тому, що робить мистецтво, ніж тому, що воно говорить.

У лютому 2012 р. у приміщенні Fundació Tàpies (Барселона) відкрилася ретроспективна виставка К. Ле Руа – хореограф і виконавець створив інсталяцію в стилі ретроспективи на основі сольних робіт, розроблених між 1994 і 2009 рр. Цю інсталяцію активували 16-ть танцюристів, які працювали позмінно протягом трьох місяців, протягом яких виставка була відкрита для публіки. Танцюристи використовували ранні роботи К. Ле Руа як ресурс, привласнюючи, переосмислюючи та переосмислюючи їх, переплітаючи з власною особистою ретроспективою. Відвідувачі цієї виставки зустрічали танцюристів замість об'єктів чи відео, які встановлювали з ними вербальний контакт, пояснюючи роботи К. Ле Руа, переплетені з їхніми власними біографіями. Виставка не пропонує єдиного лінійного оповідання про мистецьку кар'єру К. Ле Руа, а радше представляє її розпорошеною по різноманітних перспективах, створених кожним художником-учасником. «Ретроспектива» складається з 16 ретроспектив танцюристів, які демонструють їхні власні траєкторії у зв'язку з солом Ле Руа, утворюючи динамічний механізм, який можна сприймати по-різному під час кожного візиту до Фонду протягом його тримісячного періоду [14, с. 113]. Специфіка «Ретроспективи» полягає в широкій географії цієї мистецької практики (представлена в Музеї танцю, Ренн (Франція); Галереї Грегоріо де Мотос, Сальвадор де Баїя (Бразилія); Центрі Помпиду (Париж); та МоМА PS1, Нью-Йорк (США) та залученні до неї місцевих танцюристів, що посприяло позиціонуванню її як способу виробництва, а не як колекцію значущих робіт, оскільки кожне видання представляє різних танцюристів, різний досвід та різні перспективи. Таким чином, глядач отримує доступ до інших вимірів траєкторії К. Ле Руа. На думку В. Перез Рово, інтегруючи матеріали в особисті наративи, робота К. Ле Руа демістифікована та набуває іншого виміру: контекстуального. Посеред музею, «створеного для тиші, споглядання та дистанційного спостереження (храм), відкривається соціальний простір (форум), який дозволяє оновити зсередини способи взаємодії з експонованою культурною

спадщиною» [14, с. 114]. «Ретроспективу» дослідник пропонує розглядати як художній архів, в якому танцюрист не виконує хореографію перед анонімною аудиторією, як це робиться в театральних умовах, де аудиторія є одиницею, захищеною темрявою, натомість адаптує свій виступ до кожного відвідувача, не лише лінгвістично, а й термінологічно, наближаючись до профілю відвідувача: віку, рівня знань про творчість К. Ле Руа та про танці чи мистецтво загалом [13, с. 143]. Впровадження цього твору у виставкове середовище дозволяє К. Ле Руа розробити кілька гібридних стратегій між тілом та об'єктом, між музейним простором та сценічним простором, а також між темпоральністю сцени та музею.

Надзвичайно цікавий підхід до танцювального перформансу пропонує Т. Сегал, який позиціює їх як «сконструйовані ситуації». Однією з найважливіших концепцій Т. Сегала є його повернення до концепції мистецтва як ефемерного та дематеріалізованого елемента. Якщо живе мистецтво проникло в музей, щоб поставити під сумнів легітимність об'єкта пластичного мистецтва, Т. Сегал робить крок далі, щоб розмістити ці практики, що відбуваються в музейному просторі, знову ж таки, у вимірі неповторного.

Концепція, заснована на дослідженні вимірів нематеріального, повертає музейне мистецтво до унікального досвіду глядача та, певною мірою, до ідеї мистецтва як аури, як неповторного та унікального досвіду. Але, можливо, відмінною рисою Т. Сегала є той факт, що у своїх «сконструйованих ситуаціях» він уникає і навіть забороняє будь-яку документацію. Запис заборонено в його роботах як захід для підвищення вимогливості живого досвіду. Роботи Т. Сегала не можна записувати чи фотографувати; навіть каталоги художніх конкурсів, у яких він брав участь, не містять документальних записів його робіт – сторінки, присвячені їм, просто опущені [9]. У більшості своїх музейних інсталяцій хореограф досліджує та зміцнює ідею передачі, таким чином, що його роботи зрештою стають творами тих, хто з ними взаємодіє. На відміну від К. Ле Руа, який розробляє вправи з передачі своєї роботи, що є колективною та нескінченною, оскільки кожна передача є матеріалізацією нового твору в тілі іншого суб'єкта, який стає співавтором, у роботах Т. Сегала аура творця лишається очевидною. Його твори, навіть якщо вони розроблені іншими людьми, завжди є роботою Тіно Сегала: їхня функція залишається закріпленою у старій концепції інтерпретатора/виконавця. Не менш

характерним для творчості Т. Сегала є посилення відчуження аудиторії: немає жодної алюзії (явної чи неявної), яка б давала глядачеві будь-яку ознаку того, що те, що там відбувається, є частиною перформативної пропозиції. Наприклад, у перформансі «Це критика» виконавці, одягнені як охоронці, виконують різні жести: перевертають куртку догори дном перед роботою Карла Андре, виконують стриптиз у галереях музею. Виконавцям було дозволено відповідати на запитання аудиторії лише словами: «Це критика, Тіно Сегал, 2008» [6, с. 26]. Останній аспект, який слід підкреслити в художній практиці Сегала, полягає в протагонізмі, наданий публіці, оскільки глядач мимоволі стає співсуб'єктом творів – сама присутність в одному просторі робить його частиною того, що там відбувається. Це чітко видно у перформансі «Варіації»: 49-ть виконавців рухаються в темряві кімнати; глядач відчуває початкове відчуття відчуженості, яке ще більше посилюється, коли випадково виникають швидкоплинні спалахи, що дозволяє глядачам споглядати присутність інших суб'єктів, статус яких вони не знають (глядачів або виконавців) [8, с. 61].

Т. Сегал, відомий авторським підходом до перенесення танцю з театру в «білий куб» музейного простору, створив канон сучасного музейного танцювального перформансу, основоположними елементами якого є безперервність (його тривалість відповідає тривалості музейної виставки) та глядацька трансформація (перетворення зі спостерігача на частину мистецтва перформансу завдяки залученню в безпосередню взаємодію з виконавцем). Незважаючи на відмову від використання фіксованого набору рухів сучасного танцю, в хореографії Т. Сегала можна виділити кілька типів рухів, що є основою творчого почерку майстра, зокрема:

- реконструкція канонічних рухів провідних представників танцю модерн і постмодерн – вільна пластика (А. Дункан), експресивність позування (В. Ніжинський), геометрична точність (Дж. Баланчин), постмодерністські підходи до роботи з простором (М. Каннінгем);

- акцентування на уповільненому темпі рухів, що сприяють плавному переходу тіла від однієї пози до іншої;

- звернення до деконструкції побутових жестів (біг, ходьба, падіння, стрибки);

- синтез танцю зі звуковим супроводом (виконавці наспівують певні ритмічні звуки, задаючи темп та/або ведуть діалог, в якому основоположною частиною хореографічного малюнку є ритм);

- експериментування з інтерактивною хореографією (ініціювання рухів відповідно до глядацької реакції).

Висновки. Незважаючи на активний процес розмивання кордонів між сучасним танцем і сучасним танцювальним перформансом, у першому головна увага приділяється руху, тоді як другий більше зосереджений на живій присутності та специфічному мисленню пластичними формами, новій тілесній репрезентації, побудованій на складній філософсько-метафоричній та концептуально-афективній взаємодії з глядачем. На основі мистецтвознавчого аналізу перформативних музейних практик К. Ле Руа та Т. Сегала виявлено, що основний акцент постановниками робиться на експериментах з деконструкції тілесності, що проявляється в тяжінні до конторсіоністської естетики, метаморфозах побутової, механічної та роботизованої пластики (К. Ле Руа), авторському реконструюванню канонічних рухів танцю модерн і постмодерн, акценті на уповільненій пластиці, синтезі танцювальної пластики зі звуками та інтерактивній хореографії (Т. Сегал). Сучасний танцювальний перформанс в музейному просторі заохочує дивитися далі того, що подається у вербалізованій та візуалізованій формі, ставити під сумнів те, що сприймалося як належне, спостерігати та переживати власні дії через багатовимірний аналіз – простір, час, енергію, переосмислювати та розширювати власні бачення, відкриваючи нові виміри людського досвіду.

Література

1. Білокінь О. Розвиток танцювального перформансу в Україні в контексті прогресу сучасного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79. С. 79–83.
2. Бойко О. С. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2016. С. 69–77.
3. Єліна А. С., Єліна В. В. Танцювальний перформанс – від витоків до сучасності. *Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends : Scientific monograph*. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2025. С. 18–29.
4. Маслова-Лисичкіна І. Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 137–149. DOI.: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.5.2.2022.266529>.
5. Скиба Ю., Кундис Р. Перформативно-хореографічні тенденції у мистецько-інтелектуальному середовищі сучасних

танцювальних компаній. *Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities* : V International Scientific and Practical Conference. Vinnytsia, UKR –Vienna, AUT: International Centre Corporative Management. 2023. No 24. P. 822–824.

6. Albarrán J. Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. Sin Objeto. 2017. Vol. 00. pp. 24–39. DOI: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02.

7. Chen D. Basic Characteristics and Body Aesthetics Analysis of Modern Dance. Frontiers in Art Research. Vol. 6. Issue 4. P. 47–50. DOI: <https://doi.org/10.25236/FAR.2024.060408>.

8. Cornago O. Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. AusArt. 2016. Vol. 4 (2). P. 53–66. DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.17115>.

9. Hernández R. P. Danza en el museo. Potencialidades expandidas. Universitat Politècnica de València, 2019. URL: https://www.academia.edu/91679677/Danza_en_el_museo_Potencialidades_expandidas (дата звернення: 02.03.2026).

10. Écija A. El espectador minimalista. En Noguero, J. (Ed.), El espectador activo. En: MOV-S 2010. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; El Mercat de les Flors., 2011.

11. Écija A. Danza distinguida, las piezas de La Ribot. Revista Boletín de Arte. 2011. n° 32–33. P. 233–249.

12. Louppe L. Poética de la danza contemporánea. Salamanca: Focus 12. Universidad de Salamanca, 2011.

13. Pérez Royo V. El giro performativo de la imagen. UNED. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. 2010. Vol. 19. P. 143–148. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232>.

14. Pérez Royo V. Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil, A.DNZ. 2017. n°2. pp. 112–115. URL: <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45059/47138> (дата звернення: 12.02.2026).

15. Volchukova V. M., Tishchenko O. M., Barabash O. V. Dance performance as a phenomenon of european art. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2025. P. 1–17.

References

1. Bilokin, O. (2024). The development of dance performance in Ukraine in the context of the progress of modern art. Current issues of the humanities, 79, 79–83 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2016). Dance performances as an artistic phenomenon. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series “Art Studies”, 69–77 [in Ukrainian].

3. Yelina, A. S., & Yelina, V. V. (2025). Dance performance – from origins to the present. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends. Baltija Publishing, 18–29 [in Ukrainian].

4. Maslova-Lysichkina, I. (2022). Performance in the cultural and artistic space of Ukraine in the 20th–21st centuries. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, 5 (2), 137–149. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.5.2.2022.266529> [in Ukrainian].

5. Skyba, Y., & Kundys, R. (2023). Performative and choreographic tendencies in the artistic and intellectual environment of modern dance companies. V International Scientific and Practical Conference “Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities”. Vinnytsia, UKR –Vienna, AUT: International Centre Corporative Management, 24, 822–824 [in Ukrainian].

6. Albarrán, J. (2017). Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. Sin Objeto, 00, 24–39. DOI: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02 [in Spanish].

7. Chen, D. (2024). Basic Characteristics and Body Aesthetics Analysis of Modern Dance. Frontiers in Art Research, 6 (4), 47–50. DOI: <https://doi.org/10.25236/FAR.2024.060408> [in English].

8. Cornago, O. (2016). Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. AusArt, 4 (2), 53–66. DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.17115> [in Spanish].

9. Hernández, R. P. (2019). Danza en el museo. Potencialidades expandidas. Universitat Politècnica de València, https://www.academia.edu/91679677/Danza_en_el_museo_Potencialidades_expandidas [in Spanish].

10. Écija, A. (2011). El espectador minimalista. En Noguero, J. (Ed.), El espectador activo. En: MOV-S 2010. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; El Mercat de les Flors [in Spanish].

11. Écija, A. (2011). Danza distinguida, las piezas de La Ribot. Revista Boletín de Arte, 32–33, 233–249 [in Spanish].

12. Louppe, L. (2011). Poética de la danza contemporánea. Salamanca: Focus 12. Universidad de Salamanca [in Spanish].

13. Pérez Royo, V. (2010). El giro performativo de la imagen. UNED. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, 19, 143–148. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232> [in Spanish].

14. Pérez Royo, V. (2017). Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil, A.DNZ, 2, 112–115. Retrieved from: <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45059/47138> [in Spanish].

15. Volchukova, V. M., Tishchenko, O. M., & Barabash, O. V. (2025). Dance performance as a phenomenon of European art. Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends. Baltija Publishing, 1–17 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2026
Отримано після доопрацювання 09.04.2026
Прийнято до друку 20.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Самохвалова А. В. Танцювальна культура Полісся як джерело розвитку фольк-модерн танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 427–431.

Самохвалова Алла Василівна,
старший викладач кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0001-9904-2806>
samohva.alla@gmail.com

Samokhvalova A. (2026). Dance Culture of Polissia as a Source of Folk-Modern Dance Development. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 427–431 [in Ukrainian].

ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ФОЛЬК-МОДЕРН ТАНЦЮ

Мета статті – виявити особливості трансформації лексики автентичного танцю Полісся в процесі створення постановки сучасної хореографії. **Методологія дослідження** базується на синтезі загальнонаукових і спеціальнонаукових методів. Застосовано метод наукового аналізу, метод спостереження, типологічний метод, метод синтезу, метод компаративного аналізу, метод жанрово-стильового та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику трансформаційних процесів лексики народного танцю Полісся в процесі її використання балетмейстерами-постановниками сучасної хореографії; проаналізовано хореографічні постановки О. Маншиліна (Лабораторії сучасного танцю), Р. Поклітару та А. Шошина («Київ-модерн балет»), Н. Моторна (вистава «Піні Полісся», Малий театр) в контексті унікальних авторських підходів до роботи з танцювальним фольклорним першоджерелом в рамках напряму фольк-модерн. **Висновки.** Сучасна хореографія являє собою складний мультимедійний та транскультурний феномен, що вимагає від балетмейстера-постановника розробки авторського підходу, що базується на компіляції, поєднанні хореографічних традицій та форм, розробки нових напрямів і стилів, сміливих експериментів в процесі власного прочитання і переосмислення танцювального досвіду. У творчості сучасних українських балетмейстерів підходи до синтезу технічних можливостей танцю модерн та пластичних мотивів і рухів автентичного танцю Полісся побудовані на репрезентації суто тілесного людського досвіду, створенні хореографічного малюнку засобами інтерпретації складного і багатоаспектного коду поліської танцювальної культури та посиленні його конотаційних зв'язків із елементами сучасної культури. Основний акцент робиться на дослідженні різноманітних аспектів танцю Полісся, використанні архівних матеріалів та тілесної пам'яті для створення нових прочитань минулого, відкриваючи широкий спектр можливостей, в яких міжтемпоральний діалог сприяє реконструюванню нових сценаріїв. Архаїчні пласти танцювальної культури Полісся репрезентовані засобами специфічних механізмів і процедур драматургічного часу і простору в постановках сучасної хореографії. Серед основних елементів поліського автентичного танцю, що зазнають авторської інтерпретації в постановках сучасної хореографії: унікальна ритмічна основа, типові лексичні елементи, елементи танцювальної обрядовості та ін.

Ключові слова: танцювальна культура Полісся, автентичний танець, сучасний танець, фольк-модерн, танцювальна лексика, трансформація, балетмейстери-постановники.

Samokhvalova Alla, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University
Dance Culture of Polissia as a Source of Folk-Modern Dance Development

The purpose of the article is to identify the features of the transformation of the vocabulary of authentic dance of Polissia in the process of creating a production of modern choreography. **The research methodology** is based on the synthesis of general scientific and special scientific methods. The method of scientific analysis, the method of observation, the typological method, the method of synthesis, the method of comparative analysis, the method of genre-stylistic and art history analysis were applied. **Scientific novelty.** The issues of transformation processes of the vocabulary of folk dance of Polissia in the process of its use by choreographers-producers of modern choreography are considered. The choreographic productions of O. Manshilin (Laboratory of Contemporary Dance), R. Poklitaru and A. Shoshin (Kyiv Modern Ballet), N. Motorna (performance “Pini Polissia”, Malyi Teatr) are analysed in the context of unique authorial approaches to working with dance folklore primary sources within the framework of the folk-modern direction. **Conclusions.** Modern choreography is a complex multimedia and transcultural phenomenon that requires the choreographer-director to develop an authorial approach based on a compilation, combined choreographic traditions and forms, the development of new directions and styles, bold experiments in the process of their own reading and

rethinking of dance experience. In the work of modern Ukrainian ballet masters, approaches to the synthesis of the technical capabilities of modern dance and plastic motifs and movements of authentic Polissia dance are built on the representation of purely bodily human experience, the creation of a choreographic pattern by means of interpreting the complex and multifaceted code of Polissia dance culture and strengthening its connotational connections with elements of modern culture. The main emphasis is on the study of various aspects of Polissia dance, the use of archival materials and bodily memory to create new readings of the past, opening up a wide range of possibilities in which intertemporal dialogue contributes to the reconstruction of new scenarios. Archaic layers of Polissia dance culture are represented by means of specific mechanisms and procedures of dramatic time and space in productions of modern choreography. Among the main elements of Polissia authentic dance that undergo authorial interpretation in productions of modern choreography: a unique rhythmic basis, typical lexical elements, elements of dance ritual, etc.

Keywords: dance culture of Polissia, authentic dance, modern dance, folk-modern, dance vocabulary, transformation, choreographers-directors.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку українського суспільства, в умовах воєнного стану, особливого значення набуває традиційні культура, що є основою національної ідентичності – звернення до неї представників різних видів мистецтв, станом на першу половину 2020-х рр. є однією з провідних тенденцій. Український народний танець лишається невичерпним джерелом натхнення балетмейстерів не лише народно-сценічного, але й сучасного танцю. Народна танцювальна культура Полісся – унікальний феномен традиційної української культури, що протягом багатьох століть і донині зберігає локальні архаїчні пласти. У свою чергу це зумовлює звернення до неї балетмейстерів як до цінного джерела художнього матеріалу, що може стати основою для сучасних хореографічних постановок. Даний аспект професійної діяльності сучасних балетмейстерів вимагає наукового осмислення. Актуальними питаннями є особливості перетворення автентичного танцю та принципи роботи з фольклорним матеріалом, що посприяли органічному синтезу поліської танцювальної культури і авторського стилю представників сучасної хореографії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Танцювальна культура Полісся протягом останніх років стала об'єктом наукового дослідження багатьох українських мистецтвознавців. Широкий масив публікацій, присвячених різноманітним аспектам теорії та історії танцю полісся належить В. Гордєєву. Зокрема автором розглянуто і проаналізовано такі питання, як формування регіональних танців українського Полісся крізь призму міжкультурного взаємовпливу [2], феномен регіонально-локальної індивідуалізації образно-мистецької мови національного танцю [3], комплекс історичних передумов формування хореографічної складової мистецької спадщини Рівненського Полісся в минулому і на сучасному етапі [4], лексику

народних танців Рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України [5] та ін. Спроби виявити витоки основних танцювальних форм та особливості виконання поліського хореографічного фольклору присвячено статтю О. Мерлянової та Є. Пелипенко [8]. Аналіз традиційної танцювальної культури Волині та Волинського Полісся як чинника творчої діяльності і особистісного розвитку здійснює Л. Косаківська [7]. Наголошуючи на важливості внеску названих вище авторів у теоретичну базу національного хореографічного мистецтва в цілому та дослідження танцю Полісся зокрема, можна констатувати, що багато аспектів, пов'язаних із означеною проблематикою лишаються недостатньо висвітленими, зокрема питання звернення до лексики народного танцю Полісся балетмейстерів-постановників сучасної хореографії.

Мета статті – виявити особливості трансформації лексики автентичного танцю Полісся в процесі створення постановки сучасної хореографії.

Виклад основного матеріалу. Процес переосмислення народного танцю дозволяє відтворювати, проектувати та створювати драматургічні підходи до народного танцю, інтегруючи його трансдисциплінарним чином з такими галузями, як театр, література, аудіовізуальні засоби масової інформації, музика, технології та різноманітними танцювальними мовами [10, с. 27]. Трансдисциплінарний підхід дозволяє артикулювати різноманітні перспективи для вирішення дослідницьких проблем засобами створення постановки сучасної хореографії (танцю, хореографічної композиції або вистави) з використанням модифікованих елементів народного танцю. Проблематика трансформації лексики автентичного танцю Полісся (танці-хороводи, танці-ритуали, сюжетні та побутові танці) [2, с. 245] передбачає звернення до таких понять, як

фольк-модерн та авторська інтерпретація, оскільки балетмейстерами реалізується процес концептуального переосмислення кодів поліської народної танцювальної культури.

У випадку з балетмейстерами сучасної хореографії мова йде про напрям фольк-модерн, який сприймається як рефлексія, в рамках повернення до минулого на хвилі відродження національних традицій. Змістовою частиною фольк-модерн данс, як напряму сучасного танцю є певний автентичний танець або елемент традиційної танцювальної культури, тоді як танець модерн є його технічним рівнем. Специфіка проявів фольк-модерну в сучасній хореографії полягає, з одного боку, в танцювальній інтерпретації ідеї «фолк» в контексті масової культури першої чверті ХХІ ст., що орієнтована на синтез культурних шарів, а з другого – в суб'єктивно-інтерпретаторських можливостях балетмейстера з унікальним культурним текстом та фольклорним матеріалом. У цьому контексті хореографічна лексика позиціюється як новий вимір для сміливих творчих експериментів а балетмейстер сучасного танцю має практично необмежену свободу вибору прийомів та методів постановочного процесу, що визначає різноманіття трансформацій фольклорного матеріалу. Фольклорні тенденції на сучасному етапі виступають в єдності з парадигмою постмодернізму, що проявляється в тяжінні до полістильової асиміляції різноманітних напрямів та, як наслідок, утворенні складних перехресних зв'язків, синтетичності хореографічного мислення.

Провідні українські балетмейстери, в межах стратегії ретроспекції, активно використовують весь попередній досвід танцювальної культури, зокрема архаїчного танцю Полісся, з метою створення сучасних форм танцю, в яких синтезовано матеріал танцювального фольклору та техніки танцю модерн. Серед необрядових танців, що складають основу традиційної танцювальної культури Полісся дослідники називають: «крутяк – парний танець, де танцівники рухаються кругом в одному напрямку, змінюючи партнерів; гречка – жіночий танець, що виконувався під час сільськогосподарських робіт, супроводжувався відповідними приспівками; чумак – сюжетний танець гопакової групи; подушечки – танець чоловіків і жінок, котрі ходили колом, взявшись за руки; бура – танець, який виконували трійки танцівників, котрі бралися під руки й під мелодію бігли з одного кінця хати або подвір'я

в інший, а потім розділялися на пари й оберталися» [4, с. 140]. Ключовими категоріями для розуміння трансформації автентичної танцювальної лексики Полісся в постановках сучасного танцю є реконструкція та тілесна пам'ять. Перша розуміється як те, що використовує попередні матеріали, переробляючи їх, їх кінетичний розвиток, їх структуру, або їх інтерпретацію. Таким чином, заперечуючи поняття оригінальної передумови і стаючи під сумнів концепцію твору як замкнутого продукту, воно відкриває творчий процес на матеріалах минулого. З іншого боку, тілесна пам'ять розуміється як система знань, вкорінена в тілі [11, с. 85], що зберігає знання, які не можуть бути збережені у фіксованих формах. Вона переоцінює тілесні знання, як успадковані, так і потенційно конструйовані, у даному випадку, засобами танцю.

Одним із показових прикладів авторської інтерпретації лексики поліського автентичного танцю є постановки О. Маншиліна та Лабораторії сучасного танцю. В творчому експерименті над варіативністю деконструювання рухів народного поліського танцю, балетмейстер надає перевагу переосмисленню притупів та дрижаків як ритмічного підґрунтя постановки.

Засновник і художній керівний «Київ-модерн балету», балетмейстер Р. Поклітару, використовує в окремих хореографічних мініатюрах поліські хороводні малюнки, трансформовані відповідно його авторському баченню та тенденції оновлення «хореографічної мови, розширення та оновлення лексики сучасної хореографії, її пластичних форм з метою здійснити спробу зрозуміти та осмислити психологію людських стосунків» [1, с. 150]. Таким чином, архаїчні орнаментальні фігури хороводів Полісся, зокрема «Кривого танцю», видозмінюються на унікальну просторову траєкторію руху. У хореографічних постановках А. Шошина мотиви поліського танцю органічно інтегруються в сценічне полотно – балетмейстер зміщує акцент з дотримання етнографічної точності на інтелектуальну та емоційну складову генетичного коду українців Полісся.

Цікавими є експерименти з «низьким» центром тяжіння, типовим для народного поліського танцю, балетмейстерів проєкту «Етно-сучасність, серед іншого його інтегрування в такі техніки сучасного танцю як release (її специфіка полягає в базуванні на природних положеннях і рухах тіла, принципах мінімізації напруги засобами

диханні та інерції) [9, с. 3] та floorwork (техніка, в якій поєднано партерну базу та акробатичну складову з послідовним ускладненням елементів) [12].

Такі танця, як «Крутяк», «Дрібонька», «Микита» та ін. характеризуються унікальною ритмікою, зокрема «тупотінням», дрібними крокуючими рухами, синкопованими ударами, що зазвичай використовується як основа для своєрідної тілесної перкусії з метою акцентування на зв'язку з землею. Прикладом оригінального авторського осмислення і пластичної інтерпретації енергії поліського танцю є «танець ОТГ» балетмейстерки Н. Змерзлої, постановку якого здійснено для театральної вистави «Пісні Полісся» (режисер Д. Весельський, Малий театр, Київ). Н. Змерзла вдається до контамінації окремих елементів «збивок» і автентичного кроку та прийомів сучасного фізичного театру [6].

Типові лексичні елементи поліського танцю, зокрема стриманість рухів, закрита позиція рук, «важка» постава та ін. у постановках сучасного танцю стають підґрунтям, так званої, модернової архаїки (цей прийом полягає в синтезі окремого повороту або вигину тіла, взятого з автентичного танцю Полісся зі складними підтримками та/або floorwork; наприклад, у постановках балетмейстера А. Шошина).

Серед основних елементів танцювальної обрядовості в постановках сучасної хореографії зазвичай використовується фігура кола, що є основою багатьох поліських танців, в першу чергу хороводів («Мак», «Пролісок», «Грушка») [2, с. 245]. Семантика кола відображає зв'язок поліської танцювальної культури із солярним культом – кругові ритуальні хороводні танці були складовою складної і розгалуженої обрядової системи українського Полісся, а їх колективне виконання пов'язане із закріпленням сакральної цілісності суспільства. В постановках сучасних українських балетмейстерів фігура кола зазнає деформації, спостерігається розвиток і тяжіння до багаторівневості, з характерним збереженням відчуття спільноти.

Висновки. Сучасна хореографія являє собою складний мультимедійний та транскультурний феномен, що вимагає від балетмейстера-постановника розробки авторського підходу, що базується на компіляції, поєднанні хореографічних традицій та форм, розробки нових напрямів і стилів, сміливих експериментів в процесі власного прочитання і переосмислення танцювального

досвіду. У творчості сучасних українських балетмейстерів підходи до синтезу технічних можливостей танцю модерн та пластичних мотивів і рухів автентичного танцю Полісся побудовані на репрезентації суто тілесного людського досвіду, створенні хореографічного малюнку засобами інтерпретації складного і багатоаспектного коду поліської танцювальної культури та посиленні його конотаційних зв'язків із елементами сучасної культури. Основний акцент робиться на дослідженні різноманітних аспектів танцю Полісся, використанні архівних матеріалів та тілесної пам'яті для створення нових прочитань минулого, відкриваючи широкий спектр можливостей, в яких міждіалоговий діалог сприяє реконструюванню нових сценаріїв. Архаїчні пласти танцювальної культури Полісся репрезентовані засобами специфічних механізмів і процедур драматургічного часу і простору в постановках сучасної хореографії. Серед основних елементів поліського автентичного танцю, що зазнають авторської інтерпретації в постановках сучасної хореографії: унікальна ритмічна основа, типові лексичні елементи, елементи танцювальної обрядовості та ін.

Література

1. Бігус О. О. Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості раду поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. (44). С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235406>.
2. Гордєєв В. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 244–248.
3. Гордєєв В. А. Рідне Полісся: мистецтво та хореографія. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 3. С. 20–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.4>.
4. Гордєєв В. А. Рівненське Полісся як самобутній і архаїчний культурний регіон України: хореографічна складова мистецької спадщини. *Культура України*. 2019. Вип. 63. С. 135–143. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.12>.
5. Гордєєв В. А. Лексика народних танців Рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. *Народознавчі зошити. Мистецтвознавство*. 2019. № 1. С. 253–258.
6. Колегіна Н. Отже, ми їдемо на Полісся: залаштунки вистави у Малому театрі. *Сенсор*. 2023. URL: <https://sensormedia.com.ua/theatre/otzhe-my-ido-na-polissia-zalashstunky-vystavy-u-malomu-teatri/> (дата звернення: 12.03.2026).

7. Косаковська Л. П. Волинсько-поліські танцювальні традиції: виховний потенціал. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2024. Вип. 216. С. 198–201. DOI: 10.36550/2415-7988-2024-1-216-198-201.

8. Мерлянова О. А., Пелипенко Є. О. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. 2018. № 7(59). С. 37–40.

9. Giménez Morte C., Ardid Pérez R. El origen de la técnica de danza Release. Definir una revolución. *El Artista*. 2023. Vol. 20. Pp. 1–15.

10. Montoya S. Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes. Universidad Antioquia, 2018. 153 p.

11. Taylor D. Performance. Asunto Impreso ediciones, 2012. 176 p.

12. White S., Philpot A., Bemben M. Physiological Comparison between Female University Ballet and Modern Dance Students. *Journal of Dance Medicine & Science*. 2004. Vol. 8, Issue 1. <https://doi.org/10.1177/1089313X0400800101>

References

1. Bihus, O. O. (2021). Interpretation of classical ballets in the work of the Radu Poklitaru: the philosophical and ideological paradigm of modern ballet. *Bulletin of KNUKiM. Series "Art Studies"*, (44), 150–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235406> [in Ukrainian].

2. Hordieiev, V. (2012). Formation of regional dances of Ukrainian Polissia and mutual influence of national cultures of neighbouring states. *Bulletin of Lviv University. Series Art Studies*, 11, 244–248 [in Ukrainian].

3. Hordieiev, V. A. (2023). Native Polissia: art and choreography. *Slobozhansky art studios*, 3, 20–25 [in Ukrainian].

4. Hordieiev, V. A. (2019). Rivne Polissia as a distinctive and archaic cultural region of Ukraine: a

choreographic component of the artistic heritage. *Culture of Ukraine*, 63, 135–143 [in Ukrainian].

5. Hordieiev, V. A. (2019). Vocabulary of folk dances of Rivne Polissia in the context of folk choreographic culture of Ukraine. *Folklore Notebooks. Series "Art History"*, 1, 253–258 [in Ukrainian].

6. Kolehina, N. (2023). So, we are going to Polissia: behind the scenes of the performance at the Malyi Teatr. Sensor. <https://sensormedia.com.ua/theatre/otzhe-my-idemo-na-polissia-zalashtunky-vystavy-u-malomu-teatri/> [in Ukrainian].

7. Kosakovska, L. P. (2024). Volyn-Polish dance traditions: educational potential. *Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, 216, 198–201 [in Ukrainian].

8. Merlianova, O. A., & Pelypenko, E. O. (2018). Ethnic choreographic culture of Polissia. *Young scientist*, 7(59), 37–40 [in Ukrainian].

9. Giménez Morte, C., & Ardid Pérez, R. (2023). El origen de la técnica de danza Release. Definir una revolución. *El Artista*, 20, 1–15 [in Spanish].

10. Montoya, S. (2018). Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes. Universidad Antioquia [in Spanish].

11. Taylor, D. (2012). Performance. Asunto Impreso ediciones [in Spanish].

12. White, S., Philpot, A., & Bemben, M. (2004). Physiological Comparison between Female University Ballet and Modern Dance Students. *Journal of Dance Medicine & Science*, 8 (1). <https://doi.org/10.1177/1089313X0400800101> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026

Отримано після доопрацювання 10.04.2026

Прийнято до друку 21.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Унанян Л. С. Сучасне українське сценічне мистецтво: постколоніальні ракурси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 432–436.

Унанян Ліонелла Сейранівна,

*кастинг-директор, ТОВ «Теравіжн Продакшн»,
Флорида, США*

<https://orcid.org/0009-0007-9502-5516>

lionellaaa@gmail.com

Unanian L. (2026). Contemporary Ukrainian Performing Art: Postcolonial Aspects. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 432–436 [in Ukrainian].

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОСТКОЛОЇАЛЬНІ РАКУРСИ

Мета статті – проаналізувати постколоніальні практики у різних видах сценічного мистецтва в сучасній Україні. **Методологія дослідження** поєднує методи аналізу та синтезу, порівняння, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки реалізування постколоніальної стратегії у сучасному українському сценічному мистецтві. **Висновки.** Постколоніальні процеси у сучасному українському сценічному мистецтві є закономірною реакцією на тривалий період культурної залежності від радянсько-російської імперської моделі. Особливої інтенсивності ці процеси набули після початку російсько-української війни 2014 року та стали одним із провідних векторів розвитку мистецького середовища після повномасштабного вторгнення росії в Україну 2022 року. Постколоніальні тенденції охоплюють різні види сценічного мистецтва – драматичний театр, музично-драматичний театр, оперу, балет тощо. Постколоніальні практики в українському сценічному мистецтві реалізуються на кількох рівнях: репертуарному, інституційному, мовному, естетичному та тілесному. Вони проявляються у відмові від російськомовного репертуару, вилученні творів, пов'язаних з російськими імперськими культурними наративами, перейменуванні театрів, переосмисленні національної мистецької спадщини, реалізуванні новітнього репертуару, зверненого до національно маркованих творів та актуальної проблематики війни, травми, пам'яті, втрати, внутрішнього спротиву й національної самоідентифікації. Постколоніальні практики у сценічному мистецтві сучасної України є не лише способом культурного дистанціювання від російського імперського впливу, а й важливим механізмом формування національної ідентичності, утвердження самодостатності української культури та інтеграції у європейський культурний простір. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – порівняння постколоніальних мистецьких практик в Україні та в інших країнах, виявлення специфіки прояву постколоніальних та деколоніальних тенденцій у сценічних мистецтвах, аналіз націоцентричної політики як прояву постколоніалізму та деколоніалізму у сучасних перформативних мистецтвах тощо.

Ключові слова: українське сценічне мистецтво, сучасне мистецтво, постколоніальні студії, театр, українська культура.

Unanian Lionella, casting director, Teravision Production LLC, Florida, United States

Contemporary Ukrainian Performing Art: Postcolonial Aspects

The purpose of the article is to analyse postcolonial practices in various types of performing arts in modern Ukraine. **The research methodology** combines methods of analysis and synthesis, comparison, and theoretical generalisation. **The scientific novelty** lies in identifying the specifics of the implementation of the postcolonial strategy in modern Ukrainian performing arts. **Conclusions.** Postcolonial processes in modern Ukrainian performing arts are a natural reaction to a long period of cultural dependence on the Soviet-Russian imperial model. These processes gained particular intensity after the start of the Russian-Ukrainian war in 2014 and became one of the leading vectors of development of the artistic environment after the full-scale Russian invasion of Ukraine in 2022. Postcolonial trends encompass various types of performing arts – drama theatre, musical-dramatic theatre, opera, ballet. Postcolonial practices in Ukrainian performing arts are implemented at several levels: repertoire, institutional, linguistic, aesthetic, and bodily. They are manifested in the rejection of the Russian-language repertoire, the removal of works related to Russian imperial cultural narratives, the renaming of theatres, the rethinking of the national artistic heritage, the implementation of a new repertoire addressed to nationally marked works and the current issues of war, trauma, memory, loss, internal resistance and national self-identification. Postcolonial practices in the performing arts of modern Ukraine are not only a way of cultural distancing from Russian imperial influence, but also an important mechanism for the formation of national identity, the affirmation of the self-sufficiency of Ukrainian culture and integration into the European cultural space. Among the promising areas of further research are the comparison of

postcolonial artistic practices in Ukraine and in other countries, the identification of the specifics of the manifestation of postcolonial and decolonial tendencies in the performing arts, the analysis of nationalistic politics as a manifestation of postcolonialism and decolonialism in contemporary performing arts, etc. Keywords: Ukrainian performing arts, contemporary art, postcolonial studies, theatre, Ukrainian culture.

Keywords: Ukrainian performing arts, contemporary art, postcolonial studies, theatre, Ukrainian culture.

Актуальність теми дослідження. У вітчизняній та світовій гуманітаристиці останніх десятиліть сформувався актуальний постколоніальний дискурс. І якщо для європейців та американців ця проблематика пов'язана з різноманітними процесами у країнах, що політично позбавилися колоніальної залежності від Великої Британії та Франції, то в Україні гостроактуальною є проблема позбавлення залежності від росії та вивчення сучасних суспільно-політичних, культурно-мистецьких тощо процесів крізь постколоніальну оптику. Найрозробленішою в Україні є історична та літературна постколоніальна проблематика, меншою мірою – царина сценічного мистецтва, що провокує посилену увагу до цього аспекту культурно-мистецької діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічним підґрунтям постколоніальних студій зі сценічного мистецтва можуть слугувати праці О. Гомілко (акцентує на націоцентричних тенденціях як важливому чиннику деколонізації) [6], Т. Гундорової (розглядає постколоніальні процеси крізь призму літератури) [7], М. Шкандрія та Ю. Кравченко (розтлумачують поняття «антиколоніальний», «постколоніальний» та «деколоніальний») [14]. Слід наголосити на важливості Закону України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів» (2023, зі змінами) [11], що на законодавчому рівні формує постколоніальні напрями діяльності.

Дослідники сценічного мистецтва торкаються постколоніальної проблематики у різних ракурсах. Зокрема, Г. Веселовська аналізує сучасну українську прозу в інсценізації вітчизняних театрів [4], М. Гарбузюк, О. Стефан та І. Чужинова піднімають проблеми національної акторської школи [5], Б. Струтинський актуалізує постколоніальні процеси в українському театрі в часі російсько-української війни [12], М. Булгаков зосереджується на національному аспекті в українському музично-драматичному театрі після 2014 року [3], О. Бойко та Н. Миронюк розглядають питання функціонування українського танцю у деколонізаційних процесах [1], К. Шишкарєва піднімає проблему тілесності

в українському танці шляхом постколоніального аналізу радянської спадщини та тілесної пам'яті [14], Н. Бородіна окреслює трансформацію української опери в умовах війни [2], А. Коляда характеризує українську оперу в контексті постколоніальних дискусій [8] тощо. Всі автори засвідчують активізацію постколоніальних культурно-мистецьких практик, пошуків наукового осмислення таких процесів. Однак комплексного дослідження постколоніальних тенденцій у різних видах сценічного мистецтва в Україні (театральне, музичне, хореографічне та ін., відповідно – драматичний театр, музично-драматичний, оперний, балетний тощо) проведено не було.

Мета статті – проаналізувати постколоніальні практики у різних видах сценічного мистецтва в сучасній Україні.

Виклад основного матеріалу. Постколоніальні практики у сценічних мистецтвах, присутні упродовж усього періоду розвитку українського театру, активізувалися з народженням незалежної демократичної держави Україна 1991 року, посилювалися із початком російсько-української війни 2014 року та набули ознак мейнстріму від повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року. М. Шкандрій та Ю. Кравченко витлумачують термін «постколоніальний» як відхід від залежності бінарних позицій на зразок “центр – периферія”, “імперія – колонія”, “висока культура – народна культура”. У літературі та мистецтві постколоніальний підхід може передаватися іронією, пародійністю та грайливістю. Часто постколоніальний підхід виявляється в деконструванні імперського, висміюванні форми його вираження, переноса ці форми у ширший порівняльний контекст. Він дає змогу нівелювати тропи імперського мислення, але водночас не передбачає войовничого спротиву, характерного для антиколоніалізму. Постколоніальний підхід розпочинає рух від бінарної опозиції до створення незалежного центру свідомості» [14]. Традиційно, виходячи з етимології слів, «постколоніальний» (той, що після колоніальної залежності) передусім процесам «деколонізації» (позбавлення від залежності та формування власної

ідентичності). Однак ці процеси можуть відбуватися одночасно як різні моделі рефлексування [14].

Постколоніальні процеси в Україні провокують відновлення та зміцнення поняття «національна ідентичність». О. Гомілко зазначає: «Подолання імперських та радянських стереотипів виявляє суголосність ідей та цінностей української культури європейській традиції» [6, с. 55]. Європейські інтеграційні процеси посилюють постколоніальні та деколоніальні тенденції, дозволяють людям відчувати себе частиною європейського соціуму, одночасно культивувати власну національну ідентичність. Це позначається і на сценічному мистецтві, що наслідує, переосмислює, трансформує європейські мистецькі досягнення та підтримує й генерує національні мистецькі цінності.

Директор Київського національного академічного театру оперети Б. Струтинський засвідчує, що російсько-українська війна, особливо – повномасштабне вторгнення росії в Україну, прискорили якісні зміни у театрі, «однак ці зміни не всюди відбуваються з однаковою швидкістю. Це стосується опрацювання колоніальних впливів російського театру та нав'язування наративів другорядності всього українського, напрацювання власних наративів і визначення своєї ролі у культурній боротьбі. Темпи і масштаби цих змін значно збільшилися порівняно з процесами від 2014 року – дедалі більше театрів відмовляються від російської мови та російських авторів, звертаються до сучасної драматургії та актуальних проблем сьогодення» [12, с. 34].

Важливим елементом реалізування постколоніальної стратегії після повномасштабного вторгнення стала зміна назв закладів культури та мистецтва, зокрема й театрів, де були присутні елементи, пов'язані з країною-агресоркою. Так 2022 року «Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки» отримав назву «Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки», репертуар очистили від інсценізацій творів російської літератури та вистав, що йшли російською; ряд вистав переклали українською («Каліка з острова Інішмаан», «Вид з мосту», «Джульєтта і Ромео»). У театрі за час від початку повномасштабного вторгнення поставлено вистави за творами української літератури («Україна в огні» за О. Довженком, «Земля» за О. Кобилянською, «Санаторійна зона» за

М. Хвильовим, «Стефаник. Новели» за В. Стефаником, «Для домашнього вогнища» та «Украдене щастя» за І. Франком) [10]. «Харківський академічний російський драматичний театр імені Пушкіна» перейменовано на «Харківський академічний драматичний театр імені Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка».

Постколоніальні процеси позбавлення від репертуару, пов'язаного з імперським впливом, не оминули й оперно-балетні театри: Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка (Національна опера України) прибрав з оперного репертуару опери на музику російських композиторів, з балетного – вистави П. Чайковського («Спляча красуня», «Лускунчик», «Лебедине озеро»), що упродовж десятиліть підтримували імперський наратив величчя російської культури та меншовартості української. У партитурі балету «Снігова королева» (постановник А. Рехвіашвілі) музику російських композиторів замінили творами європейських. Натомість репертуар театрів збагачується національно маркованими хореографічними творами «Елегія воєнного часу» В. Сильвестрова (Національна опера України), «Тіні забутих предків» І. Небесного, «Мавка» В. Польова (Львівська національна опера), «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (Київська опера), а також зберігаються твори, що стали спадщиною українського балетного мистецтва, як-от «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Вечори на хуторі біля Диканьки» Є. Станковича.

На користь постколоніального вектору розбудови репертуару сучасного театру свідчить К. Шишкарьова: «Репертуарна політика, яка раніше підпорядковувалася ідеологемам “єдності”, “позитивізму” та героїзації, в умовах сучасних реалій переорієнтовується на теми війни, травми, пам'яті, вимушеного переміщення, втрати та екзистенційної вразливості, що засвідчує формування в українській хореографії нової естетики спротиву» [13, с. 280]. Така естетика впливає на якість руху, звільнення від радянсько-російських патернів, нав'язаних моделей пластики, дозволяє реалізувати постколоніальні та деколоніальні процеси на рівні тілесності (соматичні та тілесно-орієнтовані практики).

Позбавлення від маркерів російської культури у назвах установ, репертуарі, скасування російськомовного репертуару у драматичних, музично-драматичних, музичних

та інших театрах демонструє постколоніальні та деколоніальні процеси в українському сценічному мистецтві. Трансформування репертуару театрів після повномасштабного вторгнення росії в Україну О. Бойко та Н. МIRONЮК називають «репертуарним поворотом», що цілком відповідає сутності процесів, покликаних позбутися залежності від російського репертуару, сформувати власний з орієнтуванням на національні та загальнолюдські цінності, ствердити самодостатності українського сценічного мистецтва загалом.

Варто зазначити, що одним з чинників розбудови українського сценічного мистецтва стали фестивалі та конкурси, де митці мають можливість живого спілкування, апробування власних творчих експериментувань (Гогольфест, фестиваль-премія «Гра» тощо). Важливо, що фестивально-конкурсний рух у сфері сценічного мистецтва увиразнює постколоніальні тенденції. Зокрема, у народно-сценічній хореографії, за спостереженням О. Бойко та Н. МIRONЮК, це проявилось «у руйнуванні радянських, переважно регіональних та жанрових, принципів проведення фестивалів; зміні пріоритетів у критеріях оцінювання з виключно стандартів професійного мистецтва та принципів масовості, притаманних тоталітарним системам, на творчо та особистісно-орієнтовані; популяризація творчості діячів українського народно-сценічного танцю минулого та сучасності шляхом організації іменних фестивалів та конкурсів; актуалізація української національно-патріотичної тематики у постановках та функціональних завданнях заходів загалом» [1, с. 248–249].

Отже, постколоніальні стратегії увиразнилися у широкому спектрі різновидів сценічного мистецтва та театрів й сценічних практик.

Висновки. Постколоніальні процеси у сучасному українському сценічному мистецтві є закономірною реакцією на тривалий період культурної залежності від радянсько-російської імперської моделі. Особливої інтенсивності ці процеси набули після початку російсько-української війни 2014 року та стали одним із провідних векторів розвитку мистецького середовища після повномасштабного вторгнення росії в Україну 2022 року.

Постколоніальні тенденції охоплюють різні види сценічного мистецтва – драматичний театр, музично-драматичний театр, оперу, балет тощо. Постколоніальні

практики в українському сценічному мистецтві реалізуються на кількох рівнях: репертуарному, інституційному, мовному, естетичному та тілесному. Вони проявляються у відмові від російськомовного репертуару, вилученні творів, пов'язаних з російськими імперськими культурними наративами, перейменуванні театрів, переосмисленні національної мистецької спадщини, реалізуванні новітнього репертуару, зверненого до національно маркованих творів та актуальної проблематики війни, травми, пам'яті, втрати, внутрішнього спротиву й національної самоідентифікації.

Постколоніальні практики у сценічному мистецтві сучасної України є не лише способом культурного дистанціювання від російського імперського впливу, а й важливим механізмом формування національної ідентичності, утвердження самодостатності української культури та інтеграції у європейський культурний простір.

Серед перспективних напрямів подальших досліджень – порівняння постколоніальних мистецьких практик в Україні та в інших країнах, виявлення специфіки прояву постколоніальних та деколоніальних тенденцій у сценічних мистецтвах, аналіз націоцентричної політики як прояву постколоніалізму та деколоніалізму у сучасних перформативних мистецтвах тощо.

Література

1. Бойко О. С., МIRONЮК Н. М. Український танець у деколонізаційних процесах сучасної України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 245–249. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351871>.
2. Бородіна Н. Трансформація української опери в умовах війни. *Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури*. 2025. Т. 8. С. 22–29. DOI: [10.18523/2617-8907.2025.8.22-29](https://doi.org/10.18523/2617-8907.2025.8.22-29).
3. Булгаков М. Український музично-драматичний театр після 2014 року: трансформації, виклики та моделі національної культурної репрезентації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 12–16. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.2>.
4. Веселовська Г. Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2019. Т 2, № 1. С. 73–85. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170750>.
5. Гарбузюк М., Стефан О., Чужинова І. Деколонізація національної акторської школи. Теоретично-практичні виміри. *Просценіум*. 2022. № 1–3(62–64). С. 42–49.

6. Гомілко О. Деколонізація української культури: політика воук чи національне пробудження? *Філософська думка*. 2023. № 3. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.15407/fd2023.03.049>.

7. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 546 с.

8. Коляда А. Сучасні оперні практики в контексті постколоніальних дискусій: український досвід. *Культура України*. 2024. № 86. С. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.05>.

9. Національна опера України. Репертуар. URL: <https://opera.com.ua/performance> (дата звернення: 04.03.2026).

10. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Репертуар. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays> (дата звернення: 04.03.2026).

11. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів: закон України. 21.03.2023 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX#Text> (дата звернення: 04.03.2026).

12. Струтинський Б. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 30–35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318>.

13. Шишкар'ова К. Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2025. № 4. С. 276–282. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351952>.

14. Шкандрій М., Кравченко Ю. Антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. *Український деколоніальний глосарій*. 2024. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk> (дата звернення: 04.03.2026).

References

1. Boyko, O. & Myroniuk, N. (2025). Ukrainian Dance in Decolonisation Processes of Contemporary Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 245–249. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351871> [in Ukrainian].

2. Borodina, N. (2025). Transformation of Ukrainian opera in wartime. *NaUKMA Research Papers History and Theory of Culture*, 8, 22–29. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2025.8.22-29> [in Ukrainian].

3. Bulhakov, M. (2025) Ukrainian musical and dramatic theater after 2014: transformations, challenges

and models of national cultural representation. *Sloboda Art Studies*, 3, 12–16. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.2> [in Ukrainian].

4. Veselovska, H. (2019). A postcolonial discourse in theatrical interpretations. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), 73–85. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170750> [in Ukrainian].

5. Harbuziuk, M., Stefan, O. & Chuzhynova, I. (2022). Decolonization of the National Acting School. Theoretical and Practical Dimensions. *Prostsennium*. 1–3(62–64), 42–49.

6. Homilko, O. (2023). Decolonization of Ukrainian culture: politics of war or national awakening? *Filosofska Dumka*, 3, 49–58. DOI: <https://doi.org/10.15407/fd2023.03.049> [in Ukrainian].

7. Hundorova, T. (2013). Transit Culture. Symptoms of Postcolonial Trauma. Articles and Essays. Hrani-T [in Ukrainian].

8. Koliada, A. (2024). Contemporary operatic practices in the context of postcolonial discussions: Ukrainian experience. *Culture of Ukraine*, 86, 41–47. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.05> [in Ukrainian].

9. National Opera of Ukraine. Repertoire. Retrieved from: <https://opera.com.ua/performance> [in Ukrainian].

10. Lesya Ukrainka National Academic Drama Theater. Repertoire. Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays> [in Ukrainian].

11. On the condemnation and prohibition of propaganda of Russian imperial policy in Ukraine and the decolonisation of toponymy: Law of Ukraine. (21.03.2023) (as amended). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX#Text> [in Ukrainian].

12. Strutynskyi, B. (2023). Ukrainian theater during the Russian-Ukrainian war: changes, problems, trends. *Scientific Bulletin of the IK Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television*, 32, 30–35. DOI: [10.34026/1997-4264.32.2023.281318](https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318) [in Ukrainian].

13. Shyshkarova, K. (2025). Decolonisation of Corporation in Ukrainian Dance: Postcolonial Analysis of Soviet Legacy and Body Memory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 276–282 [in Ukrainian].

14. Shkandrii, M. & Kravchenko, Yu. (2024). Anticolonial, postcolonial, decolonial. *Ukrainian decolonial glossary*. Retrieved from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 22.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

УДК 792.8

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362471

Цитування:

Васютяк Ю. В. Постдраматичний танець: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 437–441.

Васютяк Юрій Васильович,
старший викладач кафедри хореографічного
мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1532-9282>
Vasutyak040871@gmail.com

Vasyutyak Yu. (2026). Postdramatic Dance: Conceptualisation of the Concept. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 437–441 [in Ukrainian].

ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ

Мета статті – обґрунтувати доцільність уживання поняття «постдраматичний танець» у сучасній хореографії. **Методологія дослідження** полягає в екстраполяванні поняття «постдраматичний театр» Г.-Т. Лемана у площину сучасного танцю, аналізі сучасних танцювальних практик крізь призму теорії постдрами. **Наукова новизна** полягає у тому, що концептуалізовано поняття «постдраматичний танець» як самостійний феномен та обґрунтовано необхідність його комплексного дослідження. **Висновки.** Постдрама (постдраматичний театр) є адаптацією постмодерністських принципів до театру, визначається конкретними художніми прийомами, що формуються безпосередньо у театральному, та ширше – сценічному та позасценічному мистецтві, куди відносимо танець. Принципи постдраматичного театру у сучасному танці втілюють концепцію відходу від драматургічного, наративоцентричного підходу та акцентують увагу на процесі створення, досвіді, що набувається, тілесності, нелінійності розгортання подій. У постдраматичному танці рух втрачає ілюстративні якості, набуває рис універсальної мови передавання фізичних, психічних, соціальних, культурних станів. Перформанс у сучасному танці реалізує принципи постдраматичного театру: він руйнує межі між сценою і глядачем, мистецтвом і повсякденністю, роблячи глядача активним співучасником. Принципи постдрами розвинули у власній творчості Піна Бауш, Вільям Форсайт, Фізичний театр DV8, руйнуючи лінійний наратив, створюючи театр руху. Перспективи дослідження вбачаємо у відтворенні цілісної панорами розвитку постдраматичного танцю як феномену світового та вітчизняного культурно-мистецького простору, з'ясуванні спільних та відмінних рис з постдраматичним театром, виявленні специфічних проявів постдрами у творчості сучасних українських хореографів.

Ключові слова: постдраматичний танець, постдрама, постдраматичний театр, сучасний танець, хореографія, танець, перформанс.

Vasyutyak Yuri, Senior Lecturer, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts
Postdramatic Dance: Conceptualisation of the Concept

The purpose of the article is to substantiate the expediency of using the concept of “postdramatic dance” in modern choreography. **The research methodology** consists in extrapolating the concept of “postdramatic theatre” by G.-T. Lehmann to the plane of modern dance, analysing modern dance practices through the prism of the theory of postdrama. **The scientific novelty** lies in the fact that the concept of “postdramatic dance” is conceptualised as an independent phenomenon and the need for its comprehensive study is substantiated. **Conclusions.** Postdrama (postdramatic theatre) is an adaptation of postmodernist principles to theatre, determined by specific artistic techniques that are formed directly in theatrical, and more broadly – stage and off-stage art, which includes dance. The principles of postdramatic theatre in contemporary dance embody the concept of moving away from the dramaturgical, narrative-centric approach and emphasise the process of creation, the acquired experience, corporeality, and the nonlinearity of the unfolding of events. In postdramatic dance, movement loses its illustrative qualities and acquires the features of a universal language for transmitting physical, mental, social, and cultural states. Performance in contemporary dance implements the principles of postdramatic theatre: it destroys the boundaries between the stage and the viewer, art and everyday life, making the viewer an active participant. The principles of postdramatic theatre were developed in their own work by Pina Bausch, William Forsyth, and DV8 Physical Theatre, destroying the linear narrative and creating a theatre of movement. We see the prospects of the study in recreating a holistic panorama of the development of postdramatic dance as a phenomenon of the world and domestic cultural and artistic space, clarifying common and distinctive features with postdramatic theatre, identifying specific manifestations of postdrama in the work of modern Ukrainian choreographers.

Keywords: postdramatic dance, postdrama, postdramatic theatre, modern dance, choreography, dance, performance.

Актуальність теми дослідження. Танець у сучасному світі є складним міждисциплінарним феноменом, що впливає на безліч культурно-мистецьких процесів та одночасно сам є об'єктом впливу різноманітних явищ. Дослідження таких багатоеlementних систем – актуальне завдання сучасної гуманітаристики, зокрема, культурології та мистецтвознавства. Сучасний танець в останні десятиліття розглядають крізь призму естетики постмодернізму, серед категорій якої і «постдрама» (постдраматичний театр). Дослідження впливу постдраматичного підходу на сучасний танець, зокрема, деконструкцію класичних форм, множинність сенсів пластичного вираження, автономність руху як багатоаспектного феномену тощо, є злободенним, адже дозволяє виявити місце та роль танцю у сучасній культурі, розширити межі його традиційного сприйняття.

Також аналіз постдраматичних рис у танці сприяє розвитку методик навчання сучасного танцю, формує розуміння нових хореографічних стратегій та підходів до практичної діяльності, що важливо для підготовки фахівців за спеціальністю В6 «Перформативні мистецтва», спеціалізацією В6.03. «Хореографічне мистецтво».

Постдраматичні танцювальні практики активно розвиваються у світі, а в Україні цей напрям набирає обертів у творчості незалежних митців, лабораторій, платформ тощо. Дослідження проблеми постдраматичного танцю сприятиме інтегруванню української танцювальної практики у європейський та світовий контекст.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні понад три десятиліття у театрознавстві накопичено чималий масив наукових досліджень, присвячених різним аспектам постдраматичного театру, що вплинув на формування хореологічного дискурсу з постдраматичних рис сучасної хореографії. Серед таких праць фундаментальні Г.-Т. Лемана «Постдраматичний театр» [11], Е. Фішер-Ліхте «Трансформаційна сила перформансу» [10], а також й дослідження українських науковців, зокрема, О. Апчел «Документальний театр у контексті сучасної культури» [1].

Різні ракурси проблеми становлення та розвитку постдраматичного танцю висвітлено у монографії Ф. Васс «Постдраматичний танцювальний театр Вільяма Форсайта. Тривожне сприйняття» [14] (принципи постдрами у творчості одного хореографа); у

ряді праць вітчизняних науковців, як-от Л. Венедиктова [2; 3] та Ю. Скиба [6] (перформативність), М. Матвейчук [4] (тілесність), М. Погребняк [5] (постмодерний танець), О. Маншилін [13] (танець контемпорарі), О. Чепалов [7] (прояви постдрами у творчості західноєвропейських хореографів) тощо. Серед вітчизняних публікацій не виявлено наукових праць, спеціально присвячених проблемі концептуалізації терміну «постдраматичний танець» та постдраматичним рисам у сучасному танці.

Мета статті – обґрунтувати доцільність уживання поняття «постдраматичний танець» у сучасній хореографії.

Виклад основного матеріалу. Принципи постдраматичного театру, сформульовані німецьким театрознавцем Гансом-Тісом Леманом у монографії «Постдраматичний театр» [11], що вийшла 1999 року, ґрунтуються на аналізі процесів у перформативних мистецтвах, переважно драматичному театрі, упродовж 1960-х–1990-х років. Постдраматичні тенденції стали мейнстрімом у перформативних практиках, до яких відносимо й танець, на початку XXI століття і масштабуються сьогодні.

Ганс-Тіс Леман, констатуючи одну із загальних тенденцій культури другої половини XX століття – зростання ролі танцю (Моріс Бежар у мемуарах «Мить з життя іншого. Спогади» [8] називав XX століття – століттям танцю), говорить про своєрідність прояву постдраматичних тенденцій через танець, хореографію [11]. Серед найяскравіших феноменів постдраматичного мистецтва – поява танцтеатру як самостійного жанру перформативного мистецтва. І це, перш за все, пов'язано з творчістю Піни Бауш (хоча термін «танцтеатр» з'явився раніше у практиці Курта Йоса, однак його сучасна дефініція базована на ознаках, притаманних постмодерністській естетиці та методичних й методологічних принципах творчості П. Бауш).

Піна Бауш стала одним з митців, хто спровокував Г.-Т. Лемана на формулювання терміну «постдраматичний театр», адже у постановках мисткині концентрувалася більшість рис, обґрунтованих автором у праці «Постдраматичний театр», зокрема відсутність життєподібності, вистава як процес, руйнація безперервності, гетерогенність, відхід від цілісності, відмова від завершеності форм, множинність трактувань, компіювання як метод, емоційна експресивність (активність) тощо.

Також слід констатувати загальний розвиток танцю контемпорарі (contemporary dance) як прояв постдраматичного танцю. Доволі умовно можна говорити про осмислення власної природи у танці контемпорарі, дослідження та розширення власних меж, звернення до саморефлексії, що є продуктивним шляхом розвитку сучасного танцю.

Варто наголосити на посиленні ролі тілесно-пластичного складника у роботі театральних режисерів-хореографів при втіленні творів, що не є виключно танцювальними за своєю природою (Роберт Вілсон, Ян Лауерс, Ян Фабр тощо), а також акцентування на тілесності як синтезі фізичного, розумового та духовного у практиці танцю контемпорарі.

Природно, що екстраполюючи поняття «постдраматичний» у площину танцювального мистецтва, не можна оминати взаємодію літератури та театру, яка для постдраматичного театру характеризується розривом з початковим текстом (за думкою Г.-Т. Лемана, постдраматичний театр впевнено відмовляється від літератури). Драматичний театр за своєю природою є літературоцентричним, де присутній цілком чи фрагментарно авторський текст. Але зі зміною поняття «тексту» у постмодерністській естетиці, таку роль перебирають на себе інші складники дійства.

Попри відмінність видових ознак драматичного та хореографічного мистецтва, більшість традиційних балетних вистав створені за літературними творами, що цілком природно для балетного театру з моменту його народження, коли підґрунтям ставали міфологічні сюжети та інші наративи, наділені сюжетом та моральними настановами, що примушували глядача розтлумачувати балетну «розповідь», замислитися над проблемами, піднятими у творі.

Від середини 1960-х років, часу формування нового танцю, що базувався на постмодерністських ідеях, підвищується самоцінність танцювального руху, власне процесу виконання рухів, результативність танцю не вимірюється закладеними ідеями чи якістю хореографічної інтерпретації літературного тексту. Сенси народжуються у процесі сприйняття, що призводить до відходу від традиційних вимог до драматургії, стимулюючи розвиток постдраматичного танцю.

Серед феноменів сучасного мистецтва помітне місце посідають танцювальні

перформанси, що також створені за принципами, визначеними класиками театрознавчої думки як постдраматичні. Перформанс передбачає позиціонування події як процесу, цінність не сталої, а динамічної, частково імпровізаційної, інтерактивної структури, народження події тут і зараз, у самому процесі виконання, співтворчість з умовним глядачем.

Щодо перформативності як «поняття міждисциплінарного походження, що позначає ситуацію збігу змісту та його прояву», про її значення як теоретичної та концептуальної основи висловлюється керівниця відомої в Україні незалежної перформанс-групи «Танцлабораторіум» (Tanzlaboratorium), що була заснована 2000 року, Лариса Венедіктова: «Замість того, аби описувати світ, перформативне мистецтво діє в процесі повідомлення, з од ного боку, враховуючи час, який проходить, а з іншого – відкриваючи простір сумніву, адже перформативне повідомлення неможливо перевірити на істинність. При перформативності зміст не розповідається, але відбувається його самоподання. Певне повідомлення (текст чи дія) стає не просто висловом про будь-що, але і демонстрацією того, про що говорить це повідомлення» [3].

В Україні перформативне мистецтво пройшло шлях від поодиноких ініціатив до сформованого середовища з фестивалями, лабораторіями та незалежними об'єднаннями, серед яких і «Танцлабораторіум». Потужним чинником поширення перформативних практик є фестивальний рух (ГогольFest, Zelyonka Fest тощо). Перформанси відгукуються та актуалізують соціальні та політичні проблеми, доволі часто виконують терапевтичну функцію. У часі російсько-української війни вони перетворилися на своєрідну форму культурного спротиву та документування подій, тілесних та емоційних реакцій тощо (проект «Говори тілом» (Let the body speak) [12] підтримує розвиток сучасного танцю та фіксування досвіду війни через тілесні практики).

Олена Апчел, що досліджує одну з форм постдраматичного театру – документальний театр у контексті сучасної культури, стверджує: «Теорія постдраматичного театру не оголошує “кінець театру”, а наголошує на тому, що театр взагалі як метанаратив продовжує свій безперервний розвиток. Центральні характеристики постдраматичного театру сформовані постмодерністською естетикою і французькими структуралістами:

деконструкція, деформація, багатокодовість, медійний плюралізм, різні нові засоби масової інформації і комунікації, які формують комунікативний простір такого театру, нове розуміння жесту і руху» [1, с. 47]. Така позиція авторки суголосна з тими процесами, що відбуваються у сучасному танці. Відповідно, ґрунтуючись на фундаментальних та сучасних дослідженнях з постдраматичного театру, можна стверджувати, що уживання концепту «постдрама» стосовно сучасного танцю є цілком виправданим.

Серед митців, чію творчість можна розглядати в категоріях постдраматичного театру, – Піна Бауш, Вільям Форсайт, Фізичний театр DV8 Ллойда Ньюсона тощо.

П. Бауш створює хореографічну палітру з емоцій, спогадів, реального та уявного, що у поліфонічному потоці взаємодіють в межах сцени та із глядачами. Хореограф не йде за лінійним розвитком драматургії, класичним наративом, а дотримується постдраматичних принципів, руйнуючи цілісність форми, акцентуючи увагу на процесі, а не на завершеній історії. Формуючи принципи танцтеатру у практиці свого колективу у Вупперталі, вона дотримувалася емоційно-тілесного підходу у творенні вистав.

Творчість П. Бауш стала одним з інноваційних постдраматичних підходів до творення вистав не лише в танцювальному мистецтві, а перформативних практиках загалом. «Композиції “театру танцю” Бауш вже не будує за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець. Структура дії у її постановках значно складніше, вона залежить від індивідуальних рис героїв вистави та може складатися з багатьох несумісних деталей... Вона використовує колажі, перешмагування кінцевого епізоду через початок наступного, вільне поєднання різностильових фрагментів, робить власні коментарі у музичному контексті тощо. Її ігрові ситуації, сценічні метафори та імпровізації народжуються переважно з автобіографічних деталей та особистих міркувань, тож фрагментарність дії відображає і розірваність свідомості і, певною мірою, знівеченість світу, що її оточує», – зазначає О. Чепалов, аналізуючи творчий метод постановниці та доводячи його постдраматичну сутність [7, с. 217–218].

Американський хореограф Вільяма Форсайта демонструє унікальне поєднання постдраматичних та неокласичних танцювальних прийомів. Сміливий експериментатор, він розширює межі фізичних

можливостей тіла та перетворює рух на автономний засіб багатовимірного вираження. Множинні центри рухового імпульсу, деконструкція класичних форм, непередбачуваність, експериментування з простором, ритмом, пошук рівноваги, але одночасно мінімалістичність та ефект імпровізаційності характерні для композицій постановника.

Досліджуючи творчість В. Форсайта, О. Чепалов наголошує, що хореограф «перефразував балетні принципи, ігноруючи логіку порядку та існуючі зв'язки між танцювальними па. Цей хореограф також виходить за межі класичної виразності, створюючи послідовності руху, які обумовлені взаємодією різних частин тіла, водночас координуючи та ізолюючи рух у складних конфігураціях» [7, с. 273].

Одним з найвідоміших колективів у світі, що базує діяльність на постдраматичних принципах презентування пластики та тілесності, є Фізичний театр DV8 під керівництвом британського хореографа та режисера Ллойда Ньюсона. У DV8 головним інструментом виразовості є тіло виконавця та його фізична дія, що характерно для фізичного театру як одного з різновидів постдраматичного театру. Театр досліджує гостроактуальні теми, провокуючи глядача до рефлексії та переосмислення суспільних настанов. Ю. Скиба зазначає: «DV8 відомий своїми новаторськими та провокаційними роботами, які стирають межі між танцями, театром і соціальними коментарями. Виступи компанії часто порушують суперечливі і складні теми, зокрема такі як: сексуальність, гендер, насильство та соціальні норми, що спонукає глядачів зіткнутися з незручною істиною та поставити під сумнів суспільні традиційності» [6, с. 94]. Постдраматичний театр тяжіє до актуальних соціально значущих проблем, документальності тем та форм, що й проявляється у практиці DV8, підтверджує обґрунтованість вживання поняття «постдраматичний танець».

Висновки. Постдрама (постдраматичний театр) є адаптацією постмодерністських принципів до театру, визначається конкретними художніми прийомами, що формуються безпосередньо у театральному, та ширше – сценічному та позасценічному мистецтві, куди відносимо танець. Принципи постдраматичного театру у сучасному танці втілюють концепцію відходу від драматургічного, наративоцентричного підходу та акцентують увагу на процесі

створення, досвіді, що набувається, тілесності, нелінійності розгортання подій. У постдраматичному танці рух втрачає ілюстративні якості, набуває рис універсальної мови передавання фізичних, психічних, соціальних, культурних станів.

Перформанс у сучасному танці реалізує принципи постдраматичного театру: він руйнує межі між сценою і глядачем, мистецтвом і повсякденністю, роблячи глядача активним співучасником. Принципи постдрами розвинули у власній творчості Піна Бауш, Вільям Форсайт, Фізичний театр DV8, руйнуючи лінійний наратив, створюючи театр руху.

Перспективи дослідження вбачаємо у відтворенні цілісної панорами розвитку постдраматичного танцю як феномену світового та вітчизняного культурно-мистецького простору, з'ясуванні спільних та відмінних рис з постдраматичним театром, виявленні специфічних проявів постдрами у творчості сучасних українських хореографів.

Література

1. Апчел О. Документальний театр у контексті сучасної культури : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2014. 22 с.
2. Венедиктова Л. Емансипований глядач. *Курбасівські читання*. 2014. № 96. *Постнекласична наука*. С. 145–155.
3. Венедиктова Л. Перформативність. *Art Ukraine*. 22.06.2011 URL: <http://artukraine.com.ua/a/performativnost/#.W0ORXClvWOY> (дата звернення: 09.03.2026).
4. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 1. С. 64–69.
5. Погребняк М. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2012. № 45. С. 159–163.
6. Скиба Ю. Поліваріантність перформативно-хореографічного мистецтва компаній сучасного танцю кінця XX-го – початку XXI-го століття : дис... доктора філософії : спец. 024 «Хореографія». / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2024. 199 с.
7. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
8. Béjart M. *Un Instant dans la vie d'autrui: mémoires*. Paris : Flammarion, 1979. 290 p.
9. DV8 *Physical Theatre*. URL: <https://dv8.co.uk> (дата звернення: 09.03.2026).
10. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London, New York : Routledge, 2008. 240 p.

11. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London, New York : Routledge (Taylor & Francis), 2006. 214 p.

12. Let the body speak. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCQ59LxKKkdIOfTZoCrqUBJA/videos> (дата звернення: 09.03.2026).

13. Manshylin O. Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 1. С. 37–47.

14. Vass F. William Forsythe's Postdramatic Dance Theater. *Unsettling Perception*. London : Palgrave Macmillan, 2023. 271 p.

References

1. Apchel, O. (2014). Documentary theatre in the context of contemporary culture. PhD abstract, Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
2. Venedyktova, L. (2014). The Emancipated Spectator. *Kurbasov Readings*, 96 (Post-nonclassical science), 145–155 [in Ukrainian].
3. Venediktova, L. (22.06.2011). Performativity. *Art Ukraine*. Retrieved from: <http://artukraine.com.ua/a/performativnost/#.W0ORXClvWOY> [in Ukrainian].
4. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporeality in contemporary dance. *Researches of the Fine Arts*, 1, 64–69 [in Ukrainian].
5. Pohrebniak, M. (2012). Postmodern dance: essence, genesis and aesthetics. *Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 45, 159–163 [in Ukrainian].
6. Skyba, Y. (2024). The polyvariance of the performative and choreographic art of contemporary dance companies of the late 20th – early 21st centuries. PhD thesis, Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
7. Chepalov, O. (2007). *Choreographic Theatre of Western Europe of the 20th Century*. KhSAC [in Ukrainian].
8. Béjart, M. (1979). *Un Instant dans la vie d'autrui: mémoires*. Flammarion [in French].
9. DV8 *Physical Theatre*. (n.d.). <https://dv8.co.uk> [in English].
10. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Routledge [in English].
11. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge (Taylor & Francis) [in English].
12. Let the body speak. (n.d.). <https://www.youtube.com/channel/UCQ59LxKKkdIOfTZoCrqUBJA/videos> [in English].
13. Manshylin, O. (2018) Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance studies*, 1, 37–47 [in English].
14. Vass, F. (2023). William Forsythe's Postdramatic Dance Theater. *Unsettling Perception*. Palgrave Macmillan [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2026
Отримано після доопрацювання 14.04.2026
Прийнято до друку 23.04.2026
Опубліковано 26.05.2026

Цитування:

Юрків І. А. Танець крізь призму категорій «культурні індустрії» та «креативні індустрії». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 442–446.

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). Dance Through the Prism of the Categories "Cultural Industries" and "Creative Industries". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 442–446 [in Ukrainian].

ТАНЕЦЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ КАТЕГОРІЙ «КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ» ТА «КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ»

Мета статті – проаналізувати танець як індустріальний феномен крізь призму категорій «культурні індустрії» та «креативні індустрії». **Методологія дослідження** базована на методах аналізу, порівняння, систематизації, узагальнення. **Наукова новизна** полягає у доведенні, що танець як культурно-мистецькому феномен можна позиціонувати як складник культурних індустрій та креативних індустрій. **Висновки.** Поняття «креативні індустрії» історично постало як переосмислення концепції «культурних індустрій». Продукти культурного виробництва є не лише матеріальними або комерційними об'єктами, а насамперед культурними текстами, які функціонують у системі знаків і значень та породжують множинні інтерпретації. У цьому контексті танець постає як специфічний текст культури, що через рух, пластичну мову та сценічну форму продукує культурні смисли та залучається до процесів культурного виробництва. Застосування концепції культурного виробництва С. Безклубенка до сфери хореографічної культури дало змогу виявити різні організаційні форми танцювальної діяльності — від індивідуальної творчості артиста чи балетмейстера до функціонування великих інституцій та цифрових платформ виробництва танцювального контенту. Це свідчить про включеність танцювальної культури у сучасну систему культурних і креативних індустрій. Виявлено, що танцювальні практики мають подвійний характер: з одного боку, вони створюють культурну цінність як мистецький продукт, а з іншого — функціонують як елемент сучасної креативної економіки, формуючи ринок культурних послуг, медіаконтенту та освітніх практик. Саме тому танцювальна індустрія може розглядатися як важливий сегмент креативних індустрій, у якому поєднуються художнє вираження, комунікація, економічна діяльність і технологічні інновації.

Ключові слова: танець, культурні індустрії, креативні індустрії, хореографічна культура, культурологія, культура, хореографія.

Yurkiv Ivan, Lecturer, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts

Dance through the Prism of the Categories “Cultural Industries” and “Creative Industries”

The purpose of the article is to analyze dance as an industrial phenomenon through the prism of the categories of “cultural industries” and “creative industries”. **The research methodology** is based on the methods of analysis, comparison, systematization, and generalization. **The scientific novelty** lies in proving that dance as a cultural and artistic phenomenon can be positioned as a component of cultural industries and creative industries. **Conclusions.** The concept of “creative industries” historically emerged as a rethinking of the concept of “cultural industries”. Products of cultural production are not only material or commercial objects, but primarily cultural texts that function in a system of signs and meanings and generate multiple interpretations. In this context, dance appears as a specific cultural text that, through movement, plastic language, and stage form, produces cultural meanings and is involved in the processes of cultural production. The application of S. Bezklubenko's concept of cultural production to the sphere of choreographic culture made it possible to identify various organizational forms of dance activity - from the individual creativity of an artist or ballet master to the functioning of large institutions and digital platforms for the production of dance content. This indicates the inclusion of dance culture in the modern system of cultural and creative industries. It was found that dance practices have a dual nature: on the one hand, they create cultural value as an artistic product, and on the other - they function as an element of the modern creative economy, forming the market of cultural services, media content and educational practices. That is why the dance industry can be considered as an important segment of creative industries, which combines artistic expression, communication, economic activity and technological innovations.

Keywords: dance, cultural industries, creative industries, choreographic culture, cultural studies, culture, choreography.

Актуальність теми дослідження. У ситуації посилення ролі культурних та креативних індустрій у сучасному розвитку суспільства, важливо осмислити роль танцювальної культури у процесах культурного виробництва. Танець сьогодні виходить за межі суто сценічного мистецтва, відіграє роль складного феномена, залученого до процесів створення культурних продуктів, комунікації, функціонування креативної економіки тощо. Відповідно, розгляд танцю в категоріях «культурні індустрії» та «креативні індустрії» є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний науковий дискурс культурних індустрій є доволі розгалуженим, охоплює різні аспекти (культурологічні, економічні, психологічні тощо) цього феномену. С. Безклубенко піднімає дискусійні питання сприйняття терміну «культурні індустрії» та подає власне визначення [1]. Д. Хесмондхолг у праці «Культурні індустрії» [13] досліджує трансформування феномену креативності та культурних індустрій у різних контекстах (політичному, економічному, культурному), звертає особливу увагу на медіаландшафт як культурну індустрію. Також культурним індустріям присвячені дослідження О. Копієвської [5], О. Олійник [6] та інших. Останнім часом збільшується науковий дискурс креативних індустрій (Л. Безугла та І. Лазакович [2], С. Галок [4], Х. Плещан [9], Ю. Трач [11], А. Штефан [12] тощо). Ряд авторів фокусують увагу на визначенні та співвіднесенні понять «культурні індустрії» та «креативні індустрії», як-от І. Пархоменко [7], І. Петрова [8] тощо. Однак жодна праця спеціально не присвячена розгляду танцю крізь призму концептів «культурні індустрії» та «креативні індустрії».

Мета статті – проаналізувати танець як індустріальний феномен крізь призму категорій «культурні індустрії» та «креативні індустрії».

Виклад основного матеріалу. У нормативно-правовому полі поняття «креативні індустрії» сформульовано у Законі України про культуру (вид «економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження») [10], але така лаконічність не враховує багатьох культурологічних аспектів понять «креативні індустрії» та «культурні

індустрії», що важливо для дослідження танцювальної індустрії.

Ряд науковців констатують посилення ролі креативності в усіх сферах виробничої діяльності на початку XXI століття, відповідно, вплив на формування термінів, у тому числі пов'язаних з культурним виробництвом. До таких відносимо й термін «креативні індустрії», межі якого є доволі прозорими, адже міждисциплінарна природа явища культурних та креативних індустрій зумовлює складність та неусталеність їхніх структур.

Креативність стала однією з сутнісних характеристик сучасних суспільних явищ та ознак культурно-мистецьких практик, хоча поняття «креативність» використовують представники різних гуманітарних наук упродовж десятиліть. Так, французький філософ Анрі Бергсон на початку XX століття розробляє це поняття у своїй праці «Творча еволюція» (французькою «L'Évolution créatrice», англійською «Creative Evolution», 1907) [3]. Термін «креативні індустрії» був запропонований Тоні Блером у 1990-х роках у Великобританії. І. Пархоменко зазначає: «Уряд Т. Блера інноваційно поєднує виробництво “елітарної” (високої) та “масової” (низької) культур, що свідчить про спробу об'єднати до того не поєднуване “мистецтво” та “індустрію”, а також про перегляд критичних поглядів щодо культурної індустрії Т. Адорно та М. Хоркхаймера» [7, с. 76]. Тобто, можна говорити про певне дистанціювання (часове та змістове) поняття «культурна індустрія», введене у науковий обіг представниками франкфуртської філософської школи Максом Хоркхаймером та Теодором Адорно у праці «Діалектика просвітництва» (1947), від змісту, що вкладав у поняття «креативні індустрії» Т. Блер.

При розгляді культурних індустрій як різноманітних феноменів з виробництва культурних благ в індустріальний спосіб, традиційно перераховують такі види діяльності, як-от кіно, книговидавництво, музика, реклама, сценічні мистецтва тощо. Основною метою такої діяльності «є комунікація з аудиторією, створення тексту» [1, с. 206]. Відповідно, такі продукти є культурними текстами, що у процесі інтерпретування, тлумачення породжують метатексти, нарошуючи культурний ландшафт, у такий спосіб продовжуючи процес індустріального

виробництва на іншому (семантичному, інформаційному, комунікативному) рівні.

За твердженням Сергія Безклубенка, найважливішими ознаками культурних індустрій є «розуміння культури як сфери особливого роду діяльності – виробництва благ у матеріальній формі, однак призначених не для фізичного, а духовного споживання. Продукти культурного виробництва відрізняються від інших, насамперед, і головним чином тим, що вони є текстами, тобто сукупністю, системою певних знаків і значень» [1, с. 207]. Екстраполюючи цю тезу у площину танцювальної індустрії як одного з різновидів культурних індустрій, можемо говорити про танець як продукт культурного виробництва, що є текстом культури зі своєю системою знаків, що породжують інтерпретаційний масив значень, вбудовуючись у систему культурної індустрії як різновиду виробництва.

Явище культурних індустрій є складником ширшої за обсягом категорії духовного виробництва (у значенні створення, продукування нематеріальних благ, до яких відносять вироблення мистецьких творів, уявлень філософського та релігійного порядку, наукових знань, правових норм, етичних та естетичних орієнтирів тощо). С. Безклубенко викладає концепцію культурного виробництва як такого, що за організаційно-інституційними рисами повторює риси звичайного виробництва. Стверджує, що форми організації праці у сфері культурного виробництва співпадають з формами суспільного виробництва: «Так, на зміну індивідуальній формі організації праці (скульптор, маляр, письменник, співець) приходить кооперація (поєднання різних операцій єдиного виробничого процесу: хор, оркестр, танцювальний ансамбль), далі – мануфактура (театр, скульптурні та живописні майстерні), фабрика (виробництво кінотворів, книг, журналів) та – індустрія (телебачення, виробництво музичних та екранних записів-платівок, диски, касети, виготовлення моделей одягу)» [1, с. 207]. Попри розгляд форм організації праці в історичній ретроспективі, їх всі можна виявити у сучасному культурному виробництві. Застосовуючи цю концепцію у площині хореографічної культури до індивідуальної форми виробництва віднесемо працю артистів-солістів, балетмейстерів, педагогів-хореографів тощо; до кооперації – діяльність танцювального колективу (ансамбль, команда, група, балет); до мануфактури – оперно-балетний театр; до

фабрики – вироблення танцювальних костюмів, навчально-методичної танцювальної літератури тощо; до індустрії – виробництво танцювального відеоконтенту для соціальних мереж, ютуб-каналів, телевізійні танцювальні проекти тощо. Одночасно всі форми такого виробництва можуть бути включеними у систему креативних індустрій та культурних індустрій.

І. Пархоменко, виявляючи різницю між поняттями «культурні індустрії» та «креативні індустрії», ґрунтуючись на логіці їх розрізнення за ціннісним складником, доходить висновку, що «кінцевий продукт креативної діяльності слугує більшою мірою утилітарній цілі споживання (корисність), тобто має функціональну приналежність; проте, оскільки креативна діяльність передбачає створення ідей на основі талантів та здібностей індивіда, вона, безумовно, є основою культурної діяльності, що передбачає культурне вираження у вигляді різноманітних форм (відповідно до Конвенції ЮНЕСКО, ст. 4, п. 1), незалежно від комерційної складової діяльності... культурних індустрій. Кінцевий продукт культурної діяльності містить у собі насамперед культурну цінність. При цьому культурний продукт є результатом креативної діяльності індивіда» [7, с. 77]. Відповідно, авторка наполягає, що поняття «креативні індустрії» є ширшим за «культурні індустрії», з чим можна як погодитися (креативна діяльність у широкому сенсі є значно масштабнішим феноменом ніж культуротворча, одночасно ж будь-яка діяльність людини є творенням культури), так і заперечити (якщо розглядати креативну діяльність як мистецьку, творчу, що є складником культури).

Проблема визначень культурних та креативних індустрій хвилює також І. Петрову, яка пропонує культурологічну оптику: «Уявлення про культурні індустрії з погляду культурологічного підходу можна сформулювати як такі, що впливають на суспільство та окрему людину шляхом виробництва і розповсюдження культурних смислів, сенсів та контекстів, кодів поведінки, стилів життя, здатності до соціалізації та культуротворчості» [8, с. 71]. Попри визнання неусталеності у науковому дискурсі співвіднесення понять «культурні індустрії» та «креативні індустрії», дослідниця окреслює їхні спільні ознаки, зокрема розвиток завдяки колаборації мистецтва, культури, бізнесу й технологій; талант, інноваційність, унікальність як засадничі цінності,

креативність як провідний підхід у діяльності; вироблення конкурентоздатних продуктів; поєднання конкретних результатів (культурний продукт, функціонування культурно-мистецьких інституцій) та духовних змістів (формування культурних смислів, символів) [8, с. 72]. Такий підхід важливий для усвідомлення сутності індустріальних ознак багатьох процесів у танцювальній культурі.

Важливим аспектом танцювальних практик як креативних індустрій є численні хореографічні фестивалі та конкурси міжнародного, всеукраїнського, регіонального та локального рівнів, де реалізовано принципи культурної партисипації (залученості, участі). Такі заходи сприяють створенню моделей залучення громадян, спільнот, об'єднань до культурних процесів, дозволяє «інтегрувати людей у процеси виробництва, споживання та поширення культурних продуктів, сприяє розширенню аудиторії, розвитку інклюзивності та посиленню економічного ефекту креативних індустрій. Партисипативні ініціативи дають змогу аудиторії впливати на зміст культурних подій, сприяють навчанню та розвитку культурної компетентності, соціальній згуртованості через спільну діяльність», – зазначає Ю. Трач [11, с. 50]. Зважаючи на те, що танцювальне аматорство є одним з наймасовіших різновидів аматорського мистецтва в Україні, танець є вагомим складником креативних індустрій та відповідних партисипативних практик, що стимулюють розбудову культуріндустріального ландшафту країни. Такі практики допомагають соціальній інтеграції, розвитку культурної компетентності, розширенню культурної комунікації та формуванню сучасного культурного середовища.

Висновки. Аналіз наукових підходів до осмислення культурних і креативних індустрій засвідчує складність та багатовимірність цих понять, що зумовлено їхньою міждисциплінарною природою. Попри наявність нормативного визначення креативних індустрій у законодавстві України, воно не охоплює всього спектра культурологічних, семіотичних та соціокомунікативних аспектів цього явища. У сучасному гуманітарному дискурсі креативні індустрії розглядаються не лише як економічна діяльність, а як система виробництва культурних смислів, символів і моделей взаємодії в суспільстві.

Поняття «креативні індустрії» історично постало як переосмислення концепції

«культурних індустрій». Продукти культурного виробництва є не лише матеріальними або комерційними об'єктами, а насамперед культурними текстами, які функціонують у системі знаків і значень та породжують множинні інтерпретації. У цьому контексті танець постає як специфічний текст культури, що через рух, пластичну мову та сценічну форму продукує культурні смисли та залучається до процесів культурного виробництва.

Застосування концепції культурного виробництва С. Безклубенка до сфери хореографічної культури дало змогу виявити різні організаційні форми танцювальної діяльності — від індивідуальної творчості артиста чи балетмейстера до функціонування великих інституцій та цифрових платформ виробництва танцювального контенту. Це свідчить про включеність танцювальної культури у сучасну систему культурних і креативних індустрій.

Виявлено, що танцювальні практики мають подвійний характер: з одного боку, вони створюють культурну цінність як мистецький продукт, а з іншого — функціонують як елемент сучасної креативної економіки, формуючи ринок культурних послуг, медіаконтенту та освітніх практик. Саме тому танцювальна індустрія може розглядатися як важливий сегмент креативних індустрій, у якому поєднуються художнє вираження, комунікація, економічна діяльність і технологічні інновації.

Серед перспективних напрямів подальших наукових студій — виявлення ролі культуріндустрій та креативних індустрій у розбудові націоцентричної держави, з'ясування особливостей взаємодії танцювальної індустрії та інших креативних індустрій, визначення місця креативних індустрій у деколонізаційних та євроінтеграційних процесах.

Література

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклоп. вид.: у 2 т. Т. 1 (А–Л). Київ : Інститут культурології АМУ, 2008. 240 с.
2. Безугла Л., Лазакович І. Креативні індустрії та креативна економіка: досвід України в умовах війни. *Економіка та суспільство*. 2024. Вип. 63. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30>.
3. Бергсон А. Творча еволюція. Переклад з французької Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського, 2011. 318 с.
4. Галюк С. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 119–125.

5. Копієвська О. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 49–53.

6. 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.

7. Пархоменко І. Поняття «культурні» та «креативні індустрії» в західноєвропейському науковому дискурсі та урядово-інституційних практиках Великобританії та Європейського Союзу. *Українські культурологічні студії*. 2017. № 1(1). С. 74–78.

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

9. Плецан Х. Актуальні проблеми дослідження креативних індустрій (кінець XX – початок XXI ст.): культурологічний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2022. Вип. 41. С. 22–36.

10. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 10.03.2026).

11. Трач Ю. Креативні індустрії як сфера реалізації культурної партисипації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 4. С. 47–52.

12. Штефан А. Креативні індустрії: поняття, ознаки, проблеми законодавчого тлумачення. *Проблеми законності*. 2024. № 164. С. 39–55.

13. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. Thousand Oaks : SAGE Publications Ltd 2012. 480 p.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). Art: terms and concepts: Encyclopedia edition, (Vol. 1). Institute of Cultural Studies of the AAU [in Ukrainian].

2. Bezuhla, L. & Lazakovych, I. (2024). Creative industries and creative economy: Ukraine's experience in wartime. *Economy and society*, 63. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30> [in Ukrainian].

3. Berhson, A. (2011). Creative Evolution. Zhupansky Publishing House [in Ukrainian].

4. Galyuk, S. (2024). Creative industries as a component of modern culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 119–125 [in Ukrainian].

5. Kopyievska, O. (2019) Cultural practices in the discourse of Cultural Studies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 49–53 [in Ukrainian].

6. Oliynyk, O. (2008). Cultural industries: social essence, state and development prospects in Ukraine [PhD thesis, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].

7. Parkhomenko, I. (2017). The concepts of "cultural" and "creative industries" in Western European scientific discourse and governmental and institutional practices of Great Britain and the European Union. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(1), 74–78 [in Ukrainian].

8. Petrova, I. (2022). Cultural and creative industries: the problem of definitions. *Issues in cultural studies*, 39, 63–77 [in Ukrainian].

9. 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].

10. On Culture. № 2778-VI. (2010). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> [in Ukrainian]

11. Trach, Yu. (2024). Creative Industries as a Sphere of Implementation of Cultural Participation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 47–52 [in Ukrainian].

12. Shtefan, A. (2024). Creative industries: concepts, characteristics, problems of legislative interpretation. *Problems of legality*, 164, 39–55 [in Ukrainian].

13. Hesmondhalgh, D. (2012) The Cultural Industries. SAGE Publications Ltd [in English]

Стаття надійшла до редакції 12.03.2026

Отримано після доопрацювання 15.04.2026

Прийнято до друку 24.04.2026

Опубліковано 26.05.2026

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

2'2026

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 19.05.2026. Підп. до друку 26.05.2026. Формат 60x84 ¹/₈.

Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 26,32.

Облік.-вид. арк. 49,6. Наклад 100 прим.