Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Видавничий дім
«Гельветика»
2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Славомір Галік, кандидат наук, професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Заєць Віталій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка;

Коменда Ольга Іванівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Русаков Сергій Сергійович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

Синкевич Наталя Тадеївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Смирна Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

Тшесіок Марцин, доктор габілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
24 квітня 2025 р., протокол № 4

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
зареєстровано Міністерством юстиції України
Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

В5 – Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України від 30 листопада 2021 року № 1290 (додаток 3)

В3 Декоративне мистецтво та ремесла, В4 Образотворче мистецтво та реставрація
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

В12 Культурологія та музеєзнавство
відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (додаток 3)

Офіційний сайт видання: www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)
ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.07;792.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-1

Ольга БОРИН
доктор філософії, старший викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила», вул. Євгена Коновальця, 35, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018
***ORCID:** 0000-0001-9796-6191*

Бібліографічний опис статті: Борин, О. (2025). Пластика сценічного руху та артистизм у сучасному естрадному співі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–7, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-1

ПЛАСТИКА СЦЕНІЧНОГО РУХУ ТА АРТИСТИЗМ У СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ СПІВІ

Сучасне естрадне мистецтво представлене широкою палітрою музичних виражень. Характерною особливістю мистецтва естради є його наповненість світло-звуковими ефектами, динамічність сценічних образів, а також можливість легко адаптуватись до нових стилів та технологій, що формує нові вимоги до підготовки естрадного співака до виступів на сцені. ***Метою статті*** *є вивчення пластики сценічного руху та артистизму в сучасному естрадному співі як важливого елемента публічного виступу естрадного співака.* ***Методологія*** *дослідження базується на поєднанні теоретичних та практичних підходів, методів аналізу та синтезу, порівняння, систематизації теоретичних даних. У статті здійснено аналіз впливу пластики сценічного руху та артистизму на розвиток творчого потенціалу сучасного естрадного співака.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що в ній здійснено дослідження сучасних підходів до естрадного вокального виконавства у взаємозв'язку з такими засобами сценічної виразності як пластика сценічного руху та артистизм. Окремо розглядаються питання взаємодії співу, рухів та акторської майстерності під час публічного виступу на сцені, а також вплив засобів сценічної виразності на загальну сценічну презентацію естрадного співака, що є необхідним елементом сучасного мистецтва естради.* ***Висновки.*** *Пластика сценічного руху та артистизм є важливими складовими публічного виступу сучасного естрадного виконавця, адже вони допомагають підсилити емоційність виконання вокального твору та формують загальне враження про артиста та рівень його професійності. Вдале поєднання сценічних рухів, артистизму та вокального виконавства створює ефектну презентацію, що дає змогу співакові захопити увагу слухачів та створити унікальну атмосферу. Розглянуті в статті положення можуть стати в нагоді в процесі навчання майбутніх артистів та для розробки нових методик викладання мистецьких дисциплін.*

Ключові слова: *естрадний спів, естрадне вокальне виконавство, мистецтво естради, сценічний рух, артистизм.*

Olha BORYN
PhD in Art, Senior Lecturer at the Department of Pop and Vocal Art, King Danylo University, 35 Yevhenia Konovaltsia Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018
***ORCID**: 0000-0001-9796-6191*

To cite this article: Boryn, O. (2025). Plastyka stsenichnoho rukhu ta artystyzm u suchasnomu estradnomu spivi [Plasticity of stage movement and artistry in modern pop singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–7, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-1

PLASTICITY OF STAGE MOVEMENT AND ARTISTRY IN MODERN POP SINGING

Contemporary pop art is represented by a wide palette of musical expressions. A characteristic feature of pop art is its fullness of light and sound effects, the dynamism of stage images, as well as the ability to easily adapt to new styles and technologies, which creates new requirements for the preparation of a pop singer for stage performances. ***The purpose of the article*** *is to study the plasticity of stage movement and artistry in modern pop singing as an important element of a pop singer's public performance.* ***The research methodology*** *is based on a combination of theoretical and practical approaches, methods of analysis and synthesis, comparison, and systematization of theoretical data. The article analyzes the influence of stage movement plasticity and artistry on the development of the creative potential of a modern pop singer.*

The scientific novelty *of the work lies in the fact that it studies modern approaches to pop vocal performance in relation to such means of stage expression as stage movement plasticity and artistry. Separately, the issues of interaction between singing, movement and acting during a public performance on stage, as well as the influence of stage expressiveness on the overall stage presentation of a pop singer, which is a necessary element of contemporary pop art, are considered.* ***Conclusions****. The plasticity of stage movement and artistry are important components of a modern pop singer's public performance, as they help to enhance the emotionality of the vocal performance and form the overall impression of the artist and the level of his/her professionalism. A successful combination of stage movements, artistry, and vocal performance creates a spectacular presentation that allows the singer to capture the audience's attention and create a unique atmosphere. The provisions discussed in the article can be useful in the process of training future artists and for the development of new methods of teaching artistic disciplines.*

Key words: *pop singing, pop vocal performance, pop art, stage movement, artistry.*

Актуальність проблеми. Сучасне мистецтво естради відіграє важливу роль у формуванні музичної культури України. У наш час естрада є справжнім соціокультурним феноменом, адже захоплює глядачів своєю емоційною виразністю, заворожує постановкою сценічних номерів та є доступною за своїм змістом, що приваблює широке коло слухачів. Вокальне мистецтво естради певною мірою залежить від особливостей вираження вокальної музики на сцені. Однією з характерних рис сучасного естрадного співу є поєднання вокальних даних із засобами сценічної виразності, адже шляхом створення яскравих сценічних образів артист-вокаліст може тримати увагу аудиторії впродовж усього свого виступу. Сучасний естрадний співак повинен не лише володіти високим рівнем вокального виконавства, а й бути здатним передавати емоційну та художню наповненість вокального твору через власний голос, артистизм та пластику сценічного руху. Тому дослідження сучасного естрадного співу через призму пластики сценічного руху та артистизму стає все більш актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику поєднання вокального виконавства та таких засобів сценічної виразності як пластика сценічного руху та артистизм досліджувало чимало українських науковців. Зокрема, значення пластики сценічного руху в мистецтві естради вивчали у своїх працях Л. Прохорова (Прохорова, 2006), Е. Гавацко (Гавацко, 2017), Н. Фоломєєва (Фоломєєва, 2021) Л. Красовська (Красовська, 2018). Артистизм як невід'ємну частину публічного виступу сучасного естрадного вокаліста розглядали В. Откидач (Откидач, 2013), М. Сухолова (Сухолова, 2020), О. Соболєва (Соболєва, 2015), С. Садовенко (Садовенко, 2020). Не зважаючи на це, питання поєднання естрадного співу і пластики сценічного руху та артистизму залишається малодослідженим та потребує більш детального вивчення.

Мета дослідження – дослідити пластику сценічного руху та артистизм у сучасному естрадному співі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний естрадний спів вирізняється великою варіативністю сценічних форм. Завдяки взаємодоповненню вокалу та засобів сценічного вираження, сучасне мистецтво естради невпинно розвивається та стає все більш багатогранним. Кожен елемент сценічного виступу естрадного співака відіграє важливу роль у формуванні його сценічного іміджу та допомагає глибше передати зміст та емоційну наповненість вокального твору.

Як зазначає Л. Прохорова, «…особливості естрадного сольного співу визначаються насамперед його функціонуванням в системі естрадного мистецтва – поліжанрового сценічного мистецтва, яке об'єднує спів, танець, інструментальну музику, розмовні жанри, акробатику та інші циркові та оригінальні жанри. Характерною рисою мистецтва естради є його демократичність та орієнтація на масове сприйняття» (Прохорова, 2006, с. 9). Дослідниця акцентує увагу на тому, що прямий, безпосередній контакт з аудиторією та «відкритість» спілкування, що властиві естрадному вокальному виконавству вимагають «…високої професійної майстерності, здатності до миттєвого перевтілення, концентрованості художньо-виразових засобів, вдало підібраного іміджу, внутрішньої енергетики та яскравої індивідуальності естрадного виконавця» (Прохорова, 2006, с. 9).

На думку В. Откидача, професійний співак – це «людина різнобічно розвинена, яка має цілий комплекс талантів і вмінь» (Откидач, 2013, с. 9). Дослідник вважає, що недостатньо тільки добре співати, важливо вміти створювати захо-

пливе та красиве видовище, щоб зацікавити глядача (Откидач, 2013, с. 9). Такої ж точки зору притримується О. Хлистун, яка зазначає, що «…характерною рисою сучасного музично-естрадного жанру стало органічне поєднання належних вокальних здібностей і виконавської техніки, пластики руху й акторської майстерності» (Хлистун, 2015, с. 162).

Пластика сценічного руху. Сценічна діяльність естрадного співака є важливим аспектом його професійної реалізації, адже вона формує здатність до сценічного перевтілення. Окрім професійного володіння власним голосом, умовою успішного публічного виступу артиста є сценічне виконання вокального твору, що вимагає поєднання співу з пластикою сценічного руху та створення сценічного образу.

Е. Гавацко визначає хореографію та сценічний рух одними із основних компонентів виступу виконавця на сучасній сцені. Учена вважає, що «…від правильного розуміння їх задач і можливостей, від органічного поєднання з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідеї і образів твору. Складні задачі із виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла розв'язуються перш за все завдяки тренуванню за допомогою спеціальних вправ» (Гавацко, 2017, с. 19).

Сценічний рух – це основа активного та цікавого для глядача існування артиста на сцені. Розвиток цієї здатності полягає у виробленні реакції, координації рухів, умінні передати внутрішній світ та переживання героя мовою тіла. Н. Фоломєєва зазначає, що «…для естрадних співаків сценічний рух – невід'ємна частина творчого образу, без якої номер виконавця буде неповним, буде бракувати емоцій, переданих глядачеві. Опрацьовані рухи дають можливість під час виконання подарувати глядачам не тільки задоволення слухати, а й задоволення дивитися» (Фоломєєва, 2021, с. 15).

Важливу роль пластики сценічного руху в сучасному естрадному мистецтві підкреслює Л. Красовська. Дослідниця виокремлює основі вимоги до сценічного виступу: «…поза на сцені повинна бути зручною, природною, плечі розведені. Голову не опускати й не тримати занадто високо, дивитися перед собою, шия не затиснута – це надає свободи гортані. Деякі виконавці мають звичку виходити на сцену із суворим, незадоволеним виглядом, що категорично забороняється. Адже кожен вихід на сцену – це спілкування з найвимогливішим критиком і найщирішим другом – глядачем» (Красовська, 2018, с. 151).

Пластика сценічного руху дозволяє естрадному виконавцеві висловлювати сутність та емоційно-змістовну основу вокального твору. Вокаліст за допомогою пластичної гнучкості та почуття простору може створити вокально виразний сценічний образ. Для цього йому необхідно визначити основну ідею пісні та передати її глибинну сутність. Для діалогу співака з глядачем необхідно використати особливі сценічні рухи, які б допомогли якнайкраще передати власні почуття та емоції, змусити глядача повірити йому.

Артистизм. Сучасне мистецтво естради важко уявити без театралізації вокальних номерів та драматургії. Вокально-виконавська діяльність тісно пов'язана з акторською, адже емоційність вокального створу дає можливість слухачам відчути його зміст і перейняти настрій, що, у свою чергу, актуалізує питання розвитку артистичності естрадних співаків у контексті публічних виступів.

Усвідомлений художній задум як основа для використання досконалих вокально-технічних прийомів є важливою умовою розвитку виконавського артистизму співака. Процес удосконалення цієї складової задля цілісного сприйняття артиста у мистецтві естради є важливим аспектом вокально-сценічної діяльності та викликає зацікавленість в українських мистецтвознавців.

Відтак, основою артистизму як складного і багатовекторного процесу, на думку М. Сухолової, є вдосконалення у вокаліста здатності до «…осягнення задуму автора твору, "проникнення" в його почуття, роздуми й переживання, розгадування смислів, закладених у творах, спроможність до їх особистісної художньої інтерпретації, вживання в образ "героя" та його втілення досконалими виконавсько-технічними прийомами й засобами виконавської виразності» (Сухолова, 2020, с. 112).

Особливістю прояву артистизму у вокальному виконавстві є те, що «…співак на відміну від музиканта-інструменталіста вступає у безпосередній візуальний контакт зі слухачами. Завдяки цьому співак справляє художнє враження на публіку не тільки вокально-інто-

наційним боком виконавства, а й зовнішніми засобами, починаючи з костюму, виходу на сцену, співочо-сценічної постави, і завершуючи характером жестикуляції, міміки, поглядів» (Сухолова, 2020, с. 112). Задля того, щоб досягти цілісності художнього вираження, вокаліст повинен навчитись досконало володіти як внутрішнім музично-виражальним, так і зовнішньотеатралізованим артистизмом. Злиття вокально-інтонаційного вираження та динаміки розгортання художнього змісту твору неабияк сприяє майстерному втіленню сценічно-драматичного задуму.

Формування артистичних навичок, на думку О. Соболєвої, є важливим компонентом професійної підготовки майбутнього виконавця, яка полягає у розвитку артистичних навичок вокаліста процесі безпосередньої роботи перед аудиторією під час набуття сценічного досвіду через концертну діяльність. Її результатом є практична реалізація «…набутих умінь і навичок, що ґрунтуються на розвитку артистичних здібностей, які включають сценічну витримку, саморегуляцію, підтримку творчого самопочуття співака, швидку реакцію на зміни в аудиторії, керування увагою слухачів, корекцію способів діяльності» (Соболєва, 2015, с. 50).

Е. Гавацко, підкреслює, що «…сучасний естрадний співак повинен уміти відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке занурення співака у внутрішні процеси “життя людського духу”. Естрадний виступ базується на величезній концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за мінімального часу» (Гавацко, 2017, с. 17). Учена вважає, що співак естради є лідером та співбесідником, який здатен примусити себе слухати та підпорядковувати собі глядачів у процесі виступу. Уміння здійснювати вплив на зал, налагоджувати пряме спілкування з глядацькою аудиторією є тими специфічними уміннями, якими повинен вміти володіти сучасний естрадний виконавець (Гавацко, 2017, с. 17).

На думку С. Садовенко, для естрадного виконавця важливим є «…вміння розчинятися в пісні, співати легко і потужно водночас, втім, щоб пісня не стала сильнішою за виступ співака» (Садовенко, 2020, с. 238). Виконання пісні – це завжди ризик, саме тому артистові потрібно вміти «одягнути на себе» пісню, пережити її емоційно. «У співака на сцені мають бути палаючі очі, харизма, яскравий викид енергії, емоції і все це в рази більше, ніж є у повсякденному житті», – зазначає дослідниця (Садовенко, 2020, с. 238).

Виконавець на сцені повинен «жити» почуттями, емоціями, переживаннями, а не імітувати їх, адже тоді створення реалістичного образу є неможливим. Вирішальну роль у процесі творчого перевтілення відіграють фантазія і творча уява. Уява як здатність «…образно створювати або відтворювати кого-, що-небудь в думках, свідомості» (Уява, 1979, с. 545) та перетворювати на нові образи допомагає виконавцеві у момент сценічного виступу «бачити» те, що відбувається всередині нього та створювати відповідний настрій, який впливає на внутрішні відчуття та викликає відповідні переживання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Пластика сценічного руху та артистизм є невід’ємною частиною публічного виступу сучасного естрадного співака, оскільки вони підсилюють виразність та емоційність прояву артиста на сцені. Гармонійне поєднання сценічних рухів та професійного володіння власним голосом створює ефектну презентацію та позитивне враження від співака. У свою чергу, артистизм дає змогу виконавцеві донести емоційне наповнення вокального твору та захопити увагу слухачів. Тому на сьогодні для сучасного естрадного співака важливо працювати не лише над розвитком вокально-виконавських навичок, але й над сценічною поведінкою, що дозволить йому реалізовувати свій творчий потенціал на професійному рівні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу: наук.-метод. посіб. Ужгород, 2017. 65 с.

2. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 149–156.

3. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с.

4. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навч. посіб. для студентів ВНЗ культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Вид. 2-е. Вінниця: НОВА КНИГА, 2006. 384 с.

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*: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 234–241.

6. Соболєва О. Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2015. Вип. 1. С. 46–50.

7. Сухолова М. А. Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. *Інноваційна педагогіка.* 2020. Вип. 23. Т. 2. С. 110–113.

8. Уява. *Словник української мови*: в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Том 10. Київ: Наукова думка, 1979. С. 545.

9. Фоломєєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака: навч-метод. посіб. Суми, 2021. 169 с.

10. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.

REFERENCES:

1. Havatsko, E. P. (2017). *Formuvannia vokalnykh navychok u vykhovantsiv studii estradnoho spivu [Formation of vocal skills in students of pop singing studio]*. Uzhhorod [in Ukrainian].

2. Krasovska, L. O. (2018). Pro plastyku ta postanovku nomera estradnoho spivaka [About callisthenics and staging of a pop singer's number]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine, 61,* 149–156 [in Ukrainian].

3. Otkydach, V. M. (2013). *Estradnyi spiv i shou biznes [Pop singing and show business]*. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

4. Prokhorova, L. V. (2006). *Ukrainska estradna vokalna shkola [Ukrainian pop vocal school]*. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

5. Sadovenko, S. M. (2020). Tvorchyi dialoh ta perekhresni vzaiemovplyvy u spivpratsi estradnoho artysta vokalista i zvukorezhysera/saund-dyzainera v suchasnykh umovakh sotsiokulturnoi realnosti [Creative dialogue and cross-influences in the cooperation of a vocalist pop artist and a sound engineer/sound designer in modern conditions of socio-cultural reality]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art history notes, 37,* 234–241 [in Ukrainian].

6. Sobolieva, O. D. (2015). Formuvannia vokalno-vykonavskykh yakostei na zaniattiakh vokalu [Formation of vocal performance qualities in vocal lessons]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti – Traditions and innovations in higher education in architecture and art, 1*, 46–50 [in Ukrainian].

7. Sukholova, M. A. (2020). Znachennia artystychnosti u formuvanni imidzhu vykonavtsia-vokalista [The importance of artistry in forming the image of a performer-vocalist]. *Innovatsiina pedahohika – Innovative pedagogy, 23*, 110–113 [in Ukrainian].

8. Bilodid, I. K (Eds.). (1979). *Uiava. Slovnyk ukrainskoi movy [Imagination. Dictionary of the Ukrainian language]:* Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

9. Folomieieva, N. A. (2021). *Vykonavska maisternist estradnoho spivaka [Performing skill of a pop singer]*. Sumy [in Ukrainian].

10. Khlystun, O. S. (2015). Rezhysura ukrainskoi pisennoi estrady: stratehii tvorchosti [Direction of the Ukrainian song variety show: creative strategies]. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo – KNUKiM Bulletin. Series: Art History, 33*, 160–165 [in Ukrainian].

УДК 782.5:781.7(4+510)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-2

Ван Цзянь
аспірантка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0009-0002-3495-661X*

Бібліографічний опис статті: Ван, Цзянь (2025). Вокальні ансамблі у творчій практиці Європи та Китаю: традиції, трансформації, сучасні тенденції. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 8–13, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-2

ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ: ТРАДИЦІЇ, ТРАНСФОРМАЦІЇ, СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Метою *даного дослідження є комплексний аналіз жанрово-стильових особливостей вокальних ансамблів Європи та Китаю, їхнього історичного розвитку, основних трансформаційних процесів та сучасних тенденцій. Дослідження спрямоване на виявлення специфічних рис ансамблевого вокального мистецтва двох культурних просторів, а також на визначення впливу глобалізаційних процесів на їхню еволюцію. Для досягнення поставленої мети застосовано компаративний* ***метод****, що дозволяє простежити подібності й відмінності у вокальних традиціях Європи та Китаю, а також аналітичний метод для детального вивчення стилістичних характеристик ансамблевого співу різних періодів.*

Наукова новизна *роботи полягає у визначенні унікальних особливостей європейського та китайського вокального ансамблевого мистецтва, аналізі процесів їхньої трансформації під впливом глобалізації, а також у розгляді сучасних тенденцій розвитку ансамблевого співу в контексті міжкультурного діалогу. Виявлено, що європейські вокальні ансамблі розвивалися переважно на основі поліфонічних принципів, що передбачають багатоголосся з рівноправними голосами. У свою чергу, китайські ансамблі сформувалися під впливом гетерофонії, де одна мелодична лінія виконується з варіативними відтінками, залежно від виконавської традиції.*

У XX–XXI століттях спостерігається тенденція до синтезу національних вокальних традицій із сучасними техніками виконання. Європейські ансамблі активно використовують новітні вокальні методики, зокрема експериментальний вокал, електроакустичні ефекти та імпровізаційні прийоми. У Китаї, поряд із традиційними формами ансамблевого співу, зростає популярність західних вокальних технік, що інтегруються в сучасну китайську музику, створюючи унікальні поєднання стилів.

Результати дослідження *підтверджують, що сучасне вокальне ансамблеве мистецтво Європи та Китаю зазнає суттєвих змін під впливом цифрових технологій, експериментальних форм вокалу та активного міжкультурного обміну. Взаємодія двох музичних традицій сприяє розширенню жанрового спектру ансамблевого виконання, а також інтеграції вокального мистецтва у глобальний музичний контекст. Важливу роль у цьому процесі відіграють міжнародні фестивалі, конкурси та спільні творчі проєкти, що сприяють популяризації ансамблевого співу на світовій сцені.*

Ключові слова: *вокальні ансамблі, опера, камерний спів, хорові колективи, Європа, Китай, поліфонія, гетерофонія, жанрові трансформації, цифрові технології у вокальному мистецтві, компаративний аналіз, експериментальний вокал.*

Wan Jian
Postgraduate Student, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Maidan, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0009-0002-3495-661x*

To cite this article: Wan, Jian (2025). Vokalni ansambli u tvorchii praktytsi Yevropy ta Kytaiu: tradytsii, transformatsii, suchasni tendentsii [Vocal ensembles in the creative practice of Europe and China: traditions, transformations, current trends]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 8–13, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-2

VOCAL ENSEMBLES IN THE CREATIVE PRACTICE OF EUROPE AND CHINA: TRADITIONS, TRANSFORMATIONS, CURRENT TRENDS

The purpose of this study is a comprehensive analysis of the genre-style features of the vocal ensembles of Europe and China, their historical development, the main transformation processes and current trends. The study is aimed at identifying the specific features of the ensemble vocal art of two cultural spaces, as well as determining the influence of globalization processes on their evolution. To achieve this goal, a comparative method is used to trace the similarities and differences in the vocal traditions of Europe and China, as well as an analytical method for a detailed study of the stylistic characteristics of ensemble singing of different periods.

The scientific novelty of the work is to identify the unique features of European and Chinese vocal ensemble art, the analysis of the processes of their transformation under the influence of globalization, as well as to consider current trends in the development of ensemble singing in the context of intercultural dialogue. It has been found that European vocal ensembles developed mainly on the basis of polyphonic principles that provide polyphonic voices with equal voices.In turn, Chinese ensembles were formed under the influence of heterophones, where one melodic line is made with variational shades, depending on the performing tradition.

In the XX -XXI centuries there is a tendency to synthesize national vocal traditions with modern techniques. European ensembles actively use the latest vocal techniques, including experimental vocals, electro-acoustic effects and improvisational techniques. In China, along with the traditional forms of ensemble singing, the popularity of Western vocal techniques that integrate into modern Chinese music is increasing, creating unique combinations of styles.

The results of the study confirm that the modern vocal ensemble art of Europe and China is undergoing significant changes under the influence of digital technologies, experimental forms of vocals and active intercultural exchange. The interaction of two musical traditions contributes to the expansion of the genre spectrum of the ensemble, as well as the integration of vocal art into a global musical context. International festivals, competitions and joint creative projects play an important role in this process that contribute to the popularization of ensemble singing on the world stage.

Key words: *vocal ensembles, opera, chamber singing, choirs, Europe, China, polyphony, heterophony, genre transformations, digital technologies in vocal art, comparative analysis, experimental vocals.*

Актуальність проблеми. Сучасне вокально-ансамблеве мистецтво є динамічною сферою, що зазнає постійних змін під впливом глобалізаційних процесів, цифрових технологій та міжкультурного обміну в країнах Європи. Однією з провідних тенденцій цього процесу є взаємодія європейської та східної, зокрема, китайської вокальної традицій. Тобто у виконавстві формуються нові жанрово-стилістичні підвалини, увиразнюючи національний дух та стиль музикування, а також їх трансформацію відповідно до сучасних вимог творчої практики з боку композиторів та слухачів.

Попри наявність значного обсягу досліджень, недостатньо вивченими залишаються питання компаративістики жанрово-стильових особливостей вокальних ансамблів, створених митцями Заходу та Сходу. Важливим є аналіз механізмів інтерпретаційної адаптації традиційного вокального виконавства до нових технічних можливостей, таких як електроакустичні засоби, мікротональні системи та мультимедійні інтервенції.

У контексті аналізу європейських вокальних ансамблів слід звернути увагу на вплив поліфонічної традиції та її розвиток у сучасних камерних формаціях, натомість китайське вокальне ансамблеве мистецтво зберігає тісний зв'язок із пентатонічною системою, орнаментальною вокалізацією та специфічними прийомами формування тембрової палітри (Юй Сінья, 2024)

Актуальною залишається проблема збереження національної самобутності вокальних ансамблів у межах сучасних глобалізаційних тенденцій. Інтенсивний міжкультурний діалог сприяє появі гібридних стилістичних моделей, що, з одного боку, «розширює» художню свідомість виконавців, а з іншого – створює ризики уніфікації темброво-інтонаційної своєрідності.

Вокальне ансамблеве мистецтво Китаю, що історично базується на синкретичних засадах, зокрема в оперному жанрі (пекінська, кантонська, куньцюйська опери), продовжує інтегрувати західні вокальні техніки, що призводить до появи нових форм ансамблевого музикування (Лі Мін, 2019).

У європейській традиції розвиток ансамблевого співу часто корелюється з онтогенезою ренесансної та барокової поліфонії, тоді як вокальні ансамблі в творчій практиці Китаю демонструють варіативність у використанні традиційних ладових структур та агогічних моделей, що ґрунтуються на принципах модальної гетерофонії (Цзен Тао, 2016).

Порівняльний аналіз вокального ансамблевого мистецтва Європи та Китаю дозволить простежити ключові закономірності його розвитку, розширити наукові уявлення щодо транс-

формації національних традицій у контексті світових музичних тенденцій та окреслити перспективи подальших досліджень у сфері сучасного ансамблевого вокального виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові праці, в яких предметом є ансамблево-вокальна творчість, містять аналіз процесів глобалізації та її впливу на національні музичні традиції. Наприклад, дисертація Юй Сінья «Китайські національні вокальні традиції у контексті європейської вокальної школи» розглядає вокально-мовленнєву артикуляцію як технологічний інструмент адаптації китайських співаків до європейської вокальної техніки (Юй Сінья, 2024). Лі Мін у дослідженні «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» здійснює порівняльний аналіз сучасних постановок європейських опер у китайських та західних театрах, розглядаючи їх крізь призму взаємовпливів (Лі Мін, 2019).

Цзен Тао у дисертації «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» досліджує відображення китайських образів у європейській музичній традиції, акцентуючи увагу на жанрових та стильових особливостях таких творів (Цзен Тао, 2016).

Дослідження Лю Сяосі «Музика китайських композиторів для дуетів: жанрово-стильові особливості» присвячене аналізу китайської камерно-інструментальної музики XX ст., в якій простежується вплив європейських традицій на творчість китайських композиторів (Сяосі Лю, 2023).

Чжу Сиси у праці «Еволюція китайської інструментально-виконавської школи XX – початку XXI століть» визначає передумови та процеси розвитку китайської інструментально-виконавської школи, що має значення і для вокального ансамблевого мистецтва (Чжу Сиси, 2024). Бойко А. М. у статті «Розвиток сучасної китайської популярної музики» аналізує естрадно-вокальне мистецтво Китаю, розглядаючи його культурно-історичні та жанрово-стильові особливості (Бойко, 2018).

Окремий напрямок досліджень стосується стилістичних аспектів європейського музичного мистецтва, зокрема співавтори в статті «Європейське сценічно-вокальне мистецтво та фортепіанне виконавство XX – початку XXI століття: стильовий аспект» розглядають інтерпретаційні, стильові та жанрові засади вокального та фортепіанного виконавства зазначеного періоду, що дозволяє глибше осмислити еволюцію музичної культури (Устименко-Косоріч, Стахевич, Єрьоменко, 2022).

Чжу Лін досліджує адаптацію європейських вокальних технік у китайському виконавстві (Лін Чжу, 2020), а Ван І розглядає особливості українсько-китайського співробітництва у сфері вокальної педагогіки (Ван І, 2017).

Системний аналіз зазначених досліджень дозволяє простежити основні тенденції взаємовпливів китайської та європейської музичної традиції у вокальному та інструментальному мистецтві, висвітлюючи механізми адаптації, стилістичної трансформації та інтерпретації в умовах глобалізації. Отже, сучасний стан розвитку вокальних ансамблів у творчій практиці Європи та Китаю характеризуються через синтез традицій та новаційності, що забезпечує подальшу еволюцію виконавської традиції як такої.

Мета дослідження – комплексний аналіз жанрово-стильових особливостей, історичних трансформацій та сучасних тенденцій в сфері вокального ансамблевого мистецтва Європи й Китаю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне вокально-ансамблеве мистецтво Європи та Китаю характеризує динамічний розвиток, що відбувається на тлі глобалізаційних процесів, технологічного прогресу та активного міжкультурного діалогу. Використання цифрових технологій, синтез традиційних та модерністських мовностилістичних елементів, розширення жанрового спектру сприяють оновленню вокального виконавства та його інтеграції в новітні музичні контексти. Вокальні ансамблі набувають популярності не лише в академічній сфері, а й у масовій культурі, що відкриває нові можливості для експериментів у сфері звуко- тембрового розмаїття та сценічного втілення.

Формування ансамблевого співу в Європі та Китаї відбувалося під впливом різних культурно-історичних чинників. Європейські вокальні ансамблі мають глибокі корені у середньовічній церковній традиції, яка сприяла розвитку поліфонічних технік, гармонічних структур та контрапунктичного мислення. Витоки ансамблевого співу простежуються від монодичних форм григоріанського хоралу до склад-

них поліфонічних творів епохи Відродження та бароко. Важливими етапами розвитку стали мадригали та мотети XV–XVI століть, кантати Й. С. Баха, експерименти з вокальною фактурою у творчості К. Монтеверді, а також модерністські пошуки кінця XIX–XX століть, що відкрили нові перспективи для ансамблевого виконавства (Taruskin, 2005).

Натомість китайська вокальна культура розвивалася на основі гетерофонії та темброві організації звукового простору (Witzleben, 1995). Вокальні ансамблі Китаю формувалися під впливом храмових ритуальних співів буддизму й даосизму, народних хоралів міньцзу, а також розвиненої вокальної традиції національної опери (пекінська, куньцюйська, кантонська). Пекінська опера, як один із найяскравіших жанрів китайської сцени, поєднує елементи поліфонії, орнаментальної вокалізації та специфічного стилю звуковедення (Mackerras, 1994). Хорові ансамблі Китаю, адаптуючи європейські гармонічні принципи, змогли зберегти інтонаційні та темброві особливості традиційного мелосу, що виявляється у специфічній артикуляції, характерному портаменто та гнучкій метроритмічній структурі (Jones, 1995).

Під впливом глобалізаційних процесів вокально-ансамблеве мистецтво зазнало значних змін у XX–XXI століттях. Європейські ансамблі розширили виконавські можливості завдяки експериментальним технікам вокальної артикуляції, застосуванню електронних ефектів, мікротональних систем та розширених темброві концепцій (Edwards, 2016). Відзначається зростання ролі імпровізаційних стратегій, використання спектральної гармонії, мікрополіфонії та технік екстремального вокалу.

Водночас китайські ансамблі, інтегруючи європейські гармонічні й ритмічні принципи, не втратили автентичності, а навпаки – збагатили вокальну традицію новими виразовими можливостями. Синтез традиційного китайського мелосу з європейськими хоровими техніками сприяв розвитку унікальних жанрових форм, що поєднали модальну гетерофонію з гармонічним багатоголоссям (Chun, Rossiter, Shoesmith, 2004).

Сьогодні європейські вокальні ансамблі демонструють тенденцію до активного використання акапельного співу, експериментів із фактурою та електронною обробкою голосу. Важливим напрямом є дослідження нових темброві можливостей людського голосу, що проявляється у творчості таких ансамблів, як The King's Singers (які поєднують поліфонічні традиції з жанровою мобільністю), Pentatonix (синтез академічного вокалу, джазу та попмузики), Roomful of Teeth (акцент на сучасних техніках звуковидобування).

Китайські ансамблі, такі як Shanghai Philharmonic Chorus та Shanghai Rainbow Chamber Singers**,** розширюють виконавський спектр, поєднуючи традиційну китайську мелодику із західноєвропейською ладогармонічною системою. Автори композицій активно використовують електронні ефекти та інтегрують традиційні вокальні техніки у жанри популярної музики. Це сприяє появі жанровостилістичних «гібридів», у яких національна автентика поєднується з сучасними формами ансамблевого музикування.

У сфері кросовер-виконавства спостерігається адаптація академічного вокалу до вимог масової культури. Такі колективи, як Il Divo та Celtic Woman, використовують вокальну майстерність у межах популярних жанрів, зберігаючи високу якість ансамблевого звучання. Подібні тенденції простежуються і в Китаї, коли музиканти адаптують аранжування народних пісень, збагачених електронними ефектами та джазовими гармоніями.

Подальші перспективи вокально-ансамблевого виконавства визначаються впливом новітніх технологій, розвитком штучного інтелекту та інтеграцією мультимедійних ресурсів у концертну практику. Залучення нейромережевих алгоритмів для обробки вокалу, розширення можливостей інтерактивного музикування, експерименти з об'ємним звуковим простором та віртуальною акустикою відкривають нові обрії для ансамблевого співу.

З одного боку, ці зміни сприяють збагаченню виразових засобів та розширенню жанрового спектру, з іншого – створюють виклик для збереження автентичності національних традицій. Тому важливим напрямом подальших досліджень залишається вивчення механізмів адаптації традиційного вокального мистецтва до сучасних умов та аналіз тенденцій, що визначають розвиток ансамблевого співу у XXI столітті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасний стан вокальних ансамблів Європи та Китаю демонструє низку важливих тенденцій, серед яких виокремлюються активний міжкультурний обмін, інтенсивна інтеграція цифрових технологій у вокальне виконавство, експериментування з електроакустичними засобами, мікротональними системами та мультимедійними формами сценічної презентації. Синтез традиційних і сучасних стилістичних парадигм сприяє розширенню жанрового спектру, появі нових вокальних технік та адаптації автентичних співочих практик до умов сучасного виконавського середовища.

Одним із ключових аспектів розвитку ансамблевого співу є його зростаюча популярність у масовій культурі, що стимулює трансформацію жанрових меж та розширює функціональні можливості вокального мистецтва. Поряд із традиційними камерними формаціями та академічними хоровими колективами, активно розвиваються експериментальні ансамблеві структури, які базуються на синтезі етнічних, джазових, електронних та імпровізаційних елементів. Водночас зростає роль технологій у формуванні сучасного ансамблевого звучання, що відкриває нові перспективи для розширення тембрового спектру, розробки нетемперованих систем інтонування та інноваційних підходів до просторової організації вокального матеріалу.

Сьогодні вокальне ансамблеве мистецтво Європи та Китаю перебуває у стані безперервної трансформації, що зумовлено як глибокими історико-культурними чинниками, так і впливом актуальних виконавських тенденцій. Поєднання традиційних канонів з авангардними практиками сприяє формуванню нових моделей інтерпретації вокального тексту, розширенню виразових можливостей ансамблевого звучання, адаптації національних співочих традицій до умов глобалізованого музичного часопростору.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальному аналізі специфіки вокально-ансамблевого стилю в межах окремих культурних традицій, дослідженні механізмів адаптації автентичних вокальних технік до сучасних сценічних реалій, а також виявленні закономірностей інтеграції західних і східних вокальних практик у новітньому мистецькому дискурсі. Особливого значення набуває розгляд темброво-інтонаційної специфіки ансамблевого виконавства, вивчення впливу електронних та мультимедійних технологій на ансамблеве звучання, а також аналіз процесів жанрово-гібридизації у вокальному мистецтві XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко А. М. Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр.: культурно-історичні та жанрово-стильові особливості. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 2018, 59. С. 90–100.
2. Ван Ін. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX–початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 190.
3. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 19.
4. Лін Чжу. Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус. *Українська культура: минуле: сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, 2020, 36. С. 68–75.
5. Сяосі Лю. *Музика китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 218 с.
6. Устименко-Косоріч О. А., Стахевич О. Г., Єрьоменко А. Ю. Європейське сценічно-вокальне мистецтво та фортепіанне виконавство XX–початку XXI століття: стильовий аспект. 2022. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2022, № 4 (118). С. 239–248.
7. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська Національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2016. 250 с.
8. Чжу Сиси. Еволюція китайської інструментальновиконавської школи XX – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 387–392.

9. Юй Сінья. Китайські національні вокальні традиції у контексті європейської вокальної школи : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія, Одеса: 2024. 206 с.

10. Chun Allen; Rossiter Ned; Shoesmith Brian. Refashioning pop music in Asia. Routledge, 2004.

11. Edwards Peter. György Ligeti's Le Grand macabre: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque. Routledge, 2016.

12. Jones S. Folk music of China: living instrumental traditions. Clarendon Press, 1995.

13. Mackerras C. Peking Opera before the twentieth century. *Comparative Drama*, 1994, 28.1.19-42.

14. Nettl B. The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press, 2005.

15. Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press. 2005.

16. Witzleben J. L. Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent State University Press. 1995.

REFERENCES:

1. Boiko, A. M. (2018). Rozvytok kytaiskoho estradno-vokalnoho mystetstva v 1970–1990-kh rr.: kulturno-istorychni ta zhanrovo-stylovi osoblyvosti. Kultura Ukrainy. Ceriia: Mystetstvoznavstvo, 59. 90–100. [in Ukrainian].

2. Van, In. (2017). Kontsertno-pedahohichna diialnist ukrainskykh spivakiv u Kytai KhKh–pochatku KhKhI stolittia v konteksti mizhnatsionalnykh zviazkiv : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / LNMA im. M.V. Lysenka. Lviv. 190. [in Ukrainian].

3. Li, Min. (2019). Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv. 19. [in Ukrainian].

4. Lin, Chzhu. (2020). Interpretatsiia yevropeiskoi muzyky kytaiskymy spivakamy: nimetska pisenna liryka u vykonanni Dilber Yunus. Ukrainska kultura: mynule: suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: mystetstvoznavstvo), 68–75. [in Ukrainian].

5. Siaosi, Liu. (2023). Muzyka kytaiskykh kompozytoriv dlia duetiv tradytsiinykh instrumentiv z fortepiano: zhanrovo-stylovi ta vykonavski aspekty : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 218. [in Ukrainian].

6. Ustymenko-Kosorich, O. A., Stakhevych, O. H., Yeromenko, A. Yu. (2022). Yevropeiske stsenichno-vokalne mystetstvo ta fortepianne vykonavstvo KhKh–pochatku KhKhI stolittia: stylovyi aspekt. 2022. Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii. № 4 (118). S. 239–248[in Ukrainian].

7. Tszen, Tao. (2016). Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty : dys. na zdob. nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lvivska Natsionalna Muzychna Akademiia imeni M. V. Lysenka, Lviv. 250. [in Ukrainian].

8. Chzhu, Sysy. (2024). Evoliutsiia kytaiskoi instrumentalnovykonavskoi shkoly KhKh – pochatku KhKhI stolittia. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. № 1. 387–392. [in Ukrainian].

9. Iui, Sinia. (2024). Kytaiski natsionalni vokalni tradytsii u konteksti yevropeiskoi vokalnoi shkoly : dys. na zdob. nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Odeska Natsionalna Muzychna Akademiia, Odesa. 206. [in Ukrainian].

10. Chun, Allen; Rossiter Ned; Shoesmith Brian. (2004). Refashioning pop music in Asia. Routledge.

11. Edwards, Peter. (2016). György Ligeti's Le Grand macabre: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque. Routledge.

12. Jones, S. (1995). Folk music of China: living instrumental traditions. Clarendon Press.

13. Mackerras, C. (1994). Peking Opera before the twentieth century. *Comparative Drama*. 28.1.19-42.

14. Nettl, B. (2005). The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press.

15. Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.

16. Witzleben, J. L. (1995). Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent State University Press.

УДК 784.036.9+780.71](72)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-3

Олег ГОНТАР
доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, заслужений артист України, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4658-2344*

Інна КИРИЧЕНКО
старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4380-2148*

Бібліографічний опис статті: Гонтар, О., Кириченко, І. (2025). Використання сучасних технологій у методиці викладання естрадного вокалу. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 14–22, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-3

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МЕТОДИЦІ ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

У статті досліджено особливості використання сучасних технологій у методиці викладання естрадного вокалу.

***Мета** дослідження полягає у систематизації та науковому обґрунтуванні ефективних технологічних інновацій у сфері вокальної педагогіки, визначенні їх ролі у формуванні професійних компетентностей естрадних вокалістів.*

***Методологія** дослідження базується на комплексному застосуванні загальнонаукових методів: теоретичного аналізу науково-методичної літератури, систематизації педагогічного досвіду, порівняльного аналізу традиційних та інноваційних методик викладання естрадного вокалу. Використано методи емпіричного дослідження: педагогічне спостереження, аналіз практичного досвіду впровадження технологічних засобів у вокальну педагогіку.*

***Наукова новизна** полягає у розробці класифікації сучасних технологічних засобів навчання естрадного вокалу, що включає: цифрові аудіо-робочі станції, програмне забезпечення для візуалізації голосу, мобільні додатки для розвитку слуху та вокальної техніки, онлайн-платформи для дистанційного навчання. Вперше систематизовано методичні підходи до інтеграції цифрових технологій у традиційну систему вокальної освіти.*

*У процесі дослідження отримано такі **результати** і зроблено такі **висновки**. Визначено основні напрями технологічної модернізації вокальної педагогіки: впровадження комп'ютерних програм для діагностики та корекції голосу, використання цифрових інструментів для розвитку музичного слуху, застосування онлайн-ресурсів для самостійної роботи учнів. Також встановлено, що використання сучасних технологій значно підвищує ефективність навчального процесу, забезпечує індивідуалізацію навчання та об'єктивність оцінювання вокальних навичок. Практичне значення отриманих результатів полягає у розробці методичних рекомендацій щодо впровадження технологічних інновацій в практику викладання естрадного вокалу, що може бути використано для оптимізації навчального процесу у закладах мистецької освіти різних рівнів.*

***Ключові слова:** естрадний вокал, вокальна педагогіка, сучасні технології навчання, цифрові засоби навчання, інноваційні методики, онлайн-навчання, вокальна діагностика.*

Oleg GONTAR
Associate Professor at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4658-2344*

Inna KYRYCHENKO
Senior Teacher at the Department of Musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4380-2148*

To cite this article: Gontar, O., Kyrychenko, I. (2025). Vykorystannia suchasnykh tekhnolohii u metodytsi vykladannia estradnoho vokalu [The use of modern technologies in pop vocal teaching methodology]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 14–22, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-3

THE USE OF MODERN TECHNOLOGIES IN POP VOCAL TEACHING METHODOLOGY

The article examines the features of using modern technologies in pop vocal teaching methodology.

*The **research aim** is to systematize and scientifically substantiate effective technological innovations in vocal pedagogy and determine their role in developing professional competencies of pop vocalists.*

*The **research methodology** is based on the comprehensive application of general scientific methods: theoretical analysis of scientific and methodological literature, systematization of pedagogical experience, and comparative analysis of traditional and innovative methods of teaching pop vocals. Empirical research methods were used: pedagogical observation and analysis of practical experience in implementing technological tools in vocal pedagogy.*

*The **scientific novelty** lies in developing a classification of modern technological tools for teaching pop vocals, including digital audio workstations, voice visualization software, mobile applications for ear training and vocal technique development, and online platforms for distance learning. For the first time, methodological approaches to integrating digital technologies into the traditional vocal education system have been systematized.*

*The following **results** were obtained and **conclusions** were made in the course of the study. The main directions of technological modernization in vocal pedagogy were identified: implementation of computer programs for voice diagnostics and correction, use of digital tools for musical ear development, and application of online resources for students' independent work. It has been established that the use of modern technologies significantly increases the effectiveness of the learning process, ensures individualization of training, and objectivity in assessing vocal skills. The practical significance of the obtained results lies in developing methodological recommendations for implementing technological innovations in pop vocal teaching practice, which can be used to optimize the educational process in art education institutions of various levels.*

***Key words**: pop vocals, vocal pedagogy, modern teaching technologies, digital learning tools, innovative methods, online learning, vocal diagnostics.*

Актуальність проблеми. Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та їх інтеграція в освітній процес зумовлюють необхідність модернізації традиційних підходів до викладання естрадного вокалу. Сучасна вокальна педагогіка перебуває на етапі активного пошуку ефективних методів навчання, які б відповідали вимогам часу та забезпечували високий рівень професійної підготовки естрадних виконавців. Особливої актуальності ця проблема набула в умовах глобальної діджиталізації освіти та зростання попиту на дистанційні форми навчання.

Використання сучасних технологій у викладанні естрадного вокалу відкриває нові можливості для діагностики та розвитку вокальних здібностей, забезпечує об'єктивність оцінювання, дозволяє індивідуалізувати навчальний процес та підвищити його ефективність. Цифрові інструменти та програмне забезпечення надають викладачам можливість візуалізувати акустичні параметри голосу, що значно полегшує роботу над технічними аспектами вокального виконавства та сприяє кращому розумінню учнями принципів звукоутворення.

Актуальність дослідження зумовлена також необхідністю систематизації та наукового обґрунтування методичних підходів до впровадження технологічних інновацій у практику викладання естрадного вокалу. Незважаючи на широкий спектр доступних технологічних засобів, їх ефективне використання у вокальній педагогіці потребує розробки відповідного методичного забезпечення та професійної підготовки викладачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика використання сучасних технологій у вокальній педагогіці привертає увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Аналіз наукової літератури свідчить про активний розвиток теоретико-методологічних засад технологізації вокальної освіти та пошук інноваційних підходів до викладання естрадного вокалу.

Значний внесок у дослідження сучасних методик викладання естрадного вокалу зробила Н. Фоломєєва (2016), яка розглядає використання сучасних методичних засобів у процесі фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. Дослідниця наголошує на необхід-

ності впровадження інноваційних технологій у навчальний процес та пропонує методичні рекомендації щодо їх ефективного застосування. Особливу увагу авторка приділяє питанням інтеграції цифрових технологій у традиційну систему вокальної освіти та їх впливу на формування професійних компетентностей майбутніх педагогів-музикантів.

Л. І. Варнавська та М. В. Вікторова (2018) у своїх дослідженнях зосереджуються на питаннях розвитку вокальної майстерності естрадного виконавця в контексті використання сучасних технологічних засобів. Науковці пропонують комплексний підхід до впровадження інноваційних методик навчання та наголошують на важливості збалансованого поєднання традиційних та сучасних методів викладання.

У контексті інноваційних аспектів вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта важливими є дослідження Н. О. Гунько (2017), яка розглядає проблему впровадження сучасних технологій у процес професійної підготовки вокалістів. Авторка наголошує на необхідності модернізації методичних підходів до викладання естрадного вокалу та пропонує інноваційні методи роботи з використанням сучасних технологічних засобів.

О. А. Дзюба (2018) досліджує педагогічні аспекти вокальної технології сучасного популярного виконавства, звертаючи особливу увагу на роль цифрових технологій у формуванні вокально-технічних навичок. Автор розглядає можливості використання комп'ютерних програм для діагностики та корекції голосу, а також пропонує методичні рекомендації щодо їх практичного застосування.

Значний інтерес представляють дослідження зарубіжних науковців. Зокрема, T. J. Rooney (2016) у своїй роботі аналізує сучасні підходи до вокальної педагогіки та методи викладання визнаних вокальних коучів. Дослідниця розглядає особливості застосування технологічних інновацій у процесі навчання вокалу та їх вплив на ефективність освітнього процесу.

J. Sear (2024) пропонує потенційну структуру навчальної програми для підготовки викладачів популярної музики, де значна увага приділяється використанню сучасних технологій. Автор наголошує на важливості технологічної компетентності викладачів та необхідності їх постійного професійного розвитку в умовах стрімкого технологічного прогресу.

Особливу увагу привертає дослідження A. K. Keskinen (2013), яке присвячене порівняльному аналізу вокальної педагогіки в галузі сучасної комерційної музики у США та Фінляндії. Автор розглядає особливості використання технологічних інновацій у різних освітніх системах та їх вплив на якість підготовки вокалістів.

Важливим внеском у розуміння ролі технологій у вокальній освіті є дослідження Му Веньлуна (2022), присвячене використанню інформаційно-комунікаційних та цифрових технологій у викладанні музичних дисциплін. Автор аналізує досвід впровадження сучасних технологій у музичну освіту Китаю та пропонує шляхи адаптації успішних практик до умов інших освітніх систем.

Аналіз наукових праць А. В. Поліщук та С. С. Сабрі (2018) розкриває важливі аспекти впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу, зокрема роль концертмейстера у цьому процесі. Дослідники наголошують на необхідності комплексного підходу до використання технологічних інновацій та важливості збереження традиційних методів навчання.

Т. О. Кулага (2020) у своїх дослідженнях розглядає змістовні маркери поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу, приділяючи особливу увагу впливу сучасних технологій на формування професійної компетентності вокалістів. Авторка пропонує інноваційні підходи до структурування навчального матеріалу та організації освітнього процесу з використанням цифрових технологій.

Водночас, незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених використанню сучасних технологій у вокальній педагогіці, питання методичного забезпечення та практичної реалізації технологічних інновацій у викладанні естрадного вокалу потребують подальшого вивчення та систематизації.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробці методичних рекомендацій щодо ефективного використання сучасних технологій у викладанні естрадного вокалу. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

1. Проаналізувати сучасний стан впровадження технологічних інновацій у вокальну

педагогіку та систематизувати наявний досвід використання цифрових засобів навчання у викладанні естрадного вокалу.

2. Визначити основні категорії сучасних технологічних засобів, що можуть бути ефективно використані у процесі вокального навчання, та обґрунтувати методичні підходи до їх практичного застосування.

3. Дослідити особливості використання спеціалізованого програмного забезпечення для діагностики та розвитку вокальних здібностей, визначити його роль у формуванні професійних компетентностей естрадних вокалістів.

4. Розробити методичні рекомендації щодо інтеграції сучасних технологій у традиційну систему викладання естрадного вокалу та запропонувати практичні шляхи оптимізації навчального процесу з використанням інноваційних засобів навчання.

5. Визначити перспективні напрями розвитку технологічних інновацій у вокальній педагогіці та окреслити шляхи підвищення ефективності їх використання у професійній підготовці естрадних виконавців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтеграція інноваційних технологій у методику підготовки естрадних виконавців вимагає комплексного підходу та ґрунтовного переосмислення традиційних методів навчання (Кулага, 2020, с. 75). У сучасних умовах діджиталізації освітнього простору особливої актуальності набуває питання впровадження цифрових інструментів у процес формування професійних компетентностей вокалістів (Фоломєєва, 2016, с. 372; Дзюба, 2018, с. 67).

Аналіз педагогічної практики свідчить про те, що використання спеціалізованого програмного забезпечення для діагностики голосу суттєво підвищує ефективність роботи над технічними аспектами вокального виконавства (Варнавська, Вікторова, 2018, с. 41). Зокрема, застосування програм спектрального аналізу дозволяє об’єктивно оцінювати акустичні параметри голосу та коригувати процес звукоутворення (Rooney, 2016, с. 150; Sear, 2024, с. 242).

Важливим напрямом технологізації вокальної освіти є впровадження мобільних додатків та онлайн-платформ для самостійної роботи студентів. Дослідження показують, що інтерактивні форми навчання сприяють розвитку музичного слуху, почуття ритму та вокально-технічних навичок (Поліщук, Сабрі, 2018, с. 196; Гунько, 2017, с. 53). При цьому особливого значення набуває правильний підбір навчального контенту та методика його застосування в освітньому процесі.

Перспективним напрямом розвитку вокальної педагогіки є інтеграція цифрових аудіоробочих станцій у навчальний процес. Досвід провідних мистецьких закладів свідчить про ефективність використання DAW для роботи над записом та аранжуванням вокальних композицій (Keskinen, 2013, с. 87; Му Веньлун, 2022, с. 91).

Окремої уваги заслуговує питання організації дистанційного навчання вокалу з використанням сучасних комунікаційних технологій. За результатами досліджень, ефективність онлайн-формату значною мірою залежить від технічного оснащення та методичної підготовленості викладачів (Маланюк, 2023, с. 78; Кулага, 2020, с. 76). Важливим аспектом є забезпечення якісної двосторонньої аудіо-комунікації та можливості оперативного коригування виконавської техніки.

Впровадження інноваційних технологій у вокальну педагогіку вимагає системного підходу до організації навчального процесу. Результати експериментальних досліджень підтверджують необхідність поетапного освоєння цифрових інструментів та їх органічної інтеграції в традиційні методики викладання (Мазур, 2023, с. 236; Фоломєєва, 2016, с. 375). При цьому важливо зберігати баланс між технологічними інноваціями та класичними підходами до розвитку вокальної майстерності.

Значний потенціал для удосконалення методики викладання естрадного вокалу мають технології віртуальної та доповненої реальності. Зарубіжний досвід демонструє ефективність використання VR-тренажерів для відпрацювання сценічної майстерності та подолання психологічних бар’єрів (Sear, 2024, с. 245; Rooney, 2016, с. 154). Особливо актуальним це стає в контексті підготовки до концертних виступів та роботи з великою аудиторією.

В процесі технологічної модернізації вокальної освіти важливу роль відіграє професійна компетентність викладацького складу. Дослідження показують, що ефективність впровадження інноваційних методів навчання безпосередньо залежить від рівня цифрової гра-

мотності педагогів та їх готовності до освоєння нових технологічних інструментів (Варнавська, Вікторова, 2018, с. 43; Гунько, 2017, с. 54).

Аналіз практичного досвіду провідних мистецьких закладів свідчить про необхідність створення комплексної системи методичного забезпечення технологічно-орієнтованого навчання вокалу. Це включає розробку навчальних програм, методичних рекомендацій та критеріїв оцінювання, адаптованих до використання сучасних цифрових інструментів (Дзюба, 2018, с. 68; Поліщук, Сабрі, 2018, с. 197).

Особливе значення у контексті технологічного оновлення вокальної педагогіки має створення інтерактивного освітнього середовища. Таке середовище повинно забезпечувати можливість гнучкого комбінування різних форм навчання, включаючи індивідуальні та групові заняття, майстер-класи, онлайн-консультації. При цьому важливо враховувати індивідуальні особливості та потреби кожного студента, що стає можливим завдяки використанню адаптивних навчальних платформ.

Практика показує, що ефективність засвоєння матеріалу значно підвищується при використанні мультимедійних технологій у навчальному процесі (Keskinen, 2013, с. 90). Зокрема, використання відеозаписів, інтерактивних презентацій та анімацій допомагає краще зрозуміти механізми звукоутворення, особливості дихання та роботи резонаторів. Такий підхід особливо актуальний при вивченні анатомії та фізіології голосового апарату.

Важливим аспектом модернізації вокальної освіти є впровадження систем автоматизованого контролю та оцінювання. Сучасні технології дозволяють здійснювати об’єктивний аналіз таких параметрів як точність інтонування, ритмічна стабільність, динамічний діапазон, тембральні характеристики голосу. Це не тільки полегшує роботу викладача, але й надає студентам можливість самостійно відстежувати свій прогрес.

Інтеграція штучного інтелекту у процес навчання відкриває нові перспективи для персоналізації освітніх траєкторій. AI-асистенти можуть аналізувати індивідуальні особливості голосу, визначати проблемні аспекти техніки та пропонувати персоналізовані комплекси вправ для їх корекції (Sear, 2024, с. 248). Це дозволяє оптимізувати процес навчання та досягати кращих результатів за коротший час.

У контексті професійної підготовки естрадних вокалістів важливого значення набуває освоєння технологій створення та обробки цифрового звуку. Сучасний виконавець повинен володіти базовими навичками роботи зі звукозаписувальним обладнанням, розуміти принципи мікрофонної техніки та вміти працювати з різними типами моніторингу. Це дозволяє не тільки покращити якість самостійної роботи, але й підготуватися до професійної діяльності в умовах сучасної музичної індустрії.

Перспективним напрямом розвитку вокальної педагогіки є впровадження гейміфікації у навчальний процес. Використання ігрових механік та елементів змагання підвищує мотивацію студентів, робить процес навчання більш захопливим та результативним. Особливо ефективним цей підхід виявляється при роботі з початківцями та в контексті розвитку базових вокальних навичок.

Важливим аспектом технологічної модернізації є створення цифрових портфоліо студентів, які містять записи виступів, результати діагностики голосу, історію професійного розвитку. Такий підхід дозволяє об’єктивно оцінювати динаміку прогресу, визначати ефективність різних методик навчання та вносити необхідні корективи в освітній процес (Варнавська, Вікторова, 2018, с. 42).

Особливу роль у сучасній вокальній педагогіці відіграють технології стрімінгу та онлайн-трансляцій. Вони дозволяють організовувати віртуальні концерти, майстер-класи та творчі зустрічі, розширюючи можливості для професійного розвитку та творчої самореалізації студентів. Крім того, це допомагає формувати навички роботи в різних форматах публічних виступів, що особливо актуально в умовах сучасного медіапростору.

Інтеграція технологій біологічного зворотного зв’язку в процес навчання вокалу відкриває нові можливості для контролю фізіологічних параметрів під час співу. Спеціальні датчики дозволяють відстежувати напругу м’язів, характер дихання, положення гортані та інші важливі показники. Це допомагає студентам краще усвідомлювати процеси звукоутворення та ефективніше працювати над технічними аспектами виконавства.

Важливим елементом сучасної вокальної освіти стає формування цифрової компетентності майбутніх виконавців. Це включає не тільки технічні навички роботи з обладнанням та програмним забезпеченням, але й розуміння принципів цифрового маркетингу, особливостей роботи зі стрімінговими платформами, специфіки створення та просування контенту в соціальних мережах (Мазур, 2023, с. 237).

Розвиток технологій синтезу та обробки голосу створює необхідність включення в освітню програму вивчення сучасних вокальних ефектів та методів їх застосування. Студенти повинні розуміти принципи роботи вокальних процесорів, автотюну, гармонайзерів та інших популярних інструментів, що використовуються в сучасній естрадній музиці.

Особливої актуальності набуває питання створення електронних навчально-методичних комплексів з вокалу. Такі комплекси мають включати не тільки теоретичні матеріали та методичні рекомендації, але й інтерактивні вправи, відеоуроки, тести для самоконтролю. При цьому важливо забезпечити можливість оперативного оновлення контенту відповідно до актуальних тенденцій у вокальній педагогіці та естрадному виконавстві.

Актуальним напрямом розвитку вокальної педагогіки стає створення віртуальних вокальних лабораторій, які об’єднують різні технологічні інструменти в єдиному освітньому просторі. Такі лабораторії можуть включати програми для аналізу голосу, тренажери для розвитку слуху, системи візуалізації акустичних параметрів, бази даних з вправами та методичними матеріалами.

В контексті глобалізації освітнього простору важливого значення набуває розвиток міжнародного співробітництва у сфері вокальної педагогіки. Сучасні технології дозволяють організовувати спільні освітні проекти, обмінюватися досвідом з колегами з різних країн, проводити міжнародні майстер-класи та конференції в онлайн-форматі. Це збагачує методичний арсенал викладачів та розширює можливості для професійного розвитку студентів.

Важливим аспектом технологічної модернізації є створення систем моніторингу здоров’я голосового апарату. Використання спеціалізованих діагностичних програм дозволяє відстежувати стан вокального здоров’я студентів, вчасно виявляти потенційні проблеми та запобігати розвитку професійних захворювань. Такий підхід особливо важливий в умовах інтенсивних занять та підготовки до концертних виступів.

Інтеграція елементів музичної терапії у процес вокального навчання стає можливою завдяки використанню спеціального програмного забезпечення. Це дозволяє працювати над психоемоційним станом виконавців, допомагає долати сценічне хвилювання та розвивати навички саморегуляції. При цьому важливо забезпечити індивідуальний підхід та врахування особистісних особливостей кожного студента.

У контексті розвитку вокальної педагогіки значну роль відіграє створення банків голосових еталонів з використанням сучасних технологій запису та обробки звуку. Такі колекції дозволяють студентам знайомитися з різними вокальними техніками, стилями виконання, особливостями звукоутворення. Це розширює слуховий досвід майбутніх виконавців та допомагає формувати власний виконавський стиль.

Особливої уваги заслуговує питання адаптації навчальних програм до можливостей мобільного навчання. Розробка спеціалізованих мобільних додатків для вокалістів дозволяє забезпечити безперервність освітнього процесу, надаючи студентам доступ до навчальних матеріалів та інструментів контролю в будь-який час та в будь-якому місці.

Важливим компонентом сучасної вокальної освіти стає формування навичок роботи з професійним студійним обладнанням. Створення навчальних студій звукозапису дозволяє студентам освоювати принципи студійної роботи, розуміти специфіку запису вокалу в різних акустичних умовах, працювати з різними типами мікрофонів та обробки звуку.

Розвиток технологій машинного навчання відкриває нові можливості для створення інтелектуальних систем підтримки вокального навчання. Такі системи здатні аналізувати великі масиви даних про характеристики голосу, визначати закономірності розвитку вокальних навичок та пропонувати оптимальні стратегії навчання для кожного студента.

Інноваційним напрямом розвитку вокальної педагогіки є впровадження систем розпізнавання емоційного забарвлення голосу. Ці технології допомагають працювати над вираз-

ністю виконання, розвивати здатність передавати різні емоційні стани через голос та формувати індивідуальну манеру виконання. При цьому важливо зберігати баланс між технічною досконалістю та емоційною наповненістю виконання.

Актуальним аспектом технологічної модернізації стає створення систем автоматизованого підбору репертуару. На основі аналізу вокальних даних, технічних можливостей та рівня підготовки студента такі системи можуть рекомендувати оптимальний репертуар для розвитку конкретних виконавських навичок. Це допомагає забезпечити поступовий та збалансований розвиток вокальних здібностей.

Впровадження технологій 3D-моделювання дозволяє створювати детальні візуалізації роботи голосового апарату. Такі моделі допомагають студентам краще розуміти анатомічні аспекти звукоутворення, особливості резонансу та артикуляції. Використання інтерактивних 3D-моделей особливо ефективне при вивченні складних технічних прийомів та роботі над постановкою голосу.

Розвиток технологій просторового звуку відкриває нові можливості для роботи над акустичним сприйняттям та формуванням навичок ансамблевого співу. Використання систем бінаурального запису та відтворення дозволяє створювати реалістичні симуляції різних акустичних середовищ, що важливо для підготовки до виступів у різних концертних умовах.

Інтеграція технологій розпізнавання мови в процес вокального навчання дозволяє працювати над чіткістю дикції та правильністю вимови. Спеціалізовані програми можуть аналізувати артикуляцію, виявляти проблеми з вимовою окремих звуків та пропонувати вправи для їх корекції. Це особливо актуально при роботі з іншомовним репертуаром та розвитку навичок багатомовного виконання.

Впровадження систем аналізу рухів тіла дозволяє контролювати поставу, жестикуляцію та загальну сценічну пластику під час співу. Використання датчиків руху та спеціального програмного забезпечення допомагає формувати правильні рухові стереотипи та розвивати координацію між голосом та тілом. Це сприяє формуванню цілісного сценічного образу та підвищенню якості концертних виступів.

У контексті розвитку дистанційної вокальної освіти важливого значення набуває створення адаптивних систем компенсації мережевої затримки. Ці технології дозволяють мінімізувати проблеми синхронізації при онлайн-заняттях та забезпечити більш природну взаємодію між викладачем і студентом. Особливо актуальним це стає при проведенні групових занять та організації віртуальних ансамблів.

Інтеграція технологій розпізнавання жестів відкриває нові можливості для невербальної комунікації під час онлайн-занять. Викладач може використовувати звичні диригентські жести та рухи для керування процесом виконання, а система буде інтерпретувати їх та передавати відповідні сигнали студенту. Це наближає дистанційний формат до традиційного очного навчання.

Розвиток технологій синтезу мовлення та співу створює необхідність включення в освітній процес вивчення принципів роботи з віртуальними вокальними інструментами. Майбутні виконавці повинні розуміти можливості та обмеження таких технологій, вміти використовувати їх у творчій роботі та усвідомлювати етичні аспекти застосування голосових синтезаторів.

Важливим компонентом сучасної вокальної освіти стає розвиток навичок створення та обробки цифрового контенту. Студенти повинні вміти працювати з аудіо- та відеоредакторами, створювати якісні записи своїх виступів, готувати матеріали для публікації на різних платформах. Це розширює професійні можливості майбутніх виконавців та підвищує їх конкурентоспроможність на ринку праці.

Актуальним напрямом є впровадження систем прогнозування професійного розвитку вокалістів. На основі аналізу великих даних такі системи можуть визначати потенційні напрями спеціалізації, рекомендувати оптимальні траєкторії навчання та прогнозувати можливі професійні ризики. Це допомагає більш ефективно планувати освітній процес та кар'єрний розвиток студентів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що інтеграція сучасних технологій у процес викладання естрадного вокалу є необхідною умовою підвищення якості професійної підготовки виконавців. На основі про-

веденого аналізу можна визначити такі ключові результати:

1. Впровадження цифрових технологій суттєво розширює можливості діагностики та розвитку вокальних здібностей, забезпечуючи об'єктивний контроль та індивідуалізацію навчального процесу.

2. Використання спеціалізованого програмного забезпечення та онлайн-платформ дозволяє створювати ефективне інтерактивне освітнє середовище, що поєднує традиційні та інноваційні методи навчання.

3. Технології віртуальної та доповненої реальності, системи біологічного зворотного зв'язку, програми аналізу голосу відкривають нові можливості для вдосконалення вокальної техніки та розвитку виконавської майстерності.

4. Інтеграція систем штучного інтелекту в освітній процес дозволяє персоналізувати навчальні траєкторії та оптимізувати методики викладання відповідно до індивідуальних особливостей студентів.

5. Впровадження технологій дистанційного навчання розширює доступність якісної вокальної освіти та створює нові формати взаємодії між викладачем і студентом.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою методичних рекомендацій щодо впровадження новітніх технологій у практику викладання естрадного вокалу, створенням комплексних програм підвищення цифрової компетентності викладачів, дослідженням ефективності різних технологічних інструментів у контексті розвитку специфічних вокальних навичок. Особливої уваги потребує питання розробки критеріїв оцінки ефективності використання цифрових технологій у вокальній педагогіці та їх впливу на якість підготовки естрадних виконавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Варнавська Л. І., Вікторова М. В. Розвиток вокальної майстерності естрадного виконавця. *Наукові записки Центрально-українського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки.* 2018. № 170. С. 39–44.

2. Гунько Н. О. Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки.* 2017. № 155. С. 51–55.

3. Дзюба О. А. Педагогічні аспекти вокальної технології сучасного популярного виконавства. *Імідж сучасного педагога.* 2018. № 2 (179). С. 66–69.

4. Кулага Т. О. Змістовні маркери поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2020. № 5. С. 73–78.

5. Маланюк І. І. Вокальне виконання (естрадний спів), як основа музичного виховання. Івано-Франківськ: Університет Короля Данила, 2023. 156 с.

6. Мазур О. В. Необхідність впровадження сучасних технік естрадного співу західної школи вокалу в розвиток естрадного вокального мистецтва України. *The 6th International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world».* Boston: BoScience Publisher, 2023. С. 234–239.

7. Му Веньлун. Використання інформаційно-комунікаційних та цифрових технологій у викладанні музичних навчальних дисциплін у закладах вищої освіти КНР. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2022. № 7. С. 89–95.

8. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. № 2. С. 194–198.

9. Фоломєєва Н. Значення використання сучасних методичних засобів у процесі фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2016. № 4. С. 370–380.

10. Keskinen A. K. Vocal pedagogy and contemporary commercial music: reflections on higher education non-classical vocal pedagogy in the United States and Finland. Sibelius Academy, 2013. 123 p.

11. Rooney T. J. The understanding of contemporary vocal pedagogy and the teaching methods of internationally acclaimed vocal coaches. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research.* 2016. Vol. 15, No. 10. P. 147–162.

12. Sear J. Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education.* 2024. Vol. 8, No. 2. P. 239–254.

REFERENCES:

1. Varnavska, L. I., & Viktorova, M. V. (2018). Rozvytok vokalnoi maisternosti estradnoho vykonavtsia [Development of vocal skills of a pop performer]. *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriia: Pedahohichni nauky*, 170, 39–44 [in Ukrainian].

2. Hunko, N. O. (2017). Innovatsiini aspekty vokalno-metodychnoi pidhotovky maibutnoho pedahoha-muzykanta [Innovative aspects of vocal-methodical training of future music teacher]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriia: Pedahohichni nauky*, 155, 51–55 [in Ukrainian].

3. Dziuba, O. A. (2018). Pedahohichni aspekty vokalnoi tekhnolohii suchasnoho populiarnoho vykonavstva [Pedagogical aspects of vocal technology of modern popular performance]. *Imidzh suchasnoho pedahoha,* 2(179), 66–69 [in Ukrainian].

4. Kulaha, T. O. (2020). Zmistovni markery poniattia estradnoho vokalno-vykonavskoho tezaurusu [Content markers of the concept of pop vocal-performing thesaurus]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi,* 5, 73–78 [in Ukrainian].

5. Malaniuk, I. I. (2023). Vokalne vykonannia (estradnyi spiv), yak osnova muzychnoho vykhovannia [Vocal performance (pop singing) as a basis of musical education]. *Ivano-Frankivsk: Universytet Korolia Danyla* [in Ukrainian].

6. Mazur, O. V. (2023). Neobkhidnist vprovadzhennia suchasnykh tekhnik estradnoho spivu zakhidnoi shkoly vokalu v rozvytok estradnoho vokalnoho mystetstva Ukrainy [The need to implement modern techniques of pop singing of the Western school of vocals in the development of pop vocal art of Ukraine]. *In The 6th International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world»* (pp. 234–239). Boston: BoScience Publisher [in Ukrainian].

7. Mu, Wenlun (2022). Vykorystannia informatsiino-komunikatsiinykh ta tsyfrovykh tekhnolohii u vykladanni muzychnykh navchalnykh dystsyplin u zakladakh vyshchoi osvity KNR [Use of information-communication and digital technologies in teaching music disciplines in higher education institutions of China]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi,* 7, 89–95 [in Ukrainian].

8. Polishchuk, A. V., & Sabri, S. S. (2018). Rol kontsertmeistera u protsesi vprovadzhennia suchasnykh metodyk vykladannia estradnoho vokalu [The role of accompanist in the process of implementing modern methods of teaching pop vocals]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo,* 2, 194–198 [in Ukrainian].

9. Folomieieva, N. (2016). Znachennia vykorystannia suchasnykh metodychnykh zasobiv u protsesi fakhovoi pidhotovky vchytelia muzychnoho mystetstva [The importance of using modern methodological tools in the process of professional training of music teachers]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii,* 4, 370–380 [in Ukrainian].

10. Keskinen, A. K. (2013). Vocal pedagogy and contemporary commercial music: reflections on higher education non-classical vocal pedagogy in the United States and Finland. Sibelius Academy [in English].

11. Rooney, T. J. (2016). The understanding of contemporary vocal pedagogy and the teaching methods of internationally acclaimed vocal coaches. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, 15(10), 147–162 [in English].

12. Sear, J. (2024). Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education,* 8(2), 239–254 [in English].

УДК 78.082.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-4

В'ячеслав ДАШКОВСЬКИЙ
кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** 0009-0006-3346-2879*

Бібліографічний опис статті: Дашковський, В. (2025). Поетика фортепіанного концерту в творчості І. Альбеніса в річищі духовно-естетичних шукань епохи Renacimiento. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 23–29, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-4

ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ І. АЛЬБЕНІСА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИХ ШУКАНЬ ЕПОХИ RENACIMIENTO

У дослідженні узагальнено жанрово-стильову специфіку Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса як одного з показових зразків цього жанру в іспанській музиці кінця XIX століття.

***Мета роботи –** виявлення поетико-інтонаційних особливостей Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса в контексті жанрово-стильових настанов його творчості, еволюційних шляхів розвитку іспанського фортепіанного інструменталізму, а також духовно-стильових шукань музичної культури Іспанії епохи Ренасім'єнто.*

***Методологічною базою** роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу. Суттєвими для даної роботи також вважаємо жанрово-стильовий, біографічний, аналітико-музикознавчий методи в їх комплексному застосуванні, що в сукупності дозволяє дослідити поетику Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса як першого зразка цього жанру в іспанській фортепіанній музиці XIX століття.*

***Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві розглянуто Перший фортепіанний концерт І. Альбеніса з урахуванням не тільки жанрово-стильової специфіки творчості композитора, але й еволюційних шляхів розвитку іспанського фортепіанного інструменталізму рубежу XIX–XX століть.*

***Висновки.** Підводячи підсумок аналітичним узагальненням щодо поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса, зазначимо, що вона сформована на перетині двох традицій, показових для історичних шляхів розвитку іспанської культури і музики в цілому. З одного боку, цей твір несе на собі відбиток власне іспанської національної якості, що проявляється і у спиранні провідної теми концерту, що інтонаційно поєднує першу та третю частини твору, на жанрові ознаки фанданго (ритмо-метрика, максимальне прискорення темпу в кодових розділах першої та третьої частин), і на домінуючу роль принципу варіативності-імпровізаційності як провідного у стилі фламенко, і в імітації на фортепіано звучання національних іспанських інструментів (кастаньєти, гітара). З іншого боку, аналізований концерт І. Альбеніса демонструє контактність з традиціями власне європейського інструменталізму, що є очевидним і у зверненні композитора до жанру фортепіанного концерту, що був історично першим в іспанській музиці XIX століття; і в апелюванні до його структурно-композиційних показників. Названі риси також доповнює типове для романтичного фортепіанного концерту прагнення до стиснення сонатно-симфонічного циклу (поєднання у другій частині Концерту І. Альбеніса ознак повільного розділу та скерцо), а також суттєвий вплив романтичного піанізму в особах Ф. Ліста («оркестральне» фортепіано), Р. Шумана, Ф. Шопена та Е. Гріга.*

***Ключові слова:** фортепіанна творчість І. Альбеніса, фортепіанний концерт, романтизм, романтичний піанізм, стиль, жанр, епоха Renacimiento, музика Іспанії, фламенко, фанданго.*

Vyacheslav DASHKOVSKY
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor at the Department of Special Piano, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023
***ORCID**: 0009-0006-3346-2879*

To cite this article: Dashkovsky, V. (2025). Poetyka fortepiannoho kontsertu v tvorchosti I. Al′benisa v richyshchi dukhovno-estetychnykh shukan′ epokhy Renacimiento [The Poetics of the Piano Concerto in the Works of I. Albéniz in the Context of Spiritual and Aesthetic Searches of the Renacimiento]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 23–29, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-4

THE POETICS OF THE PIANO CONCERTO IN THE WORKS OF I. ALBÉNIZ IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL AND AESTHETIC SEARCHES OF THE RENACIMIENTO

The study summarizes the genre and style specifics of the First Piano Concerto by I. Albéniz as one of the exemplary examples of this genre in Spanish music of the late 19th century.

***The purpose of the work** is to identify the poetic and intonation features of the First Piano Concerto by I. Albéniz in the context of the genre and style guidelines of his work, the evolutionary paths of the development of Spanish piano instrumentalism, as well as the spiritual and style searches of the musical culture of Spain of the Renaissance era.*

***The methodological basis** of the work is the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic analysis. We also consider genre-stylistic, biographical, analytical-musicological methods in their comprehensive application to be essential for this work, which together allow us to explore the poetics of the First Piano Concerto by I. Albéniz as the first example of this genre in Spanish piano music of the 19th century.*

***The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the First Piano Concerto by I. Albéniz is considered, taking into account not only the genre-stylistic specificity of the composer's work, but also the evolutionary paths of development of Spanish piano instrumentalism at the turn of the 19th–20th centuries.*

***Conclusions.** Summing up with an analytical generalization regarding the poetic-intonational and genre-stylistic specificity of the First Piano Concerto by I. Albéniz, we note that it was formed at the intersection of two traditions indicative of the historical paths of development of Spanish culture and music in general. On the one hand, this work bears the imprint of the Spanish national quality itself, which is manifested in the reliance of the leading theme of the concerto, which intonationally connects the first and third parts of the work, on the genre features of fandango (rhythm-metrics, maximum acceleration of the tempo in the code sections of the first and third parts), and on the dominant role of the principle of variability-improvisation as the leading one in the flamenco style, and in the imitation on the piano of the sound of national Spanish instruments (castanets, guitar). On the other hand, the analyzed concerto by I. Albeniz demonstrates contact with the traditions of European instrumentalism itself, which is evident both in the composer's appeal to the genre of the piano concerto, which was historically the first in Spanish music of the 19th century; and in his appeal to its structural and compositional indicators. The above-mentioned features are also complemented by the desire for compression of the sonata-symphonic cycle, typical of the romantic piano concerto (the combination in the second part of the Concerto by I. Albeniz of the features of the slow section and the scherzo), as well as the significant influence of romantic pianism in the persons of F. Liszt («orchestral» piano), R. Schumann, F. Chopin and E. Grieg.*

***Key words:** piano work of I. Albéniz, piano concerto, romanticism, romantic pianism, style, genre, Rencimiento era, music of Spain, flamenco, fandango.*

Актуальність теми. На думку Г. Гачева, «описати національне – це виявити унікальне» (цит. за: Заєць, 2018, с. 11). Шляхи пошуків національної самобутності, на основі якої здійснюється формування «національного образу світу», поєднані з одночасним інтеграційним прагненням до європейського соціо-культурного простору, показові для багатьох музичних культур останніх століть, в тому числі й для іспанської. Жанрово-стильова специфіка фортепіанної спадщини І. Альбеніса, в тому числі й його Першого фортепіанного концерту, узагальнює не тільки національно-естетичні аспекти іспанської культури епохи Ренасім'єнто, але і дозволяє виявити її загальноєвропейські стильові риси та якості, що знаменують глибинні перетворення іспанської музично-історичної традиції рубежу XIX–XX століть. Осмислення жанрово-стильової специфіки творчості І. Альбеніса, сформованої на перетині духовно-естетичних шукань репрезентантів епохи «покоління 1898 року» та загальноєвропейської музично-композиторської практики, і сьогодні складає вельми актуальний дослідницький напрямок української музикологічної думки.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська бібліографія, присвячена творчості І. Альбеніса та історії іспанської інструментальної музики в цілому, поки що не є численною. Зазначена проблематика складає предмет дослідницького інтересу в дисертації та супутніх публікаціях Н. Заєць (Заєць, 2018; 2016), в яких спадщина композитора, рівно як і інших класиків іспанської музики другої половини XIX – початку XX століть розглядається в річищі провідних духовно-етичних та мистецьких настанов «іспанської національної ідеї». Виділяємо також матеріали дослідження Т. Диняк (Диняк, 2022), орієнтовані на узагальнення поетико-інтонаційної унікальності творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії, в тому числі й на стислий огляд особливостей інтерпретації Першого концерту для фортепіано з оркестром І. Альбеніса.

Фундаментальні дослідження-узагальнення щодо творчості даного автора і фактів його буремної та насиченої подіями біографії представлені перш за все в зарубіжній бібліографії, в тому числі в монографіях W. A. Clarck (Clarck, 2015; 2002), A. Gauthier (Gauthier, 1978), A. Heras (Heras 1940). Дослідження Must Paul Buck (Must Paul Buck, 1974) та M. Marin (Marin, 2017) присвячені фортепіанній спадщині композитора і, перш за все, його програмному циклу «Іберія», що розглядається як осередок втілення в музиці національної іспанської якості. Проте багатогранна, самобутня за програмним змістом та жанровою специфікою фортепіанна спадщина І. Альбеніса (в тому числі й Концерт для фортепіано № 1) і нині потребує узагальнень музикологічного та мистецтвознавчо-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса в контексті жанрово-стильових настанов його творчості, еволюційних шляхів розвитку іспанського фортепіанного інструменталізму, а також духовно-стильових шукань музичної культури Іспанії епохи Ренасім'єнто.

Виклад основного матеріалу. Різноманітна культура і музика Іберійського півострова являє собою «багатошарову контактну зону», в межах якої співіснують численні культурні регіони з відповідною жанрово-інтонаційною сферою. У ролі об'єднуючого чинника подібної регіонально-музичної «строкатості» виступають типологічні ознаки мистецтва фламенко, канте хондо, що й до нинішнього часу зберігають властивий їм синкретизм співу, танцю та інструменталізму. Професійна музична композиторська практика Іспанії так чи інакше завжди була орієнтована на відтворення позначеного синкретизму, в тому числі й через очевидний для музичної культури XIX століття *універсалізм фортепіано* та його темброво-динамічні і виконавські можливості (Рябуха, 2016). Водночас для названої сфери іспанського інструменталізму також показова активна взаємодія з музично-історичними традиціями Європи, що демонструє історично закодовану відкритість іспанської нації і культури до контактності з іншими народами та засвоєння їх культурно-історичного досвіду (Заєць, 2018).

Зазначені процеси набули кульмінаційного втілення в іспанській культурі та музиці XIX століття, визначеного як епоха Ренасім'єнто. Узагальнюючи сутність її досягнень в названий період, констатуємо, що саме в цей час вона вийшла знову на світову арену, головним чином завдяки творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Ф. Педреля, великого віолончеліста П. Казальса та їх сучасників і послідовників. Всі вони прагнули перш за все повернути іспанську музику до її національних основ, привернути увагу до її духовно-музичної спадщини і фольклору. Проте їх творчість ніколи не обмежувалася виключно іспанською спрямованістю, але й виявляла перетини з явищами європейського, зокрема, французького, мистецтва. В даний період «ці контакти мали інший зміст, ніж у попередню епоху – мова йшла не про активне вторгнення іноземних впливів, а про європейські творчі тенденції, близькі до національних. Молода іспанська музика включалася в європейську культуру на рівних засадах, і дуже скоро її голос чітко зазвучав в загальному ансамблі» (цит. за: Заєць, 2016, с. 193).

Творчо-виконавська діяльність І. Альбеніса є органічною складовою цих процесів. Він починає свою піаністичну кар'єру буквально з чотирирічного віку. Улюбленець публіки, піаніст, що полонив неймовірною віртуозністю та поетичністю своєї гри, він зберіг назавжди яскравий талант імпровізатора і щедрість фантазії, які стали важливими особливостями його композиторської та виконавської манери. Багато мандруючи світом, І. Альбеніс вільно освоювався в різних країнах. Він досить довго жив у Франції і увійшов до кола її провідних музикантів, спілкувався з Ф. Лістом, але все ж таки і в душі, і в творчості завжди залишався іспанцем.

Сказане співвідносно з його Першим Концертом для фортепіано з оркестром ля мінор, ор. 78, створеним у 1887 році. Появу цього твору в іспанський музиці другої половини XIX століття можна вважати знаковою подією, позаяк «звернення до цього жанру стало першим та єдиним у творчості не тільки І. Альбеніса, але і всіх представників Renacimiento. І. Альбеніс у 1892 році також почав писати Другий концерт для фортепіано з оркестром, Es-dur, але твір залишився незакінченим. Слідом за І. Аль-

бенісом, приблизно в той же період, спробу створити фортепіанний концерт робив Е. Гранадос, перервавши роботу після написання лише кількох сторінок» (Диняк, 2022, с. 131). Розмірковуючи далі про певну «другорядність» цього Концерту І. Альбеніса в репертуарі сучасних піаністів-виконавців, Т. Диняк зазначає, що «він потрапив у своєрідний історичний “злам”, що значною мірою визначило його долю: на момент появи даного твору в “скарбниці” європейського мистецтва вже сяяли фортепіанні концерти Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга, К. Сен-Санса, П. Чайковського. Відомо, що іспанський маестро мав у своєму виконавському репертуарі близько 15 фортепіанних концертів різних авторів. Звернення до цього жанру стало для І. Альбеніса своєрідною реалізацією накопиченого художнього досвіду, який, безумовно, вплинув на формування його композиторського стилю» (Диняк, 2022, с. 132).

Як вже вказувалося раніше, для І. Альбеніса та його сучасників, причетних до ідей Ренасім’єнто, головним завданням було втілення національних традицій у професійній творчості, що передбачає застосування певних творчих методів. Серед таких зазвичай виділяють або пряме цитування матеріалу; або його окремих складових (інтонацій, мотивів, ритмів, ладів, принципів розвитку і т. д.) з наступною їх обробкою; або введення авторських елементів, які по відношенню до фольклорних є похідно-спорідненими. Узагальнення жанрово-стильової та інтонаційно-драматургічної специфіки Першого концерту для фортепіано з оркестром І. Альбеніса певною мірою надає можливості визначення особливостей авторського методу композитора.

За зовнішніми ознаками Концерт представляє собою класичний тричастинний цикл з контрастним чергуванням його складових: Allegro ma non troppo – Reverie et Scherzo («Мрія та скерцо») (Andante – Presto) – Allegro. Звертає на себе увагу певна незвичність другої частини, котра фактично поєднує в собі (на рівні стислого циклу, типового для композиторів-романтиків) ознаки повільної, споглядальної частини та енергійного скерцо. Останнє за масштабністю матеріалу превалює над власне ліричним розділом.

Перша частина Концерту І. Альбеніса представляє собою вільно трактовану сонатну форму. Вона відкривається темою головної партії, що є визначальною не тільки в першій частині, але й в інтонаційній мові всього концерту, зокрема й фіналу. Перше урочисте проведення цієї теми на початку твору *ff* доручено оркестру (певна аналогія подвійної експозиції). Октавні дублі надають їй особливої монументальності, епічності та підкреслюють її інтонаційну специфіку. Тема побудована на численних оспівуваннях першої та п’ятої ступенів a-moll. В оркестровому проведенні вона має ритмічні ознаки іспанського танцю fandango і, водночас, несе у собі печатку шуманівського стилю. Оспівування квінтового тону «е» надає їй також рис варіантно-варіаційного розвитку, органічно пов’язаного з народно-пісенною культурою Іспанії. Контактність з типологічними ознаками фанданго (не цитування) виявляє певною мірою й ритміка теми, а також темпові рішення І. Альбенісом першої частини та фіналу, що поєднані прийомом поступового прискорення темпу в кодових розділах (Фанданго, 2024). Звернення до типології цього парного танцю закономірне, оскільки він досить яскраво представляє культуру фламенко і справжній колорит іспанської культури та її архетипи. У танці зображується романтичне залицяння чоловіка та флірт жінки. Висловлюючи пристрасть і любов, партнери безперервно дражнять один одного. Існує також варіант чоловічого парного танцю, що демонструє змагання у майстерності обох учасників. У цьому випадку перший танцюрист показує свій ритм та рухи, а другий підхоплює ритм і ще більше їх ускладнює. Сказане обумовлює характерну для фанданго варіативність, що проявляється не тільки в майстерних рухах танцюристів, але й у його музичному матеріалі. Найбільш показове для фанданго протиставлення-гра чоловічого та жіночого начал складає також одну з показових архетипових рис іспанської культури в цілому.

Магія фанданго, подіявши на композиторів XVIII століття, що жили та працювали в Іспанії (Луїджі Боккеріні, Антоніо Солер, Доменіко Скарлатті), вплинула також і на творчість авторів другої половини XVIII–XIX століть. Ритм фанданго звучить в балеті «Дон Жуан» К. В. Глюка і в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Пізніше М. Римський-Корсаков, який ніколи не був в Іспанії, написав «Іспанське

капричіо», заключна частина якого визначена як «Астурійське фанданго». У ритмі фанданго І. Альбеніс написав п'єсу «Малага» (сюїта «Іберія»), Енріке Гранадос – «Фанданго при свічках» та «Примарна серенада» у «Гойєсках» (фортепіанна та оперна версії), Мануель де Фалья – танець мірошника у балеті «Трикутка» тощо.

Повертаючись до аналізу головної партії Першого концерту І. Альбеніса, зазначимо, що первісний октавно дубльований музичний матеріал доповнюється її більш лірично-пісенним елементом, викладеним паралельними терціями, що ніби врівноважує її героїко-монументальні ознаки. Партія солюючого фортепіано приєднується до другого проведення монументалізованої головної партії, підсилюючи тим самим фактурну масштабність її викладення. Характерно, що безпосередньо з цим проведенням межує її ліричний, ніби ширяючий на *p* варіант, що звучить у соліста у середньому та високому регістрі, знов таки нагадуючи про парність фанданго, заснованого на грі-залицянні двох партнерів. В ході розвитку цього національного в своїй ґенезі тематизму композитор доводить його до яскравої монументальної кульмінації. Великий діапазон, яскрава динаміка, масштабність фактури виявляють в даному епізоді очевидний вплив лістівського «оркестрального» фортепіано.

Лірико-мрійлива тема побічної партії (Andante E-dur), що проводиться у фортепіано solo, також несе на собі печатку іспанського колориту, що проявляється в інтонаційній будові мелодії, поєднанні агогічно вільної, розспівно-речитативної мелодії-пісні в партії правої руки та ритмічно стійкої синкопованої основи у лівій. Тріольні репетиції з дрібних тривалостей певною мірою нагадують звучання кастаньєт, що також є важливим темброво-ритмічним елементом фанданго. Їх доповнює «рясна» мелізматика у вигляді численних форшлагів, мордентів, що імітують звучання гітари. Проте жанрова та темпова контрастність даної теми по відношенню до головної партії Концерту досить умовна, оскільки обидві вони поєднані поступовим висхідним рухом мелодичної лінії від першої ступені ладу до третьої та загальною пісенно-танцювальною основою. Їх близькість особливо відчутна в кульмінаційній зоні, де лірика набуває рис гімнічного співу, підкріпленого фактурними прийомами романтичного «оркестрального» фортепіано.

Розробка першої частини являє собою знов таки *варіювання* представленого в ній тематизму експозиції з відповідними фактурними «накопиченнями», використанням мажоромінору, елементів домінантового ладу. Її кульмінації (особливо побічної партії – Grandioso) разом з репризою, де обидві теми тонально зближуються, фактично векторно спрямовані до коди, що побудована на поступовому прискоренні темпу від Allegro до Presto і Prestissimo у відповідності з типологічними рисами фанданго.

Друга частина Концерту І. Альбеніса, як вже зазначалося, поєднує в собі ознаки повільної частини та скерцо. Перша з них виділяється не тільки споглядальним характером, прозорістю, що нагадують повільні частини циклів Е. Гріга, але й імпровізаційним характером, про що свідчить ремарка композитора rubato, мінлива «гра» d-moll і D-dur. На відміну від цього споглядального розділу другої частини, скерцо певною зближується з аналогічними композиціями в творчості композиторів-романтиків, зокрема, зі скерцозним тематизмом Ф. Мендельсона з увертюри «Сон у літню ніч».

Фінал Концерту написаний у складній двочастинній формі, що об'єднує два відносно самостійних розділи. В першому тематичний розвиток носить рапсодійний характер: для нього показова часта зміна темпів, тональностей, фактури. Такого роду спонтанна варіантність структури заключної частини аналізованого циклу виявляє риси імпровізаційності у стилі фламенко (Marin, 2017), що знов таки підкреслює глибинний зв'язок цього твору з іспанською національною традицією. Водночас тематичний матеріал цього розділу інтонаційно повністю «виростає» з головної партії першої частини Концерту І. Альбеніса, чим підкреслена його інтонаційна та драматургічна єдність. Проте, на відміну від останньої, тема фіналу в умовах Allegro, метру 6/8, широкого використання пунктирної ритміки та домінування динаміки *ff* набуває більш стрімкого, енергійного та стверджувального характеру у порівнянні з її епічним варіантом у першій частині.

Другий розділ фіналу, заснований на вальсовій темі (A-dur, 3/4), також виявляє інтонаційну

спорідненість з тематизмом другого елементу головної партії першої частини, викладеного паралельними терціями. Варіювання цієї теми виявляє її яскравий динамічний потенціал, що міститься між витонченим вальсом та його екстатично-гімнічним варіантом в кульмінаційних епізодах, що поступово зближує дві теми фіналу. Сказане особливо відчувається в заключному кодовому розділі, відзначеному поступовим прискоренням темпу (Presto – Vivace). В його межах динамізується і вальсова тема, що на цьому етапі певною мірою зближується з ліствівськими «мефісто-вальсами», і провідна тема всього циклу, що домінує в останньому розділі коди, де вона ніби розчиняється у численних фігуративних пасажах і декларативно проголошується в октавних дублях оркестру та соліста.

Висновки. Підводячи підсумок аналітичним узагальненням щодо поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки Першого фортепіанного концерту І. Альбеніса, зазначимо, що вона сформована на перетині двох традицій, показових для історичних шляхів розвитку іспанської культури і музики в цілому. З одного боку, цей твір несе на собі відбиток власне іспанської національної якості, що проявляється і у спиранні провідної теми концерту, що інтонаційно поєднує першу та третю частини твору, на жанрові ознаки *фанданго* (ритмо-метрика, максимальне прискорення темпу в кодових розділах першої та третьої частин), і на домінуючу роль принципу варіативності-імпровізаційності як провідного у стилі фламенко, і в імітації на фортепіано звучання національних іспанських інструментів (кастаньєти, гітара). З іншого боку, аналізований концерт І. Альбеніса демонструє контактність з традиціями власне європейського інструменталізму, що є очевидним і у зверненні композитора до жанру фортепіанного концерту, що був історично першим в іспанській музиці XIX століття; і в апелюванні до його структурно-композиційних показників (три частини, форма сонатного алегро в першій частині). Названі риси також доповнює типове для романтичного фортепіанного концерту прагнення до стиснення традиційного сонатно-симфонічного циклу (поєднання у другій частині Концерту І. Альбеніса ознак повільного розділу та скерцо), а також суттєвий вплив романтичного піанізму в особах Ф. Ліста («оркестральне» фортепіано), Р. Шумана, Ф. Шопена та Е. Гріга.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Диняк Т. І. Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть: дис. …доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво, 02 – Культура і мистецтво / ХНУМ імені П. Котляревського. Харків, 2022. 295 с.
2. Заєць Н. В. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 199 с.
3. Заєць Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 191–197.
4. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст.: монографія. Харків: ФОП Бровін О. В., 2016. 336 с.
5. Фанданго. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фанданго (дата звернення: 13.09.2024 р.).
6. Clarck Walter Aaron. Isaac Albeniz: A Research and Information Guide. New York, London: Routledge, 2015. 200 p.
7. Clarck Walter Aaron. Isaac Albeniz. Portrait of a Romantic. New York: Oxford University Press, 2002. 325 p.
8. Clarck W. A. «Variety within Logic»: Classicism in the Works of Isaac Albéniz. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015). P. 105–113.
9. Gauthier André. Albéniz. Madrid: Espasa Calpe, 1978. 123 p.
10. Heras Antonio de las. Vida de Albéniz. Barcelona: Ediciones Patria, 1940. 182 s.
11. Laplane Gabriel. Albeniz, sa vie, son oeuvre. Ginebra: Editions du Milieu du Monde, 1956. 222 p.
12. Marin M. Dolores Fernandez. Estructuras de la musica popular andaluza, preflamenca y flamenco en “Iberia” de Isaac Albeniz: Tesis Doctoral / Universidad completense de Madrid. Madrid 2017. 478 s.
13. Must Paul Buck. Stile and Structure in Iberia by Isaac Albeniz. Eastman School of Music of the University of Rochester, 1974. 818 p.

REFERENCES:

1. Dynyak, T. I. (2022). Spetsyfika tvoriv dlya fortepiano z orkestrom kompozytoriv Ispaniyi kintsya XIX – pochatku XX stolit′ [Specificity of works for piano and orchestra by Spanish composers of the late 19th and early 20th centuries]. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni P. Kotlyarevs′koho [in Ukrainian].

2. Zayets′, N. V. (2018). Zhanrovo-styl′ovi aspekty fortepiannoyi tvorchosti I. Al′benisa, E. Granadosa, M. De Fal′yi u vidtvorenni ispans′koyi natsional′noyi ideyi [Genre and stylistic aspects of the piano works of I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla in the reproduction of the Spanish national idea]. Extended abstract of doctor's thesis. Odessa: Odes′ka natsional′na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

3. Zayets′, N. V. (2016). Fortepianna tvorchist′ I. Al′benisa ta E. Granadosa u rusli vidtvorennya ispans′koyi natsional′noyi ideyi [The piano works of I. Albéniz and E. Granados are in line with the reproduction of the Spanish national idea]. Mizhnarodnyy visnyk: Kul′turolohiya, filolohiya, muzykoznavstvo. II (7), 191–197 [in Ukrainian].

4. Ryabukha, N. O. (2016). Zvukovyy obraz svitu: onto-sonolohichne doslidzhennya fortepiannoho mystetstva KHKH – pochatku XXI st.: monohrafiya [The Sound Image of the World: An Onto-Sonological Study of Piano Art of the 20th and Early 21st Centuries: Monograph]. Kharkiv: FOP Brovin O. V. [in Ukrainian].

5. Fandango (2024). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фанданго

6. Clarck Walter Aaron (2015). Isaac Albeniz: A Research and Information Guide. New York, London: Routledge [in English].

7. Clarck Walter Aaron (2002). Isaac Albeniz. Portrait of a Romantic. New York: Oxford University Press, 2002 [in English].

8. Clarck W. A. (2015). «Variety within Logic»: Classicism in the Works of Isaac Albéniz. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1. 1, P. 105–113 [in English].

9. Gauthier André (1978). Albéniz. Madrid: Espasa Calpe [in Spanish].

10. Heras Antonio de las (1940). Vida de Albéniz. Barcelona: Ediciones Patria [in Spanish].

11. Laplane Gabriel (1956). Albeniz, sa vie, son oeuvre. Ginebra: Editions du Milieu du Monde [in Breton].

12. Marin M. Dolores Fernandez (2017). Estructuras de la musica popular andaluza, preflamenca y flamenco en "Iberia" de Isaac Albeniz: Tesis Doctoral / Universidad completense de Madrid. Madrid [in Spanish].

13. Must Paul Buck (1974). Stile and Structure in Iberia by Isaac Albeniz. Eastman School of Music of the University of Rochester [in English].

УДК 378.011.3-051:78(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-5

Тетяна ДОРОШ
кандидат наук з державного управління, доцент, професор кафедри фортепіано, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, вулиця Шота Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001
***ORCID:** 0000-0002-0306-1146*

Ольга ДУБОВСЬКА
викладач-методист кафедри вокально-хорової підготовки вчителя, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, вулиця Шота Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001
***ORCID:** 0000-0002-1571-3527*

Олена ТУРУКІНА
викладач-методист кафедри фортепіано, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, вулиця Шота Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001

Бібліографічний опис статті: Дорош, Т., Дубовська, О., Турукіна, О. (2025). Проблеми професійної підготовки майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 30–35, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-5

ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

***Мета статті** – дослідити проблеми підготовки майбутніх учителів мистецького профілю навчання в закладах вищої освіти. Відповідно до мети, окреслено ряд завдань, серед яких розкрито дефініцію поняття «професійна підготовка», досліджено науково-методичну літературу за відповідною темою, наведено приклади заходів, які позитивно впливають на підготовку здобувачів.*

***Наукова новизна**. Автори статті представили власний досвід професійної підготовки майбутніх учителів музики, яка здійснюється в Комунальному закладі «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Серед наведених прикладів – участь у міжнародних конкурсах з інструментального виконавства та вокалу, де обґрунтовано доцільність залучення майбутніх учителів музики до конкурсних заходів, які є одним із головних елементів художньо-творчого процесу. Також продемонстровано ступінь готовності здобувачів до участі в науково-практичних конференціях, лекціях, вебінарах, де вони набувають спеціальні знання, практичні навички та вміння. При цьому формуються важливі якісні риси особистості, що є важливими в їх подальшій професійній діяльності.*

*Серед **методів**, що сприяють професійній підготовці майбутнього фахівця виділено: метод асоціацій, пов'язаний із відтворенням художнього образу; метод професійної самоорганізації, націлений на активного, творчого, інтелектуально розвиненого суб'єкта освітнього процесу, який здатен вирішувати проблемні питання. Не менш важливим є метод професійного самоконтролю, де здобувач виявляє професійну чутливість, є активним учасником освітнього процесу.*

*У результаті дослідження зроблено **висновки** й підкреслено, що орієнтація на різні види творчої діяльності значно розширює можливості майбутніх учителів музики, поглиблює їх художні інтереси та потреби, сприяє професійному розвитку.*

***Ключові слова:** професійна підготовка, майбутній учитель музики, заклади вищої освіти.*

Tetiana DOROSH
PhD of Sciences from Public Administration, Professor at the Piano Department, Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy» of Kharkiv regional council, 7-a Rustaveli Str., Kharkiv, Ukraine, 61001
***ORCID:** 0000-0002-0306-1146*

Olga DUBOVSKA
Teacher-methodist of Vocal at the Vocal-Choral department, Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy» of Kharkiv regional council, 7-a Rustaveli Str., Kharkiv, Ukraine, 61001
ORCID: *0000-0002-1571-3527*

Olena TURUKINA
Teacher-methodist at the Piano Department, Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy» of Kharkiv regional council, 7-a Rustaveli Str., Kharkiv, Ukraine, 61001

To cite this article: Dorosh, T., Dubovska, O., Turukina O. (2025). Problemy profesiynoyi pidhotovky maybutnikh uchyteliv muzyky v zakladakh vyshchoyi osvity [Problems of professional training of future music teachers in institutions of higher education]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 30–35, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-5

PROBLEMS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION

The purpose of the article *is to investigate the problems of training future teachers of the artistic profile of education in institutions of higher education. In accordance with the goal, a number of tasks are outlined, among which the definition of the concept of «professional training» is revealed, the scientific and methodical literature on the relevant topic is researched, and examples of measures that have a positive effect on the training of students are given.* ***Scientific novelty.*** *The authors of the article presented their own experience of professional training of future music teachers, which is carried out at the Municipal establishment «Kharkiv humanitarian-pedagogical academy» of Kharkiv regional council. In the given examples, including: participation in international competitions for instrumental performance and vocals, the expediency of involving future music teachers in competitive events, which are one of the main elements of the artistic and creative process, is substantiated. The degree of readiness of the applicants to participate in scientific and practical conferences, lectures, webinars, where they acquire special knowledge, practical skills and abilities, is also demonstrated. At the same time, important qualitative personality traits are formed, which are important in their further professional activities. Among* ***the methods*** *that contribute to the professional training of the future specialist, the following are highlighted: the method of associations related to the reproduction of an artistic image; a method of professional self-organization, aimed at an active, creative, intellectually developed subject of the educational process, who is able to solve problematic issues. Equally important is the method of professional self-control, where the student shows professional sensitivity and is an active participant in the educational process. In the process of the research,* ***conclusions*** *were made and it was emphasized that orientation to various types of creative activity significantly expands the possibilities of future music teachers, deepens their artistic interests and needs, and contributes to their professional development.*

Key words: *professional preparation, future music teachers, institutions of higher education.*

Актуальність проблеми. У сучасному суспільстві особливо гостро постають питання щодо підготовки висококваліфікованих спеціалістів, які мають бути енергійними, активними, критично мислити, приймати оригінальні рішення, розширювати свій світогляд, накопичувати знання, уміння, збагачувати власний досвід тощо. Відтак, проблема професійної підготовки фахівців, зокрема, майбутніх учителів музики в закладах вищої освіти (далі – ЗВО), є актуальною й набуває особливого значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Праці О. Гаврилюк, Н. Ничкало, О. Поддубей, А. Харківської та інших свідчать про те, що науковці досліджують різноманітні аспекти професійної підготовки майбутніх фахівців в ЗВО. Вони вказують на послідовну взаємодію викладача й здобувача, метою й результатом якої є формування в них професійних якостей. Утім, це питання потребує подальших розвідок і наукового обґрунтування.

Метою статті є дослідження проблеми підготовки майбутніх учителів музики в ЗВО, де вони накопичують додаткові знання, уміння, навички для впровадження в подальшу професійну діяльність. Нами окреслені завдання, що підпорядковуються меті й спрямовані на досягнення позитивного результату, серед них:

– розкрити дефініцію поняття «професійна підготовка»;

– дослідити науково-методичну літературу, де розкриваються проблеми професійної підготовки майбутніх учителів музики в ЗВО;

– обґрунтувати доцільність залучення майбутніх фахівців до розмаїтих культурно-мистецьких заходів;

– продемонструвати ступінь готовності здобувачів до участі в науково-практичних конференціях, лекціях, вебінарах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Колектив укладачів словника педагогічних та психологічних термінів трактують «професійну підготовку» як сукупність спеціальних знань, умінь і навичок, що дозволяють виконувати роботу в певній сфері діяльності (Словник, 2019, с. 41). Екстраполюючи це визначення на професійну підготовку майбутнього вчителя музики, можемо констатувати, що її змістом є набуття спеціальних знань, практичних навичок і вмінь, формування важливих якісних рис особистості, що є важливими в подальшій діяльності.

На наш погляд заслуговує позитивної оцінки висловлювання Н. Ничкало, яка наголошує, що сфера підготовки людини до праці не є вузькою. Вона досить широкоаспектна, міждисциплінарна й інтегрує знання та види діяльності в різних суспільних сферах, – констатує дослідниця (Ничкало, 2014, с. 114). Тобто, не можна ігнорувати іншими науковими знаннями, які також охоплюють широкий спектр проблем, пов'язаних із підготовкою майбутнього фахівця, з формуванням його професійно важливих якісних рис.

Особливості професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва досліджує А. Харківська. Учена детально вивчає зміст цієї підготовки, що здійснюється в КНР та Україні, розкриває проблеми, з якими стикаються наші країни. У своїй праці авторка доходить висновку, що вчитель музичного мистецтва має не просто навчати музиці, а й стати повноцінним організатором, фасилітатором, консультантом, мотиватором для здобувачів на кожному етапі їхнього навчання (Харківська, 2023, с. 789–798).

Оскільки специфіка організації професійної підготовки залежить від галузі, на яку вона спрямована, то доцільно розглянути ті питання, які викликають розуміння й інтерес, творчі потреби майбутнього фахівця. У процесі професійної підготовки майбутніх учителів музики важливу роль відіграють уміння, що формуються під час вивчення освітніх компонентів. Це вміння:

– правильно добирати відповідну літературу, сприймати та аналізувати її;

– формувати цілі, моделювати зміст, форми та методи освітнього процесу, можливості передбачити труднощі, що можуть виникнути;

– встановлювати доброзичливі стосунки в колективі, проявляти педагогічний такт, стриманість, урівноваженість, управляти своїми емоціями та почуттями;

– організовувати розмаїті культурно-просвітницькі заходи, самостійно приймати рішення, розвивати організаторські здібності;

– контролювати та оцінювати власну поведінку;

– вільно володіти грою на музичному інструменті.

Серед методів, які сприяють професійній підготовці майбутнього вчителя музики варто виділити:

1. Метод асоціацій, пов'язаний із відтворенням музичних творів. Цей метод можна засвоїти через реалізацію наступних вправ: записати власні враження, асоціації, пов'язані з програмними музичними творами, як от: «Хвилі Дніпра», «Ноктюрн», «Ніч яка місячна»; добрати до них відповідні зображення (фото, картинки), невеличкий чотирирядковий вірш, що співзвучний із художнім образом.

2. Метод професійної самоорганізації, який передбачає активного, творчого, інтелектуально розвиненого суб'єкта освітнього процесу, здатного до розумово-вольових дій, спрямованих на подолання виникаючих труднощів. Наприклад, уміти здійснити гармонічний аналіз музичного твору, визначити технічні труднощі та обрати відповідні вправи для відпрацювання й упевненого виконання.

3. Метод професійного самоконтролю, за допомогою якого учасник освітнього процесу виказує своє ставлення до обраної професії, визначає чинники, що впливають на успішність оволодіння майбутньою професією. Наприклад, уміти проаналізувати власну активність, небайдужість, виявити професійну чутливість, сконцентрувати свою увагу, силу волі, мислення на професійно значущих об'єктах.

Не менш цікавим є дисертаційне дослідження О. Гаврилюк, де вчена відокремлює три основних блока, що сприяють формуванню професійної підготовки майбутніх учителів музики: мотиваційно-інформаційний, творчо-діяльнісний, творчо-процесуальний.

Перший етап (мотиваційно-інформаційний) дослідниця пов'язує з формуванням позитивної мотивації студентів до майбутньої професії, набуття мистецького досвіду, стійких переконань щодо участі в різних формах художньо-творчої діяльності, потреби в активній творчій участі тощо.

Метою другого етапу (творчо-діяльнісного) на її думку є формування в майбутніх фахівців навичок музично-виконавської, сценічно-артистичної діяльності, рефлексивних умінь у розв'язанні творчих завдань, вправ, активної участі здобувачів у розмаїтих сферах художньо-творчої діяльності.

Третій етап (творчо-процесуальний) полягає у формуванні організаційних, комунікативних, художньо-конструктивних навичок у складанні сценаріїв, проведенні художньо-творчих заходів, активну творчу діяльність (Гаврилюк, 2018, с. 7).

Заслуговує на увагу вислів О. Поддубей, яка професійну підготовку не обмежує лише формуванням знань, умінь, навичок, оскільки вона зорієнтована на розвиток особистості в професійному плані. Головною метою й очікуваним результатом проходження професійної підготовки є формування готовності осіб, які завершили навчання, до виконання своєї майбутньої професійної діяльності тощо, – указує авторка. Отже, можемо наголосити, що професійна підготовка, на відміну від професійної освіти, не обмежена часовими рамками й може повторюватися (Поддубей, 2019, с. 19–24.).

Доцільним у нашому дослідженні є підготовка майбутніх учителів музики до конкурсних виступів, де під час виконання програмних творів виявляється їх високий рівень володіння інструментальною грою, у співі – вокальними навичками, зацікавленість у передачі змісту музичних композицій, сформовані артистичні здібності, емоційне забарвлення власного виступу.

Так, на міжнародному конкурсі здобувачка четвертого курсу продемонструвала перед журі цього заходу презентацію своєї власної творчої діяльності, усвідомлення значення майбутньої професії, ретельну та копітку самостійну роботу. Прелюдія № 9 (з циклу «24 прелюдії») українського композитора й педагога Ісаака Берковича, автора школи гри на фортепіано, прозвучала на IX Міжнародному фестивалі мистецтв «Music Modern» у номінації «Інструментальне мистецтво», що відбувався за підтримки України-Молдови. Над віртуозною п'єсою велась ретельна й сумлінна праця, яка продовжувалась до тих пір, поки виконання на репетиціях не досягло належного рівня, що відповідає завершеності роботи над художнім образом і задуму композитора.

Попередній аналіз музичного твору здійснювався в таких аспектах: теоретичному, виконавському, художньому, методичному. Стрімкі пасажі шістнадцятих нагадували кружіння листя на вітру, які безперестанку зривалися й знову падали на землю. У повітрі відчувався терпкий аромат осені й слухачі мали можливість спостерігати химерний танець пожовклих листів. Майбутній музичний фахівець представила власне виконавське бачення музичної композиції, відтворила його відповідними засобами музичної виразності (у темпі, динаміці, артикуляції, фразуванні, акцентуванні).

Наступний майбутній учитель музики – здобувачка другого курсу, яка виконала пісню «Журавлі» з репертуару українського рок-гурту «The Hardkiss» у номінації «Вокал». Журі міжнародного конкурсу «Berlin Art Fest» (організатор – Німеччина) високо оцінили її виступ (Лауреат, I місце). Учасниця виявила творчий підхід у доборі вокального твору з фонограмою в мережі Інтернет (звучав мінус, віртуальний оркестр), самостійно розучила текст, підібрала зручну тональність, обґрунтувала свій вибір. Цьому виступу передувала сумісна робота з викладачем, де вони разом визначали особливості вокальної композиції, аналізували нотний текст й акомпанемент фонограми, визначали зміст та загальний характер пісні, пов'язавши з нинішніми подіями в Україні. Окрім цього, вокальне виконання супроводжувалось відеокліпом, де зображено зграю журавлів, що високо «летять у синю даль».

Змістом професійної підготовки майбутніх учителів музики є й поглиблене ознайомлення з науковими досягненнями, уміння розв'язувати творчі завдання в дослідницьких пошуках. Розглянемо ступінь готовності здобувачів до участі в науково-практичних конференціях, коли, у процесі підготовки накопичуються додаткові знання, уміння, навички, що є необхідними в майбутній професійній діяльності.

Так, у статті за темою «Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики» учасники освітнього процесу ґрунтовно досліджували це питання. Здобувачі проаналізували значення термінів «компетентність», «професійна компетентність»; розкрили особистісне ставлення до освітнього процесу, у ході якого вони набувають важливі професійні компетентності, застосовують відповідні знання та вміння.

У наступній статті – «Дистанційна форма навчання», досліджувались актуальні питання – єдино можливої форми здобуття освіти, у тому числі й вищої, ураховуючи нинішній воєнний стан в Україні.

Особливістю професійної підготовки майбутніх учителів музики є й участь у лекціях провідних науковців розвинених західних країн. Так, лекція почесного професора Університетського коледжу Лондона Роуза Лаккіна, була присвячена штучному інтелекту, інструментам, які допомагають орієнтуватися в програмах, розкривають можливості безпечного та ефективного застосовування цього продукту для себе. У Вебінарі спікера Олени Бурдун, педагога, методиста вищої категорії Інституту модернізації змісту освіти МОН України слухачі ознайомились із програмою – Canva та її можливості використання в освіті, щоб мати можливість створювати власний дизайнерський продукт.

Ураховуючи вищевикладене, ми виділили серед основних видів діяльності, що сприяють професійному зростанню майбутнього вчителя музики, наступні:

– освітню діяльність у її розмаїтих академічних формах (лекції, вебінари, практичні заняття, різні форми самостійної роботи), за допомогою яких можна конструювати майбутню професійну діяльність;

– освітньо-професійну діяльність, що виробляє в здобувачів здатність до творчої пошукової діяльності, зокрема, уміння спостерігати, досліджувати, аналізувати, експериментувати педагогічні явища, висувати власні гіпотези, припущення для ефективного розв’язання певного кола професійних задач і проблем.

– культурно-просвітницьку діяльність, що передбачає участь здобувачів у концертних виступах, конкурсних змаганнях.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений теоретичний і практичний аналіз професійної підготовки майбутніх учителів музики не вичерпує всіх аспектів окресленої проблеми. Саме тому перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в дослідженні різних видів творчої діяльності, які допомагають здобувачу розв’язувати реальні завдання та проблеми, якісно реалізовувати свої професійні функції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилюк О. А. Формування професійної готовності майбутніх учителів музики у педагогічних коледжах до художньо-творчої діяльності : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Вінницький держ. пед. ун-т імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, 2018. 294 с.

2. Ничкало Н. Г. Розвиток професійної освіти в умовах глобалізаційних та інтеграційних процесів : монографія. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова. 2014. 125 с.

3. Поддубей О. В. Аналіз поняття «професійна підготовка» у вітчизняних і зарубіжних наукових працях. *Вісник* КрНУ імені Михайла Остроградського. Кременчук. Випуск 5 (118), 2019. С. 19–24.

4. Словник педагогічних та психологічних термінів до дисциплін: «Педагогіка», «Педагогіка новаторства», «Педагогіка та психологія вищої школи», «Методика виховної роботи та основи педагогічної майстерності», «Педагогічний менеджмент» : для здобувачів вищої освіти денної та заочної форм здобуття освіти пед. спец-тей / укл.: Н. А. Несторук, Л. В. Кокоріна. Слов’янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2019. С. 41.

5. Харківська А. А. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в КНР та Україні. Актуальні питання у сучасній науці : журнал № 10 (16) 2023. С. 789–798.

REFERENCES:

1. Havryliuk O. A. (2018). Formuvannia profesiinoi hotovnosti maibutnikh uchyteliv muzyky u pedahohichnykh koledzhakh do khudozhno-tvorchoi diialnosti. dys. ... kand. ped. nauk 13.00.04 [Formation of professional readiness of future music teachers in pedagogical colleges for artistic and creative activities: dis]. Vinnytsia [in Ukrainian].

2. Nychkalo N. H. (2014). Rozvytok profesiyŋoï osvity v umovakh hlobalizatsiyŋykh ta intehratsiyŋykh protsesiv : monohrafiia [Development of professional education in the conditions of globalization and integration processes: monograph]. Kyiv [in Ukrainian].

3. Poddubei O. V. (2019). Analiz poniattia «profesiina pidhotovka» u vitchyznianykh i zarubizhnykh naukovykh pratsiakh: Vol. 5 (118) [Analysis of the concept of «professional training» in domestic and foreign scientific works. Visnyk]. Kremenchuk, 19–24 [in Ukrainian].

4. Slovnyk pedahohichnykh ta psykholohichnykh terminiv do dystsyplin (2019): «Pedahohika», «Pedahohika novatorstva» ta inshi [Dictionary of pedagogical and psychological terms for disciplines: «Pedagogy», «Pedagogy of innovation» and others]. Sloviansk : Vyd-vo B. I. Matorina, 41 [in Ukrainian].

5. Kharkivska A. (2023). Osoblyvosti profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v KNR ta Ukraini [Features of the professional training of future teachers of music arts in the PRC and Ukraine]. Aktualni pytannya u suchasniy nautsi : zhurnal № 10 (16), 789–798 [in Ukrainian].

УДК 78.461.,78.25
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-6

Микола ДУТЧАК
аспірант творчої аспірантури кафедри духових та ударних інструментів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 43025
***ORCID:** 0009-0008-0018-757X*

Бібліографічний опис статті: Дутчак, М. (2025). Особливості розвитку концертного жанру для туби. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 36–41, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-6

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ ДЛЯ ТУБИ

У статті викладено історію становлення та розвитку жанру концерту для туби як системного, багатоскладового явища. Зазначається, що з моменту створення, туба в оркестрі, духовому оркестрі та інших ансамблях відігравала чітко визначену роль, яка мала забезпечувати басову лінію та основну гармонію в ансамблі. Сама ідея соло на тубі, не кажучи вже про повний концерт, у перші роки здавалася неймовірною. У XX столітті завдяки новаторським композиторам і виконавцям ми спостерігаємо переосмислення ролі інструменту та відкриття його більшого потенціалу. ***Мета статті –*** *простежити шляхи формування та еволюції концертного жанру для туби.* ***Методологія дослідження базується на наступних методах:-*** *описовому – при висвітленні процесу розвитку тубного виконавства в концертному жанрі та його особливостей; – аналітичному – при дослідженні виконавської творчості гри на тубі на різних етапах її становлення; системному та компаративному методах.* ***Наукова новизна*** *полягає у спробі сформувати лінію послідовної еволюції жанру концерту для туби та визначити його періодизацію.* ***Висновки.*** *Концерт є одним із провідних жанрів, який дозволяє продемонструвати весь спектр виражальних і технічних можливостей туби. Все частіше можна спостерігати спроби узагальнити творчість композиторів у концертному жанрі – від його зародження до XXI століття. За останні десятиліття цей жанр пройшов значний еволюційний шлях і зазнав найінтенсивніших різнобічних змін. Становлення жанру концерту для туби припадає на 40–50-ті роки XX століття. Разом із концертами для труби, валторни та тромбона він утворює певну рангову структуру – концерт для мідних духових інструментів, який загалом матиме, певні спільні риси, властиві лише цій групі. Засновниками жанру концерту на тубі є відомі виконавці та композитори Р. Воган-Вільямс, Е. Грегсон, Е. Боцца, М. Арнольд, І. Елгізер, Л. Колодуб. У творчості українських композиторів також можна спостерігати використання максимального арсеналу виразових можливостей туби. Особливо відзначено новаторського представника київської національної композиторської школи В. Рунчака, знаменитий цикл «Homo ludens» у ньому – твір «Homo ludens VIII» – три присвяти для туби соло (2011). Проаналізовано та виявлено основні напрямки жанрово-стильової модифікації сучасного концерту для туби.*

Ключові слова: *мідні духові інструменти; виконавське мистецтво; жанр; концерт; туба.*

Mykola DUTCHAK
Postgraduate student at the creative postgraduate course of the Department of wind and percussion instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, 5, Nyzhankivskogo Str., Lviv, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0009-0008-0018-757X*

To cite this article: Dutchak, M. (2025). Osoblyvosti rozvytku kontsertnoho zhanru dlia tuby. [Features of the development of the concert genre for the tuba]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 36–41, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-6

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERT GENRE FOR THE TUBA

The article outlines the history of the formation and development of the tuba concerto genre as a systemic, multi-syllabic phenomenon. It is noted that from the moment of its creation, the tuba played a clearly defined role in the orchestra, brass band and other ensembles, which was to provide the bass line and basic harmony in the ensemble. The very idea of a tuba solo, let alone a full concert, seemed incredible in the early years. In the 20th century, thanks to innovative composers and performers, we are witnessing a rethinking of the role of the instrument and the discovery of its greater potential. ***The purpose of the article*** *is to trace the ways of formation and evolution of the tuba concert genre.* ***The research methodology*** *is based on the following methods: – descriptive – when highlighting the process of development of tuba performance in the concert genre and its features; – analytical – during the study of performance creativity of playing the tuba at various stages of its development; system and comparative methods.* ***The scientific novelty*** *consists in an attempt to form a line*

of consistent evolution of the genre of the tuba concerto and to determine its periodization. ***Conclusions.*** *The concert is one of the leading genres that allows you to demonstrate the full range of expressive and technical capabilities of the tuba. It is increasingly possible to observe attempts to generalize the work of composers in the concert genre – from its origins to the 21st century. Over the past decades, this genre has gone through a significant evolutionary path and has undergone the most intensive multifaceted changes. The formation of the tuba concerto genre dates back to the 40s and 50s of the 20th century. Together with concertos for trumpet, horn and trombone, it forms a certain rank structure – a concerto for brass instruments, which in general will have, in addition to excellent ones, certain common features that are characteristic only for this group. The founders of the tuba concerto genre are famous performers and composers R. Vaughan-Williams, E. Gregson, E. Bozza, M. Arnold, I. Elgiser, L. Kolodub. In the creative work of Ukrainian composers, you can also observe the use of the maximum arsenal of expressive possibilities of the tuba. V. Runchak, an innovative representative of the Kyiv national school of composers, was especially noted, the famous cycle «Homo ludens» in it is the work «Homo ludens VIII» – three dedications for solo tuba (2011). The main directions of the genre-stylistic modification of the modern tuba concerto were analyzed and revealed.*

Key words: *brass instruments; performing arts; genre; concert; tuba.*

Постановка проблеми. Дослідження виконавства на тубі поєднує в єдиний комплекс теоретичні та практичні проблеми музичного мистецтва й враховуючи запити які актуальні на сьогоднішній час дозволяє дати на них відповідь. Відсутність узагальненої панорами еволюції концертного жанру для туби як цілісного явища є актуальним завданням, яке сприятиме в подальшому зростанням ролі цього жанру і для мідних духових інструментів зокрема. Попри неминуче ансамблево-оркестрове функціонування, туба пізнала особливості сольної, концертної практики, завдяки сталій увазі композиторів другої половини XX століття. Можна спостерігати, що спроби висвітлення проблем еволюції концерту для вище зазначеного інструменту не мали послідовного характеру. З огляду на це, визначення жанру концерту для туби та його модифікаційної проблематики потребують більше детального дослідження.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Особливі аспекти мистецтва гри на тубі, аналіз оригінальних композицій та перекладів розкриваються в дослідженнях Апатський В., Палійчук І., Латко В., Марценюк Г., Громченко В., Слупський В. У дисертації Д. Рендолфа «Нові техніки в авангардному репертуарі для туби соло», автор зосереджує свою увагу виключно на дослідженні творів для туби без будь-якого супроводу. Сольне виконавство на тубі також є предметом дисертації Д. Лі Фандерберка «Анотована бібліографія сольного репертуару для туби без супроводу». Проте, в даній роботі автор дотримується стандарту бібліографічного формату. Окремі епізодичні матеріали стосовно збагачення жанру концерту для туби містять інтернет-ресурси. Таким чином, спеціального наукового дослідження, в якому структуровано розглядалася б еволюція концертного жанру для туби від найдавніших часів до сьогодення, на жаль, немає.

Мета статті – простежити шляхи формування та еволюції концертного жанру для туби.

Виклад основного матеріалу. Особливість академічних композицій для туби формується на підґрунті виняткової природи тембру інструмента. Серед професійних мідних інструментів саме туба стала останнім інструментом, з появою якого остаточно сформувався склад симфонічного оркестру. До туби, найнижчі звуки в оркестрі видобувалися за допомогою контрфагота та п'ятиструнного контрабаса. Це відразу привернуло увагу композиторів. У 1840 році Р. Вагнер написав для туби басову партію в увертюрі до «Фауста». А у складі симфонічного оркестру туба вперше з'явилася в 1843 р на прем'єрі «Летючого голландця» Вагнера.

До середини XX ст. тубі відводилося все більш значуща роль у симфонічному оркестрі завдяки інноваційному використанню різних форм інструменту в оркестрових композиціях Г. Берліоза, Р. Вагнера та А. Брукнера. На рубежі XX століття, сольні твори на тубі були знайдені в кількох композиціях американських композиторів, таких як: The Thunderer (1891) Дж. С. Кокс, Туба Полька (1886) Дж. Дж. Девіса та чисельні твори Джорджа Саутвелла. Але лише після новаторських сольних композицій Вогана Вільямса та Хіндеміта весь потенціал туби почав реалізуватися (Palton, 2008). Отже, від початку другої половини XX століття, туба отримала гідне місце на концертній сцені, завдяки сталим пошукам та оновленні засобів художньої виразності.

У XVIII столітті першочерговим фактором розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів став його взаємозв'язок із симфонією. Проте, формування класичного концерту відбувається в аспекті самостійного жанру,

винятковою рисою якого є наявність солюючого інструмента, який паралельно співпрацює з оркестром.

Стрімкий розвиток концертного жанру припадає на ХХ століття. На цьому етапі він втрачає диференційовані ознаки та набуває рис розгорнутої масштабної форми, стає ґрунтом для складних філософських концепцій. Інша тенденція, яка вплинула на концерт, його форму та зміст – камернізація жанрів. ЇЇ особливість, це звернення у концертному жанрі до мистецтва бароко і раннього класицизму. Це дає певне переосмислення нового змісту, засобів виразності і у використанні мобільних складів оркестру (Палійчук, 2007).

Концертний жанр для туби сформувався у 40–50-тих роках ХХ століття. Разом із концертам для труби, валторни, та тромбона він утворює певний «вищий» жанр – концерт для мідних духових інструментів.

Одним із основоположників жанру концерту для туби є Р. Воан-Вільямс, який у 1954 році написав першу велику сольну композицію для туби. Концерт Р. Вільямса для бас-туби з оркестром, ознаменував основу абсолютно нової ери композиторської творчості для туби, яка триває і до сьогодні. Перше виконання відбулось на останньому ювілейному концерті Лондонського симфонічного оркестру 1954 року, через що отримав велику увагу та був записаний після прем'єри на студії звукозапису. Концерт відрізняється особливою віртуозністю і залишається найбільш виконуваним концертом для туби (Winston, 2006).

Оригінальна оркестрова версія Вільямса написана для соло туби, двох флейт, гобоя, двох кларнетів, фагота, двох валторн, дві труби, двох тромбонів, ударних та струнних. Тональність фа-мінор є досить зручною під час гри на тубі у строї F, оскільки вона обмежує кількість непрактичних комбінацій клапанів. Перша частина – «Прелюдія» написана в темпі – «Allegro moderato». Більш смислове навантаження припадає на другу частина концерту – Романс («Andante sostenuto»), досить велику за своїми масштабами. Тут почергово звучить тема кантиленного характеру у соліста і оркестрової партії, що являє собою ознаку концертного жанру. Каденція соліста слугує кульмінацією драматичного розвитку, якою завершується перша і третя частина Фінал – «Рондо Алла Тедеска» (Fischer, 1999).

Віртуозність у трактуванні солюючого інструмента є особливістю Концертино для туби з оркестром Е. Боцца (1967). Наявність каденції підкреслюється в кожній частині твору: у першій – між розробкою і початком репризи; у другій – на її початку; у третій – наприкінці.

Тема головної партії першої частини (Allegro vivo) характеризується драматургічним розвитком. Зіставлення партій солюючого інструмента з оркестровим звучанням передає енергію сповнену хвилювань зовсім невимушено та безпосередньо.

В основі драматургії другої частини (Andante ma non troppo) партія туби демонструє риси ліричної мелодії з елегійним відливом. Фактура є виразною, прозорою та ілюстративною.

У фінальній частині Концертино, енергійний образ першої частини, автор подає у вигляді примхливого, нерегулярного ритму, великою кількістю форшлагів, перепадами динаміки (sf-p), акцентних акордів на слабку долю, які відтворюють відповідний емоційний настрій (Палійчук, 2012, с. 27).

Одним з перших композиторів, який також на високому художньому рівні відтворив унікальність повного спектру художньо-виразових можливостей туби – відомий британський композитор, трубач, диригент Малкольм Арнольд. Його концертна фантазія для туби соло (1969) не лише гідно ввійшла у концертно-конкурсний репертуар сучасних тубістів у всьому світі, але й зайняла провідне місце у низці основних академічних творів сучасної музично-педагогічної царини. Написана фантазія у складній тричастинній формі. Перша частина композиції потребує артикуляційної чіткості завдяки частому використанню пауз між звуками, що виконується штрихом стаккато. Друга частина відзначається віртуозним характером та яскравими можливостями туби. Віртуозна техніка чергується висхідними та низхідними пасажами, що виконуються штрихом легато. Остання частина твору повертає елегантне звучання теми на стаккато, опісля, на максимальному контрасті звучить кантиленна тема середньої частини останнього розділу фантазії (Громченко, 2020, с. 184).

У 1976 році був створений Концерт для туби з духовим оркестром №1 Едвардом Грегсоном – британським композитором оркестро-

вих, інструментальних і вокальних творів. Концерт був написаний для «Besses o'th'Barn Brass Band» і присвячений Д. Флетчеру – відомому британському тубісту. Складається з трьох частин, з характерними ознаками неоромантичного стилю які не містять у собі експериментів із незвичними гармоніями, лише з діапазоном та технічною складовою виконавства.

При аналізі концерту, можна спостерігати дуже помітну схожість із Концертом для туби В. Вільямса, і це не дивно, враховуючи, що в 1976 році програмна література щодо виконавського мистецтва на тубі була ще дещо в зародковому стані. Порівнюючи два концерти, перше, що впадає в очі, це разюча схожість музичної форми. Перша частина обох концертів написана в сонатній формі. В другій частині Грегсон чітко описує форму ABCBA, тоді як Вільямс трактує її з трохи більшою свободою. Обидві останні частини є рондо, які містять головну тему, два епізоди та каденцію фантазії (Shabe, 1999). Концерт Е. Грегсона, звичайно відрізняється від В. Вільямса за стилем, характером і гармоніями які він використовує, але подібності між ними достатньо, щоб легко помітити його вплив.

Становлення та розвиток концертного жанру для мідних духових інструментів в Україні припадає на другу половину XX століття, процес формування якого відбувався доволі повільно. Перші зразки таких концертів як цілісної жанрової системи з'являються лише в 1950–1960-х роках – це Трубний концерт Б. Яровинського (1951), Концерт для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова (1964) та Концерт для туби з оркестром І. Ельгісера (1968).

Завдяки творчій взаємодії композиторів і виконавців виникає ціла низка творів, де мідним духовим інструментам надається провідна роль. Концерти для мідних духових з оркестром, дають найкращі можливості щоб проявити усі виразні та технічні можливості соло інструменту на фоні оркестрового звучання. Цікавим взірцем постає Концерт для туби з оркестром І. Ельгісера (1968). Тут спостерігається дотримання класико-романтичних норм, які виявляються у принципах драматургії та формотворення. Це було започаткування тенденції створення одночастинного концерту поемного типу (Палійчук, 2007, с. 11).

В 1970-х роках концертним жанром активно цікавляться чимало композиторів. Для мідних духових інструментів – це період розвитку стабільного жанру, формування його особливих ознак та класифікуючих різновидів – «юнацького» концерту, жанру великого симфонізованого концерту, концертів-поем та симфонії-концерту. В даний період, окрім симфонізованого, повноцінним жанровим різновидом концерту стає *камерний концерт* та його розгалуження на *концертино* та *одночастинний камерний концерт*.

Вітчизняний репертуар у жанрі концерту для туби, окрім представленого лише твору І. Ельгісера, у 1980-х роках поповнило Епічне концертино для туби та оркестру Л. Колодуба (1986), де ідеально використано епічне звучання туби. Це одночастинний цикл, написаний у формі сонатного allegro. Концертино витримане в дещо архаїчній стильовій атмосфері, тому основу музичної драматургії складають контрасти-зіставлення різнопланових картин (Палійчук, 2007, с. 12).

В творчому доробку сучасних українських композиторів також наявні академічні композиції для туби. У відомому і часто виконуваному циклі «Homo ludens» («людина, яка грає») В. Рунчака (1960) – один з найбільш неперсічних вітчизняних композиторів, твір «Homo ludens VIII», три присвяти для туби соло (2011) (Громченко, 2018, с. 7). Первинною ознакою композиції є виділення дрібної віртуозної техніки в мотивному розвитку музичного матеріалу, де можна спостерігати весь спектр виражальних можливостей туби.

На тубі, тривалі пасажі часто є артикуляційно невиразними, «змазаними», інтонаційно недосконалими. Але композитор майстерно дотримався принципу мотивної розробки матеріалу, де артикуляційний бік виконавства на тубі виявляється набагато рельєфнішим.

Написання композитором різноманітних творів для конкретних музикантів-виконавців, говорить про рівень обізнаності автора музики з виражальним арсеналом конкретних музичних інструментів. Палітра їх засобів виразності, позначена характерними саме для конкретних інструментів тембровими, регістровими, віртуозно-технічними, артикуляційними, динамічними можливостями, закарбовується в пам'яті композитора.

Висновки та перспективи подаль-

ших досліджень. Застосування туби лише в ансамблево-оркестровій сфері в якості басової групи, безсумнівно затіняла повноцінну шкалу художньо-виразових можливостей цього інструмента.

Від початку другої половини XX століття, туба отримала гідне місце в концертному виконавстві, завдяки своїй еволюції, технічному удосконаленню та пошуку відповідних засобів художньої виразності. Ці фактори зумовили великий вплив на розвиток концертного жанру для туби. Однак, порівняно із формуванням даного жанру для труби, валторни та тромбона які пройшли вже значний еволюційний шлях, жанр концерту для туби тільки розпочинає свою історію розвитку.

На кожному етапі свого формування всі художньо-стилістичні зміни відбувались за рахунок стану і рівня розвитку композиторських та виконавських шкіл. Особливо це помітно на продуктивності творчих співпраць між композитором і виконавцем у процесі написання творів концертного жанру.

Поява творів Р. Воана-Уільямса, Е. Боцца, Е. Грегсона, М. Арнольда безумовно збагатили репертуар виконавців та розширили типологічний вид концертного жанру для туби з оркестром.

Еволюційний процес концертного жанру для туби у вітчизняному просторі відбувався з чималим запізненням, порівнюючи з розвитком концертних творів у цій галузі в світовому музичному мистецтві. Першим зразком є Концерт для туби з оркестром І. Ельгісера (1968), який став основоположником для створення одночастинного концерту поемного типу. У 1980-х роках репертуар для туби у жанрі концерту поповнило Епічне концертино для туби та оркестру Л. Колодуба (1986). Максимальне використання виразових можливостей туби спостерігається у В. Рунчака та його циклі "Homo ludens" наявністю у ньому твору "Homo ludens VIII" – три присвяти для туби соло (2011).

Загалом, наукові дослідження пов'язані з мистецтвом гри на тубі, доволі малочисельні. Тому особливість виразового потенціалу туби стосовно художньої виконавства у концертному аспекті потребує подальшого поглибленого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.

2. Громченко В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента**.** *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2018. В. 15. С. 127–137.

3. Палійчук І. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів XX століття. *Наукові записки.* Випуск 2. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. 27 с.

4. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

5. Douglas Joseph Shabe, "A Stylistic and Comparative Analysis of Edward Gregson's Tuba Concerto," Long Beach: California State University (1999) 31.

6. Michael A Fischer, "Ralph Vaughan Williams: An interpretive analysis of Concerto for Bass Tuba," University of North Texas (1999) 7.

7. Morris, R. Winston, *Guide to the Tuba Repertoire, Second Edition: The New Tuba Source Book* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

8. Palton, George. The History and Development of the Tuba. (2008).

REFERENCES:

1. Hromchenko V. (2020). Dukhove solo v yevropeys′kiy akademichniy kompozytors′kiy ta vykonavs′kiy tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsiyi rozvytku, spetsyfika, systematyka) [Wind solo in European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries. (development trends, specificity, systematics)]. monograph. Kyiv – Dnipro: LIRA, 304 p. [in Ukrainian].

2. Hromchenko V. (2018). Tvory dlya tuby solo yak kvintesentsiya kompozytors′koyi khudozhn′o-tvorchoyi identyfikatsiyi instrumenta [Works for the solo tuba as the quintessence of the composer's artistic and creative identification of the instrument]. Musical opinion of the Dnipropetrovsk region: coll. of science works of DAM named after M. Hlinky.

V. 15. pp. 127–137. [in Ukrainian].

3. Paliychuk I. (2012). Zhanr kontsertu dlya tuby u tvorchosti yevropeys′kykh kompozytoriv XX stolittya [The genre of the tuba concerto in the works of European composers of the 20th century]. Scientific Notes. Issue 2. Series: Art Studies. Ternopil, 27 p. [in Ukrainian].

4. Paliychuk I. (2007). Ukrayins′kyy kontsert dlya midnykh dukhovykh instrumentiv: (1950–2000): formuvannya, ustalennya, modyfikatsiyi zhanru [Ukrainian concert for brass instruments: (1950–2000): formation, establishment, modifications of the genre]. *Extended abstract of candidate`s thesis.* art studies Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

5. Douglas Joseph Shabe (1999). "A Stylistic and Comparative Analysis of Edward Gregson's Tuba Concerto," Long Beach: California State University 31. [in English].

6. Michael A Fischer (1999). "Ralph Vaughan Williams: An interpretive analysis of Concerto for Bass Tuba," University of North Texas 7. [in English].

7. Morris, R. Winston (2006). *Guide to the Tuba Repertoire, Second Edition: The New Tuba Source Book* (Bloomington: Indiana University Press). [in English].

8. Palton, George (2008). The History and Development of the Tuba. [in English].

УДК 378.016:159.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-7

Анна ЗАРИЦЬКА
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-2579-5279*

Андрій ЗАРИЦЬКИЙ
заслужений артист України, доцент, викладач-методист, голова циклової комісії академічного, естрадного та джазового вокалу, Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Ігоря Стравінського Волинської обласної ради; доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9996-6937*

Віктор МРОЧКО
заслужений артист України, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-9667-8099*

Бібліографічний опис статті: Зарицька, А., Зарицький, А., Мрочко, В. (2025). Сучасні методи постановки голосу в контексті музично-педагогічної освіти. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 42–48, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-7

СУЧАСНІ МЕТОДИ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

*Стаття має на **меті** здійснити комплексний аналіз та систематизацію сучасних методів постановки голосу в контексті музично-педагогічної освіти. Дослідження спрямоване на виокремлення найбільш ефективних методів, які сприятимуть розвитку вокальної майстерності студентів, враховуючи сучасні вимоги до вокального виконавства та педагогіки.*

***Методологія.** У процесі дослідження використано комплекс наукових методів, включаючи аналіз наукової літератури з вокальної педагогіки, фонопедії та психофізіології голосу. Застосовано методи систематизації та узагальнення для класифікації сучасних методів постановки голосу. Емпіричні методи включали спостереження за навчальним процесом, аналіз практичного досвіду викладачів вокалу, а також вивчення та адаптацію зарубіжних методик, таких як Estill Voice Training, метод Сета Ріггса та метод Бретта Меннінга. Синтез отриманих даних дозволив сформулювати комплексний підхід до вибору та застосування методів постановки голосу.*

***Наукова новизна**. Здійснено систематизований аналіз сучасних методів постановки голосу з урахуванням їхньої ефективності та можливості застосування в умовах музично-педагогічної освіти. Виокремлено та обґрунтовано дев'ять основних методів, серед яких метод інтегрованого інтонування, метод контрольованого дихання, метод резонансного балансу, метод артикуляційної чіткості, метод кантиленного співу, метод вокальної мобільності, метод вокально-теоретичного аналізу, творчо-інтерпретаційний метод та метод сценічної виразності. Розроблено практичні рекомендації для кожного з методів, що робить їхнє впровадження в навчальний процес більш ефективним та цілеспрямованим.*

***Висновки.** Результати дослідження підтверджують, що сучасна вокальна підготовка повинна базуватися на науково обґрунтованих методах, враховувати індивідуальні особливості голосу кожного студента та поєднувати технічний і художній розвиток. Запропоновані методи постановки голосу сприяють формуванню у студентів комплексу вокально-технічних навичок, розвитку їхньої творчої ініціативи та здатності до самостійного вдосконалення. Визначено, що систематичне застосування цих методів у навчальному процесі сприяє підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх музикантів-педагогів та їхній успішній адаптації до сучасних вимог вокального виконавства. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці інтегрованих програм вокальної підготовки, які поєднують різні методи та враховують індивідуальні потреби кожного студента.*

Ключові слова: *постановка голосу, музично-педагогічна освіта, сучасні методи, інновації, традиції, вокальні навички.*

Anna ZARYTSKA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musical Art, Communal Institution of Higher Education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council; Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0003-2579-5279*

Andrii ZARYTSKY
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Lecturer-Methodologist, Head of the Academic, Pop, and Jazz Vocal Cycle Commission at the Volyn Professional College of Culture and Arts named after Ihor Stravinsky of the Volyn Regional Council; Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0001-9996-6937*

Viktor MROCHKO
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musical Art, Communal Institution of Higher Education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council; Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-9667-8099*

To cite this article: Zarytska, A., Zarytskyi, A., Mrochko, V. (2025). Suchasni metody postanovky holosu v konteksti muzychno-pedahohichnoi osvity [Modern Methods of Voice Training in the Context of Music-Pedagogical Education]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 42–48, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-7

MODERN METHODS OF VOICE TRAINING IN THE CONTEXT OF MUSIC-PEDAGOGICAL EDUCATION

The article aims to conduct a comprehensive analysis and systematization of modern voice training methods within the context of music-pedagogical education. The research focuses on identifying the most effective methods that contribute to the development of students' vocal mastery, taking into account contemporary requirements for vocal performance and pedagogy.

Methodology. *The study employed a combination of scientific methods, including an analysis of scholarly literature on vocal pedagogy, phonopedics, and the psychophysiology of voice. Methods of systematization and generalization were applied to classify modern voice training techniques. Empirical approaches included observing the educational process, analyzing the practical experience of vocal instructors, and studying and adapting international methodologies, such as Estill Voice Training, Seth Riggs' method, and Brett Manning's method. The synthesis of the collected data enabled the formulation of a comprehensive approach to selecting and implementing voice training methods.*

Scientific Novelty. *A systematic analysis of modern voice training methods was conducted, assessing their effectiveness and applicability within the framework of music-pedagogical education. Nine key methods were identified and substantiated, including the method of integrated intonation, the method of controlled breathing, the method of resonance balance, the method of articulatory precision, the method of cantilena singing, the method of vocal mobility, the method of vocal-theoretical analysis, the creative-interpretative method, and the method of stage expressiveness. Practical recommendations were developed for each method, enhancing their implementation in the educational process by making it more effective and purposeful.*

Conclusions. *The research findings confirm that modern vocal training should be grounded in scientifically validated methods, take into account the individual characteristics of each student's voice, and integrate both technical and artistic development. The proposed voice training methods foster the development of a comprehensive set of vocal-technical skills in students, enhance their creative initiative, and cultivate their capacity for self-improvement. It was determined that the systematic application of these methods in the educational process elevates the level of professional training of future musician-educators and facilitates their successful adaptation to contemporary vocal performance standards. Future research prospects lie in designing integrated vocal training programs that combine various methods and address the individual needs of each student.*

Key words: *voice training, music-pedagogical education, modern methods, innovations, traditions, vocal skills.*

Актуальність проблеми. Сучасна музично-педагогічна освіта перебуває у процесі постійного оновлення та вдосконалення методологічних підходів до вокальної підготовки. У контексті сучасних вимог до музично-педагогічної освіти, важливо не лише формувати у здобувачів вокально-технічні навички, а й розвивати їхню здатність до аналізу, самостійного вдосконалення вокальної майстерності, нешаблонного мислення та креативного розвитку. Існуючий широкий спектр вокальних напрямків та стилів, специфічних манер та жанрів виконання потребує від вокалістів універсальності, адаптивності та свободи у володінні голосовим апаратом. Це, в свою чергу, зумовлює необхідність систематичного оновлення методичного інструментарію та пошуку сучасних методів постановки голосу, що базуються на синтезі традиційних підходів та новітніх наукових досягнень у галузі фонопедії, психофізіології голосу та вокальної педагогіки. Виокремлення та систематизація методів постановки голосу, з урахуванням їх дієвості, є важливим кроком у напрямку підвищення ефективності вокальної підготовки та сприяє всебічному розвитку вокальної майстерності.

Таким чином, необхідність комплексного аналізу та систематизації сучасних методів постановки голосу в контексті музично-педагогічної освіти є актуальним та сприятиме підвищенню рівня вокальної підготовки студентів, розвитку їхніх професійних навичок та успішній адаптації до сучасних вимог вокального виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям для характеристики сучасних методів постановки голосу у музично-педагогічній освіті стали праці В. Антонюк, Н. Гребенюк, В. Зотової, С. Кишакевич, О. Стахевича, Н. Фоломеєвої та ін. У своїх дослідженнях вони висвітлюють різноманітні аспекти вокальної підготовки, акцентуючи увагу на важливості інтеграції традиційних і інноваційних підходів у навчанні співу. Актуальними для дослідження стали праці зарубіжних авторів, а саме Дж. Естілл, С. Ріггса, Б. Меннінга. Зокрема, методичні аспекти розвитку вокальної майстерності здобувачів освіти мистецьких закладів вищої освіти висвітлені у працях А. Болгарського, Л. Василенко, О. Прядко, Є. Прохорової та ін. Питання оптимізації фахової музично-педагогічної освіти описані у працях О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Г. Щолокової та ін. Актуальні питання естрадного вокального виконавства знайшли своє відображення у працях Д. Бабіч, В. Зотової, С. Кишакевич, Я. Кушка та ін. Зокрема, вони акцентують увагу на новітніх методах вокального навчання, які сприяють різносторонньому розвитку співака.

Розвиток інновацій у мистецькій освіті, інтерес до вокальної підготовки потребують теоретичних та методичних досліджень у напрямку характеристики сучасних методів постановки голосу в контексті музично-педагогічної освіти, що визначило актуальність обраної теми дослідження.

Метою статті є аналіз та систематизація сучасних методів постановки голосу в контексті музично-педагогічної освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Система вокальної підготовки повинна базуватися на засадах наукової обґрунтованості, педагогічної компетентності та інноваційності у викладанні. У контексті музично-педагогічної освіти важливо не лише формувати у здобувачів вокально-технічні та художньо-виразові компетентності, але й розвинути їхню здатність аналізувати та самостійно вдосконалювати вокальну майстерність. Зокрема, «освітнє середовище вокаліста повинно бути орієнтоване на практичне втілення нешаблонного мислення (від інтонації до артикуляції) і креативного розвитку всіх творчих ресурсів, враховуючи новітні досягнення сценічних, хореографічних, електронно-звукових, освітлювальних та інших технологій» (Самая, 2017, с. 152). Важливою складовою у підготовці висококваліфікованих вокалістів є комплексний підхід до навчання, що включає розвиток технічних навичок, емоційної виразності, вміння працювати з репертуаром різних жанрів та стилів, здатність до взаємодії та адаптації у різних виконавських умов. Тому, виникає потреба у систематичному удосконаленні методичного інструментарію, пошуку сучасних методів постановки голосу, які базуються на синтезі традиційних підходів та новітніх наукових досліджень у галузі фонопедії, психофізіології голосу та вокальної педагогіки.

За визначенням О. Олексюк, «метод – це похідна від конкретного науково-дослідного

пошуку, зокрема і в музичній педагогіці. Сутність методу, його функціонування визначається змістом досліджуваного явища, в ширшому плані – змістом дослідницької діяльності» (Олексюк, 2006, с. 14). Методологічно в музичній освіті виокремлюють такі методи навчальної діяльності: «методи організації навчально-пізнавальної діяльності, методи розвитку музичних здібностей, методи навчання музичній діяльності, методи вивчення музичного твору, методи освоєння знань з окремих навчальних дисциплін» (Ільченко, Сверлюк, 2004, с. 42).

У своєму дослідженні Я. Кушко розглядає метод виховання співацького голосу, як «сукупність систематичних вказівок і порад, які сприяють виробленню співацьких навичок та вокальної техніки співка» (Кушко, 2010, с. 20). У науковій літературі заходимо різні підходи до класифікації методів вокального навчання. Зокрема, О. Ушакова, виділяє такі методи вокального навчання: «метод прямого впливу на м'язові установки; метод впливу на артикуляцію приголосних; метод впливу на положення гортані; метод впливу на дихання; метод впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних (фонетичний метод); метод фіксації внутрішніх відчуттів; метод вольових наказів й емоційних станів; метод слухових впливів; метод прослуховування еталонних вокальних програм; метод затриманого зворотного слухового зв'язку та інші методи» (Ушакова, 2022).

Вокальне мистецтво має широкий спектр різноманітних напрямків та стилів виконання, специфічних виконавських манер та жанрів, що суттєво впливає на формування особистості студента. Зауважимо, що О. Стахевич наголошує на важливості дотримання трьох принципів у вокальній педагогіці, а саме: «поєднання художнього і технічного розвитку, поступовість і послідовність в підвищенні труднощів навчання, зважання на індивідуальні властивості голосу» (Стахевич, 2002, с. 69).

Н. Фоломєєва наголошує, що «важливим чинником професійної свободи сучасного співака є індивідуальне внутрішнє чуття (абсолютна свобода голосового апарату незалежно від жанру виконуваного твору). Існує ще багато інших чинників, які впливають на універсалізм у роботі співака, а саме: свобода сценічного руху, досконала постава, артикуляція, точне відтворення нотного матеріалу» (Фоломєєва, 2021, с. 22).

Одна з поширених методик — Estill Voice Training (EVT), розроблена Джо Естіл, яка вирізняється серед інших підходів до постановки голосу. На відміну від методів, що зосереджуються на імітації або узагальнених відчуттях, EVT пропонує глибоке розуміння фізіології голосового апарату та свідоме управління його елементами (Salsbury, 2014).

Метод EVT базується на знаннях про будову голосового апарату, отриманих за допомогою сучасних досліджень, що дає змогу відійти від суб'єктивних відчуттів та перейти до об'єктивного розуміння вокального процесу. EVT розкладає вокальну техніку на окремі «фігури» – базові елементи, які можна свідомо контролювати. Це дозволяє вокалісту гнучко налаштовувати свій голос для різних стилів та ефектів. EVT не нав'язує певний стиль співу, навпаки, він надає вокалісту інструменти для досягнення будь-якого бажаного звучання – від класичного вокалу до екстремальних технік. Педагог EVT виступає не як вчитель, а як провідник: він демонструє можливості голосу, але залишає за учнем право вибору та експериментування, сприяючи розвитку самостійності та творчого мислення (Salsbury, 2014).

Методика EVT базується на чотирьох важливих складових: розуміння анатомічної побудови голосу – ключ до його контролю; дихання має бути вільним і взаємодіяти з рештою складових вокального апарату, які воно зустрічає на своєму шляху під час видиху; звукоутворення розпочинається до того моменту, як з'являється звук (саме тому так важливі м'язові відчуття, бо вони не лише передують аналізу самого звукоутворення, але й спонукають і стимулюють його покращення після аналізу); ефективність методики має місце за умови його розподілу на три основні етапи: технічна майстерність, артистична майстерність та «магія» виконання (Зотова, 2019, с. 211).

Поширеним серед вокальних педагогів є використання методу «співу на мовному рівні». Цей метод розроблений американським вокальним педагогом Сетом Рігсом, який отримав визнання в усьому світі. Акцентується увага на природному звучанні голосу та адаптації технік співу до сучасних музичних стилів. «голос співака функціонує найкращим

чином завдяки техніці співу на мовному рівні» (Кушка, 2010, с. 215). Основою методу є: спів у природній мовній позиції, що передбачає збереження такого ж положення голосу, як і під час розмови; стабільне нейтральне розташування гортані впродовж усього діапазону; акцент на створенні образу та емоційного вираження, оскільки важливо не лише правильно виконувати твір технічно, а й передавати його зміст і взаємодіяти з аудиторією. Також використовуються практичні вправи, що сприяють гармонійному поєднанню верхніх, середніх і нижніх регістрів голосу, допомагаючи розвивати його природне звучання та покращувати контроль. Отож, метод Сета Ріггса є унікальним підходом до вокального навчання, який поєднує технічні аспекти з емоційною виразністю. Його філософія сприяє розвитку природного звучання голосу і дозволяє співакам адаптуватися до вимог сучасної музичної індустрії. «Щоб мати чистий голос, що має хорошу динаміку, не потрібно напружуватися або намагатися керувати м'язами обличчя або дихальної системи. При співі у мовній позиції голос автоматично збалансований за високими, середніми та низькими гармонійними складовими» (Кулікова, 2023, с. 351–354).

Варто звернути увагу на аналіз методики Меннінга – унікальної вокальної техніки, розробленої відомим американським тренером Бреттом Меннінгом. Його система базується на широкому спектрі ефективних вправ, які на практиці демонструють відмінні результати. У музичній літературі цю методику часто називають «золотим стандартом» у сфері розширення вокального діапазону.

Б. Меннінг представив свій підхід у вигляді серії окремих курсів, кожен з яких спрямований на розвиток конкретних навичок. Програма *Singing Success 360* включає вправи, що координують роботу всіх м'язів, необхідних для професійного співу. Особливу увагу він приділяє внутрішнім м'язам гортані та наголошує, що його методика дозволяє співати з таким самим рівнем зусиль, як під час звичайної розмови.

Навчання за методом Меннінга починається з опанування грудного регістру, поступово переходячи до головного, інтегруючи їх у змішане звучання. Ця тема детально розглядається в курсі *Mastering Mix*, присвяченому змішуванню головного та грудного регістрів. Наступний розділ, *Mastering Harmony*, містить вправи для розвитку музичного слуху.

Окрему роль автор відводить вібрато, вважаючи його ключовим елементом успішної кар'єри у поп-музиці. Він наголошує на необхідності контролю швидкості та глибини голосових коливань у різних музичних стилях, що є основною метою курсу *Mastering Vibrato* (Кишакевич, 2021).

На основі аналізу методичних та практичних досягнень в галузі вокальної педагогіки та виконавства, аналізу сучасних вокальних технологій ми виокремили ряд методів постановки голосу у контексті музично-педагогічної освіти:

1. *Метод інтегрованого інтонування* передбачає поєднання слухових, вокально-технічних та аналітичних завдань для розвитку точного інтонування. Корисним буде виконання вокальних вправ із супроводом та a cappella для розвитку слухової координації, спів із використанням рухових схем для розвитку моторно-слухової координації. Пропонуємо використання цифрових додатків для аналізу інтонування (наприклад, Vocal Pitch Monitor).

2. *Метод контрольованого дихання*. Цей метод сприяє розвитку навичок нижньо-реберного діафрагматичного дихання та його рівномірного розподілу. Для досягнення результату пропонуємо використовувати вправи на усвідомлене дихання та відстеження рівномірності дихання в різних темпах, використання рухових аналогій (наприклад, уявне штовхання стіни під час вдиху), виконання вокальних фраз із поступовим збільшенням довжини на одному диханні.

3. *Метод резонансного балансу*. Суть методу полягає у розвитку здатності варіативного використання головних і грудних резонаторів для формування тембру. Дієвим на практиці є виконання вокальних вправ із акцентом на відчуття вібрації у різних резонаторних зонах, використання дзеркал для самоконтролю відкриття рота і положення артикуляційного апарату, спів із різними «масками» (посмішка, «зівок», плач) для регулювання резонансного балансу, спів з різним нахилом голови для пошуку оптимальної позиції резонаторів.

4. *Метод артикуляційної чіткості*. Цей метод сприятиме розвитку чіткої дикції та артикуляції в контексті вокального виконавства.

Радимо застосовувати такі практичні прийоми: виконання текстових скоромовок перед співом для активізації артикуляційного апарату, вправи на протяжне вимовляння голосних для усвідомлення артикуляційної позиції, виконання вокальних творів у повільному темпі з акцентом на вимову слів.

5. *Метод кантиленного співу* сприятиме розвитку плавного голосоведення та «широкого дихання». Корисним буде виконання вокалізів із поступовим нарощуванням динаміки на довгих нотах, використання динамічних хвиль (crescendo- diminuendo) у вокалізах, плавні переходи між різними голосними для збереження кантиленного звучання.

6. *Метод вокальної мобільності* активізує розвиток гнучкості голосу та швидкого виконання штрихів. Наприклад, виконання вокалізів на різні штрихи (staccato, legato, non legato, portamento), імітація інструментальних технік (спів як гра на флейті або скрипці), ритмічне читання перед співом), вправи на швидкі інтервальні стрибки та глісандо.

7. *Метод вокально-теоретичного аналізу* сприятиме формуванню здатності аналізувати музичний твір перед його виконанням. Важливим є робота над розбором форми твору перед його вокальним опрацюванням, визначення основних музичних акцентів та динамічних хвиль у творі, аналіз тексту пісні на змістові акценти та синтаксичну структуру, виконання одного твору в різних стилях для розуміння жанрової специфіки.

8. *Творчо-інтерпретаційний метод* полягає у розвитку творчого мислення та власного трактування вокального твору. У реалізації цього методу пропонуємо виконання одного твору у різних темпах, динаміках та стилях, спів через емоційний досвід персонажу, використання візуалізації (уявлення сценічного образу під час виконання), вправи на зміну вокального забарвлення голосу відповідно до емоційного змісту.

9. *Метод сценічної виразності* сприятиме розвитку навичок упевненого сценічного виконання. Пропонуємо виконання творів перед дзеркалом для контролю сценічної пластики, робота з камерою: запис виступу та подальший аналіз міміки та жестів, виконання твору в умовах «емоційного бар'єру» (імітація глядачів), використання прийому психологічного налаштування перед виступом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отож, підготовка вокаліста повинна враховувати індивідуальні властивості голосу, поєднувати художній і технічний розвиток, а також базуватися на принципах поступовості та поетапності у навчанні. Важливим є формування внутрішнього чуття та свободи голосового апарату. Кожен метод має свої особливості та переваги, і вибір конкретного методу залежить від індивідуальних потреб здобувача та цілей навчання.

У статті ми виокремили дев'ять основних методів, кожен з яких має конкретні практичні рекомендації: метод інтегрованого інтонування, метод контрольованого дихання, метод резонансного балансу, метод артикуляційної точності, метод кантиленного співу, метод вокальної мобільності, метод вокально-теоретичного аналізу, метод творчо-інтерпретаційного підходу та метод сценічної виразності. Ці методи спрямовані на розвиток різних аспектів вокальної майстерності, від технічних навичок до творчої інтерпретації вокального твору.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці інтегрованих програм вокальної підготовки, які поєднують різні методи та враховують індивідуальні потреби кожного здобувача освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зотова В. Інтерактивний аспект сучасної вокальної освіти вчителів на прикладі методу EVT. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти.* 2019. № 11. С. 214–224. DOI: https://doi.org/10.31865/2414-9292.11.2019.197234

2. Ільченко О. О., Сверлюк Я. В. Методологічні проблеми професійної музичної освіти: монографія. Рівне: Перспектива. 2004. 200 с.

3. Кишакевич С. В. Деякі аспекти навчання естрадного співу за методиками зарубіжних вокальних педагогів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.* Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Випуск 80. Том 1. 2021. С. 124–128.

4. Кулікова, К. С. Сет Ріггс як творець вокальної техніки «Speechlevelsinging». *Магістерські студії. Альманах* / ред. кол. : Д. С. Мальчикова, Т. С. Корнішева. Херсон; Івано-Франківськ : ХДУ, 2023. Вип. 23. С. 351–354.

5. Кушка Я.С. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.

6. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ : КНУКІМ, 2006. 188 с.

7. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. канд. мистецтвозн. Київ, 2017. 199 с.

8. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

9. Ушакова О. А. Інтерактивні методичні підходи вокальної підготовки до практики навчання естрадному співу. Академічні Візії, 2022. Вип. 8–9, С. 3–17. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6683702

10. Фоломєєва Н.А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.

11. Salsbury K. Estill voice training: the key to holistic voice and speech training for the actor: Unpublished master's thesis. Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia, 2014. 66 pp.

REFERENCES:

1. Zotova, V. (2019). Interaktyvnyi aspekt suchasnoi vokalnoi osvity vchyteliv na prykladi metodu EVT [Interactive aspect of modern vocal education of teachers on the example of the EVT method]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*, 11, 214–224. DOI: https://doi.org/10.31865/2414-9292.11.2019.197234 [in Ukrainian].

2. Ilchenko, O. O., & Sverliuk, Ya. V. (2004). *Metodolohichni problemy profesiinoi muzychnoi osvity* [Methodological problems of professional music education]. Rivne [in Ukrainian].

3. Kyshakevych, S. V. (2021). Deiaki aspekty navchannia estradnoho spivu za metodykamy zarubizhnykh vokalnykh pedahohiv [Some aspects of teaching pop singing using the methods of foreign vocal pedagogues]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriia 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*, 80 (1). 124–128. [in Ukrainian].

4. Kulikova, K. S. (2023). Set Rihhs yak tvorets voklnoi tekhniky «Speechlevelsinging» [Seth Riggs as a creator of vocal technique «Speechlevelsinging»]. *Mahisterski studii. Almanakh*, *23*, 351–354. [in Ukrainian].

5. Kushka, Ya.S. (2010). *Metodyka navchannia spivu: posibnyk z osnov vokalnoi maisternosti* [Methods of teaching singing: A guide to the basics of vocal mastery]. Ternopil [in Ukrainian].

6. Oleksyuk, O. M. (2006). Muzychna pedahohika. [Musical pedagogy]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Samaia, T. (2017). *Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttia Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Vocal art of pop music as a factor of cultural life of Ukraine in the second half of the twentieth – beginning of the XXI century] [Unpublished candidate dissertation]. Kyiv [in Ukrainian].

8. Stakhevych, O.H. (2002). *Osnovy vokalnoi pedahohiky. Ch. 1: Pryrodno-naukovi teorii solnoho spivu. Kurs lektsii* [Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: Natural science theories of solo singing. Lecture course]. Sumy [in Ukrainian].

9. Ushakova, O.A. (2022). Interaktyvni metodychni pidkhody vokalnoi pidhotovky do praktyky navchannia estradnomu spivu [Interactive methodological approaches of vocal training for the practice of teaching pop singing]. *Akademichni Vizii*, *8–9*, 3–17. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6683702 [in Ukrainian].

10. Folomieieva N. A. (2021). Opanuvannia vokalno-vykonavskykh pryiomiv u klasi estradnoho spivu [Mastering vocal performance techniques in the classroom pop singing]. Sumy [in Ukrainian].

11. Salsbury, K. (2014). *Estill voice training: The key to holistic voice and speech training for the actor* [Unpublished master's thesis]. Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia [in English].

УДК 780.74:027.7(1970-1980) (477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-8

Юрій ЗУБАЙ
доктор філософії за спеціальністю 034 «Культурологія», викладач загального фортепіано, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, вул. Гетьмана Павла Скоропадського, 31, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID:** 0000-0003-1475-8368*

Бібліографічний опис статті: Зубай, Ю. (2025). Фортепіанне мистецтво на сторінках журналу «Музика» 1970–1980-х років. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 49–57, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-8

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» 1970–1980-Х РОКІВ

У статті розглянуто праці, присвячені фортепіанному мистецтву у виданнях журналу «Музика» 1970–1980-х років. Здійснено їхню класифікацію, введено в музикознавчий обіг маловідомі або забуті факти з історії фортепіанного мистецтва України 1970–1980-х років, окреслено їхні взаємозв'язки із сучасною епохою розвитку української музичної культури.

***Мета статті** – аналіз значення періодичного журналу «Музика» у висвітленні стану розвитку фортепіанного мистецтва України 1970–1980-х років.*

***Методологія** побудована на комплексі методів та принципів, серед яких: джерелознавчий та текстологічний підходи, що базуються на опрацюванні текстових матеріалів; комплексний історичний підхід задля осмислення значення, ролі й місця певного митця в історії української музичної культури; компаративний підхід, за допомогою якого виявлено й зіставлено подібні тенденції в досліджених матеріалах; метод меморіальної культурології, що дає можливість реконструкції минулого та його моделювання в сучасному.*

***Наукова новизна** полягає в тому, що вперше діяльність журналу «Музика» періоду 1970–1980-х років розглянута як предмет музикознавчого вивчення, зокрема його компонент, що репрезентує фортепіанне мистецтво.*

Описано різні аспекти фортепіанного мистецтва, які висвітлюються на сторінках журналу «Музика» 1970–1980-х років, зокрема, огляд фортепіанно-конкурсного життя, загальна проблематика фортепіанного мистецтва, розгляд знакових постатей та їхньої концертної діяльності, а також аналіз фортепіанної творчості композиторів та функціонування жанрів. У результаті доведено, що матеріали цього періоду надають найповнішу інформацію для вивчення специфіки проведення музичних конкурсів (зокрема, конкурсу ім. М. Лисенка, Всесоюзного конкурсу піаністів). Було виявлено, що серед статей журналу наявні ті, що відображають ранню наукову діяльність відомих нині науковців-піаністів, а також публікації нових композиторських творів, включаючи вокальні композиції в супроводі фортепіано, що входили до нотних доповнень журналу.

***Висновки**: Фортепіанне мистецтво хоча й не стало провідною тематикою журналу «Музика» 1970–1980-х років (серед 120 випусків цього періоду близько сотні статей є тематично дотичними до фортепіанного мистецтва), але цей масив інформації дає нам можливість структурувати її в аспекті визначення основних напрямів у відображенні фортепіанного мистецтва на сторінках журналу та ввести в музикознавчий обіг маловідомі факти з історії українського фортепіанного мистецтва періоду 1970–1980-х років.*

***Ключові слова:** музична періодика, культурні тенденції, музичне мистецтво, українські композитори, відображення епохи.*

Yuriy ZUBAY
Doctor of Philosophy in 034 Cultural Studies, Teacher of General Piano, R. M Gliera Kyiv Municipal Academy of Music, 31 Hetman Pavla Skoropadsky Str., Kyiv, Ukraine, 01032
***ORCID:** 0000-0003-1475-8368*

To cite this article: Zubay, Yu. (2025). Fortepianne mystetstvo na storinkakh zhurnalu «Muzyka» 1970–1980-kh rokiv [Piano art on the pages of the 'Muzyka' journal of the 1970s and 1980s]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 49–57, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-8

PIANO ART ON THE PAGES OF THE 'MUZYKA' JOURNAL OF THE 1970S AND 1980S

The article deals with the works devoted to piano art in the editions of the 'Muzyka' journal of the 1970s and 1980s. Their classification is made, little-known or forgotten facts from the history of piano art in Ukraine in the 1970s and 1980s are introduced into musicological circulation, and their interconnections with the modern era of Ukrainian musical culture are outlined.

***The purpose of the article is** to analyse the significance of the periodical 'Muzyka' in covering the state of development of piano art in Ukraine in the 1970s and 1980s.*

***The methodology** is based on a set of methods and principles, including: source and textual approaches based on the study of textual materials; a comprehensive historical approach to understanding the significance, role and place of a particular artist in the history of Ukrainian musical culture; a comparative approach, which identifies and compares similar trends in the materials studied; the method of memorial cultural studies, which makes it possible to reconstruct the past and model it in the present.*

***The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the activities of the journal 'Muzyka' of the 1970s and 1980s are considered as a subject of musicological study, in particular its component representing piano art.*

Various aspects of the piano art covered in the pages of the 'Muzyka' journal of the 1970s and 1980s are described, including an overview of piano competition life, general issues of the piano art, consideration of significant figures and their concert activities, as well as analysis of the piano works of composers and the functioning of genres. As a result, it is proved that the materials of this period provide the most complete information for studying the specifics of music competitions (in particular, the M. Lysenko Competition, the All-Union Piano Competition). It was found that among the articles of the journal there are those reflecting the early scientific activities of well-known pianists, as well as publications of new compositions, including vocal compositions accompanied by piano, which were included in the journal's musical supplements.

***Conclusions**: Although piano art did not become the leading theme of the journal 'Muzyka' in the 1970s and 1980s (among 120 issues of this period, about a hundred articles are thematically related to piano art), this body of information allows us to structure it in terms of determining the main directions in the reflection of piano art on the pages of the journal and to introduce into musicological circulation little-known facts from the history of Ukrainian piano art of the 1970s and 1980s.*

***Key words:** music periodicals, cultural trends, musical art, Ukrainian composers, reflection of the era.*

Постановка проблеми. Українське фортепіанне мистецтво на нинішньому етапі розвитку сформувало свої традиції в композиторській, виконавській та методико-педагогічній сферах. Але водночас залишається значна кількість прогалин у вивченні його історії, зокрема, період 1970–1980-х років. Цей час характеризувався значним впливом державної ідеології на українську культуру (Брайченко, 2014, с. 124). Тиск поширювався й був відчутним у різних сферах життя людини – від суспільно-політичної до особистої (Брайченко, 2014, с. 125). На думку Л. Сбітнєвої, в українській музичній культурі 60–80-х рр. XX ст. чітко простежується домінування двох систем: офіційної музики соцреалізму з «ювілейними штампами» й естетикою творів на замовлення та неофіційної творчості композиторів-шістдесятників, які відстоювали ідеали псевдореалізму, утілюючи їх у програмній та інструментальній музиці (Сбітнєва, 2017). Але варто зазначити, українське фортепіанне мистецтво в період 1970–1980 років відчувало значне піднесення. Зокрема, В. Каменська слушно зауважує, що 1960–1970 рр. увійшли в історію української музичної культури як нова віха. Фортепіанна музика, як і інші жанри того часу, стала основою для розвитку української музики, зокрема фортепіанної, на наступні десятиліття (Каменська, 2018, с. 193). Одним із джерел для дослідження може слугувати періодичне видання «Музика», у якому було висвітлено деякі аспекти українського фортепіанного мистецтва 1970–1980-х років у різних його напрямах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження цієї проблематики вимагає аналізу кількох джерельних напрямів для комплексного висвітлення теми. Наукові праці, що стосуються музичної культури України 1970–1980-х років, представлені роботами таких авторів, як В. Каменська (Каменська, 2018), Л. Ланцута (Ланцута, 1998), які визначають 1970-ті роки як переломний етап у розвитку української фортепіанної сонати, та А. Калашникова (Калашникова, 2020, с. 2), яка розглядає фортепіанне мистецтво України 1960–1980-х років як проєкцію процесів початку XX століття. Серед спеціальних праць, присвячених висвітленню окремих напрямів музичного мистецтва 1920–1930-х років на сторінках журналу «Музика», варто відзначити два наукові дослідження І. Шеремети (Шеремета, 2011, 2015). У пер-

шій статті (Шеремета, 2011) авторка аналізує діяльність журналу в контексті інших музичних видань тієї епохи, підкреслюючи його значення як «вершини-джерела» (Шеремета, 2011, с. 289). У другій статті (Шеремета, 2015) музикознавиця систематизує матеріали журналу, що стосуються творчості Л. Ревуцького, опубліковані в 1920-х роках.

Період діяльності журналу в 1920–1930-х роках досліджувала також І. Бобришева (Бобришева, 2013), яка проаналізувала публікації, присвячені вокальній музиці. Водночас період діяльності видання після 1970 року ще не був об'єктом окремого музикознавчого аналізу, що підкреслює актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

Метою статті є комплексне дослідження висвітлення фортепіанного мистецтва на сторінках журналу «Музика» в 1970–1980-х роках.

Завдання статті:

1) проаналізувати основні тенденції, напрями й проблематику публікацій журналу «Музика» в 1970–1980-х роках;

2) розкрити маловідомі факти фортепіанного мистецтва України вищезазначеного періоду;

3) визначити роль видання у формуванні та популяризації українського фортепіанного мистецтва 1970–1980-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Журнал «Музика» впродовж свого існування відображав значну кількість різнопланових подій українського музичного життя. Під різними назвами це видання існувало в період 1923–1941 років, а потім поновило свою діяльність із 1970-го. Більше ніж тридцять років головним редактором журналу «Музика» був музикознавець, лібретист, композитор та віолончеліст за освітою Едуард Яворський, діяльність якого була спрямована на формування музично-критичної думки широких мас в Україні.

Протягом період 1970–1980-х років до складу редакційної колегії журналу «Музика» входили:

– композитори: Юрій Знатоков (від заснування до 1975), Анатолій Кос-Анатольський (до 1983), Мирослав Скорик (до 1977), Аркадій Філіпенко (до 1977), Олександр Білаш (1977–1990), Андрій Штогаренко (1977-1990), Іван Карабиць (1988-1990);

– музикознавці: Микола Гордійчук, Всеволод Задерацький (до 1977), Юлій Малишев (до 1977, паралельно 1966–1976 – головний редактор видання «Музична Україна»), Валентин Темофєєв (до 1979), Марина Черкашина (до 1977, потім поновилась з 1988), Іван Ляшенко (з 1986);

– диригенти: Михайло Кречко (до 1985), Анатолій Авдієвський (з 1977), Іван Гамкало (1977–1979, потім з 1988), Стефан Турчак (з 1979), Лев Венедиктов (1986–1987), Олег Тимошенко (з 1986), Євген Савчук (з 1988);

– співаки: Сергій Козак (до 1975), Микола Кондратюк (1977–1985);

– а також: хореограф Павло Вірський (до 1975), артист балету Федір Баклан (1977–1983), художник театру Федір Нірод (1977–1987), віолончеліст Георгій Авер'янов (з 1979), альтист Лобуренко Євген (1979–1990), оперний режисер Дмитро Смолич (1979–1987), баяніст Анатолій Онуфрієнко (з 1988).

Статті, присвячені фортепіанному мистецтву в різних його проявах, варто розподілити за блоками: огляд фортепіанно-конкурсного життя; загальна проблематика фортепіанного мистецтва (зокрема, виховання піаністів, розвиток певних навичок, особливості інструментарію); розвідки, присвячені знаковим постатям фортепіанного мистецтва минулого й сучасного та їхня концертна діяльність; статті, присвячені фортепіанній творчості певних композиторів; проблематика функціонування фортепіанних жанрів; наукові доробки піаністів.

Огляд фортепіанно-конкурсного життя. Найвідомішим конкурсом фортепіанного виконавства на теренах України в період 1970–1980-х років був конкурс ім. М. Лисенка. Його історія розпочинається з 1962 року, і до 2012 він проводився щочотири – п'ять років (до 1992 року – як республіканський). Номінація «Фортепіано» була не єдиною, музиканти змагались у своїй майстерності також у номінаціях «Струнні інструменти» та «Сольний спів». Конкурс проводився в різних містах України: Києві, Львові, Харкові, Одесі, Запоріжжі. Саме матеріали журналу «Музика» нині залишаються найбільш інформативним джерелом про специфіку проведення цього важливого конкурсу в історії української фортепіанної культури періоду 1970–1980-х років.

Огляди на фортепіанні секції цього конкурсу в різні роки писали Т. Кравченко (Кравченко, 1975), В. Сєчкін (Сєчкін, 1981), Н. Кашкадамова (Кашкадамова, 1985), Ж. Хурсіна (Хурсіна, 1989). У цих статтях подається аналіз якості виконання програм, особливості виконавської манери учасників, а інколи також і критичні зауваження щодо підбору програм.

Упродовж 1970–1980-х років на теренах України проводились різноманітні фортепіанні конкурси. Зокрема, у Києві в 1970 році проводився й Всесоюзний конкурс піаністів. Своїми враженнями про нього на сторінках журналу «Музика» поділилась Г. Литвиненко (Литвиненко, 1970), грунтовну критичну рецензію написав Г. Курковський, зазначивши, що «конкурс не відкрив нічого нового в плані знайомства з фортепіанною музикою» (Курковський, 1971).

Зазначимо, що тематикою статей цього блоку могли бути конкурси різного рівня, як приклад – кафедральний конкурс піаністів, проведений у 1985 році в Київському державному інституті культури ім. О. Корнійчука (Студентський конкурс, 1985) (нині Київський національний університет культури і мистецтв). Цінність цієї статті полягає в тому, що вона є чи не єдиним джерелом, де Віктор Клин – музикознавець, автор більш ніж сотні музикознавчих праць, композитор, піаніст – постає перед нами і як піаніст-педагог. Двоє із трьох переможців цього конкурсу були вихованцями його класу.

У тому ж році було опубліковано статтю, що висвітлювала проведення міського конкурсу піаністів серед педагогів музичних шкіл міста Києва, участь у якому взяло понад 70 музикантів. Виконавський рівень конкурсу був дуже високим, про що свідчать програми учасників, серед яких були Концерт № 3 С. Рахманінова, «Фантазія» й «Карнавал» Р. Шумана, «Острів радості» К. Дебюссі. Серед лауреатів були піаністи, музична кар'єра яких у майбутньому сягнула значних висот (Олена Сікалова – нині доцент кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. І. Чайковського – на зазначеному конкурсі стала лауреатом другого ступеня; представниця ДМШ № 2) (Конкурс викладачів, 1985).

Загальна проблематика фортепіанного мистецтва. В. Захарченко висловлює новаторські думки щодо відбору піаністів у закладах вищої освіти, висуваючи ідею проведення колоквіуму до здачі гри на фортепіано, а також вивчення твору, що відповідає рівню складності 1–2 курсу музичного училища за день до здачі фаху (Захарченко, 1972). Подібні думки висловлює у своєму доробку Т. Кравченко, зосереджуючись на прикладах виховання піаністів у консерваторіях. Серед її ідей варто виокремити: обов'язкове вивчення твору напам'ять вже на перший урок з педагогом, принципове підтримання педагогом консерваторії власної концертно-виконавської форми, бажана участь студента в конкурсах (хоча б в рамках консерваторії); цінність публічного обговорення гри студентів на класних зборах (Кравченко, 1973). Детально значення конкурсної діяльності у вихованні піаніста Т. Кравченко розглянула в окремому дослідженні, опублікованому в журналі «Музика» роком пізніше попередньої статті. У ньому піаністка підкреслює ті процеси такого явища як «фортепіанний конкурс», що характерні й для сучасної епохи: «…розмноження з неймовірною швидкістю їхньої кількості», «…зосередження репертуару конкурсантів на типовій конкурсній програмі» (Кравченко, 1975).

Б. Деменко, аналізуючи явище поліритміки у фортепіанному виконавстві, у своїй статті робить спробу віднайти єдиний принцип розуміння й опанування цього явища (Деменко, 1978). У тому ж випуску журналу В. Ванюкевич порушує проблематику виховання розвитку вміння імпровізації та підбору на слух піаністами, зазначаючи, що це необхідно перш за все музикантам, які здобувають освіту в музично-педагогічних закладах, адже випускники цих факультетів мають бути музикантами широкого профілю, і вміння грати на слух особливо важливе для роботи в загальноосвітній школі (Ванюкевич, 1978).

Проблематику такого поширеного амплуа піаніста як «концертмейстер» порушено в статті С. Саварі. Автор (він сам був концертмейстером Донецької філармонії, пізніше – завідувачем кафедри концертмейстерства Донецької консерваторії) висуває новаторську ідею щодо безперервності навчання концертмейстерської майстерності на всіх етапах виховання піаніста, починаючи з шостого класу музичної школи (Саварі, 1973). І. Полян розглядає роботу концертмейстера в контексті діяльності в класі камерного співу консерва-

рії, слушно зауважуючи, що хоча всі піаністи впродовж навчання в консерваторії отримують лише основні навички концертмейстерства, але для набуття досвіду потрібна значна практика (Полян, 1975).

Зрідка траплялись випадки, коли редакційна колегія перед статтею вказувала, що погоджується не з усім викладеним автором та друкує статтю виключно для ознайомлення. Такою була публікація про особливості музикального слуху піаніста, адже висновки було зроблено виключно з дослідів, проведених на піаністах Київського педагогічного інституту ім. О. Горького (нині Український державний університет ім. М. Драгоманова) (Ванюкевич, 1978).

Розвідки, присвячені знаковим постатям фортепіанного мистецтва минулого та сучасного та їхня концертна діяльність. В. Чернецький дослідив одну із цікавих сторінок української концертно-піаністичної діяльності Ф. Ліста в 1847–1848-х роках. На основі опрацьованих архівних джерел підтвердив думку про те, що серед українських міст для своїх гастрольних турне Ф. Ліст найчастіше обирав Єлисаветград (нині Кропивницький) (Чернецький, 1970).

Г. Курковський підсумовує значення творчої діяльності Г. Беклемішева в розвитку українського фортепіанного мистецтва: «… саме Г. Беклемішев у 1920-х роках поставив питання про створення педагогічного репертуару, що складався б із творів українських композиторів минулого та сучасності» (Курковський, 1971). Також цю важливу сферу діяльності Г. Беклемішева розкриває у своїй статті Ж. Аністратенко-Хурсіна, зауважуючи, що Г. Беклемішев зробив істотний внесок у створення та редагування Першого українського педагогічного фортепіанного репертуару, до якого увійшли класичні твори, музика В. Косенка, В. Барвінського, Л. Ревуцького, М. Коляди, С. Людкевича, Я. Степового, Б. Лятошинського…., а завдяки Л. Ревуцькому та В. Золотарьову вони стали широко доступними для учнів музичних закладів України» (Хурсіна-Аністратенко, 1981).

В. Бойков та О. Вітовський у 1984 році опублікували статтю, присвячену В. Топіліну (Бойков, Вітовський, 1984), а у 2018 році весь її текст став частиною значної монографії О. Пінчук, яка вивчала творчість митця (Пінчук, 2018). У цьому дослідженні В. Бойков та О. Вітовський опублікували й інші свої спогади про педагога.

Статті, присвячені фортепіанній творчості певних композиторів. Найбільш численними серед статей, присвячених фортепіанній творчості українських композиторів, були роботи В. Клина. Серед них праця, спрямована на вивчення фортепіанного стилю Л. Ревуцького (Клин, 1971), статті про фортепіанну спадщину Б. Лятошинського (Клин, 1975), А. Штогаренка (Клин, 1977), С. Людкевича (Клин, 1979) (у випуску, присвяченому 100-річчю С. Людкевича), «Романтичній сонаті» В. Фемеліді (Клин, 1975).

Статті, присвячені специфіці функціонування фортепіанних жанрів. Цей блок презентує стаття В. Клина, у якій автор не лише описав свої враження від концерту в рамках VI з'їзду композиторів, де вперше прозвучали українські фортепіанні концерти, написані на початку 1970-х років, але й виокремив основні новаторські тенденції в цьому жанрі (Концерт № 5 «Український» М. Сільванського, Концерт Ж. Колодуб, Концерт № 2 «Кварт-концерт» О. Красотова) (Клин, 1974).

В. Клин не обійшов увагою на сторінках журналу й такий важливий у формуванні піаніста жанр як «поліфонічна музика». У своїй розвідці він робить історичний екскурс у розвиток цього жанру в українській музиці та зосереджує основну увагу на тогочасній «новинці» – циклі «34 прелюдії й фуги» В. Бібіка, що створювалась композитором упродовж 1971–1975 років (Клин, 1980).

Л. Ніколаєва розкриває особливості функціонування жанру української фортепіанної сонати 1960–1970-х років. У статті чи не вперше здійснено музикознавчий аналіз творів, написаних відносно нещодавно (станом на 1983 рік – рік публікації статті): Соната та Сонатина Ю. Іщенка, Сонатина О. Красотова, Сонатина Г. Ляшенка, Соната № 3 М. Сільванського, Соната № 3 В. Сільвестрова, Соната №1 В. Кирейка (Ніколаєва, 1983). Зауважимо, що перелік українських фортепіанних сонат зазначеного періоду є значно ширшим за перелічений. Інші твори цього періоду авторка теж не оминула увагою, вона подає їх у загальних оглядах стильових напрямів, у яких творили композитори.

Особливу увагу привертає стаття «Твори Л. Шукайло» (1975), що є однією з перших музикознавчих праць, присвячених творчому доробку тоді ще молодої композиторки Людмили Шукайло, у якій музикознавиця Н. Тишко проаналізувала такі фортепіанні твори композиторки, як Соната, Концерт для фортепіано з оркестром та твори для інших інструментів (Тишко, 1975). Наразі проаналізовані в цій статті твори ми можемо віднести до так званого «раннього» періоду творчості композиторки, який Н. Тишко характеризувала «загальним оптимістичним настроєм при досить широкому діапазоні різноманітних емоцій» (Тишко, 1975).

Наукові доробки піаністів. Серед опублікованих статей журналу «Музика», періоду 1970–1980 років ми знаходимо чимало праць, що представляють так звану «ранню» наукову творчість знаних нині науковців-піаністів. Серед них – стаття Ольги Щолокової (нині доктора педагогічних наук) за 1973 рік «Виховання юних піаністів» (Щолокова, 1973), яка була апробацією її кандидатської дисертації «Музично-естетичне виховання школярів у процесі навчання гри на фортепіано», захищеної в 1978 році. Особливе місце займають статті К. Шамаєвої, першу з яких було опубліковано в 1971 році й присвячено симфонічним концертам у Києві 1920–1930 років (Шамаєва, 1971), і яка стала хронологічно другою із сотні опублікованих наукових праць мисткині. Загалом упродовж 1970–1980 років нею було видано 11 статей у журналі (Омельченко, 2022), тематика яких не обмежується виключно музичним мистецтвом.

Чимало праць Ж. Аністратенко-Хурсіної на сторінках журналу «Музика», присвячених яскравим представникам київської фортепіанної школи, стали основою її монографії «Видатні педагоги-піаністи Київської консерваторії», виданої в 1990 році.

Науково-дослідницька діяльність М. Степаненка знайшла своє відображення в статті, присвяченій клавірному концерту М. Бортнянського (Степаненко, 1983). Варто згадати, що кожен випуск журналу вміщував невелике нотне доповнення, переважно вокальними творами в супроводі фортепіано, і серед цих «доповнень» неодноразово публікувались нові композиторські твори М. Степаненка.

Висновки. Фортепіанне мистецтво безумовно не стало провідною тематикою журналу «Музика» 1970–1980 років. Статті, присвячені цій галузі музичного мистецтва, ми знаходимо не в кожному випуску, вони нечасто бували на перших шпальтах. Проте, якщо розглядати їхню загальну кількість упродовж цього часового проміжку – це, орієнтовно, близько сотні, і з них ми можемо робити певні висновки про специфіку відображення фортепіанного мистецтва на сторінках цього журналу в зазначений часовий проміжок. Отже, тематика фортепіанного мистецтва на сторінках журналу не стала провідною з двох причин: загальна спрямованість журналу на висвітлення ідеологічних особливостей епохи, перевага до розповсюдження на загал стану музичного мистецтва в загальноосвітніх школах, сільській місцевості, орієнтація на огляд розвитку «масштабних» жанрів, а також, що теж має значення, – серед представників редакційного штату не було піаністів.

Водночас опубліковані на сторінках журналу «Музика» 1970–1980-х років матеріали, присвячені фортепіанному мистецтву, є цінною пам'яткою епохи, адже відображають низку маловідомих або забутих фактів того часу.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з висвітленням стану інших галузей музичної культури, освіти, виконавства, які теж доцільно розглядати в розрізі окремого часового проміжку – 1970–1980-х років – періоду, що характеризувався певною цілісністю й має особливе місце в історії України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бобришева І. Журнал «Музика» як джерело інформації про вокальні твори українських композиторів про вокальні твори українських композиторів 20-х років XX ст. *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського.* 2013. № 37. С. 480–489. URL : http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000233803 (дата звернення : 28.01.2025).

2. Бойков В., Вітовський О. Згадуючи професора. *Журнал «Музика».* 1984. № 2. С. 30–31.

3. Брайченко О. Побутування українських традиційних свят родинного циклу в умовах наступу радянської ідеології 70–80-х років XX століття. *Народна творчість та етнологія.* 2014. № 4. С. 115–127.

4. Ванюкевич В. Мистецтво імпровізації – піаністам. *Журнал «Музика».* 1978. № 2. С. 19–20.
5. Деменко Б. Поліритміка у фортепіанному виконавстві. *Журнал «Музика».* 1978. № 2. С. 14–19.
6. Захарченко В. Роздуми про майбутніх піаністів. *Журнал «Музика».* 1972. № 1. С. 12–13.
7. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2020. 225 с.
8. Каменська В. Ю. Українська фортепіанна музика 60–70-х рр. XX століття як важливий етап її історичного розвитку. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. № 2. С. 188–193.
9. Клин В. Аспекти фортепіанного стилю Л. Ревуцького. *Журнал «Музика».* 1971. № 6. С. 8–9.
10. Клин В. Фортепіанна спадщина. *Журнал «Музика».* 1975. № 1. С. 7–8.
11. Клин В. З фортепіанного доробку А. Штогаренка. *Журнал «Музика».* 1977. № 4. С. 10–11.
12. Клин В. Фортепіанна музика С. Людкевича. *Журнал «Музика».* 1979. № 1. С. 7–8.
13. Клин В. Романтична соната В. Фемеліді. *Журнал «Музика».* 1975. № 6. С. 11.
14. Клин В. Фортепіанні концерти. *Журнал «Музика».* 1974. № 3. С. 5.
15. Клин В. Поліфонічні фортепіанні твори. *Журнал «Музика».* 1980. № 1. С. 3–5.
16. Конкурс викладачів. *Журнал «Музика».* 1985. № 4. С. 26.
17. Кравченко Т. Проблеми підготовки піаністів. *Журнал «Музика».* 1973. № 5. С. 10.
18. Кравченко Т. Конкурси: наслідки і завдання. *Журнал «Музика».* 1975. № 1. С. 19–21.
19. Курковський Г. Музикант-просвітитель. *Журнал «Музика».* 1971. № 2. С. 29.
20. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 1998. 18 с.
21. Литвиненко Г. Всесоюзний конкурс піаністів. *Журнал «Музика».* 1970. № 2. С. 17.
22. Ніколаєва Л. Фортепіанна соната 60-х-70-х років. *Журнал «Музика».* 1983. № 3. С. 9–10.
23. Омельченко Т. А. Кіра Шамаєва як історик української музичної культури. *Українське музикознавство.* 2022. № 48. С. 8–29. DOI : 10.31318/0130-5298.2022.48.288430 (дата звернення: 28.01.2025).
24. Пінчук О. Г. Canto sospeso: Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна: Монографія. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського; Вид-во «Естет Прінт», 2018. 456 с.
25. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера. *Журнал «Музика».* 1975. № 4. С. 14.
26. Саварі С. Більше уваги концертмейстерам. *Журнал «Музика».* 1973. № 5. С. 13.
27. Сбітнєва Л. М. Особливості розвитку української музичної культури у другій половині XX століття. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика.* 2017. № 4. С. 258–264.
28. Сєчкін В. Конкурс ім. М. Лисенка. *Журнал «Музика».* 1981. № 4. С. 14.
29. Степаненко М. Невідомий концерт Д. Бортнянського. *Журнал «Музика».* 1983. № 1. С. 30.
30. Студентський конкурс. *Журнал «Музика».* 1985. № 2. С. 27.
31. Тишко Н. Твори Л. Шукайло. *Журнал «Музика».* 1975. № 4. С. 12.
32. Хурсіна Ж. Не тільки нові імена. *Журнал «Музика».* 1989. № 1. С. 24.
33. Хурсіна-Аністратенко Ж. Незабутнє ім'я. *Журнал «Музика».* 1981. № 6. С. 27.
34. Чернецький В. Останні концерти Ф. Ліста. *Журнал «Музика».* 1970. № 6. С. 35–36.
35. Шамаєва К. Симфонічні концерти в Києві 20-х років. *Журнал «Музика».* 1971. № 6. С. 13–14.
36. Шеремета І. Журнал «Музика» і розвиток галицької музичної періодики в 1900–1930-х роках. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2011. № 11. С. 285–290. URL : http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000470349 (дата звернення : 28.01.2025).
37. Шеремета І. Становлення ревуцькознавства на сторінках журналу Музика 1920-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2015. № 15. С. 184–190. URL : http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000469690 (дата звернення : 28.01.2025).
38. Щолокова О. П. Виховання юних піаністів. *Журнал «Музика».* 1973. № 6. С. 27.

REFERENCES:

1. Bobrysheva, I. (2013). Zhurnal «Muzyka» yak dzherelo informatsii pro vokalni tvory ukrainskykh kompozytoriv pro vokalni tvory ukrainskykh kompozytoriv 20-kh rokiv XX st [The magazine «Music» as a source of information about vocal works of Ukrainian composers about vocal works of Ukrainian composers of the 20s of the 20th century]. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho – Scientific works of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky,* 37, 480-489. Retrieved from http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000233803 [in Ukrainian].
2. Boikov, V., & Vitovskyi, O. (1984). Zghaduiuchy profesora [Remembering the professor]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 30–31 [in Ukrainian].

3. Braichenko, O. (2014). Pobutuvannia ukrainskykh tradytsiinykh sviat rodynnoho tsyklu v umovakh nastupu radianskoi ideolohii 70–80-kh rokiv XX stolittia [The existence of Ukrainian traditional holidays of the family cycle in the conditions of the offensive of Soviet ideology in the 70s–80s of the 20th century]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia – Folk art and ethnology,* 4, 115–127. [in Ukrainian].

4. Vaniukevych, V. (1978). Mystetstvo improvizatsii – pianistam [The Art of Improvisation – for Pianists]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 19–20 [in Ukrainian].

5. Demenko, B. (1978). Polirytmika u fortepiannomu vykonavstvi [Polyrhythms in Piano Performance]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 14–19 [in Ukrainian].

6. Zakharchenko, V. (1972). Rozdumy pro maibutnikh pianistiv [Reflections on future pianists]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 12–13 [in Ukrainian].

7. Kalashnykova, A. I. (2020). Stylovi parametry formuvannia ukrainskoi fortepiannoi muzyky malykh form pershoi tretyny XX st. [Stylistic parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the 20th century]. Candidate's thesis. Sumy [in Ukrainian].

8. Kamenska, V. Yu. (2018). *Ukrainska fortepianna muzyka 60–70-kh rr. KhKh stolittia yak vazhlyvyi etap yii istorychnoho rozvytku* [Ukrainian piano music of the 60s–70s of the 20th century as an important stage of its historical development]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo – International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology,* 2, 188–193. [in Ukrainian].

9. Klyn, V. (1971). Aspekty fortepiannoho styliu L. Revutskoho [Aspects of the piano style of L. Revutsky]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 8–9 [in Ukrainian].

10. Klyn, V. (1975). Fortepianna spadshchyna [Piano heritage]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 7–8 [in Ukrainian].

11. Klyn, V. Z. (1977). Fortepiannoho dorobku A. Shtoharenka [Piano works of A. Shtoharenko]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 4, 10–11 [in Ukrainian].

12. Klyn, V. (1979). Fortepianna muzyka S. Liudkevycha [Piano music of S. Liudkevych]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 7–8 [in Ukrainian].

13. Klyn, V. (1975). Romantychna sonata V. Femelidi [Romantic sonata of V. Femelidi]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 11 [in Ukrainian].

14. Klyn, V. (1974). Fortepianni kontserty [Piano concertos]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 3, 5 [in Ukrainian].

15. Klyn, V. (1980). Polifonichni fortepianni tvory [Polyphonic piano works]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 3-5 [in Ukrainian].

16. Konkurs vykladachiv [Competition of teachers]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 4, 26 [in Ukrainian].

17. Kravchenko, T. (1973). Problemy pidhotovky pianistiv [Problems of training pianists]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 5, 10 [in Ukrainian].

18. Kravchenko, T. (1975). Konkursy: naslidky i zavdannia [Competitions: consequences and tasks]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 19–21 [in Ukrainian].

19. Kurkovskyi, H. (1971). Muzykant-prosvitytel [Musician-educator]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 29 [in Ukrainian].

20. Lantsuta, L. V. (1998). *Ukrainska fortepianna sonata: teoriia, istoriia, suchasni tendentsii* [Ukrainian piano sonata: theory, history, modern trends: author's abstract]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

21. Lytvynenko, H. (1970). Vsesoiuznyi konkurs pianistiv [All-Union competition of pianists]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 17 [in Ukrainian].

22. Nikolaieva, L. Fortepianna sonata 60-kh-70-kh rokiv [Piano Sonata of the 60s-70s]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 3, 9–10 [in Ukrainian].

23. Omelchenko, T. A. (2022). Kira Shamaieva yak istoryk ukrainskoi muzychnoi kultury [Kira Shamaeva as a historian of Ukrainian musical culture]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology,* 48, 8–29. DOI : 10.31318/0130-5298.2022.48.288430 [in Ukrainian].

24. Pinchuk, O. H. (2018). Canto sospeso: Perervana pisnia: Knyha pro V. V. Topilina [Canto sospeso: Interrupted song: A book about V. V. Topilin]. Kharkiv: Kharkivskyi natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho; Vyd-vo «Estet Print» [in Ukrainian].

25. Polian, I. (1975). Z dosvidu pedahoha-kontsertmeistera [From the experience of a teacher-concertmaster]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 4, 14 [in Ukrainian].

26. Savari, S. (1973). Bilshe uvahy kontsertmeisteram [More attention to concertmasters]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 5, 13 [in Ukrainian].

27. Sbitnieva, L. M. (2017). Osoblyvosti rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury u druhii polovyni XX stolittia [Peculiarities of the development of Ukrainian musical culture in the second half of the 20th century]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka – Spirituality of the individual: methodology, theory and practice,* 4, 258–264. [in Ukrainian].

28. Siechkin, V. (1981). Konkurs im. M. Lysenka [Lysenko Competition]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 4, 14 [in Ukrainian].

29. Stepanenko, M. (1983). Nevidomyi kontsert D. Bortnianskoho [Unknown Concert of D. Bortnyansky]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 30 [in Ukrainian].

30. Studentskyi konkurs [Student Competition]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 2, 27 [in Ukrainian].

31. Tyshko, N. (1975). Tvory L. Shukailo [Works of L. Shukailo]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,*4, 12 [in Ukrainian].

32. Khursina, Zh. (1989). Ne tilky novi imena [Not only new names]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 1, 24 [in Ukrainian].

33. Khursina-Anistratenko, Zh. (1981). Nezabutnie imia [An unforgettable name]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 27 [in Ukrainian].

34. Chernetskyi, V. (1970). Ostanni kontserty F. Lista [The last concerts of F. Liszt]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 35–36 [in Ukrainian].

35. Shamaieva, K. (1971). Symfonichni kontserty v Kyievi 20-kh rokiv [Symphonic concerts in Kyiv in the 1920s]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 13–14 [in Ukrainian].

36. Sheremeta, I. (2011). Zhurnal «Muzyka» i rozvytok halytskoi muzychnoi periodyky v 1900–1930-kh rokakh [Magazine «Music» and the development of Galician musical periodicals in the 1900-1930s]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian art history: materials, research, reviews,* 11, 285–290. Retrieved from http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000470349 [in Ukrainian].

37. Sheremeta, I. (2015). Stanovlennia revutskoznavstva na storinkakh zhurnalu Muzyka 1920-kh rokiv [The formation of revutskoznavstva on the pages of the magazine «Music» of the 1920s]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian art history: materials, research, reviews,* 15, 184-190. Retrieved from http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000469690 [in Ukrainian].

38. Shcholokova, O. P. (1973). Vykhovannia yunykh pianistiv [Education of young pianists]. *Zhurnal «Muzyka» – Journal «Music»,* 6, 27 [in Ukrainian].

УДК 780.616.433.036.9.071.2.091(73)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-9

Валентин ІВАНОВ
концертмейстер кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID**: 0009-0007-3361-0816*

Людмила КУДРИЧ
Заслужена артистка України, доцентка, завідувачка кафедри музично- драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID**: 0000-0003-1319-5874*

Людмила КРАСОВСЬКА
Заслужена артистка України, доцентка, кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID**: 0000-0001-6146-4288*

Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО
викладачка кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID**: 0009-0005-1342-7446*

Бібліографічний опис статті: Іванов, В., Кудрич, Л., Красовська, Л., Михайлюченко, О. (2025). Поетична імпровізація: слід Білла Еванса в музичному просторі джазу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 58–64, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-9

ПОЕТИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: СЛІД БІЛЛА ЕВАНСА В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ДЖАЗУ

Стаття присвячена поглибленому аналізу впливу видатного джазового піаніста Білла Еванса на формування сучасної джазової імпровізаційної традиції, а також вивченню його унікального стилю виконання, гармонічного мислення та новаторського підходу до музичної інтерпретації.

Досліджуються гармонічні, мелодичні та ритмічні інновації Еванса, які стали основою для творчого розвитку багатьох сучасних джазових музикантів. Особливу увагу приділено аналізу специфіки гармонічного підходу, що базується на тонкому нюансуванні акордів, використанні модальних конструкцій і розширенні можливостей традиційної тональної системи, що наділяє його гру неповторною колористичністю і глибиною.

Проаналізовано, як його новаторські ідеї знайшли відображення в стилі гри таких відомих піаністів, як Чік Коріа, Хербі Хенкок, Бред Мелдау, Кіт Джаррет та інших, і яким чином ці ідеї вплинули на розвиток джазу в другій половині XX століття та на початку XXI століття. Увагу зосереджено на ключових аспектах музичного стилю Еванса, зокрема гармонічній гнучкості, текстурній глибині, емоційній насиченості та імпровізаційній свободі, які стали визначальними для подальших генерацій джазових піаністів.

Поглиблений аналіз його творів дозволяє краще зрозуміти взаємозв'язок між класичною традицією і джазовою імпровізацією, а також продемонструвати, як ці дві музичні сфери синтезувалися в унікальному стилі піаніста, що суттєво розширило межі гармонічного мислення в джазі. Результати цього дослідження мають практичну цінність і можуть бути використані в музичній педагогіці, зокрема для підготовки молодих музикантів, які прагнуть оволодіти сучасними техніками джазової імпровізації. Виявлені аспекти творчості Еванса можуть також слугувати основою для подальших наукових досліджень у галузі джазової музики, а їх вивчення сприятиме формуванню нового покоління виконавців, що поєднують у своїй грі глибину класичної традиції та експресію сучасного джазу.

Таким чином, стаття розширює уявлення про внесок Білла Еванса у формування сучасного музичного простору джазу і сприяє глибшому розумінню його спадщини, що залишається актуальною для музикантів, дослідників і слухачів усього світу.

***Ключові слова:** Білл Еванс, джазова імпровізація, гармонія, мелодія, ритм, сучасний джаз.*

Valentyn IVANOV
Concertmaster of the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID**: 0009-0007-3361-0816*

Lyudmila KUDRYCH
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID**: 0000-0003-1319-5874*

Lyudmila KRASOVSKA
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID**: 0000-0001-6146-4288*

Oksana MYKHAILIUCHENKO
Lecturer at the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID**: 0009-0005-1342-7446*

To cite this article: Ivanov, V., Kudrych, L., Krasovska, L., Mykhailiuchenko, O. (2025). Poetychna improvizatsiia: slid Billa Evansa v muzychnomu prostori dzhazu [Poetic improvisation: Bill Evans' footprint in the musical space of jazz]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 58–64, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-9

POETIC IMPROVISATION: THE TRACE OF BILL EVANS IN THE MUSICAL SPACE OF JAZZ

***The relevance of the article**. The role of Bill Evans in the development of jazz music cannot be overstated. His work not only shaped new approaches to harmony but also served as a foundation for an entire generation of musicians who continue to reinterpret his legacy. In the contemporary musical world, where harmonic experimentation and genre synthesis are becoming increasingly relevant, the study of Evans's work retains both academic value and practical significance. **The purpose of the article.** Despite numerous studies on Bill Evans's work, his role in shaping the harmonic style of modern jazz pianists remains insufficiently explored. In particular, it is essential to examine how his approaches to rhythmic freedom, the use of modulations, and extended harmonies have influenced the performance practices of subsequent generations. **The methodology.** Among the notable works dedicated to Bill Evans, Peter Pettinger's biography «Bill Evans: How My Heart Sings» (1998) stands out for its in-depth exploration of the musician's life and creative journey. This book focuses on the technical aspects of Evans's playing, unveiling his harmonic innovations, the influence of classical music, and the unique characteristics of his improvisational style. Similarly, Michael Pelz's work «The Pianistic Innovations of Bill Evans» (2003) investigates Evans's pianistic contributions, particularly his use of open voicings, modal harmony, and innovative approaches to ensemble interaction.However, the majority of existing publications concentrate on the technical mastery of the musician, often neglecting his broader influence on contemporary performers. In this context, Ted Gioia's «The History of Jazz» (2011) and Ashley Kahn's «Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece» (2000) provide valuable insights into the historical context of Evans's work, particularly his role in shaping modal jazz and transforming the cultural space of jazz in the mid-20th century.Additionally, the transcription collection «Bill Evans Omnibook: For Piano» (2018) is an essential resource for studying his repertoire in academic settings. Numerous articles in leading jazz publications such as DownBeat and JazzTimes offer unique interviews, album reviews, and analyses of Evans's work, which have formed the basis for understanding his musical legacy.Furthermore, the documentary «Bill Evans: Time Remembered» (2016) provides an intimate look at the musician's philosophy, personal life, and contributions to the world of jazz, emphasizing his creative heritage as a source of inspiration for future generations.Thus, contemporary studies and publications present a multifaceted view of Bill Evans's legacy. However, they only partially highlight his influence on modern musicians, which is the primary focus of this article. **Conclusions.** Bill Evans's harmonic innovations laid the foundation for the modernization of jazz improvisation. His style seamlessly integrated classical traditions into contemporary jazz, creating a new performance ideal. Evans's work continues to serve as a source of inspiration for modern musicians, driving the evolution of jazz artistry. **The practical significance.** Possible directions for further research include exploring Evans's influence on non-academic jazz schools as well as on electronic music, which increasingly incorporates jazz harmonic structures.*

***Key words:** Bill Evans, jazz improvisation, harmony, melody, rhythm, contemporary jazz.*

Актуальність теми дослідження. Роль Білла Еванса у розвитку джазової музики неможливо переоцінити. Його творчість стала основою для багатьох новаторських ідей у джазі, зокрема у формуванні гармонічного мислення та виконавських підходів. Еванс увів нові підходи до гармонії, які не тільки вплинули на сучасників, але й сформували фундамент для цілих поколінь музикантів. У сучасному музичному світі, де жанровий синтез і гармонічні експерименти набувають дедалі більшого значення, дослідження творчості Білла Еванса зберігає свою наукову цінність. Його музична спадщина є джерелом натхнення для піаністів, композиторів та імпровізаторів, які прагнуть переосмислити джазову традицію в нових умовах.

Постановка проблеми. Хоча творчість Білла Еванса широко досліджена, все ж недостатньо уваги приділено його впливу на формування гармонічного стилю сучасних джазових піаністів. Його підходи до ритмічної свободи, використання модуляцій та розширених гармоній є унікальними й досі залишаються предметом для подальшого аналізу. Важливо вивчити, як ці інновації вплинули на виконавську практику наступних поколінь музикантів, включаючи взаємодію в ансамблях та сольну імпровізацію.

Аналіз останніх досліджень. Серед численних праць, присвячених Евансу, виділяється біографія Петера Петтінгера «Bill Evans: How My Heart Sings» (2002), яка пропонує глибокий аналіз життя музиканта, його техніки та стилю. Праця Майкла Пелца «The Pianistic Innovations of Bill Evans» (2003) зосереджується на новаторських технічних аспектах, таких як використання відкритих акордів і модальної гармонії. Окрім того, збірка «Bill Evans Omnibook: For Piano» (2018) містить транскрипції його найвідоміших творів, що є незамінним джерелом для академічного вивчення. Такі публікації, як «The History of Jazz» Теда Джоя (2011) та «Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece» Ешлі Кана (2000), досліджують внесок Еванса в розвиток модального джазу й історичний контекст його творчості.

Мета статті. Визначити ключові інновації Білла Еванса, які стали основою для нових виконавських підходів, гармонічного мислення й імпровізаційних практик у джазі, а також осмислити його вплив на сучасних музикантів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Білл Еванс, народжений у музично обдарованій родині, ще з дитинства демонстрував неабиякий талант до музики. Його раннє навчання класичній музиці заклало основу для гармонійної та ритмічної чутливості, яка згодом стала фундаментом унікального підходу до джазу. Ще юнаком він захопився свінговими ансамблями, що розширило його музичні горизонти й дало змогу сформувати своєрідний симбіоз класичного та джазового підходів. Білл Еванс народився 16 серпня 1929 року в місті Плейнфілд, штат Нью-Джерсі, у родині з французьким і валлійським корінням. Музична атмосфера в домі сприяла ранньому інтересу Білла до музики. Мати, яка була аматорською піаністкою, надихнула його ще в дитинстві сісти за фортепіано. Уже з чотирьох років Білл почав освоювати цей інструмент, а згодом долучив до свого арсеналу ще й флейту та скрипку. Такий широкий інструментальний бекграунд забезпечив йому глибоке розуміння різних музичних стилів, але саме класична музика, вивчена ним у ранньому віці, стала ключовим елементом, який визначив його майбутню джазову кар'єру. Закінчивши школу, Еванс вступив до Південно-Східного університету Луїзіани, де отримав формальну музичну освіту, яка допомогла йому систематизувати музичні знання й розширити технічні навички. У цей період він поглиблено вивчав творчість великих класичних композиторів, таких як Шопен і Дебюссі. Їхня гармонійна вишуканість і тонка чутливість залишили значний відбиток у творчості Б. Еванса, формуючи його музичну індивідуальність. Це особливо яскраво проявлялося в роботі з джазовими стандартами, які набували нових, несподіваних відтінків у його інтерпретаціях. Особливо примітним є те, що вже в юні роки Білл Еванс почав експериментувати з гармонією та мелодією, додаючи до традиційного джазу елементи класичної музики. Любов до імпресіоністичних текстур Дебюссі та гармонічних послідовностей Шопена стала основою для створення того неповторного звуку, який із часом здобув визнання у світовій джазовій спільноті. Еванс не просто переймав стиль цих композиторів, а перетворював їхні ідеї на щось цілком нове, інтегруючи їх у джазові форми (Pettinger, 2002, с. 1–20).

Таким чином, ранні роки життя та навчання Білла Еванса стали міцним фундаментом для

його творчого розвитку. Поєднання класичної освіти, захоплення свінгом і невпинного прагнення до музичних експериментів дозволило джазовому піаністу створити свій унікальний стиль, який вплинув на розвиток джазу й залишив незабутній слід у музичному мистецтві.

Кульмінаційним моментом у ранній кар'єрі Білла Еванса стала його співпраця з Майлзом Девісом, яка залишила незабутній слід у джазовій історії. Девіс був відкритий до інновацій, і саме Еванс допоміг йому реалізувати ідеї модального джазу. Робота над альбомом «Kind of Blue» стала своєрідним маніфестом нової музичної естетики. Інтерпретація композицій, таких як «So What» та «Blue in Green», показала здатність Б. Еванса створювати багатовимірні музичні текстури, використовуючи прості, але насичені гармонійні структури. Його використання пауз, тонких нюансів динаміки й чутливої артикуляції змінювало саме уявлення про те, яким може бути фортепіанний акомпанемент у джазі. Цей опис влучно характеризує підхід Еванса до імпровізації, який нагадує філософське дослідження звуку (DeGreg, 2005, с. 118–120).

Співпраця Білла Еванса з Майлзом Девісом стала ключовим етапом у його кар'єрі. Майлз, завжди відкритий до експериментів, запросив Еванса у свій секстет у 1958 році. Цей ансамбль працював над створенням модального джазу – нового підходу, що відкидав складні гармонійні зміни на користь простих, але багатозначних модальних структур. Саме під час роботи над альбомом «Kind of Blue» (1959) Еванс продемонстрував свою творчу геніальність. Він був не лише виконавцем, а й співавтором концепції альбому, зокрема композицій «Blue in Green» та «Flamenco Sketches», що досі вважаються еталонними прикладами модальної імпровізації. Його гра у цьому альбомі відзначається витонченістю та глибиною, які створили новий стандарт у джазовому виконавстві. Формат джазового тріо зазнав кардинальних змін завдяки Б. Евансу. Його партнерство зі Скоттом ЛаФаро та Полом Моушеном стало революційним. Раніше тріо зазвичай функціонувало за чітко розподіленими ролями: фортепіано було основним «голосом», бас підтримував гармонійний фундамент, а ударні забезпечували ритмічну опору. Білл Еванс, натомість, запропонував концепцію рівноправності між інструментами. У записах тріо, таких як «Explorations» та «Sunday at the Village Vanguard», відчувається новий рівень інтерактивності між музикантами. Бас ЛаФаро буквально «розмовляє» з фортепіано, створюючи контрапунктичні лінії, а П. Моушен використовує ударні для акцентів, які сприяють розвитку драматургії композицій. Ця інтерактивність була особливо помітною у виконанні стандартів, наприклад, «My FoolishHeart» чи «Autumn Leaves». Білл Еванс змінював гармонійні структури композицій, додаючи несподівані модальні переходи, які створювали ефект «відкритих дверей» у музиці. Після співпраці з Девісом, Еванс заснував власне тріо, яке стало еталоном камерного джазу. У класичному складі – Білл Еванс (фортепіано), Скотт ЛаФаро (контрабас) і Пол Моушен (ударні) – тріо досягло небаченої раніше інтеграції між інструментами. Особливістю тріо Б. Еванса було рівноправне спілкування музикантів. ЛаФаро розширив можливості контрабасу, використовуючи його не лише як ритмічний інструмент, але й як засіб для гармонійної та мелодійної імпровізації. Пол Моушен, у свою чергу, застосовував мінімалістичний підхід до гри на ударних, що дозволяло створювати атмосферу легкості й прозорості. Одним із ключових записів тріо є альбом «Sunday at the Village Vanguard» (1961), що вважається вершиною камерного джазу. На прикладі музичних творів у цьому альбомі особливо помітно, як музиканти використовують простір і паузу, щоб створити ефект «дихання» музики (Kahn, 2000, с. 50–78).

Гармонійний стиль Білла Еванса став справжньою революцією в джазовій музиці, відкривши новий вимір у гармонійній мові. Його підхід ґрунтувався на принципах класичної музики, таких як ідеї Клода Дебюссі, Моріса Равеля й Йоганна Себастьяна Баха, але був майстерно адаптований до джазового контексту. Особливо визначними були так звані «відкриті» акорди, які створювали ефект простору та легкості, що змушувало слухача поринати у звукову глибину. Однією з найвизначніших композицій, яка демонструє цей підхід, є «Peace Piece». Побудована на простій, але впізнаваній повторюваній басовій фігурі, ця п'єса розкриває унікальність мислення Б. Еванса. Використовуючи мінімальні гармонійні зміни, він досягає надзвичайного емоційного впливу, створюючи атмосферу, яка ніби запрошує слухача до роз-

думів і внутрішнього діалогу. Цей твір став одним із перших зразків «статичної гармонії», концепції, яка пізніше стане ключовою у розвитку модального джазу. Ще одним визначним аспектом гармонійної мови Білла Еванса є його схильність до поліфонії. Він часто вводив у свої твори незалежні мелодичні лінії, які збагачували текстуру композицій і надавали їм багатошаровості. Такий підхід не лише надавав його творам інтелектуальної глибини, але й робив їх надзвичайно емоційно-виразними. У поєднанні з модальним підходом до імпровізації це дозволяло Евансу створювати музику, яка ніби виходила за межі традиційних рамок часу й простору. «Peace Piece» є справжнім маніфестом його гармонійного мислення. У ній прості акордові прогресії й повторювана басова лінія поступово розвиваються, створюючи складну музичну текстуру, яка здатна захопити навіть найвибагливішого слухача. Така майстерність не лише демонструє технічний талант музиканта, а й розкриває його вміння використовувати найпростіші засоби для створення емоційно-насичених і драматичних музичних пейзажів. Завдяки новаторському підходу до гармонії, Білл Еванс залишив глибокий слід у джазовій культурі. Його ідеї стали основою для багатьох сучасних джазових виконавців, які досі надихаються здатністю перетворювати гармонію на інструмент глибокої емоційної виразності й художнього самовираження.

Вплив Білла Еванса на сучасних джазових музикантів є беззаперечним, а його інноваційні ідеї продовжують формувати нові підходи до імпровізації, гармонії та ансамблевого виконання. Бред Мелдау, Кіт Джарретт і Есперанса Сполдінг – серед тих, хто неодноразово визнавав значущість творчості Б. Еванса у становленні власного стилю. Бред Мелдау, один із найяскравіших представників сучасного джазу, розвинув ідею інтерактивного тріо, започатковану Біллом Евансом. Він інтегрував до цього формату нові жанрові елементи, зокрема сучасну електронну музику, рок і поп-культуру. Завдяки цьому його тріо стало не лише платформою для віртуозного виконання, а й лабораторією експериментів із текстурою та формою. Б. Мелдау успадкував від Еванса концепцію рівноправного співіснування всіх інструментів тріо, де кожен учасник ансамблю відіграє активну роль у творенні музичного матеріалу, уникаючи традиційної ієрархії «соліст-акомпанемент». Кіт Джарретт, у свою чергу, продовжив традицію сольної імпровізації, започатковану Евансом, та вивів її на новий рівень. Його легендарний «The Köln Concert» став свідченням того, як ідеї Еванса, щодо побудови гармонійних і ритмічних структур, можуть бути трансформовані у «музичні подорожі». К. Джарретт перейняв від Б. Еванса любов до вишуканої гармонії та глибокої індивідуальної експресії, що дозволило йому створювати масштабні сольні програми, сповнені драматизму та тонких нюансів. Відома контрабасистка та вокалістка Есперанса Сполдінг у своїй роботі також часто звертається до ідей Білла Еванса. Її здатність органічно поєднувати елементи джазу, класичної музики та авангарду є прямим відгуком на багатогранність стилю Еванса. Е. Сполдінг відзначає, що вивчення творів піаніста надихнуло її на створення багатошарових композицій із чітко вираженою гармонійною структурою. Таким чином, вплив Білла Еванса виходить далеко за межі його епохи.

Новаторські підходи музиканта до імпровізації, гармонії та ансамблевої взаємодії стали фундаментом для розвитку сучасного джазу. Музиканти продовжують переосмислювати ідеї Б. Еванса, інтегруючи їх у власну творчість, що дозволяє джазу залишатися динамічним і актуальним жанром (Gioia, 2011, с. 330–335).

Творчість джазового піаніста стала фундаментом для музичної освіти у джазових академіях і школах по всьому світу. Його унікальний підхід до гармонії, глибоке розуміння імпровізації та майстерність ансамблевої гри зробили музичні композиції об’єктом пильного вивчення й аналізу. Записи Білла Еванса розглядаються не лише як зразок технічної майстерності, а й як джерело натхнення для нових поколінь музикантів. Його композиції, такі як: «Waltz for Debby», «Autumn Leaves» і «Blue in Green», увійшли до обов’язкового репертуару студентів джазових відділів, особливо піаністів. «Waltz for Debby» є не лише прикладом тонкого гармонійного мислення, але й демонстрацією того, як музикант уміло інтегрував емоційний зміст у музичну структуру. Цей твір став ідеальним навчальним матеріалом для розвитку у студентів чутливості до гармонійних переходів і динаміки. «Autumn Leaves» у виконанні Б. Еванса служить прикладом май-

стерної інтерпретації джазових стандартів. Він збагачує композицію несподіваними гармонійними відтінками й витонченими ритмічними змінами. «Blue in Green», створена у співпраці з Майлзом Девісом, демонструє його здатність працювати з мінімалістичними засобами для досягнення максимальної емоційної виразності (Gioia, 2012, с. 88–90).

У багатьох академіях творчість Білла Еванса є основою курсу джазової імпровізації, де особливу увагу приділяють його унікальній здатності будувати сольні партії. Інноваційний підхід до розподілу ролей у джазовому тріо – рівноправність між фортепіано, контрабасом і ударними – став революційним. Ця концепція, яку він реалізував разом із такими музикантами, як Скотт Лафаро та Пол Моушен, зараз вивчається як зразок сучасної ансамблевої гри. Крім того, значна увага приділяється аналізу його технічних прийомів. Зокрема, студенти вивчають запроваджені музикантом використання відкритих акордів, які додають музиці простору й багатошаровості, а також модальні гармонії, що стали його творчою візитівкою.

Програми багатьох джазових шкіл також включають практичні завдання, спрямовані на вивчення манери Еванса грати сольні партії, де кожна нота продумана й емоційно обґрунтована. Таким чином, Білл Еванс залишається не лише видатним музикантом, а й символом досконалості в джазовій освіті. Його вплив є відчутним у кожному аспекті навчального процесу – від інтерпретації класичних стандартів до створення нових музичних підходів, які вкорінені в його спадщині. Творчість джазового піаніста формує майбутнє джазу, допомагаючи музикантам усвідомлювати значення гармонії, чуттєвості й емоційної глибини у виконанні (Friedwald, 2010, с. 312–318).

Окрім технічних досягнень, значення Білла Еванса полягає у глибокому філософському підході до музики. Для нього джаз був не лише мистецтвом, а й формою самовираження, яка вимагала абсолютної чесності й щирості. Він часто наголошував, що справжня музика починається там, де закінчуються ноти, що це спосіб побачити те, що не можна побачити очима. Це визначення було не просто поетичною фразою, а сутністю його творчої філософії, яка пронизувала кожен аспект виконавської й композиторської діяльності (Watson, 2004, с. 95–97).

Підхід до музики виходив за межі технічного вдосконалення. Для Білла Еванса важливо було не лише правильно виконати ноти, а й наповнити їх життям і сенсом. Він вірив, що кожна композиція має бути своєрідним діалогом між музикантом і слухачем, у якому розкривається справжня сутність емоцій і переживань. Ця філософія була основою його роботи як сольного виконавця, так і учасника ансамблів. Виступи завжди сприймалися як унікальний досвід, адже кожна імпровізація народжувалася тут і зараз, відображаючи моментальні емоції та думки. Еванс підходив до музики, як до процесу самопізнання. Вважав, що музика здатна розкривати глибини людської душі й відображати те, що важко передати словами. Це особливо проявлялося у його сольних творах, таких як «Peace Piece», де кожна нота ніби розкривала внутрішній світ виконавця. Імпровізації музиканта були схожі на сповідь, де слухач міг відчути всю палітру емоцій – від радості до смутку, від надії до меланхолії. Крім того, Білл Еванс акцентував увагу на важливості щирості в музиці. Він часто казав, що справжнє мистецтво не може бути поверховим або вигаданим. Його принцип «чесність у кожній ноті» став своєрідним кредо для багатьох музикантів, які намагалися наслідувати його стиль і підхід. Завдяки цій щирості музика залишається актуальною й такою, що резонує з сучасними слухачами, навіть через десятиліття після його смерті (Gridley, 2012, с. 273–276). Таким чином, філософія Білла Еванса була глибоко вкорінена у його творчість і залишила значний слід у джазовій культурі. Його ідеї про музику, як засіб самопізнання й самовираження, надихають не лише музикантів, а й усіх, хто прагне розкрити свої внутрішні глибини через мистецтво.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Гармонійні інновації Білла Еванса стали основою для модернізації джазової імпровізації. Його стиль інтегрував класичні традиції у сучасний джаз, створивши новий виконавський ідеал. Творчість Б. Еванса залишається джерелом натхнення для сучасних музикантів, стимулюючи розвиток джазового мистецтва. Можливими напрямами для подальших досліджень є вивчення впливу Білла Еванса на неакадемічні джазові школи, а також на електронну музику, що дедалі більше інтегрує джазові гармонійні структури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Berendt, Joachim-Ernst, and Günther Huesmann. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. / Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 475 pp.
2. Gioia, Ted**.** The History of Jazz. / Oxford University Press, 2011. 452 pp.
3. Kahn, Ashley. Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece. / Da Capo Press, 2000. 224 pp.
4. Lees, Gene Waltz for Debby: A Life of Bill Evans. New York: / Da Capo Press, 1999. 276 pp.
5. Levine, Mark. The Jazz Piano Book. / Petaluma: Sher Music Co., 1989. 308 pp.
6. Mehegan, John Jazz Improvisation: Tonal and Rhythmic Principles. New York: Watson-Guptill, 1964. 145 pp.
7. Pettinger, Peter Bill Evans: How My Heart Sings. New Haven: Yale University Press, 2002. 346 pp.
8. Priestley, Brian. Jazz on Record: A Critical Guide to the Best Recordings. New York: Crescent Books, 1988. 260 pp.
9. Watson, Ben. Derek Bailey and the Story of Free Improvisation. Verso, 2004. 438 pp.

REFERENCES:

1. Berendt, J.- E., & Günther H. (2009). *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century.* [*The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*]. Chicago: Lawrence Hill Books [in English].
2. Gioia, T**.** (2011). The History of Jazz. *[*The History of Jazz*].* Oxford University Press [in English].
3. Kahn, A. **(**2000). Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece. Da Capo Press [in English].
4. Lees, G. (1999). *Waltz for Debby: A Life of Bill Evans [Waltz for Debby: A Life of Bill Evans].* New York: Da Capo Press [in English].
5. Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book* [*The Jazz Piano Book*]. Petaluma: Sher Music Co [in English].
6. Mehegan, J. (1964). *Jazz Improvisation: Tonal and Rhythmic Principles* [*Jazz Improvisation: Tonal and Rhythmic Principles*]. New York: Watson-Guptill. [in English].
7. Pettinger, P. (2002). *Bill Evans: How My Heart Sings [Bill Evans: How My Heart Sings].* New Haven: Yale University Press [in English].
8. Priestley, B. (1988). *Jazz on Record: A Critical Guide to the Best Recordings* [*Jazz on Record: A Critical Guide to the Best Recordings*]. New York: Crescent Books. [in English].
9. Watson, B. (2004). Derek Bailey and the Story of Free Improvisation [Derek Bailey and the Story of Free Improvisation]. Verso [in English].

УДК 784.1.087.071.1(477)]:82-1
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-10

Юлія ІВАНОВА
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *0000-0001-5529-5713*

Бібліографічний опис статті: Іванова, Ю. (2025). Втілення поезії «Ой чого ти почорніло» Т. Шевченка у творчості українських композиторів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 65–72, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-10

ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ «ОЙ ЧОГО ТИ ПОЧОРНІЛО» Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Популярність вірша Тараса Шевченка «Ой, чого ти почорніло» зумовлена надзвичайною актуальністю головної ідеї – заклику до боротьби за свободу українського народу, що залишається ключовим питанням впродовж всієї історії України. Перше музичне втілення даного вірша є наспівом самого Кобзаря. У контексті сучасних подій аналіз композиторських інтерпретацій поезії «Ой чого ти почорніло» стає надзвичайно важливим, що обумовлює актуальність даного дослідження. Вірш отримав численні втілення в українській хоровій музиці, які демонструють різні художні підходи до осмислення його змісту. ***Мета статті*** *– проаналізувати особливості музичного втілення поезії Т. Шевченка «Ой, чого ти почорніло» у хоровій творчості українських композиторів, виявити спільні та відмінні риси композиторських підходів до трактування поетичного тексту. Матеріалом дослідження стали хорові твори С. Воробкевича, Л. Ревуцького, Р. Демшичина, О. Литвинова, М. Стефанишина, В. Камінського, В. Антонюка.* ***Методологія*** *дослідження включає історичний, жанрово-стильовий та компаративний аналізи.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві здійснено комплексний огляд музичних трактувань поезії «Ой, чого ти почорніло» Т. Шевченка.* ***Висновки****. Творчі підходи до втілення художнього образу поезії об'єднують традиції та новаторство, демонструючи потужний потенціал української композиторської школи. Виявлено низку закономірностей у трактуванні шевченківських рядків: використання повного оригінального тексту вірша, без скорочень чи значних видозмін; опора на народнопісенні інтонації, використання світлих мажорних акордів у заключних розділах творів. Докорінно різні підходи митці демонструють у виборі виконавського складу; музичних форм; гармонічному оформленні, зверненні до різних образно-емоційних сфер (від драматичних до молитовних).*

Ключові слова: *поезія, хорова творчість, композиторська інтерпретація, музично-виразні засоби.*

Yuliia IVANOVA
PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department Choral and Opera-Simphonic Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *0000-0001-5529-5713*

To cite this article: Ivanova, Yu. (2025). Vtilennia poezii «Oi choho ty pochornilo» T. Shevchenka u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv. [The embodiment of the poem by T. Shevchenko «Oh, why are you blackened» in the works of Ukrainian composers]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 65–72, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-10

THE EMBODIMENT OF THE POEM BY T. SHEVCHENKO «OH, WHY ARE YOU BLACKENED» IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

The popularity of Taras Shevchenko's poem «Oh, Why Are You Blackened» is due to the extreme relevance of its main idea, a call to fight for the freedom of the Ukrainian people. The first musical embodiment of this poem is a melody by Kobzar himself; in the context of contemporary events, the analysis of composers' interpretations of the poem «Oh,

Why Are You Blackened» becomes extremely important, which determines the relevance of this study. The poem «Oh, why are you blackened» has received numerous incarnations in Ukrainian choral music, which demonstrate different artistic approaches to understanding its content. ***The purpose*** *of the article is to analyze the peculiarities of the musical embodiment of Taras Shevchenko's poem «Oh, Why Are You Blackened» in the choral works of Ukrainian composers, to identify the common and distinctive features of the composers' approaches to the interpretation of the poetic text. The research material is based on the choral works of S. Vorobkevich, L. Revutsky, R. Demshychyn, O. Lytvynov, M. Stefanyshyn, V. Kaminsky, and V. Antoniuk.* ***The research methodology*** *includes historical, genre-stylistic and comparative analyzes.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian art history a comprehensive review of musical interpretations of the poem «Oh, Why Have You Turned Black» by Taras Shevchenko was carried out.* ***Conclusions.*** *Creative approaches to the realization of the artistic image of poetry combine traditions and innovation, demonstrating the powerful potential of the Ukrainian school of composition. A number of regularities in the interpretation of Shevchenko's lines have been revealed: the use of the full original text of the poem, without abbreviations or significant modifications; reliance on folk song intonations, the use of light major chords in the final sections of the works. The artists demonstrate radically different approaches in their choice of performers; musical forms; harmonic design; and appeal to various figurative and emotional spheres (from dramatic to prayerful).*

Key words: *poetry, choral creativity, composer's interpretation, musical and expressive means.*

Актуальність проблеми. Поезія Тараса Шевченка займає важливе місце в українській культурі, вона є невичерпним джерелом натхнення для багатьох митців. Популярність вірша «Ой, чого ти почорніло» зумовлена надзвичайною актуальністю головної ідеї – заклику до боротьби за свободу українського народу, що залишається ключовим питанням впродовж всієї історії України. Поетичний текст містить глибокий символізм і трагічний настрій, що надає широкий простір для створення різноманітних композиторських трактувань. У контексті сучасних подій аналіз композиторських інтерпретацій вірша «Ой чого ти почорніло» стає надзвичайно важливим, що обумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – проаналізувати особливості музичного втілення поезії Т. Шевченка «Ой, чого ти почорніло» у хоровій творчості українських композиторів, виявити спільні та відмінні риси композиторських підходів до трактування поетичного тексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання втілення поезії Т. Шевченка у хоровій музиці знаходиться у фокусі мистецтвознавчих розвідок, починаючи з другої половини XX ст. Перші дослідження музичної інтерпретації поезії Кобзаря належать С. Людкевичу, Н. Андрос. Книга Н. Королюк «Полум'яне слово Шевченка в музиці» (1995) є узагальненням 150-річного досвіду вокально-хорового втілення творів Шевченка. У XXI столітті дослідження музичних інтерпретацій поетичного слова Тараса Шевченка продовжує залишатися актуальним напрямом у музикознавстві. Існує єдине ґрунтовне дисертаційне дослідження Х. Флейчук «Хорова шевченкіана кінця XX –початку XXI століть: соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського)» (2011), де авторка окреслює особливості трактування поетичної спадщини Т. Шевченка у хоровій музиці та здійснює аналіз виконавської специфіки творів. Питання музичної шевченкіани висвітлено у низці науковий статей. На особливу увагу заслуговує наукова розвідка Ю. Бентя «Музична Шевченкіана в особових фондах українських композиторів (з архівних зібрань ЦДАМЛМ України)» (2014), де проаналізовано неопубліковані рукописи творів українських композиторів XIX–XX ст. на слова Т. Шевченка, а також висвітлено композиції, присвячені пам'яті Кобзаря. У дослідженні Н. Костюк «Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри» (2008) висвітлено жанрового розмаїття музичних інтерпретацій Шевченківської літературної спадщини. Панорамний огляд композиторського трактування поезії Тараса Шевченка у творчості митців XX ст. здійснено у статті О. Берегової «Шевченкіана в українській композиторській творчості XX століття» (2014). Окрему групу досліджень представляють роботи, присвячені аналізу регіональних особливостей музичного втілення поезії Кобзаря. Це статті С. Бондар «Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів» (2015), О. Васюти «До питання узагальнення музичної Шевченкіани Чернігівщини» (2008), Б. Косопуда «Камерно-вокальна шевченкіана у творчості львівських композиторів» (2014) та «Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини» (2017). У статті Г. Карась «Хорова Шевченкіана композиторів української діа-

спори» (2014) авторка досліджує стилістичне розмаїття хорових творів на вірші Т. Шевченка у доробку зарубіжних композиторів. Незважаючи на широкий спектр тематики досліджень музичної шевченкіани, питання трактування окремих поезій Кобзаря, зокрема вірша «Ой, чого ти почорніло», не отримало висвітлення в українському музикознавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вірш Кобзаря «Ой, чого ти почорніло» отримав чимало інтерпретаційних версій у вокально-хоровій творчості композиторів України. У «Ой, чого ти почорніло» поет осмислює події та наслідки однієї з найбільш трагічних сторінок визвольної боротьби України – поразки Б. Хмельницького під Берестечком. Т. Шевченко написав цей вірш 1848 року, у період заслання за участь у Кирило-Мефодіївському братстві.

Напередодні (1846 рік) Кобзар здійснив поїздку до Волині, де, ймовірно, й почерпнув натхнення на втілення до створення віршу. Починається твір риторичним питанням від імені всього народу. Основним ліричним героєм, наратором у вірші є персоніфікований образ поля, від якого звучить сповнений болю монолог. Образ поля в українській літературі є архетипним і символізує власне саму неньку-Україну. Головна думка поезії сконцентрована у останній строфі: *«Я знов буду зеленіти….»*. Ці слова водночас є і пророцтвом Кобзаря щодо невольницької долі майбутніх поколінь, і докором його сучасникам, що не постали проти пригнічення українського народу.

Перше музичне втілення поезії є наспівом самого Кобзаря, що згодом стали вважати народною піснею. Проста й лірична мелодія оповідного характеру органічно поєдналася з глибоким змістом, передаючи невимовну тугу за рідною землею. Шевченківський наспів, що швидко розлетівся країною, у різних регіонах отримав варіанти звучання, у тому числі відомо й про багатоголоссі зразки. Першою інтерпретацією тексту у професійній композиторській творчості є солоспів для баритону М. Лисенка.

У хоровій творчості першим відомим втіленням поезії «Ой, чого ти почорніло» є однойменний твір С. Воробкевича. Точний рік написання достеменно не відомий, але прем'єра виконання датується 1869 роком (твір виконувався під псевдонімом І Морозенко). «Ой, чого ти почорніло» С. Воробкевича написано для чоловічого хору *a cappella,* що, з одного боку, обумовлено прагненням композитора до втілення уособлюючого образу мужнього козацького війська, а з іншого – навіяно традиціями німецьких лідертафелів. Вплив традицій західноєвропейського романтизму відбивається не тільки у виборі виконавського складу, а й у стилістиці твору, що викликало обурення сучасників митця. Зокрема, С. Людкевич зазначав, що «автор позбавляє та оббирає Шевченка з усього нерву і темпераменту, з усього того, що становить суть його вдачі і характеру, та, силкуючись інтерпретувати його за своїми шаблонами, убирає його то в якийсь німецький стильовий сентименталізм, то знову в якийсь неприродний штучний драматизм» (Людкевич, 1999, с. 155–156). Найбільше наслідування європейському романтизму проявилось у елегійності, ліричності романсовій вишуканості мелодики, широкому використанні імітаційної поліфонії. Музичне втілення, позбавлене насиченого драматизму, відтінків трагічності у звучанні, певною мірою контрастує зі змістом поезії. С. Воробкевич вбачає втілення художнього змісту у ліричній споглядальності, світлій журбі, що змальовує почуття самого поета вдалині від Батьківщини. Часті контрастні динамічні зіставлення розмивають лінію драматургічного розвитку. Кульмінація, яка припадає на слова «А трупу не хочуть» здійснена тільки за рахунок розширення хорового діапазону та ущільнення фактури. Використання традиційних, простих гармоній, ясних та логічних тональних послідовностей додають звучанню відчуття спокою, сентиментальної ностальгії. Найбільш емоційно насиченим є епізод «Круг містечка Берестечка» (*con brio*), що підкреслюється стрімким рухом шістнадцятками у басів. Проте проникливий дует тенора та баса у сексту «та ще мене гайворони» обриває експресивний фрагмент та знову повертає у сферу ліричності. Завершується твір багатократним повторенням слова «проклинати», яке з кожним разом звучить все впевненіше, сміливіше. Завершується твір розгорнутим тризвуком D-dur, що можна інтерпретувати як віру в непереможну силу й міць українського народу.

У 1927 році з'являється інша хорова інтерпретація шевченківського вірша, створена Л. Ревуцьким. Епіко-драматичний тричас-

тинний твір для мішаного хору у супроводі фортепіано вже з перших тактів вирізняється глибиною осмислення поезії Кобзаря. Перша частина – спокійна, з превалюванням прозорої фактури, тихої динаміки (у межах p-mp). Основна тема має думний (баладний) характер, у ній відчувається, властиве композиторському стилю Л. Ревуцького, наслідування інтонаціям народного мелосу. На матеріалі теми побудований фортепіанний вступ, що втілений октавним унісоном у низький тесситурі. Тиха, важка та скорботна тема (вказівка pesante) нагадує стриманий та суворий, сповнений болю плач козака біля могил побратимів. Тема хору – унісонного викладу звучить як голос усього українського народу, що об'єднався у риторичному питанні «Чого ти почорніло?». На особливу увагу заслуговує гармонія даного речення, яка підкреслює семантичне забарвлення поетичного слова. Зокрема, Л. Ревуцький здійснює відхилення у найбільш скорботний, «темний» c-moll виділяючи слово «почорніло». Тихою відповіддю звучить речитативне соло альтової партії на тлі витриманих акордів у фортепіано. Друга частина (Agitato) є драматично-експресивною. Перший період відіграє роль зав'язки, розповідаючи основні події сюжету. Композитор звертається до імітаційної поліфонії, що сприяє динамічному розгортанню музичного матеріалу. Стрибкоподібний характер теми асоціюється з вигуками гніву, який охопив країну після поразки запорожців. Кульмінаційною верхівкою цього періоду є проведення теми у партії сопрано, після чого на слова «своїм трупом вкрили» поступово все заспокоюється, втілюючи трансформацію емоційної сфери – з гніву на скорботу. У другому періоді («а ще мене гайворони..») змінюється метр на дводольний, що у поєднанні з рівномірним рухом чвертями створює враження маршовості, рішучості. Генеральна кульмінація твору припадає на слова «а трупу не хочуть». Композитор посилює потужність кульмінації використанням divizi у всіх партіях, крім альтової. Після кульмінації продовжує драматичну лінію гармонічно й емоційно наповнена фортепіанна зв'язка, яка поступово затихає і завершує розділ затриманим C-dur тризвуком, що уособлює віру у світле майбутнє – козацька сила повстане та здобуде перемогу над усіма загарбниками – «гайворонами». Третя частина є не точною репризою та має доповнення, яке починається пронизливим октавним унісоном тенорової та сопранової партій. Незважаючи на сумні, невтішні пророчі слова, цей епізод вирізняється найбільш світлим характером, його можна інтерпретувати як втілення щирої, всепереможної любові до країни та народу.

Єдиним прикладом втілення поезії «Ой, чого ти почорніло» у великій формі є кантата Р. Демчишина «Берестечко» (1964 р.), написана для мішаного хору та симфонічного оркестру. Композитор використовує повний текст шевченківського вірша, часто застосовуючи багаторазові повторення окремих рядків. Кантата «Берестечко» розширює музичні можливості втілення поезії Кобзаря, використовуючи симфонічні методи розвитку. Композитор створює величну музичну драму, де розкривається скорбота та віра в майбутнє України.

Перша частина поділяється на два контрастні епізоди. Перший має скорботний характер, що експонується вже в оркестровому вступі, який наслідує звучанню траурного маршу і підкреслюється використанням мідних духових та ударних інструментів. Надалі скорботна тема трансформується у епіко-драматичну завдяки складності гармонічної мови (велика кількість раптових модуляцій у тональності різного ступеня споріднення). Таке тональне розмаїття пов'язано з прагненням композитора глибоко розкрити найтонші семантичні відтінки шевченківського слова. Відсутність ладо-тональної стабільності також втілює відчуття хаосу, страху, що охопили народ після поразки під Берестечком. Далі звучить триразове повторення ключових слів «За вольную волю», кожне з яких стає дедалі епічнішим, що підкреслюється зміною тональності. Другий епізод («Клюють очі козацької») представлений невеликою фугою епіко-героїчного характеру. Швидка, стрімка тема переконливо зображує картину бою. Друга частина, позначена словами «А ще мене гайворони…», репрезентує іншу образно-емоційну сферу – тужливу, проникливу, наче реквієм за загиблими. Велика увага приділяється саме використанню тембру жіночого хору, що уособлює плач України-матері. Третя частина є репризою першої та містить яскраву коду, у якій уславлюється «вольна воля» як найвища

цінність нації. Р. Демчишин, натхненний вірою в світле майбутнє України, завершує кантату поєднанням мінорних акордів у хоровій партії з мажорним звучанням оркестру, символізуючи свої сподівання на кращу долю країни.

Продовжує лінію інтерпретацій шевченківського вірша хорова фреска «Ой, чого ти почорніло» харківського композитора О. Литвинова (1966 р.) для мішаного хору та фортепіано. Це музичне осмислення поезії Кобзаря вирізняється найбільшою похмурістю, трагізмом, що обумовлює вибір композитором основної тональності f-moll, яка має забарвлення глибокої скорботи, туги. Для посилення драматизму найбільш значущих моментів використовується відхилення у b-moll, яка наділена семантикою ще сильнішої туги на межі відчаю. Композитор створює масштабне полотно, яке складається з чотирьох контрастних розділів, де розгортання музично матеріалу підпорядковано драматургії поезії. Починається твір розгорнутим фортепіанним вступом, який відіграє роль своєрідної увертюри, експонуючі основні мотиви та образні сфери. Хоровий розділ відкривається вступом басової партії, що звучить сурово й велично, мов голос самого Кобзаря, який крізь віки летить над Україною. Далі, на словах «зеленеє поле», додається партія тенору – звучить тужлива мелодія, яка закінчується висхідним рухом, зближаючи цей фрагмент з народними голосіннями. Монолог Берестецького поля починається зі вступу всіх хорових партій, що вказує на тлумачення О. Литвиновим образу поля, як уособлення всієї української землі. Раптовий експресивний та рішучий вигук «за вольную волю», підтриманий бурхливим пасажем у акомпанементі, пронизує сповнене трагізмом полотно, як порив вітру, що несе подих життя у понівечене поле. О. Литвинов замінює тут оригінальний рядок Т. Шевченка «та за вашу волю», посилюючи значущість слова.

Другий розділ (Agitato), драматичний та стрімкий, репрезентує образ кровопролитної битви. У цьому розділі відбувається стрімке нагнетіння образно-емоційних сфер від оповідальності до жаху й гніву. Перший епізод «Круг містечка Берестечка» має думно-розповідний характер, але схвильовані фігурації шістнадцятками в акомпанементі, як зловіщий шелест трав, передають атмосферу неминучої біди. Розгортання драматичної сфери починається від слів «А ще мене гайворони…». Композитор використовує divizi у хорових партіях та звертається до досить високої теситури, що створює враження зойку, а застосування перемінного розміру надає звучанню певної хаотичності. Кульмінацію розвитку О. Литвинов вбачає у фразі «А трупу не хочуть». Єдиним епізодом, де втілена світла емоційна сфера є початок третього розділу «Я знов буду зеленіти», де вперше здійснюється відхилення у паралельну до основної тональності твору As-dur. Звучать інтонації мрійливості, надії на настання кращих часів, сподівання на життя у вільній країні. О. Литвинов використовує прийом антифонного викладу – спочатку лірична тема звучить у виконанні чоловічих голосів, потім з іншим матеріалом вступає жіноча група. Це викликає асоціації з діалогом тих, хто назавжди лишився у Берестецькому полі і тих, хто продовжує жити та боротись за свободу України. Завершує твір емоційно глибокий епізод a cappella, що звучить як реквієм. Особливо сильний емоційний вплив має поліфонічний вокаліз, який створює враження багатоголосного, всенародного голосіння. У фіналі динаміка поступово зростає до fff, нагадуючи потужний крик, який лунає над полем битви.

У 1989 році з'являється хорова мініатюра В. Камінського для мішаного хору a cappella «Ой, чого ти почорніло, зеленеє поле». Особливістю використання поетичного тексту у даному творі є велика кількість повторів окремих рядків, що покликано посилити знащусть ключових фраз. Починається твір скорботним вокалізом у вигляді поступового нашарування голосів жіночої групи хору. Тембрально багате звукове тло викликає відчуття глибокого трагізму. Вступає басова партія з ключовим питанням «Ой, чого ти почорніло», яке повторюється двічі – за другим разом переплітаючись у діалозі з тенором. Розповідний характер, простота й невимушеність музичного оформлення цієї фрази надає ознак риторичності. Вокальна лінія розвивається у межах тонічного квартсекстакорду, завершуючи кожну фразу поверненням у тоніку, що створює відчуття невідворотності подій, які повторюються у плині історії. Тема, що декілька разів проводиться у творі, отримує роль рефрену, завдяки чому форма твору набуває рис рондальності. Монолог поля починається з тієї ж теми, викладе-

ній у більш високій теситурі партії сопрано у поєднанні з рельєфними підголосками альтів, що створює відчуття піднесеного, хоча й трагічного одкровення, підсилюючи емоційний контраст між спокійним запитанням і болісною відповіддю. Змалювання картини лютої битви (від слів «круг містечка Берестечка») В. Камінський починає з триголосного жіночого хору. Цей епізод, максимально зближений з народною піснею, втілює скорботу всіх жінок України – дружин, матерів, доньок, що не дочекались своїх близьких з поля бою. Композитор використовує тут відхилення у g-moll, за яким закріплена семантика плачу, туги. У творі застосовано різні типи поліфонічного викладу для розгортання драматичної картини. Зокрема, у епізоді «А ще мене гайворони…» поєднуються підголоскова та імітаційна поліфонія, що надає звучанню деякої хаотичності, подібної до кружляння зграї над полем. Більшої напруги досягає В. Камінський на словах «клюють очі козацькії», де тему проводять низькі голоси на фоні витриманого пронизливого дисонуючого співзвуччя інших партій. Кульмінацію композитор втілює на словах «Почорніло я зелене та за вашу волю», затверджуючи основну ідею шевченківської поезії. Експресивний теноровий підголосок, вокаліз-плач у верхній теситурі підсилює відчуття невимовного болю й розпачу. У заключному розділі композитор затверджує драматичну образну сферу шляхом використання відхилення у c-moll, одну з найбільш скорботних тональностей. Незважаючи на це, вислів «Я знов буду зеленіти…», викладений триголосним жіночим хором, набуває більш світлого звучання та контрастує з наступним реченням «А ви вже ніколи…». Така композиційна будова втілює ключову думку твору про те, що природа з часом оновиться, Україна відродиться, але люди, які віддали життя за свободу, вже не повернуться. За словами Х. Флейчук, «ця сентенція є смисловою кульмінацією твору» (Флейчук, 2011, 107).

Інтерпретація поезії «Ой, чого ти почорніло» волинським митцем М. Стефанишиним відрізняється найбільшим наслідуванням народно-пісенній традиції, що акцентує на всенародному характері трагедії, описаної в тексті Кобзаря. Композитор обирає мішаний хор a cappella та куплетно-варіаційну форму, властиву більшості народних пісень. Починається твір заспівом жіночих голосів, що уособлює голос України до своїх синів, які назавжди лишились на чорному од крові полі бою. Обрана композитором тональність d-moll надає звучанию тужливого, скорботного характеру. Монолог поля розпочинається вже у чотириголосному викладі, з'являються елементи підголоскової поліфонії, що ще більше споріднює цей твір із народною піснею. Основна тема має розповідний характер, подібний до думи. Розгортання драматичних подій починається у третьому куплеті («А ще мене гайворони…»). М. Стефанишин залишає авторську вказівку «більш схвильовано», та здійснює відхилення у тональність домінанти (a-moll), що додає відчуття певної розгубленості, пустоти. Куьмінацією драматичного розвитку стає четвертий куплет, у якому втілено пророцтво Кобзаря – «А ви вже ніколи не вернетеся на волю». Після цього ще раз звучать пророчі слова, викладені діалогом між теноровою партією та жіночою групою. У цьому епізоді відсутня партія басу, який вступає тільки на словах «мене стиха та орючи». Позбавлення звучання основи, гармонічної опори втілює відчуття зневіри, розчарування. Завершується твір октавним унісоном, що є типовим для народних пісень.

Зразком інтерпретації поезії сучасними композиторами є «Ой, чого ти почорніло» В. Антонюка (2014 р.), що входить у цикл «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella».* За слова В. Антонюка, «Даний твір – не просто ілюстрація діалогу між полем та оповідачем: картина, яку «змальовує» композитор за допомогою музичних виражальних засобів, значно глибша та має щонайменше два пласти» (Антонюк, Кумановська, Шейко, 2024, 1). Композиція має куплетно-варіаційну форму, що наближає її до народної традиції. Вступ будується на остинатному мотиві, що поступово проходить через різні голоси, імітуючи пориви вітру над полем після битви. На рядках «Почорніло я од крові» з'являється нова тема у партії сопрано, яка набуває характеру тужливого голосіння. Кожен наступний куплет розвиває музичний матеріал попереднього, змінюючи гармонію, теситуру та динаміку. У третьому куплеті («Та ще мене гайворони») зростає напруга, відбуваються часті гармонічні зміни, що підкреслюють драматизм тексту. Четвертий куплет досягає кульмінації на сло-

вах «Почорніло я, зелене, та за вашу волю», де потужне *crescendo* створює відчуття непоправної трагедії. Кода починається після довгої паузи і звучить як скорботне пророцтво: «Я знов буду зеленіти…». Поступове згасання звучання та зниження теситури посилюють ефект приреченості, завершуючи твір скорботними інтонаціями.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, багатогранність музичних інтерпретацій поезії «Ой, чого ти почорніло» українських композиторів свідчить про її значущість для національної культури. Вибір стилістичних прийомів, форми, гармонії та тембру у різних композиторів відображає їхнє особисте художнє бачення й глибоке осмислення тексту. Творчі підходи до втілення художнього образу поезії об'єднують традиції та новаторство, демонструючи потужний потенціал української композиторської школи.

Виявлено низку закономірностей у трактуванні шевченківських рядків: використання повного оригінального тексту вірша, без скорочень чи значних видозмін; опора на народнопісенні інтонації, як уособлення всенародного характеру змальованої трагедії; використання світлих мажорних акордів у заключних розділах, що втілюють віру в майбутнє відродження України.

Водночас, різні підходи митці демонструють у виборі виконавського складу; музичних форм; гармонічному оформленні. Індивідуальність композиторського мислення проявляється у зверненні до різних образно-емоційних сфер, які представлені як драматичними, що відображають біль і відчай українського народу, так і ліричними, наповненими світлою журбою та молитовністю.

Хорова Шевченкіана – це невичерпна область музикознавчих досліджень, що постійно поповнюється новими творами. Хорові композиції на тексти Т.Шевченка складають значну частину репертуару українських хорів, що обумовлює необхідність здійснення глибокого виконавського аналізу для створення переконливих інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бентя Ю. В. Музична Шевченкіана в особових фондах українських композиторів (з архівних зібрань ЦДАМЛМ України). Архіви України. 2014. Вип. 3. С. 5–28. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2014_3_2

2. Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття. Культурологічна думка. 2014. Вип. 7. С. 9–13. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2014_7_4

3. Бондар С. Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 42. С. 279-288. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_27

4. Васюта О. До питання узагальнення музичної Шевченкіани Чернігівщини. Мистецтвознавство України. 2008. Вип. 9. С. 70–75. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2008_9_9

5. Карась Г. В. Хорова Шевченкіана композиторів української діаспори. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20(1). С. 158–164. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(1)__31

6. Косопуд Б. Камерно-вокальна шевченкіана у творчості львівських композиторів. Молодь і ринок. 2014. Вип. 2. С. 119–124. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_2_24

7. Косопуд Б. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. Українська музика: науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2017. Вип. 3. С. 110–117. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_15

8. Костюк Н. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри. Студії мистецтвознавчі. 2008. Вип. 2(22). С. 101–110.

9. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. 165 с.

10. Флейчук Х. Хорова Шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ століть: соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського): дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2011. 177 с.

11. Antonyuk V. G., Kumanovska O. L., Sheyko A. O. «Eight poems by Taras Shevchenko for mixed choir a cappella» by Valeriy Antonyuk. Publishing House «Baltija Publishing». 2024. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-1

REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G., Kumanovska, O. L., & Sheyko, A. O. (2024). Eight poems by Taras Shevchenko for mixed choir a cappella by Valeriy Antonyuk. *Publishing House «Baltija Publishing.»* DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-1. [in Ukrainian].

2. Bentya, Yu. V. (2014). Muzychna Shevchenkiana v osobovykh fondakh ukrayinskykh kompozytoriv (z arkhivnykh zbiran′ TsDAMLM Ukrayiny) [Musical Shevchenkiana in the personal archives of Ukrainian composers (from the archival collections of TsDAMLM of Ukraine)]. *Arkhivy Ukrayiny,* 3, 5–28. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2014_3_2 [in Ukrainian].

3. Berehova, O. (2014). Shevchenkiana v ukrayinskiy kompozytors′kiy tvorchosti XX stolittia [Shevchenkiana in Ukrainian composers' works of the 20th century]. *Kulturolohichna dumka*, 7, 9–13. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2014_7_4 [in Ukrainian].

4. Bondar, S. (2015). Muzychna Shevchenkiana u tvorchosti suchasnykh kharkivs′kykh kompozytoriv [Musical Shevchenkiana in the works of contemporary Kharkiv composers]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity,* 42, 279–288. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_27 [in Ukrainian].

5. Fleichuk, Kh. (2011). Khorova Shevchenkiana kintsya XX – pochatku XXI stolit′: sotsiokul′turnyy ta dyryhents′ko-interpretatsiynyy aspekty (na materiali khorovykh tvoriv M. Skoryka, V. Kamins′koho) [Choral Shevchenkiana of the late 20th – early 21st centuries: sociocultural and conducting-interpretational aspects (based on choral works of M. Skoryk, V. Kaminskyi)]. *Candidate's dissertation in art studies, specialty 17.00.03 Musical Art.* Lviv: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko [in Ukrainian].

6. Karas′, H. V. (2014). Khorova Shevchenkiana kompozytoriv ukrayins′koyi diaspory [Choral Shevchenkiana of Ukrainian diaspora composers]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku,* 20(1), 158–164. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(1)__31 [in Ukrainian].

7. Kosopud, B. (2014). Kamerno-vokal′na Shevchenkiana u tvorchosti l′vivs′kykh kompozytoriv [Chamber-vocal Shevchenkiana in the works of Lviv composers]. *Molod′ i rynok,* 2, 119–124. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_2_24 [in Ukrainian].

8. Kosopud, B. (2017). Poeziya Tarasa Shevchenka u kamerno-vokal′niy tvorchosti kompozytoriv Halychyny [Taras Shevchenko's poetry in the chamber-vocal works of Galician composers]. *Ukrayins'ka muzyka: naukovyy chasopys LNMA imeni M. V. Lysenka*, 3, 110–117. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_15 [in Ukrainian].

9. Kostiuk, N. (2008). Poeziya Tarasa Shevchenka v ukrayinskiy muzychniy tvorchosti: imena i zhanry [Taras Shevchenko's poetry in Ukrainian music: names and genres]. *Studiyi mystetstvoznavchi*, 2(22), 101–110 [in Ukrainian].

10. Liudkevych, S. (1999). Vokal′na muzyka na teksty poeziy «Kobzarya» [Vocal music on the texts of «Kobzar»]. Stanislav Liudkevych. Doslidzhennya, Vol. 1, p. 165. *Lviv: Dyvosvit* [in Ukrainian].

11. Vasyuta, O. (2008). Do pytannya uzahal′nennya muzychnoi Shevchenkiany Chernihivshchyny [On the generalization of musical Shevchenkiana in Chernihiv region]. *Mystetstvoznavstvo Ukrayiny,* 9, 70–75. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2008_9_9 [in Ukrainian].

УДК 785.7:78.07/.09:781.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11

Марія КАЛАШНИК
доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, вул. Алчевських, 29, м. Харків, Україна, 61002
***ORCID**: 0000-0002-6432-2776*
***Scopus-Author ID**: 57218623176*

Бібліографічний опис статті: Калашник, М. (2025). Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 73–80, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11

ЗВУКООБРАЗ ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО

Як один з компонентів художньої рефлексії постає фортепіанна творчість О. Щетинського – масштабний простір синтезування досвіду музичного мистецтва у синхронії та діахронії, творення нової сонорної реальності. Її ґрунтом на мікрорівні слугує емансипований звук, на макрорівні- спрямованість на утвердження мета-жанру, мета-стилю та мета-мови музичного мистецтва. Резонанс фортепіанної творчості митця на рівні перцепції та активність «входження» творів О. Щетинського в обрії сучасного фортепіанного виконавства, утім, дисонують із рівнем опанування фортепіанних творів митця на рівні наукової рефлексії, що детермінує актуальність статті.

***Метою статті** є визначення провідних тенденцій репрезентації звукообразу фортепіано у творчості О. Щетинського.*

***Методологія**. Досягнення мети передбачає методологічну опору на компаративні настанови, які поєднують принципи культурологічного та виконавського підходів, жанрового та стильового аналізу.*

***Наукова новизна** статті полягає у виявленні та обґрунтуванні провідних напрямів концептуального, стильового та жанрового модифікування жанрових моделей фортепіанних творів О. Щетинського.*

***Висновки**. Фортепіанні твори О. Щетинського, репрезентовані у статті як віддзеркалення сучасних тяжінь до переформатування звукового простору та творення нової сонологічної концепції реальності, постають як один із модусів трансформації звукового образу фортепіано. Виявлено, що на жанровому рівні звукообраз фортепіано у творчості митця тяжіє до індивідуалізованих інтерпретацій жанрових моделей академічної традиції, зокрема тих, які мають відносно закріплені композиційно-структурні та концептуальні параметри. Обґрунтовано, що концептуальні виміри звукообразу інструмента у творчості О. Щетинского пов'язані із пріоритетністю філософської проблематики та сакральної образності, увиразнених у програмних назвах та репрезентованих як із уникненням орієнтації на жанрові моделі сакральної традиції, так і в їх відтворенні у дифузії із жанрами світської традиції тощо. Виявлено, що інтонаційний рівень фортепіанної творчості митця демонструє розширення звукообразу фортепіано сучасними трансформаціями знаків художнього досвіду минулого крізь призму сучасного музичного мислення та мовлення, а також інструменталізацію вокального начала, емансипацію дисонансу та звуку, позиціонування вертикалі як змістово самостійного сонорного комплексу. Показано, що звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського не передбачає застосування екстремальних засобів виразності та постає як концентроване втілення тезаурусу музичного мистецтва в його діахронії та синхронії, в історико-культурній цілісності, як носій метатекстуальних інтенцій сучасної епохи. Акцентовано значущість актуалізації у вимірах звукообразу фортепіано «імпліцитного звучання», емансипацію паузи, естетичних параметрів «нової простоти», драматургії статики та художньої комунікації як екзистенційної єдності виконавця та слухача. Виявлено, що вербальні виміри фортепіанних творів композитора розширюють перцептуальні обрії звукообразу інструмента та слугують усталенню його інтертекстуальної репрезентації.*

***Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, звукообраз фортепіано, жанр, стиль, фортепіанне виконавство.*

Mariya KALASHNYK
Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 29 Alchevskikh Str., Kharkiv, Ukraine, 61002
***ORCID**: 0000-0002-6432-2776*
***Scopus-Author ID**: 57218623176*

To cite this article: Kalashnyk, M. (2025). Zvukoobraz fortepiano u tvorchosti O. Shchetyns'kogo [The piano's sound-image in the works by O. Shchetynsky]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 73–80, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11

THE PIANO'S SOUND-IMAGE IN THE WORKS BY O. SHCHETYNSKY

As one of the components of artistic reflection, the piano work of O. Shchetynskyi appears – a large-scale space for synthesizing the experience of musical art in synchrony and diachrony, creating a new sonorous reality. Its basis at the micro level is emancipated sound, at the macro level – the focus on establishing the meta-genre, meta-style and meta-language of musical art. The resonance of the artist's piano work at the level of perception and the activity of «entering» the works of O. Shchetynskyi into the horizon of modern piano performance, however, are dissonant with the level of mastery of the artist's piano works at the level of scientific reflection, which determines the relevance of the article.

***The purpose of the article** is to determinate the leading trends in the representation of the piano sound-image in the works by O. Shchetynsky.*

***Methodology**. Achieving the goal involves methodological reliance on comparative guidelines that combine the principles of cultural and performance approaches, genre and style analysis.*

***The scientific novelty of the article** lies in identifying and substantiating the leading directions of conceptual, style and genre modification of genre models of piano works by O. Shchetynsky.*

***Conclusions**. The piano works by O. Shchetynsky are presented in the article as a reflection of modern tendencies to reformat the sound space and create a new sonological concept of reality, appearing as one of the modes of transformation of the piano sound-image. It has been found that at the genre level, the sound-image of the piano in the artist's work tends to individualized interpretations of genre models of the academic tradition, in particular those with relatively fixed compositional, structural and conceptual parameters. It is substantiated that the conceptual dimensions of the instrument's sound-image in O. Shchetynsky works are associated with the priority of philosophical issues and sacred imagery, expressed in the program titles and represented both by avoiding the orientation towards genre models of sacred tradition and in their reproduction in diffusion with genres of the secular tradition, etc. It has been found that the intonational level of the artist's piano work demonstrates the expansion of the piano sound-image by modern transformations of sings of the artistic experience of the past through the prism of modern musical thinking and speech, as well as the instrumentalization of the vocal principle, the emancipation of dissonance and sound, and the positioning of the vertical as a semantically independent sonorous complex. It os shown that the sound-image of the piano in the works by O. Shchetynsky does not involve the use of extreme means of expression and appears as a concentrated embodiment if the thesaurus of musical art in its diachrony and synchrony, in historical and cultural integrity, as a carrier of metametxual intensions of the modern era. The significance of actualization of «implicit sound» in the dimensions of the piano sound-image, emancipation of the pause, aesthetic parameters of «new simplicity», drama of static and artistic communication as an existential unity of the performer and the listener is emphasized. It had been found that the verbal dimensions of the composer's piano works expand the perceptual horizons of instrument's sound-image and serve to establish its intertextual representation.*

***Key words:** piano art, piano sound-image, genre, style, piano performance.*

Актуальність проблеми. Культурна парадигма метамодерну, розсуваючи масштаби стильових і жанрових просторів сучасних митців, формуючи мікстову ауру музичного, зокрема національного, мистецтва, зумовлює особливу вагомість звукової концепції твору. У зв'язку із цим дослідники наголошують, що «звукова концепція як відображення ментально-психологічних настанов композитора є ключовим принципом у розумінні внутрішньої структури і звукової організації твору, що відтворюють звукообразну ідею від мікро- до макрорівнів» (Рябуха, 2012, с. 130). Смислотворним «персонажем» нових звукових концепцій музичного твору стає звукообраз інструмента, який піддається кардинальним перетворенням усталених виконавських та перцептуальних матриць, наповнюється новаційними інтенціями під впливом індивідуально сформованих композиторських технік, тенденцій стильової та жанрової дифузії та – особливо – винятково індивідуалізованих творчих світобачень, світоглядних орієнтацій митців.

Одним із мейнстримів таких перетворень стає звуковий образ фортепіано, який у контексті «нової сонологічної концепції» (Кравченко,

2020, с. 155) та сольних й ансамблевих репрезентаціях набуває статусу концентрованого втілення звукових пошуків. Звукообраз фортепіано, якому належить почесна авангардна місія однієї із рушійних сил буття музичного мистецтва, за відсутності єдиного стилю епохи стає носієм не менш значущої місії акумуляції, «згортання» художньої пам'яті людства та увиразнення панорами її творчих репрезентацій, сповнених як особистісних інтенцій, так і прагнення торування нових шляхів художньої рефлексії.

Як компонент такої панорами постає фортепіанна творчість О. Щетинського – масштабний простір синтезування досвіду музичного мистецтва у синхронії та діахронії, творення нової сонорної реальності. Її ґрунтом на мікрорівні слугує емансипований звук, на макрорівні – спрямованість на утвердження мета-жанру, мета-стилю та мета-мови музичного мистецтва. Резонанс фортепіанної творчості митця на рівні перцепції та активність «входження» творів О. Щетинського в обрії сучасного фортепіанного виконавства, утім, дисонують із рівнем опанування фортепіанних творів митця на рівні наукової рефлексії, що детермінує актуальність статті.

Мета статті полягає у визначенні провідних тенденцій репрезентації звукообразу фортепіано у творчості О. Щетинського.

Відповідно до мети, матеріалом статті є фортепіанна творчість О. Щетинського. Її специфіка детермінувала опору на компаративну методологію, загальнонаукові методи узагальнення, абстрагування і синтезу, а також настанови культурологічного та виконавського підходів, жанрового та стильового аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічні параметри статті зумовлені не тільки особливостями фортепіанного тезаурусу митця, а й різноманіттям дослідницького осягнення творчості О. Щетинського. Це демонструють праці О. Бабій, О. Берегової, О. Коменди, Н. Костюк, І. Коханик, Н. Ревенко (Ревенко, 2018), І. Романюк, у яких камерна, симфонічна, оперна тощо творчість О. Щетинського висвітлюється у зв'язку із визначальними тенденціями буття національного музичного мистецтва. Крізь призму «двох останніх тенденцій жанротворення на шляху еволюції – від константних до констатно-варіативних типів камерно-інструментального ансамблю» (Кравченко, 2020, с. 135) репрезентує творчість митця А. Кравченко. О. Уманець акцентує значущість таких актуалізованих сучасними реаліями рис творчого світу митця, як «тяжіння до мінімалізму, значущість репетиційних повторів звуків та дискретності звуковидобування як алюзій трагічно перерваного голосу людини, концептуальна значущість маніфестації необхідності емпатії та консолідації духовних світів особистості й людства у протистоянні аксіологічній деструкції» (Уманець, 2023, с. 87).

Окремий вектор музикологічного осягнення творчості О. Щетинського складають розвідки з питань його концептуальної та стильової специфіки. Так, Г. Савченко окреслює смислові конотації творчості митця та пов'язану із цим специфіку жанрових, композиційних, мовних та драматургічних вимірів зокрема і фортепіанних творів митця (Савченко, 2021), П. Рудь висвітлює еволюцію стильових настанов творчості композитора та визначає атрибутивне значення у ній «тяжіння до метамови та стильового синтезу» (Рудь, 2021, с. 170), О. Кушнірук акцентує, що «рецепція мінімалізму у творчості О. Щетинського зазначала певної еволюції – від апологетичного прийняття ідей («Музика Харкова», «Антифони»), часткового включення елементів у неоромантичну концепцію твору («Соната», «Інтермеццо») до підпорядкування мінімалістичних засобів з метою відображення аскетичної манери викладу у композиціях сакральної тематики («Моління про Чашу») (Кушнірук, 2013, с. 207–208).

Виклад основного матеріалу дослідження. Складаючи значну частину творчого доробку О. Щетинського, фортепіанні твори демонструють напружену, індивідуалізовану стильову еволюцію та водночас співзвучність поліпараметровості як загальній тенденції формотворення, що виявлена в наявності «у музичній формі не двох класичних основ – тематизму і гармонії, як було раніше, а значно більшої їх кількості: мелодики, ритміки, звуковисотності, фактури, динаміки, тембру, артикуляцій тощо» (Ревенко, 2018, с. 90–91). Масштабність жанрового виміру тезаурусу фортепіанної творчості митця засвідчують апеляції до жанрових моделей класичної академічної традиції, зокрема тих, які маркуються відносною закріпленістю змістових та композиційно-структур-

них параметрів – балади («Маленька карпатська балада»), варіацій, прелюдії («4 прелюдії», «Подвійний відблиск»), елегії («Музика Харкова»), соната (для 2 фортепіано) тощо.

Водночас репрезентацією атрибутивного для постмодерну та метамодерну тяжіння до нівелювання-деструкції зокрема композиційно-структурних параметрів жанрових моделей, у фортепіанній творчості митця слугують численні програмні твори – «Хваліте Ім'я Господа», «Моління про Чашу», «Наодинці», «Світ ловив його. Епітафія Григорію Сковороді». Стильова, жанрова, композиційно-структурна свобода програмних творів є безсумнівною, проте в гармонійну цілісність цей компонент фортепіанного світу митця скріплюють його концептуальні засади – проблематизація філософської тематики, духовних основ буття людини, апеляція до вищих духовних цінностей. І у цій царині творчості митця новаційні виміри звукообразу інструмента конструюються репрезентаціями магістрального концептуального вектору творчості – з одного боку, крізь призму релігійного начала, з іншого – крізь призму особистісних духовних пошуків.

Апеляція до сакрального світу у творчості О. Щетинського вбудовується у загальні спрямування концептуальних пошуків постмодерну, які, на думку науковців, демонструють «свідому ідеологічну секуляризацію сакральних жанрів» (Мануляк, 2009, с. 88). Торуючи нові шляхи буття звукообразу фортепіано, сакральний концептуальний модус набуває відповідного до метамодерної плюралістичності різноманіття жанрових рішень. І в цьому різноманітті на перший виходить саме особистісне начало, екзистенційні основи якого увиразнюються в програмних назвах. Саме вербальні виміри сакральних фортепіанних творів О. Щетинського «урівноважують» їх жанрову адогматичність, формуючи концептуальні модуси сприйняття.

Зазначимо, що апробація сакральної тематики у фортепіанній творчості митця демонструє своєрідну жанрову дихотомію. З одного боку, О. Щетинський у «Молінні про Чашу», «Хваліте Ім'я Господнє», «Епітафії...» уникає прямих аналогій із жанровими моделями – генетичними маркерами сакральної традиції. З іншого боку, їх декларативна модуляція в царину фортепіанного мистецтва і виконавства слугує закарбуванню тенденції дифузії жанрового досвіду академічної традиції. Яскравим свідченням масштабності та концептуальної глибини такої інтерференції шарів культури слугує Літургійний концерт. Частини твору на мезо-рівні співвідносяться з композиційними компонентами сакральної жанрової моделі латинського реквієму та на макрорівні загальної архітектоніки вкладаються в структуру світської моделі інструментального концерту. Акцентоване дослідниками «складне жанрове рішення Концерту на перетині жанрів принципово різних за функцією, структурою та семантикою» (Савченко, 2021, с. 236) стає імпульсом і до розширення жанрових меж звукообразу фортепіано.

Його трансформація відбувається у творчості композитора і в інших вимірах. У творі «Хваліте Ім'я Господа» такі виміри створюються історико-культурною, концептуальною, виконавською модуляцією фортепіано у зв'язку з розширенням його інтонаційного тезаурусу. Насиченість музичної тканини інтонемами григоріанського хоралу та водночас їх перенесення з хорового а'капельного простору в царину інструментальної монодії стає основою для репрезентації звукообразу фортепіано у вокальній, кантиленній функції, позиціонування інструмента як аналога голосу Людини – особистості, що нерозривно пов'язана зі світом вічних цінностей. В «Епітафії Григорію Сковороді» це відбивають перші інтонаційні структури твору – вільна творча рефлексія на основі знакової для музичної творчості філософа пісні «Всякому городу нрав і права». Значущість «інструментальної монодії» у «Молінні про чашу», «Епітафії Григорію Сковороді» виявляється в її концептуально-драматургічній вагомості – вона стає своєрідною фактурною опозицією вертикальному (акордовому) виміру організації музичної тканини, що в параметрах сакральної тематики може бути позиціоноване як утілення колективного соборного начала.

Такий «дуалізм» мелосу, на наш погляд, «кодує» зв'язки сакральної царини фортепіанної творчості митця з культурним досвідом минулого, але закцентуємо важливі, на наш погляд і семантичні нюанси, пов'язані із особистісною рефлексією митця щодо його сутності та специфіки. Монодійний шар інтонаційного лексікону співвідноситься із кантиленністю, проте

їй не дорівнює, вертикальний шар не передбачає панування акордики в її функціональній визначеності та консонантності. Сучасна проєкція «квантів» культурного досвіду відбивається крізь призму сучасних же конструктів музичного мислення та мови – інструменталізації вокального начала, емансипації дисонансу та звуку, позиціонування вертикалі як сонорного комплексу тощо. Це слугує наданню звукообразу фортепіано статусу одного з провідних утілень тенденції переосмислення-модифікації усталених конструктів художнього мислення в парадигмальних вимірах метамодерну.

Зазначимо, що фортепіанні твори О. Щетинського демонструють уникання екстремальних засобів модифікації звукообразу фортепіано, не передбачають актуалізації ігрового, театрального начала, модуляцій у царину перформативності, ігрового – сміхового, пародійного начала, позиціонування виконавця у нетрадиційних функціях, виявлення перкусійного потенціалу, що певним чином маркує експериментальні пошуки сучасних українських митців – К. Цепколенко, В. Рунчака, С. Зажитька, З. Алмаші. Розширення горизонтів звукообразу інструмента детермінується не стільки деструкцією меж усталених виразових комплексів художньої рефлексії, скільки «згортанням» у ньому тезаурусу музичного мистецтва в його діахронії та синхронії, в історико-культурній цілісності

Тяжіння до максимального розкриття сонорного потенціалу звукообразу фортепіано як носія «згорненого» культурного досвіду демонструє «Епітафія Григорію Сковороді». «Вокалізація» інструмента водночас створює опосередковану арку із простором романтизму, позначеним піднесенням вокального начал, що зокрема відбилося у створенні його фортепіанного аналога – «пісні без слів». Концентрація в художню цілісність барокової епохи, апеляція до якої запрограмована меморіальною концепцією твору, та романтичної доби – шляхом алюзійного оперування маркерами романтичної парадигми художньої рефлексії – відбиває сутність стильової парадигми митця, основою якої слугує «стилістичний простір метатекстуальності» (Рудь, 2021, с. 108). Це стає імпульсом до репрезентації звукообразу фортепіано як носія метатекстуальних інтенцій сучасної епохи.

Відзначимо, що певним чином уникаючи позиціонування фортепіано у віртуозній функції, спрямованості на виявлення технічного, віртуозного потенціалу інструмента (за винятком Літургійного концерту), О. Щетинський спрямовує новаційній модуси його репрезентації зокрема у царину «імпліцитного звучання». Це знаходить вираження в притаманній творчості митця темповій палітрі фортепіанних творів, позначеній безумовним пріоритетом повільного руху. Тяжіння до вслуховування у звук до останньої вібрації, до його розчинення слугують не тільки формуванню особливої драматургії – не процесу, а статики, буття-перебування у звуці як сфери зосередження сенсів. На наш погляд, це стає певним чином декларативною позицією митця, який свідомо відмовляється від екстраординарної мобільності, динамічності художнього мислення сучасності, замінюючи ці маркери епохи внутрішньою концентрацією рефлексії. У такому контексті звукообраз фортепіано набуває функції ініціатора проєкції музичної дії у суб'єктивний простір виконавця і слухача та засобу творення художньої комунікації, заснованої на їх екзистенційному злитті.

Засобом увиразнення «суб'єктоцентрованого» спрямування художньої рефлексії, делегованим фортепіано, у творчості О. Щетинського стає також пауза. Н. Ревенко зазначає, що «пауза, що колись виконувала функцію музично-синтаксичного розчленування, в опусах українських композиторів сприймається як один з важливіших компонентів тканини, дорівнюючись у своєму «смисловому» значенні «звуку»» [Ревенко, 2018, с. 95]. Як смислово окреслений компонент мовно-виразового тезаурусу митця, пауза набуває самодостатності, стає каталізатором процесу сенсотворення та інтенсифікації рефлексії у вимірах виконавського мистецтва та слухацької перцепції.

Пріоритет повільних темпів, повторність інтонем, уникання драматургії контрастів і загалом контрастності, низький рівень динамічного тонусу та значущість пауз співвідносять фортепіанну творчість О. Щетинського зі стильовим простором «нової простоти» (Овсяникова-Трель, 2021, с. 33) і зумовлюють формування звукообразу фортепіано як її концентрованого втілення.

Суттєвим детермінатом трансформації звукообразу фортепіано слугує тяжіння митця до сфери програмної музики. Фортепіанні твори митця, зокрема належні до сакральної концеп-

туальної царини, «вбудовуються» в загальну тенденцію вербалізації композиторської діяльності як відбиття розширення її горизонтів та урізноманітнення творчої рефлексії. І. Коновалова у зв'язку з актуалізацією вербальних вимірів творчого буття митців, акцентує, що «створені композитором вербальні естетико-семіотичні об'єкти є складовою музичної комунікації, смисловим сегментом інтонаційних концепцій, авторської свідомості митця, музичної культури цілісної епохи, чинником розширення контексту її художніх ідей» (Коновалова, 2019, с. 370–371). Вербальні компоненти фортепіанних творів митця формують додаткові виміри простору буття звукообразу інструмента в діахронії та синхронії. Актуалізація вербального начала слугує посиленню зв'язків звукообразу із романтичною парадигмою світобачення та водночас багатовимірності та суб'єктивізації асоціативного ряду, створенню аури інтертекстуальності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанні твори О. Щетинського, як віддзеркалення сучасних тяжінь до переформатування звукового простору та творення нової сонологічної концепції реальності, постають як один із модусів метамодерної трансформації звукового образу фортепіано. На жанровому рівні це відбивається в індивідуалізованих інтерпретаціях жанрових моделей академічної традиції, зокрема позначених відносною закріпленістю композиційно-структурних та концептуальних параметрів.

На концептуальному рівні звукообраз фортепіано постає в контексті апробації й актуалізації філософської проблематики та сакральної образності крізь призму особистісних духовних пошуків, що слугує умасштабленню змістових вимірів звукообразу інструмента. Як резонанс метамодерному тяжінню до актуалізації релігійного начала, плюралістичності та водночас деструкції й інтерференції жанрів, сакральний концептуальний модус фортепіанної творчості митця смислово увиразнюється в програмних назвах та набуває різноманіття жанрових рішень – від уникання орієнтації на жанрові моделі сакральної традиції до їх позиціонування як основи творчої рефлексії та дифузії із жанрами світської традиції тощо.

На інтонаційному рівні нові виміри звукообразу фортепіано пов'язані у творчості О. Щетинського із розширенням інтонаційного тезаурусу інструмента знаками художнього досвіду минулого крізь призму сучасного музичного мислення та мовлення Це закарбовується в інструменталізації вокального начала, емансипації дисонансу та звуку, позиціонуванні вертикалі як сонорного комплексу, самостійного у змістовій визначеності тощо.

Звукообраз фортепіано у творчості митця, демонструючи уникання екстремальних, експериментальних засобів виразності, ігрової модуляції у царину постмодерної ігрової театральності та іронічності, репрезентується як концентроване втілення тезаурусу музичного мистецтва в його діахронії та синхронії, в історико-культурній цілісності, як носій метатекстуальних інтенцій сучасної епохи. Новаційні виміри звукообразу фортепіано формуються композитором у зв'язку з актуалізацією «імпліцитного звучання», емансипацією паузи, «нової простоти», що зумовлює репрезентацію інструмента як носія її естетичних параметрів, а також як царини драматургії статики та художньої комунікації, заснованої на екзистенційному злитті виконавця та слухача.

Вербальні виміри фортепіанних творів О. Щетинського, розширюючи перцептуальні обрії звукообразу інструмента, увиразнюють та умасштаблюють межі простору його буття в діахронії та синхронії, слугують усталенню його інтертекстуальної репрезентації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із виявленням особливостей звукообразу фортепіано в експериментальних жанрових, стильових та виразових репрезентаціях у творчості сучасних українських митців. Обґрунтування виконавської концепції та жанрової моделі фортепіанних творів О. Щетинського та у творчості митців України початку XXI ст. може бути предметом подальших розвиток.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ...д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків: Харківська державна академія культури, 2019. 630 с.
2. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 300 с.
3. Кравченко А. І. Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал,* 2023, № 2. С. 154–161.
4. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку,* 2013. Вип. 19 (1). С. 204–208.
5. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики: дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.0. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2009. 342 с.
6. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: автореф. ...дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 42 с.
7. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття): монографія. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.
8. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. 285 с.
9. Рябуха Н. О. Звукообраз фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ,* 2012, № 3. С. 129–133.
10. Савченко Г. С. Смисли та коди в інструментальних творах О. Щетинського. *Сучасне українське музикознавство: від музичних артефактів до гуманістичних універсалій:* колективна монографія. Рига, Латвія: «Baltja Punblishing», 2021. С. 231–251.
11. Уманець О. В. Lacrimosa війни: громадянська позиція митця перед викликами часу. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2023. Вип. 61. Т. 3. С. 83–89. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-13

REFERENCES:

1. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: personal and activity aspects] *(Doctor's thesis).* Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. 630 [in Ukrainian].
2. Kushniruk, O. P. (2013). Retseptsiia minimalismu u tvorchomu dorobku Oleksandra Shchetynskoho [Reception of minimalism in the work by Olexandr Shchetynskyi]. *Ukrainian culture: past, modern, ways of development*, 19 (1), 204–208 [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo kintsia XX – pochatku XXI stolit: (semiolohichnyi analiz): monohrafiia [Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX – beginning of XX centuries: monograph]. Kyiv: NACCCiM. 300 [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. I. (2023). Fortepiano v elektroakustyychnomu dyskursi zvukoobrasnykh reprezentatsii [Piano in electroacoustic discourse of sound representations]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Art Herald,* 2, 154–161 [in Ukrainian].
5. Manuliak, O. M. (2009). Sakralna tvorchist lvivskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia v kontekysti providnykh tendentsii suchasnoi relihiinoi musyky [Sacred works of Lviv composers of the late XX – early XXI centuries in the context of key trends of contemporary Ukrainian religious music]. *(Candidate's thesis)*. Lviv: Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko. 342 [in Ukrainian].
6. Ovsiannikova-Trel, O. (2021). «Nova prostota» yak systemnyyi zhanrovo-stylovyi fenomen u suchasnomu muzychnomu mystetstvi [«New simplicity» as a systemic genre and style phenomenon in contemporary music art]. *(Extended abstracts of doctor's thesis).* Odesa: Odesa national Music Academy named after A. V. Nezhdanova. 42 [in Ukrainian].
7. Revenko, N. (2018). Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80–90-ti roky XX stolittia): monohrafiia [Piano works of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80–90-s of the XX century): monograph]. Mykolaiv: «RAL-polihrafiia». 240 [in Ukrainian].

8. Rud, P. V. (2021). Evolutsiia fortepiannoho styliu Oleksandra Shchetynskoho [The evolution of Oleksandr Shchetynsky's compositional style] *(Candidate's thesis)*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 285 [in Ukrainian].

9. Ryabuha, N. O. (2012). Zvukoobraz fortepiano v kamerno-imstrumentalnii tvorchosti V. Sylvestrova [Sound-image of piano of the chamber-instrumental works of V. Silvestrov]. *KhDADM Bulletin,* 3, 129–133 [in Ukrainian].

10. Savchenko, H. S. (2021). Smysly ta kody v instrumentalnykh tvorakh O. Shchetynskoho [Meaning and codes in O. Shchetynsky's instrumental works] *Suchasne ukrainske muzykoznavstvo: vid muzychnykh atrefaktiv do humanistychnykh universalii:* kolektyvna monohrafiia. Ryha, Latviia: «Baltija Publishing» (pp. 231–251) [in Ukrainian]. DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-12

11. Umanets, O. V. (2023). Lacrimosa viiny: hromadianska pozytsiia myttsia pered vyklykamy chasu [The Lacrimosa of war: the artist's civic position in the face of the challenges of time]. *Current issues of Humanities*, 61, vol. 3, 83–89 [in Ukrainian]. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-13

УДК 782.071.1.071.4.03.046-055.2(477)«17/19»:398.2«652»
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-12

Ганна КЕЙВАН
аспірантка 3 курсу кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
***ORCID:** 0009-0002-8390-3709*

Бібліографічний опис статті: Кейван, Г. (2025). Жіночі міфологічні образи в українському оперному мистецтві XVIII – поч. XX ст. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 81–87, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-12

ЖІНОЧІ МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII – ПОЧ. XX СТ.

У статті досліджено явище української міфології, наслідування міфологічних образів в творах українських композиторів, особливості їх зображення. Під особливим поглядом опинився образ жінки, яка уособлює в собі мужність, ніжність, благородство. Наводяться приклади декількох опер (а саме лібретто) для порівняння та проведення аналізу творчого композиторського підходу у написанні музики до опер. Адже, опера, як жанр, що поєднує музику, театр, і літературу, ідеально підходить для втілення складних і насичених міфологічних історій. Саме опера стала важливою частиною української культури, дозволяючи композиторам не лише відображати національні особливості, але й створювати нові, унікальні твори, які стають частиною світового музичного надбання. Відомо, що опера як жанр, являється доволі самостійним витвором мистецтва та за своїм стилем написання охоплює такі науки як історію, літературу та музику. ***Мета статті*** *полягає у проведенні паралелей між античною культурою та побудовою лібретто українських опер із сюжетом про міфологічні образи (на прикладі опису долі жінки).* ***Методологія:*** *за допомогою методів аналізу та співставлення вдалося побудувати структуру написання даної статті. Слід зауважити, що через брак матеріалів по цій темі, дане наукове дослідження стає ще більш цікавим.* ***Наукова новизна:*** *в результаті опрацьованих матеріалів вдалося розкрити ряд цікавих фактів написання такого роду опер в час XVIII – ПОЧ. XX ст. Вразив той факт, що композитори неординарно підходили до зображення міфологічних жіночих образів в опері.* ***Висновки:*** *Видатні українські композитори такі як, Максим Березовський та Дмитро Бортнянський при написанні своїх опер вдавалися до опису міфологічних образів в особі жінки. Це надавало загадковості в написанні лібретто та наповнювало сюжет дивними та несвоєрідними образами.*

Ключові слова: *опера, міфи, антична міфологія, лібретто, філософія.*

Anna KEIVAN
Postgraduate Student of the 3rd year at the Department of Musicology and Choral Art, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko Lviv National University, 1 University Str., Lviv, Ukraine, 79000
***ORCID:** 0009-0002-8390-3709*

To cite this article: Keivan, A. (2025) Zhinochi mifolohichni obrazy v ukrayins′komu opernomu mystetstvi XVIII – poch. XX st. [Women's mythological images in the Ukrainian opera art of the 18th – early 20th century]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 81–87, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-12

WOMEN'S MYTHOLOGICAL IMAGES IN THE UKRAINIAN OPERA ART OF THE 18TH – EARLY 20TH CENTURY

The article examines the phenomenon of Ukrainian mythology, the imitation of mythological images in the works of Ukrainian composers, and the peculiarities of their depiction. The image of a woman who personifies courage, tenderness, and nobility is under a special gaze. Examples of several operas (namely librettos) are given for comparison and analysis of the creative composer's approach in writing music for operas. After all, opera, as a genre that combines music, theater, and literature, is ideally suited for the embodiment of complex and rich mythological stories. It was opera that became an important part of Ukrainian culture, allowing composers not only to reflect national characteristics, but also to create new, unique works that become part of the world's musical heritage. ***The purpose*** *of the article is to draw parallels between ancient culture and the construction of librettos of Ukrainian operas with a plot about*

*mythological images (using the example of the description of the fate of a woman).**Methodology:** with the help of methods of analysis and comparison, it was possible to build the structure of writing this article. It should be noted that due to the lack of materials on this topic, this scientific research becomes even more interesting.**Scientific novelty**: as a result of the processed materials, it was possible to reveal a number of interesting facts about the writing of this kind of operas during the 18th-early centuries. 20th century I was struck by the fact that the composers had an unusual approach to depicting mythological female characters in the opera.**Conclusions:** Prominent Ukrainian composers such as Maksym Berezovskyi and Dmytro Bortnianskyi when writing their operas resorted to the description of mythological images in the person of a woman. This gave mystery to the writing of the libretto and filled the plot with strange and unusual images.*

***Key words:** opera, myths, ancient mythology, libretto, philosophy.*

Постановка проблеми. Українська міфологія, як і будь-яка інша, насичена жіночими образами і всі вони мають свій відповідний характер. Хочеться зазначити, що жіночі персонажі нашої міфології мають дещо спільне. (Буйських, 2018, с. 8–58). Антична культура була і залишається одним з ключових елементів розуміння цього світу. Вона заклала основи філософії, науки, мистецтва, літератури і політичної думки, що продовжують впливати на сучасне суспільство. Це невичерпне джерело натхнення для композиторів, що збагачувало музику новими ідеями і образами, відображають вічні теми людського досвіду. Античність не лише пропонує багатий тематичний матеріал, але й впливає на музичні форми і структури. Грецька трагедія і комедія, зокрема, мали значний вплив на розвиток оперної форми, включаючи ідеї про хорові частини та драматичну архітектоніку. Метою даного дослідження являється аналіз спільних та відмінних рис між міфологічними персонажами в опері та поглиблене вивчення тогочасного композиторського підходу до написання таких музичних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд композиторської творчості від початку створення першої опери і до сьогодні засвідчує близько 120 різних образів з античної міфології. Приблизно 40 з них написані на сюжети, головними героями котрих є жіночі міфологічні образи, зокрема, Медея, Персефона, Медуза, Артеміда і т. д., а близько 10 поєднуються в парах – Орфей і Еврідіка, Аполлон і Гіацинт, Філемон і Бавкида та багато інших. Серед чоловічої міфології найчастіше використовуються образи Креонта, Едіпа, Ероса, Тесея та ін.

Більшу частину музичних творів, написаних на міфологічні сюжети складає оперна творчість. Опера, як жанр, що поєднує музику, театр, і літературу, ідеально підходить для втілення складних і насичених міфологічних історій. Античні міфи з їхньою багатогранністю, драматизмом та універсальністю тем стають чудовим матеріалом для оперних композиторів, які використовують ці сюжети для створення нових інтерпретацій та розширення музичних і драматичних можливостей оперного жанру. Міфологічні сюжети в опері дозволяють композиторам досліджувати глибокі емоційні та філософські питання, забезпечуючи глядачів вічними темами боротьби, кохання, долі та божественного втручання.

Мета статті: полягає у проведенні паралелей між античною культурою та та побудовою лібретто українських опер із сюжетом про міфологічні образи (на прикладі опису долі жінки).

Виклад основного матеріалу. Роль жінки в античній міфології була різноманітною і багатогранною, відображаючи різні аспекти життя та цінностей стародавніх суспільств. Жінки в міфах часто виступають як божественні, героїчні або трагічні фігури, які впливають на події і долі інших персонажів. Вони часто символізують різні аспекти людської природи, такі як любов, мудрість, вірність, ревнощі, помста і жертовність. Вони виступають як носії культурних і моральних цінностей, їхні дії і вибори відображають глибокі філософські та етичні питання, важливі для стародавніх суспільств. Антична міфологія через своїх жіночих персонажів передає складність і багатогранність жіночої ролі в суспільстві, від божественних ідеалів до людських слабкостей і чеснот. Композитори, використовуючи в своїх творах жіночі міфологічні образи часто роблять їх носіями сильних емоційних переживань, які можуть бути відмінно виражені через музику. Трагічні історії, любовні драми та внутрішні конфлікти жіночих героїнь дозволяють створювати насичені музичні твори з глибоким емоційним змістом. Жінкам в міфології часто притаманні різноманітні характерами та риси: від мудрості та відваги до ревнощів і помсти. Це дозволяє композиторам створювати складні і багатогранні персонажі, які викликають інтерес у публіки

і дають можливість для музичної інтерпретації. Жіночі ролі в операх часто є технічно складними і емоційно насиченими, що надає можливості для оперних співачок демонструвати свої вокальні здібності і акторську майстерність.

Поява оперного жанру пов'язана з італійським середовищем. Першою оперою прийнято вважати оперу Якопо Пері (Jacopo Peri) «Дафна», датовану 1594 роком. Давньогрецький міф, про юну прекрасну німфу, в котру був закоханий сам бог Аполлон, знайшов своє втілення не тільки у творчості Пері, а надихнув до написання однойменної опери і його сучасників, зокрема, Марка да Гальяно (Marco da Galiano) «Дафна» 1608 р., і німецького композитора Генріха Шютца (Heinrich Schutz) «Дафна» 1627 р. та чарівною Дафною почали захоплюватися і ще раніше. Чи не вперше нідерландець Якоб ван Ейк (Jacob van Eyck) в своєму так званому балеті-пісні «Коли Дафна втекла від прекрасного Феба» (Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght, 1455). Алессандро Скарлатті (Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti) в 1700 р. також пише оперу «Дафна», як і Георг Фрідріх Гендель (Georg Friedrich Händel) в 1708 році. Після чого, цікавість до цього міфу спадає, і наступного разу до нього звертається Ріхард Штраус (нім. Richard Strauss) вже у 1938 році в своїй однойменній опері.

Лібрето до таких опер зазвичай писали стандартне: поети – лібретисти створювали певний зразок, який могли використовувати композитори втілюючи своє власне трактування в ньому, також роблячи переклад його на інші мови. Та з розвитком оперного жанру, композитори відійшли від цієї практики та почали замовляти лібрето безпосередньо до своєї опери чи писати самостійно.

Українські композитори також звертались до античних сюжетів, зокрема використовуючи уже створені лібрето. Наприклад Максим Березовський в операх «Демофонт» (1773) (лібрето П'єтро Метастазіо), Дмитро Бортнянський «Креонт» (1776) (лібрето П'єтро Метастазіо), «Алкід» (1778) (лібрето П'єтро Метастазіо).

З розвитком української літератури композитори почали активно використовувати лібрето, створене на основі літературних творів. Микола Лисенко «Сапфо» (1896–1904) (лібрето Людмила Старицька-Черняхівська), «Енеїда» (1910) (лібрето Людмила Старицька-Черняхівська, за «Енеїдою» І. Котляревського), Ярослав Лопатинський «Еней на мандрівці» (1911) (лібрето М. Курцеби за поемою І. Котляревського), Кирило Стеценко «Іфігенія» (1922) (за однойменною драмою Лесі Українки). Цей підхід дозволив композиторам глибше втілювати український культурний контекст та надавати нових інтерпретацій літературним творам. Опера, як жанр, стала важливою частиною української культури, дозволяючи композиторам не лише відображати національні особливості, але й створювати нові, унікальні твори, які стають частиною світового музичного надбання.

Опери українських композиторів, написані у XVIII столітті ще не були спрямовані на національний контекст, адже як зазначає Лідія Корній в колективній монографії, присвяченій М. Березовському: «XVII–XVIII ст. національна своєрідність мистецтва як естетико-художня проблема ще не існувала, не було свідомого прагнення митців досягнути у своїх творах індивідуальної чи національної ідентичності» (Шуміліна, 2023, с. 6). Оперні твори того часу, були підпорядкованими західноєвропейським тенденціям пізньобарокового та класичного стилів, зокрема, як і вибір сюжетів для них. Сюжети того часу були досить різноманітними: Едіп, Орфей і Еврідіка, Цирцея, Улліс (Оддісей), Дафна, Сцилла і Главк, Еней і Дідона, Паріс і Єлена, Демофонт, Іфігенія, Амур і Венера, Антигона, Креонт (єдина опера на цей міф), Алкід, Філемон та Бавкида та ін. Таке різноманіття сюжетів давало композиторам того часу багато можливостей для втілення свого генія. Наприклад на міфічний сюжет про Іфігенію існує приблизно 9 опер того часу, а в цілому 11 опер, 1 симфонічна поема та 1 музика до спектаклю. Як зазначає Дячук Н. І. в своїй роботі, що «сюжети, використовувані композиторами, були загальновідомими і кочували з однієї опери в іншу. Слухачів не особливо хвилював зміст опери: на уявлення ходили ради музики, а не ради слів» (Дячук, 2009, с. 15). Проте, таке ставлення глядачів до сюжету, ніяким чином не впливало на те, що театр залишався головним центром, де композитори могли відкрити свою зірку на широку публіку. «Театр був місцем, де вечорами збиралося все місто, «бульваром», клубом, де обговорювалися всі питання. У театрі призначалися побачення, тут вирішувалися політичні і комерційні справи, грали в азартні

ігри, вечеряли і просто спілкувалися» (Дячук, 2009. с. 17). Проте, оперна спадщина того часу залишається для нас не тільки чудовим зразком опери- seria, bel canto, неймовірної «імператорської» величі, для котрих в основному і писались твори, але і найбільшою загадкою, через обмежену доступність нотного матеріалу. «Свого часу ці опери були власністю монарших осіб…, тому партитури опер не публікувалися, а копіювалися вручну, і після прем'єрних вистав передавалися на зберігання у приватні архіви та закриті театрільні бібліотеки» (Шуміліна, 2023, с. 15). Хоча велика частина таких партитур є або частково втрачено, або втраченою назавжди.

Перша відома опера на міфологічний сюжет що була написана у XVIII столітті українським композитором була опера «Демофонт» (1773 р., Ліворно) Максима Березовського на лібрето П'єтро Метастазіо. Цей сюжет був особливо популярний в цей період, тож композитори часто звертались до нього і до кінця XVIII ст. було написано більше ніж 70 опер «Демофонт» (Шуміліна, 2023, с. 157). На жаль, через відсутність повної партитури ця опера в Україні не ставилася жодного разу. Все що від неї збереглося це декілька арій та рукописні партитури увертюри. Проте, лібрето П. Метастазіо є у вільному доступі на сайті Library of congress, котре можна опрацювати, та поглянути, що саме так зацікавило композиторів, та зокрема Максима Березовського. Воно вперше було покладено на музику Антоніо Кальдарою в 1733 році, але залишалося популярним протягом усього XVIII століття і було використано для опер понад сімдесят разів.

Як зназначають І. Я. Козовик та О. Д. Пономарів в Словнику античної мітології, що «Демофонт (Demophon) – син Тесея та Федри, один з містичних атенських володарів» (Козовій, Пономарів, «2009, с. 107) Жіночі образи Дірцеї та Креуси в опері відіграють важливу роль у розвитку сюжету і відображають характерні риси героїнь, а також їхні стосунки з іншими персонажами.

Дірцея – це образ вірної та сміливої жінки, яка здатна на самопожертву. Вона таємно одружена з Тіманте, спадкоємцем трону, що створює напругу в її житті, адже шлюб таємний, і її переслідують через рішення Демофонта продовжувати ритуальні жертвоприношення дівчат. Дірцея готова ризикувати своїм життям, щоб бути зі своїм коханим, і ця рішучість є одним з основних аспектів її характеру. ЇЇ любов до Тіманте є сильною і незламною, але обставини, які загрожують їхньому шлюбові, піддають її великим стражданням. У кінцевому підсумку, правда про її походження виявляється, і це змінює її статус та долю, дозволяючи їй знайти щастя.

Креуса – це образ благородної та милосердної принцеси. Вона призначена стати нареченою Тіманте, хоча її почуття заплутані, і вона залишається вірною своїм моральним принципам. Її благородство проявляється у проханнях про милосердя для Тіманте і Дірцеї, що показує її здатність до співчуття і розуміння. Хоча вона стає частиною заплутаної сімейної драми, вона не дозволяє своїм почуттям захмарити її судження. У кінці, коли відкривається правда про походження Дірцеї та Тіманте, Креуса отримує можливість одружитися з Черінто, тим самим завершивши коло подій на позитивній ноті.

Обидві героїні, Дірцея і Креуса, втілюють в собі різні аспекти жіночої природи – сміливість і відданість з одного боку, і благородство та милосердя з іншого. Вони відіграють центральну роль у розвитку сюжету, допомагаючи розкрити конфлікти та їх вирішення в опері.

Дірцея	**Креуса**
Почуття обов'язку (вона просить батька не противитися волі богам, якщо їх вибір цьогорічної жертви впаде на Дірцею)	Почуття обов'язку (готується вийти заміж з обов'язку)
Сміливa («Смерть мені не страшна»)	Горда (розуміє, що закохана в Керінто, та не дозволяє йому дізнатись про свої почуття; ображається відмові Тіманта бути з нею: «Ви знаєте, хто я: ви знаєте, що підходить моїй честі?»)
Довірлива (вступила в дошлюбні стосунки з Тімантом та народила дитину від нього)	Милосердна (просить помилування для коханої свого нареченого)
Смиренна (приймає свою долю та не хоче боротися за своє життя і щастя)	Сміливa (не боїться перечити королю, чи стояти на своєму. «Ні, величний стан не дозволяє мені бути такою слабкою»)
Альтруїзм (готова померти, проте просить, щоб Креуса допомогла Тіманту пережити її втрату)	Благородна (чесна, порядна, справедлива по відношенню до всіх персонажів опери)

Дірцея і Креуса є не лише центральними персонажами а опері про Демофонта, але й уособлюють різні архетипи жіночих образів, які були популярні в тогочасній оперній традиції.

Дірцея:

• **Трагізм долі**: Образ Дірцеї підкреслює трагізм її становища. Її життя сповнене небезпек і постійного страху бути розкритою. Вона змушена приховувати своє кохання, що робить її страждання більш глибокими та драматичними. Це типова для оперної традиції тема – героїня, що стикається з суворими випробуваннями, але зрештою тріумфує завдяки своїй чесності та силі духу.

• **Тема сімейних таємниць**: Образ Дірцеї також пов'язаний із темою сімейних таємниць і прихованої правди. Її справжнє походження залишається невідомим аж до кульмінаційного моменту, що підсилює драматичний ефект і підкреслює роль долі у її житті. Виявлення того, що вона насправді є дочкою Демофонта, створює ще більшу емоційну напругу і змушує персонажів переосмислити свої стосунки та місце у світі.

• **Ідеал вірності**: Дірцея також уособлює ідеал вірності, адже попри всі небезпеки, вона залишається відданою своєму чоловікові. Це робить її прикладом самовідданого кохання, яке здатне подолати всі труднощі. Її готовність жертвувати собою заради коханого відображає етичні ідеали тогочасного суспільства.

Креуса:

• **Благородство і милосердя**: Креуса є втіленням благородства та співчуття. Хоча вона має право на руку Тіманте, вона виявляє милосердя та бажання допомогти йому та Дірцеї. Її благородні вчинки роблять її прикладом морального ідеалу, який часто зустрічається в операх того часу.

• **Конфлікт обов'язку і почуттів**: Образ Креуси також відображає конфлікт між обов'язком і почуттями, що є частою темою в оперному мистецтві. Вона змушена балансувати між своїм обов'язком як принцеси та своїми особистими бажаннями, що додає глибини її персонажу. В результаті вона стає символом шляхетної жінки, яка знаходить щастя, дотримуючись моральних принципів.

• **Миротворча роль**: Креуса виступає своєрідним миротворцем, оскільки її прохання про милосердя сприяє розв'язанню конфлікту і відновленню справедливості. Це підкреслює її здатність до впливу на інших та позитивну роль у завершенні драматичних подій.

Взаємодія Дірцеї та Креуси:

• **Контраст і порівняння**: Дірцея та Креуса представляють два контрастні жіночі образи, кожен з яких втілює різні аспекти жіночого досвіду. Їхня взаємодія дозволяє глибше зрозуміти їхні особистості та мотиви, а також створює додатковий драматичний ефект через порівняння їхніх реакцій на події, що відбуваються.

• **Спільні риси**: Попри відмінності, у Дірцеї та Креуси є спільні риси, такі як відданість своїм моральним принципам, що робить їх союзниками у досягненні справедливості і гармонії у фіналі опери. Їхня спільна боротьба за щастя та справедливість підкреслює важливість жіночих образів у розвитку сюжету і його емоційного впливу.

Таким чином, образи Дірцеї та Креуси в опері «Демофонт» відображена складна взаємодія між жіночою вірністю, благородством, сімейними таємницями і моральною доброчесністю, що робить їх центральними фігурами в опері і підкреслює їхню роль у культурному контексті епохи.

Жіночі міфологічні образи в українському оперному мистецтві XVIII – початку XX століття відіграють важливу роль у збагаченні національної музичної традиції, спираючись на античну культуру як джерело натхнення. Античність, яка вплинула на філософію, науку, мистецтво і літературу, стала основою для створення багатогранних оперних творів, де жіночі персонажі виступають носіями важливих моральних ідей та глибоких емоційних переживань.

Антична культура не лише надала композиторам багатий тематичний матеріал, але й вплинула на формування музичних структур та форм, що дозволило створювати опери, які відображають вічні теми людського досвіду.

Жіночі міфологічні образи, такі як Дірцея та Креуса, демонструють різні аспекти жіночої природи – від сміливості та самопожертви до благородства та милосердя. Вони втілюють ідеали тогочасного суспільства і стають символами моральних цінностей, що додає творам глибини та драматизму.

Опера як жанр, що поєднує музику, театр і літературу, дозволяє композиторам використ-

товувати міфологічні сюжети для створення нових інтерпретацій та розширення драматичних можливостей. Жіночі образи в опері часто виступають як центральні фігури, що допомагають розкрити складні конфлікти і взаємини, надаючи оперним творам особливого емоційного забарвлення.

Жіночі образи, такі як Дірцея та Креуса в опері «Демофонт», уособлюють різні архетипи жіночої поведінки, демонструючи відданість, сміливість, благородство і милосердя. Їхні персонажі не лише розкриваються через драматичні події, але й підкреслюють важливість моральних принципів і складність людських стосунків, роблячи ці образи центральними в оперному жанрі.

Висновки. Отже, жіночі міфологічні образи в українському оперному мистецтві XVIII – початку XX століття є важливими носіями культурної спадщини, які через музику, драму і літературу відображають глибокі емоційні та філософські питання, роблячи українську оперу частиною світового культурного надбання. Українські композитори, такі як Максим Березовський та Дмитро Бортнянський, зверталися до античних сюжетів, використовуючи їх для створення опер, які не лише відображали європейські музичні тенденції, але й інтегрували національні особливості. Це заклало підґрунтя для подальшого розвитку української опери, яка стала важливою частиною національної культури і сприяла її інтеграції у світовий музичний контекст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Буйських Ю. Жіночі образи української міфології. Колись русалки по землі ходили… / за ред. О.Г. Руда. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2018. С. 8–58.

2. Зінкевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія і методика : навчальний посібник. Чернівці, Книги – XXI, 2007.

3. Клариса П.Е. Та, що біжить з вовками. Жіночий архетип у міфах та оповідях. Видавничий дім SKYprint. 2016. 472 с.

4. Максиму Березовському присвячується. Колективна монографія / ред.-упор. О. Шуміліна. Львів : ПП «Видавництво «БОНА», 2023, ст. 6.

5. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп / упоряд. Дячук Н.І. Полтава : ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2009, ст. 15

6. Паламарчук О.Р. Музичні вистави Львівських театрів (1776-2001). Львів : б/в, 2007.

7. Словник античної міфології / упоряд. Козовий І.Я., Пономарів О.Д. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009, ст. 107.

8. Чекан Ю. Світ який насправді є… Оперний театр в інфраструктурі музичного мистецтва. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.

9. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

REFERENCES:

1. Buys′kykh Yu. (2018). Zhinochi obrazy ukrayins′koyi mifolohiyi. Kolys′ rusalky po zemli khodyly / za red. O.H. Ruda. Kharkiv : Klub simeynoho dozvillya [Female images of Ukrainian mythology. Once upon a time, mermaids walked the earth / editor-in-chief O.G. Ruda.]. Kharkiv. Family Leisure Club. 8–58 [in Ukrainian].

2. Zinkevych O., Chekan Yu. (2007) Muzychna krytyka: teoriya i metodyka: navchal′nyy posibnyk [Music criticism: theory and methodology]. Chernivtsi: Books – XXI [in ukrainian].

3. Klarysa Pinkola Estes. (2024) Ta, shcho bizhyt′ z vovkamy. Zhinochyy arkhetyp u mifakh ta opovidyakh: vydavnychyy dim SKYprint. [The one who runs with the wolves. The female archetype in myths and stories].472 [in Ukrainian].

4. Maksymu Berezovs′komu prysvyachuyet′sya. Kolektyvna monohrafiya . / red.-upor. O. Shumilina. (2023). [Dedicated to Maxim Berezovsky. Collective monograph. / editor-in-chief AT.Shumilina]. Lviv: PP «Bona Publishing House». art. 6 [in Ukrainian].

5. Muzychne mystetstvo Zakhidnoyi Yevropy kintsya XVI – pochatku XIX stolittya: Teksty lektsiy z kursu «Istoriya zarubizhnoyi muzyky» dlya studentiv psykholoho-pedahohichnoho fakul′tetu muzychnykh hrup. (2009). [Musical art of Western Europe of the end of the 16th – beginning of the 19th century: Texts of lectures from the course «History of Foreign Music» for students of the Faculty of Psychology and Pedagogy of Music Groups]. Incl. Dyachuk N.I. – Poltava: PDPU named after V.G. Queen.Art. 15 [in Ukrainian].

6. Palamarchuk O. Muzychni vystavy L′vivs′kykh teatriv (1776–2001).(2007). [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001)]. Lviv. [in Ukrainian].

7. Slovnyk antychnoyi mifolohiyi / Uporyadok. Kozovyy I.Ya., Ponomariv O.D. (2009) [Dictionary of ancient mythology / Arrangement. Kozovyi I.Ya., Ponomariv O.D.]. Ternopil. Educational book Bohdan, 107 [in Ukrainian].

8. Chekan Yu. Svit yakyy naspravdi ye… Opernyy teatr v infrastrukturi muzychnoho mystetstva. (2024). [The world that really is... The opera house in the infrastructure of musical art]. Lviv: UKU Publishing House, 236 [in Ukrainian].

9. Chekan Yu. Intonatsiynyy obraz svitu. (2009). [Intonational image of the world]. Kyiv: Logos [in Ukrainian].

УДК 78.087.6(73):398.8(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-13

Яна КИРИЛЕНКО
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу, заступник декана з наукової роботи факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0001-9823-3897*
***Researcher ID:** AAD-2771-2022*

Роман КЛЮБА
аспірант кафедри політичних інститутів та процесів факультету історії, політології і міжнародних відносин, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018
***ORCID:** 0009-0001-6302-5235*

Бібліографічний опис статті: Кириленко, Я., Клюба, Р. (2025). Виконавсько-інтерпретаційний стиль Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–96, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-13

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ СТИЛЬ КВІТКИ ЦІСИК У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті обґрунтовано проблематику виконавсько-інтерпретаційного стилю Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції. Визначено основну мету, що охоплює розгляд вокально-стилістичних і художньо-образних виконавських прийомів. Методологія розвідки базується на поєднанні джерелознавчого, історико-культурологічного, компаративного, аксіологічного методів, інтонаційно-мовних підходах, домінантах системного, інтерпретаційного, семантичного, стилістичного аналізу. Наукову новизну забезпечено теоретико-методологічною основою та сучасними науковими підходами, що дозволило розкрити сутність поняття «виконавсько-інтерпретаційний стиль» і здійснити музикознавчий аналіз відомих українських народних пісень у виконанні Квітки Цісик «Ой ходить сон коло вікон», «Сидить дівча над бистрою водою», «Ой, верше мій, верше» та естрадної композиції «Я піду в далекі гори». Розглянуто автентичність і новаторство, стилізацію та образність як складові, що формують стиль виконавиці, проаналізовано особливості її виконавсько-інтерпретаційного стилю як важливого феномена української музичної культури, що поєднує народні, академічні та естрадні вокальні техніки, емоційну насиченість і професійну презентацію української музики в умовах західної музичної індустрії. Зосереджено увагу на здатності співачки відтворювати лірико-поетичну камерність та першоджерельність звучання, синтезуючи ці елементи з сучасними аранжуваннями. Підкреслено важливість її творчості для збереження української пісенної традиції та вплив на розвиток сучасного вокального виконавства. Визначено, що стиль Квітки Цісик є синтезом глибокого сприйняття народної мелодії, високого рівня вокальної майстерності та інноваційних образно-виконавських рішень, що сприяли актуалізації української музичної спадщини в глобальному культурному контексті.

***Ключові слова:** виконавство-інтерпретаційний стиль, українська пісенна традиція, національно-культурна ідентичність, музична спадщина, вокальна техніка, аранжування.*

Yana KYRYLENKO
PhD in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocal, Deputy Dean for Scientific Work, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska, Kyiv, Ukraine, 04053
***ORCID:** 0000-0001-9823-3897*
***Researcher ID:** AAD-2771-2022*

Roman KLIUBA
PhD student at the Department of Political Institutions and Processes, Faculty of History, Political Science, and International Relations Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

To cite this article: Kyrylenko, Ya., Kliuba, R. (2025) Vykonavsko-interpretatsiinyi styl Kvitky Tsisyk u konteksti ukrainskoi pisennoi tradytsii [The performative and interpretive style of Kvitka Cisyk in the context of Ukrainian song tradition]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–96, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-13

THE PERFORMATIVE AND INTERPRETIVE STYLE OF KVITKA CISYK IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN SONG TRADITION

The article substantiates the issues surrounding Kvitka Cisyk's performative and interpretative style within the context of the Ukrainian song tradition. The primary objective is defined as an exploration of the vocal, stylistic, artistic and figurative techniques employed by the performer. The research methodology is based on a combination of source-based, historical, cultural, comparative, and axiological methods, along with intonational-linguistic approaches and the dominant principles of systematic, interpretative, semantic, and stylistic analysis. The scientific novelty is ensured through a theoretical and methodological foundations and modern scholarly approaches, which allow for an in-depth understanding of the concept of «performative and interpretative style» and the musicological analysis of well-known Ukrainian folk songs performed by Kvitka Cisyk: «Oi khodyt son kolo vikon» (The Dream Passes by the Windows), «Sydyt divcha nad bystroiu vodoiu» (A Girl Sits by the Swift Water), «Oi, vershe mii, vershe» (I sing to the Hill), as well as the popular song «Ya pidu v daleki hory» (I Will Go to the Distant Mountains). The article examines authenticity and innovation, stylization and imagery as key components shaping the singer's style, and analyzes the distinctive features of her performative and interpretative manner as a significant phenomenon in Ukrainian musical culture. This style combines folk, academic and popular vocal techniques, emotional intensity and professional presentation of Ukrainian music within the framework of the Western music industry. The study focuses on the singer's ability to convey lyrical and poetic intimacy and the authenticity of sound while synthesizing these elements with modern arrangements. The importance of her work in preserving Ukrainian song traditions and her influence on the development of contemporary vocal performance is emphasized. The research concludes that Kvitka Cisyk's style represents a synthesis of profound sensitivity to folk melody, exceptional vocal mastery, and innovative interpretative decisions, contributing to the revitalization of Ukrainian musical heritage in the global cultural context.

Key words: *performative and interpretative style, Ukrainian song tradition, national and cultural identity, musical heritage, vocal technique, arrangement.*

Актуальність проблеми. Дослідження виконавсько-інтерпретаційного стилю Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції є актуальним з кількох причин. По-перше, сучасні музикознавчі підходи до аналізу української вокальної спадщини потребують глибшого осмислення творчого доробку співачки, яка поєднала традиційну народну манеру виконання із сучасними аранжувальними рішеннями. Виконання Квітки Цісик відзначається унікальним синтезом академічної, естрадної та народної вокальної техніки, що робить її інтерпретації пісень особливо виразними та впізнаваними.

Другий напрямок, що розкриває її актуальність – вокально-виконавська та інтерпретаційна майстерність співачки, що залишається недостатньо вивченою і систематизованою. Попри значну популярність її записів серед слухачів, в науковому дискурсі бракує комплексного аналізу її творчості в контексті української пісенної традиції. Третій компонент дозволяє опрацювати творчість Квітки Цісик з точки зору формування та утвердження національно-культурної ідентичності, популяризації української пісні за межами України, формуванню міжнародного інтересу до автентичної української культури та збереженню фольклорної спадщини. По-четверте, творчий доробок співачки має значний вплив на сучасну українську музичну сцену, а вивчення її інтерпретаційних підходів може сприяти подальшому розвитку українського вокального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість наукових досліджень, що стосуються Квітки Цісик, зосереджуються на її біографії, історичному контексті творчості або ж її ролі в культурному житті української діаспори. Натомість її виконавська майстерність та уні-

кальний стиль інтерпретації музичних творів залишаються недостатньо вивченими.

М. Головкова у своїй статті «Науково-теоретичні засади дослідження виконавської творчості Квітки Цісик» акцентує увагу на комплексному аналізі творчого феномена співачки. Опрацювавши значну кількість наукових джерел, авторка звертає увагу на те, що «було виявлено обмаль фахових праць, що присвячені мистецтвознавчому дослідженню вокально-виконавської творчості Квітки Цісик, системному аналізу її репертуарної спрямованості в контексті національної пісенної спадщини» (Головкова, 2023, с. 146).

У роботі «Шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісик» дослідниця також вивчала етапи становлення Квітки Цісик як виконавиці, визначивши три ключові періоди її творчого розвитку, пов'язаних із: 1) її ранньою творчістю, що безпосередньо формувалася під впливом культурного життя української діаспори в США; 2) здобуттям професійної музичної освіти та активним пошуком власного мистецького почерку; 3) розквітом її кар'єри, співпрацею з провідними музичними продюсерами та записом альбомів, що стали знаковими у її творчому доробку (Головкова, 2023).

Значна частина наукових доробків, присвячених постаті Квітки Цісик, аналізує її діяльність саме у зв'язку з культурними процесами та історичними реаліями. Результати дослідження основних етапів, форм та промоутерів культу Квітки Цісик в Україні представлено у статті «Зв'язки з громадськістю в комеморації Квітки Цісик в Україні» (Афанасьєв, Лимарь, 2024). Робота дає змогу зрозуміти, як формувався та розвивався культ Квітки Цісик, зокрема, розглянуто основні етапи цього процесу, форми вшанування її пам'яті та ключових осіб, які сприяли поширенню її творчості.

В. Чайка у своєму дисертаційному дослідженні розглядає Квітку Цісик як представницю української діаспори в Північній Америці другої половини XX – початку XXI століття. Крім того, вона аналізує творче та суспільно-культурне надбання родини співачки, а також висвітлює її життєвий шлях та мистецький розвиток, що дозволяє глибше зрозуміти, як формувався виконавсько-музичний стиль (Чайка, 2021).

Життєвий шлях співачки детально описаний у книзі Р. Горака «Журавлі відлетіли… Есеї про Квітку Цісик», в якій автор простежує історію її роду, починаючи ще з XIX століття, аналізує вплив родинного середовища на її музичний стиль і кар'єру (Горак, 2020). П. Луньо і С. Домазар вивчають патріотичний ліризм співачки як характерну рису української національної ментальності, що знаходить своє відображення в хореографічній образності (Луньо, Домазар, 2018).

Ю. Радкевич, аналізуючи творчість Квітки Цісик, досліджує її роль у розвитку української музичної культури за межами України та наголошує, що діяльність співачки стала невід'ємною частиною формування українського національного мистецтва в умовах діаспори, а також сприяла становленню нового напряму в музикознавстві – музичного діаспорознавства (Радкевич, 2018).

Р. Шаповалова розглядає виконавські властивості співачки з акцентом на стилістики ретро та джазу в статті «Від ретро – до джазу: інтерпретаційний потенціал пісенного шедевру Володимира Івасюка "Я піду в далекі гори"» (Шаповалова, 2022). У своїй іншій роботі «Стиль "ретро" в українській популярній музиці (на прикладі пісні "Верше" у виконанні Квітки Цісик)» вона вивчає музичні особливості української вокальної ретро-музики, зокрема роль творчого внеску митців діаспори в розвиток ретро-стилю (Шаповалова, 2021).

Таким чином, виконавсько-інтерпретаційний стиль Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції досі залишається малодослідженим у межах академічного музикознавства. На сьогодні існує нагальна потреба в наукових роботах, які глибше аналізували б творчість співачки в контексті формування та зміцнення національної ідентичності, зокрема її стиль виконання, що є прикладом гармонійного поєднання традиційного українського фольклору з новаторськими підходами до інтерпретації музичних творів.

Метою дослідження є деталізований аналіз виконавсько-інтерпретаційного стилю Квітки Цісик, зокрема її неперевершеного вокально-технічного саунду, трактування пісень та використання традиційних українських прийомів співу в поєднанні з сучасними музичними тенденціями, а також визначення її місця в укра-

їнській пісенній традиції та внеску у розвиток української популярної музики.

Виклад основного матеріалу. Кожен митець прагне розкрити ідею автора через власне бачення та внутрішні переживання. Виконання твору – це творчий процес, в якому поєднуються художні пріоритети та індивідуальне сприйняття музики. Інтерпретація дозволяє передати сенс твору і створити емоційний простір, що відгукується в серцях слухачів. Створення виконавської інтерпретації включає аналіз тексту та музики, експериментування з вокальними техніками й засобами музичної виразності, а також постійне вдосконалення через самоаналіз.

Важливим чинником у формуванні виконавсько-інтерпретаційного стилю є особистість виконавця, рівень його культурної підготовки, освіта, практичний досвід, а також наявність сценічного образу. Усі ці елементи безпосередньо впливають на якість виконання і глибину художнього трактування твору, надаючи йому унікального звучання та сценічно-образного втілення.

Квітка Цісик вирізнялася неповторним виконавським почерком, що й досі залишається знаковим у музичному просторі. Її голос характеризується кришталево чистим звучанням, яскраво-дзвінким тембром, наповненим легкістю, витонченістю й особливою чуттєвістю. Вплив американської культури та музична освіта, здобута в США, істотно вплинули на формування її творчого стилю. У виконанні Квітки Цісик проявляються риси західної музичної традиції через сучасні аранжування, музичні структури та фактури, вокальні техніки, особливий підхід до інтерпретації композицій.

Інструментально-вокальне аранжування пісень Квітки Цісик відіграло ключову роль у формуванні її виняткового звучання, що синтезувало традиційний український фольклор із сучасними музичними стилями. Композиції, виконані Квіткою Цісик, зберігають актуальність і сьогодні, бо мають важливе значення не лише з точки зору музичної інтерпретації, а й у зміцненні емоційного зв'язку з піснею. Поєднання джазу, поп-музики, класичної музики з українським фольклором дозволило створювати самобутні унікальні аранжування, де знайомі мелодії отримували нове звучання, сповнені емоційною насиченістю та свіжістю.

Попри це, виконавсько-інтерпретаційний стиль Квітки Цісик залишається глибоко народним, зберігаючи первісний дух українських пісень. Її здатність, перебуваючи далеко за межами батьківщини, відчувати й передавати українську музичну традицію робить її творчість особливо значущою.

Розглянемо три різні вокально-виконавські образи, які створила виконавиця у таких відомих українських народних піснях, як «Ой ходить сон коло вікон», «Сидить дівча над бистрою водою» та «Ой, верше мій, верше».

У трактуванні відомої української колискової «Ой ходить сон коло вікон» можна виокремити три основні складові: аранжування, вокальну досконалість та емоційну образність. Колискові пісні традиційно мають спокійну, м'яку й плавну мелодику, що створює відчуття затишку та гармонії, риси яких Квітка Цісик майстерно зберегла у своєму виконанні.

Мінімалістичний супровід, в якому переважають акустична гітара та струнні інструменти, вносить у композицію особливе ліричне забарвлення, а ніжне й витончене звучання підкреслює лагідний характер пісні. Незважаючи на західний вплив у звучанні, мелодична та гармонічна структури залишаються близькими до традиційної української музики.

Новаторський підхід Квітки Цісик у виконанні цієї колискової проявляється у зміненій формі композиції, яка складається зі вступу, трьох куплетів, між якими звучать інструментальні програші, та завершальної коди. Акустична гітара у вступі створює відсилання до традиційних дум кобзарів, що підкреслює народне коріння колискової, тоді як партії скрипок та віолончелей додають їй ніжності та спокою.

Окрему увагу варто приділити темпоритмічній організації композиції. Для посилення образного наповнення в аранжуванні використані *ritenuto* та фермати наприкінці кожного куплету. Інструментальні програші між куплетами мають відмінності, які допомагають вибудовувати драматургічний розвиток твору. Наприклад, у програші після другого куплету «Де хатонька теплесенька…» порівняно з першим з'являється додатковий гітарний перебір, що починається з ледь помітного сповільнення,

створюючи ефект затримки перед наступним розділом композиції. Крім того, цей фрагмент має більш насичене фактурне наповнення, що додає йому емоційного напруження та підкреслює кульмінаційний момент у третьому куплеті.

Завершальна частина композиції починається з партії гітари, яка ніби відокремлює попередні розділи пісні від фіналу, готуючи слухача до її логічного завершення. Повторення струнними інструментами основної теми вступу підкреслює циклічність композиції та надає їй завершеності.

Однією з найпомітніших рис звучання Квітки Цісик є легке, рухливе колоратурне сопрано з колоритним тембром, бездоганною чистотою саунду, неймовірно плавним звуковеденням, вишуканим фразуванням, стилістичним звуковидобуванням і здатністю тонко передавати підтекст кожного слова. У колисковій особливо показовим є м'яка атака звуку, пастельне субтонове звучання, еластичне вібрато, надвисока позиція та рівність звукової лінії. Завдяки техніці «білого співу», поширеній у західних регіонах України, її виконання зберігає властивий українському фольклору мелодизм і підкреслює родинно-побутовий характер пісні.

Я. Кириленко у своїй праці розкриває поняття тембрової драматургії як ключовий елемент сценічного втілення та наголошує: «Темброва драматургія постає як сюжетно-образна концепція, що реалізується через прояв драматургічного (сюжетно-подієвого) начала у тембровій палітрі, через підвищення експресивності природного тембрового забарвлення джерела звуку, виявлення виразних властивостей різних сторін тембру, акцентування індивідуального у темброво-фактурному комплексі твору» (Кириленко, 2020, с. 51). У цих словах віддзеркалюється магія тембрально-звукового ідеалу голосу Квітки Цісик, її вміння проникати в душу слухача, зачаровувати своїм співом будь то у «Ой ходить сон коло вікон» чи в інших її музичних шедеврах. Ймовірно, ця колискова була виконана співачкою для власного сина, а її голос, огортаючи слухача, створює атмосферу безтурботного дитинства, наповнену материнською ніжністю та піклуванням.

Отже, синтез усіх музичних складових, помножений на рідкісний дар Квітки Цісик передавати найтонші відтінки емоцій, проникати у внутрішній світ, перетворює її інтерпретаційне виконання української народної пісні «Ой ходить сон коло вікон» на справжній шедевр.

Порівняно з попередньою композицією, трактування української народної пісні «Сидить дівча над бистрою водою» більше ґрунтується на аранжуванні. Попри його лаконічність і стриманість, саме музичний супровід відіграє ключову роль у створенні образності цієї композиції. Основним інструментальним елементом є акустична гітара, яка не лише виконує функцію акомпанементу, а й створює особливий ритмічний рисунок, що нагадує про течію «бистрої води», символізуючи не лише природний плин річки, а й життєвий потік, що невпинно рухається вперед. Скрипки в цьому аранжуванні відіграють другорядну роль, однак їхня ледь помітна присутність на фоні додає твору меланхолійного забарвлення, підсилює почуття самотності та роздумів, що органічно доповнює текстовий зміст пісні.

Протягом усієї композиції темп зберігає рівність і помірність, без різких динамічних змін, проте поступове збагачення інструментального акомпанементу створює ефект наростання, що природно підводить до кульмінації, підкресленої багаторазовим повторенням рядка «Сидить дівча над бистрою водою» та динамічним спадом у фіналі. Такий підхід не лише підкреслює загальний художньо-образний задум композиції, а й зберігає її ліричний характер, відображаючи плинність життя, його безперервність і невпинність, що втілюється у символі течії води.

Щодо вокальної партії, то, крім традиційних для Квітки Цісик чистоти інтонації, індивідуальної тембрації, розфарбованої звуколінії, довершеного вокального дихання, мовленнєвої позиції, варто відзначити її неповторну здатність афективно презентувати зміст поетичного тексту. Попри стриманий стиль виконання, її інтерпретація сповнена чуттєвості, що дозволяє слухачеві відчути тугу і меланхолію, балансуючи між сумом і спокоєм, не вдаючись до надмірного драматизму та залишаючи місце для особистих переживань.

У виконанні Квітки Цісик українська народна пісня «Сидить дівча над бистрою водою» є зразком глибокої, ретельно продуманої виконавсько-образної інтерпретації, де

кожен елемент занурює слухача в атмосферу композиції. Цілісний музичний образ досягається завдяки агогічним відхиленням, рухам до вершини кожної фрази, плавності та природності переходів між фразами, а також елементу імпровізаційності наприкінці пісні, що створює відчуття безперервності плину, яке перегукується з образом води – центральним елементом композиції.

Незважаючи на народження і вдосконалення в Америці, Квітка Цісик пронесла через усю свою творчість остинатний мотив туги, що було зумовлено її любов'ю до історичної батьківщини. Яскравим прикладом цього – народна пісня «Ой, верше мій, верше», яка є частиною української ліричної народної пісенної традиції та однією з найвідоміших лемківських композицій. Вона належить до родинно-обрядових пісень і розповідає про долю дівчини, яка покинула рідну домівку через шлюб. Композиція, сповнена болючої ностальгії, стала особливо важливою для лемків після їхнього примусового переселення з етнічних територій на територію УРСР та етнічних чисток у Польщі.

Подібно до колискової «Ой ходить сон коло вікон», виконавсько-стилізаційне бачення Квіткою Цісик «Ой, верше мій, верше» відходить від традиційного народного звучання завдяки елементам, нехарактерним для українських народних пісень. Зокрема в інструментальних програшах, що використовуються не лише як декоративні підтримки вокальної лінії, а й як засіб підсилення мистецько-емоційного наповнення композиції, при якому варіаційні нововведення не спотворюють оригінальну мелодику, а гармонічно вплітаються в народно-етнічний матеріал, зберігаючи його автентичність.

Оркестрова структура твору ґрунтується на камерному діалозі між струнною групою, що забезпечує глибину й драматичне напруження композиції, і фортепіано, яке створює м'який і водночас піднесений фон. Акустична гітара наповнює звучання теплом, виступаючи балансом між народним та осучасненим аранжуванням. Легкі етнічні мотиви, які у певні моменти вводить флейта, нагадують про фольклорне походження композиції, що підсилює її внутрішню рефлексивність. Перкусійні елементи використовуються вкрай делікатно, аби не затьмарювати вокал, та додають композиції структурної виразності.

В аранжуванні пісні рухливий фактурний компонент комбінує ансамбль мелодій та гармонічні співзвуччя, чергуючи розріджений виклад із насиченим багатоголоссям, синхронне й асинхронне інтонування музичного тексту. При цьому голоси – як вокальний, так і інструментальні – набувають особливого значення, стаючи засобами організації інтонаційної цілісності.

В «Ой, верше мій, верше» тонко відтворена гра динамічних забарвлень, що надає пісні особливого новаторського звучання та поглиблює його емоційний вплив. Це виразно проявляється у програшах між куплетами, де варіювання динаміки додає експресії музичному матеріалу. Плавні переходи від *mf, f* та *ff*, що передають біль та відчай, до *p* та *pp*, що символізують смиренність героїні з власною долею, дозволяють реципієнту краще зрозуміти глибину внутрішнього світу співачки. Надривно-драматичний вокаліз у програшах пісні вносить у фактуру оркестрового звучання напруженість, створюючи контраст з інструментальними лініями.

Власні емоційні переживання Квітки Цісик безпосередньо відображаються в її виконавському стилі. «Квітка Цісик співає обробку пісні в манері, яка наближається до тих принципів обробки народнопісенного оригіналу, що ствердилися в український композиторській школі Лисенківської традиції» (Шаповалова, 2021, 81). В «Ой, верше мій, верше» Квітка Цісик відмовляється від звичного субтонового звучання на користь насиченого, потужного та щільного белтінгу з активним залученням грудного резонатора, що надає голосу особливої об'ємності. Тільки на початку композиції та в інструментальних програшах на *sub. p* використовуються субтонові відтінки задля драматичного контрасту. Вокальний стиль виконавиці вирізняється звуковеденням *legatissimo*, рівномірним контролем дихання, пластичними мелізматичними прикрасами, оспіваними голосними, виразними переходами від ледве чутного теплого шепоту до яскравих кульмінаційних поривів, широким динамічним діапазоном, що створює різні настрої та стани залежно від окремо виспіваної фрази чи слова.

Головним символом пісні виступає гірська вершина, яка уособлює прагнення до висот, духовну силу та нескінченність. У виконавсько-інтерпретаційному аспекті Квітки Цісик

цей образ набуває нового звучання, поєднуючи в собі мотиви особистої ностальгії, любові до рідної землі та пошуку внутрішньої гармонії. Тембрально-інтонаційне багатство голосу співачки підсилює ці символічні аспекти: кожна пауза і подих, варіації динаміки, акцентування окремих рядків тексту, а також поступове уповільнення темпу відображають тендітний баланс між натхненням і внутрішньою боротьбою.

Репертуар Квітки Цісик охоплює не лише українські народні пісні, а й значну кількість відомих естрадних композицій XX століття, виконання яких відзначається оригінальністю та самобутністю. Особливе місце серед них займає пісня В. Івасюка «Я піду в далекі гори», яка зберегла свою популярність і сьогодні.

Водночас ця пісня має багато інших інтерпретацій, кожна з яких розкриває її унікальність по-своєму, зберігаючи основний емоційний та тематичний зміст. Так, сам автор, Володимир Івасюк виконував її в легкому фанковому стилі з домінуванням електрогітар, синтезаторів та синкопованого ритму. Василь Зінкевич зберігає характерні інструментальні особливості, доповнені активним жіночим бек-вокалом і надає пісні більшого динамічного руху. У сучасному виконанні Тараса Чубая композиція отримує нове життя завдяки його власній манері, пронизаній роковою експресією. Аранжування тяжіє до акустичного звучання з елементами фолк-року, а вокальне виконання вирізняється стриманою, проте глибокою емоційністю.

Саме виконавська версія Квітки Цісик особливо щира, наповнена характерною для співачки ніжністю й проникливістю, ліричною мелодійністю, яскраво контрастує із попередніми виконавцями. Аранжування, яке починається динамічно-контрастним оркестровим вступом, значно підсилює масштабність і грандіозність композиції. Відмінності в темпово-фактурних характеристиках порівняно з оригінальним виконанням, а також розширений склад естрадного оркестру, доповнений інструментами з виразною тембровою палітрою, формують особливу фонову текстуру та сприяють створенню вдумливо-драматичного та глибокого звучання.

Вокальна майстерність Квітки Цісик поєднує техніку, емоційність і змістовність, що дозволяє досягнути максимальної театрально-образної виразності. Виконавиця вкладає в кожне заспіване слово глибокий чуттєвий зміст, вимовляючи їх з великою чіткістю та інтонаційною точністю. Гнучке фразування, зміни в тембрових інтонаціях, варіювання темпу та динаміки, паузи й акценти створюють певний ритмічний потік. Співачка з великою увагою ставиться до кожної музичні фрази, не порушуючи їх природного ритму.

Квітка Цісик чудово володіє мистецтвом контролю над гучністю та силою голосу, дозволяючи пісні змінювати свій емоційний окрас від неймовірної чуттєвості до величезної внутрішньої сили. Під час найбільш емоційно насичених фрагментів вона збільшує динаміку, створюючи враження вибуху емоцій, що контрастує з більш спокійними, ліричними фрагментами. Кульмінаційні моменти у композиції особливо виразні завдяки плавному нарощуванню звуко-емоційної інтенсивності, що підсилюється оркестровим супроводом.

Виразна розповідна інтонація, зміни тембру під час переходів між куплетами, довгі витримані ноти, субтонова техніка з м'яким і ніжним саундом, домінування кантилени інтенсифікують музичний і текстовий зміст. Виконавиця буквально «малює» картини внутрішнього світу, в її голосі живуть картини та емоції, що роблять пісню майже кінематографічною. Квітка Цісик радикально трансформувала характер композиції, влучно додавши їй нову глибину та зрілість, що помітно відрізняє її від інших версій.

Висновки. Підсумовуючи проведене дослідження, доцільно визначити поняття «*виконавсько-інтерпретаційний стиль*» як комплекс художніх прийомів і технічних засобів, що відображають індивідуальне сприйняття музики, світогляд, естетичні уподобання, рівень майстерності та творчої самобутності митця через його унікальний підхід до виконання музичного твору.

Квітка Цісик по праву є легендарною постаттю в українській культурі. Попри своє коротке життя, вона залишила неоціненний внесок у розвиток української пісенної традиції як серед діаспори, так і в самій Україні. Її діяльність значною мірою сприяла новому осмисленню української музичної спадщини,

збереженню культурних цінностей, популяризації української мови та відродженню національної свідомості. Пісні співачки залишаються актуальними й сьогодні, не втрачаючи своєї значущості з плином часу.

Подальші дослідження можуть розширити наше розуміння впливу Квітки Цісик на українську музику, зокрема, через вивчення взаємодії з іншими виконавцями, аналіз аранжувальних технік та порівняння стилю виконання з представниками сучасної української музичної сцени. Особливу увагу слід приділити опрацьовуванню ролі її творчості у формуванні національної культурної ідентичності та популяризації української музичної спадщини на міжнародному рівні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Афанасьєв І., Лимарь К. Зв'язки з громадськістю в комеморації Квітки Цісик в Україні. *Інтегровані комунікації*. 2024. № 1 (17). С. 61–69.

2. Головкова М. Шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісик. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. № 48. С. 8–16

3. Головкова М. М. Науково-теоретичні засади дослідження виконавської творчості Квітки Цісик. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 145–151.

4. Горак Р. Журавлі відлетіли…: Есеї про Квітку Цісик та її рід. Львів: Апріорі, 2020. 400 с.

5. Кириленко Я. О.. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : КУБГ, 2020. 108 с.

6. Луньо П. Є., Домазар С. О. Патріотичний ліризм творчості Квітки Цісик як джерело образності хореографічних номерів. *Молодий вчений*. 2018. № 11 (63). С. 189–192.

7. Радкевич Ю. М. Сучасний стан українського музичного діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. I (10). С. 324–328.

8. Чайка В. В. Розвиток музичної культури української діаспори країн північної Америки другої половини XX – початку XXI століть. : дис. … д-ра філософії в галузі історії : 032. Київ, НАККіМ 2021. 268 с.

9. Шаповалова Р. Від ретро – до джазу: інтерпретаційний потенціал пісенного шедевру Володимира Івасюка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52, том 3. С. 105–108.

10. Шаповалова Р. Стиль «ретро» в українській популярній музиці (на прикладі пісні «Верше» Квітки Цісик). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44, том 3. С. 78–83.

REFERENCES:

1. Afanasiev, I., & Lymar, K. (2024). Zviazky z hromadskistiu v komemoratsii Kvitky Tsisyk v Ukraini [Public relations in the commemoration of Kvitka Cisyk in Ukraine]. *Intehrovani komunikatsii – Integrated Communications,* 1(17), 61–69 [in Ukrainian].

2. Holovkova, M. (2023). Shliakhy stanovlennia vykonavskoi tvorchosti Kvitky Tsisyk [Ways of forming the performing art of Kvitka Cisyk]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo» – Bulletin of KNUKiM. Series «Art Studies»,* 48, 8–16 [in Ukrainian].

3. Holovkova, M. M. (2023). Naukovo-teoretychni zasady doslidzhennia vykonavskoi tvorchosti Kvitky Tsisyk [Scientific and theoretical foundations of the study of Kvitka Cisyk's performing art]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Artistic Notes*, 43, 145–151 [in Ukrainian].

4. Horak, R. (2020). *Zhuravli vidletily…: Esei pro Kvitku Tsisyk ta yii rid [The cranes have flown away…: Essays about Kvitka Cisyk and her family]*. Lviv: Apriori, [in Ukrainian].

5. Kyrylenko, Ya. O. (2020). *Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky: [Theoretical and practical foundations of conducting training: A textbook]*. Kyiv: KUBG [in Ukrainian].

6. Lunyo, P. Ye., & Domazar, S. O. (2018). Patriotychnyi liryzm tvorchosti Kvitky Tsisyk yak dzherelo obraznosti khoreohrafichnykh nomeriv [Patriotic lyricism in Kvitka Cisyk's work as a source of imagery for choreographic performances]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*, 11(63), 189–192 [in Ukrainian].

7. Radkevych, Yu. M. (2018). Suchasnyi stan ukrainskoho muzychnoho diasporoznavstva (na materiali vykonavskoho styliu Kvitky Tsisyk) [The current state of Ukrainian music diaspora studies (based on the performing style of Kvitka Cisyk)]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo – International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology,* 1(10), 324–328 [in Ukrainian].

8. Chaika, V. V. (2021). Rozvytok muzychnoi kultury ukrainskoi diaspory krain pivnichnoi Ameryky druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [The development of musical culture of the Ukrainian diaspora in North America in the second half of the 20th – early 21st centuries]. Doctor's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

9. Shapovalova, R. (2022). Vid retro – do dzhazu: interpretatsiinyi potentsial pisnennoho shedevru Volodymyra Ivasiuka [From retro to jazz: Interpretative potential of the song masterpiece by Volodymyr Ivasiuk]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*, 52(3*)*, 105–108 [in Ukrainian].

10. Shapovalova, R. (2021). Styl «retro» v ukrainskii populiarnii muzytsi (na prykladi pisni «Vershe» Kvitsky Tsisik) [The «retro» style in Ukrainian popular music (on the example of the song «Vershe» by Kvitka Cisyk)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*, 44(3), 78–83 [in Ukrainian].

УДК 780.614.131
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-14

Іван КОСИНЕЦЬ
доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська область, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9788-9077*

Бібліографічний опис статті: Косинець, І. (2025). Музична еволюція гітари: від конструкції до виразності. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 97–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-14

МУЗИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ГІТАРИ: ВІД КОНСТРУКЦІЇ ДО ВИРАЗНОСТІ

У статті здійснено дослідження розвитку гітарної творчості, акцентуючи увагу на інструментально-органологічних особливостях та музично-стильових аспектах. Проаналізовано еволюцію гітари як музичного інструмента, зокрема її конструктивні зміни, історичні етапи розвитку та їхній вплив на музичну культуру різних епох. Значна увага приділяється становленню виконавських і композиторських традицій у гітарному мистецтві, які сформували унікальний стиль і характер цього жанру. Окремо розглянуто сучасні тенденції гітарної музики, включно з інноваційними підходами до виконавства та композиції. Висвітлено значення гітари в контексті світової музичної спадщини, її роль у популяризації академічної та сучасної музики, а також вплив на розвиток творчого мислення виконавців і композиторів.

***Мета статті** – дослідити еволюцію гітарної творчості, висвітливши ключові аспекти розвитку гітари як музичного інструмента, її історичні трансформації та вплив на музичну культуру різних епох. Особливу увагу зосереджено на формуванні композиторсько-виконавських традицій, аналізі сучасних тенденцій у гітарному мистецтві та вивченні її ролі у формуванні творчого потенціалу виконавців і композиторів.*

***Наукова новизна**. У статті здійснено комплексне дослідження еволюції гітарної творчості, яке поєднує аналіз інструментально-органологічних змін з музично-стильовими аспектами. Вперше в роботі систематизовано історичні етапи розвитку гітари та їх вплив на формування композиторсько-виконавських традицій. Окремо висвітлено сучасні тенденції гітарного мистецтва, включаючи інноваційні підходи до композиції та виконавства, а також їхній внесок у розвиток музичної культури. Особливу увагу приділено ролі гітари у розвитку творчого мислення музикантів, що підкреслює її важливість як інструмента, здатного поєднувати академічні та сучасні музичні традиції.*

*У **висновку** підсумовано основні результати дослідження еволюції гітарної творчості, акцентуючи на важливості інструментально-органологічних змін та музично-стильових аспектів у розвитку гітари як інструмента. Визначено, що історичні етапи розвитку гітари значно вплинули на формування композиторсько-виконавських традицій, що зумовило глибокі зміни у музичній культурі. Висвітлено важливість сучасних тенденцій у гітарному мистецтві, зокрема інноваційних підходів до композиції та виконавства, які сприяють збагаченню музичної спадщини. Підкреслено, що гітара є важливим інструментом, який об'єднує академічну та сучасну музичні традиції, та виконує ключову роль у розвитку творчого мислення музикантів.*

***Ключові слова:** гітарна творчість, еволюція гітари, інструментально-органологічні зміни, музично-стильові аспекти, композиторсько-виконавські традиції, сучасні тенденції гітарного мистецтва, інноваційні підходи, творчий потенціал, музична культура, академічні та сучасні музичні традиції, розвиток творчого мислення.*

Ivan KOSYNETS
Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9788-9077*

To cite this article: Kosynets, I. (2025). Muzychna evolyutsiya hitary: vid konstruktsiyi do vyraznosti [The musical evolution of the guitar: from design to expression]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 97–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-14

THE MUSICAL EVOLUTION OF THE GUITAR: FROM DESIGN TO EXPRESSION

The article examines the development of guitar creativity, focusing on instrumental and organological features as well as musical and stylistic aspects. The evolution of the guitar as a musical instrument is analyzed, particularly its structural changes, historical stages of development, and their influence on the musical culture of different eras. Considerable

attention is given to the formation of performance and compositional traditions in guitar art, which have shaped the unique style and character of this genre. Modern trends in guitar music are also discussed, including innovative approaches to performance and composition. The significance of the guitar in the context of world musical heritage, its role in the popularization of both academic and contemporary music, and its influence on the creative thinking of performers and composers are highlighted.

***The aim of this article** is to explore the evolution of guitar creativity by highlighting key aspects of the development of the guitar as a musical instrument, its historical transformations, and its impact on the musical culture of different eras. Particular attention is given to the formation of compositional and performance traditions, the analysis of modern trends in guitar art, and the study of its role in shaping the creative potential of performers and composers.*

***Scientific novelty**. The article presents a comprehensive study of the evolution of guitar creativity, combining the analysis of instrumental and organological changes with musical and stylistic aspects. For the first time, the historical stages of the guitar's development and their influence on the formation of compositional and performance traditions are systematized. Modern trends in guitar art are separately examined, including innovative approaches to composition and performance and their contribution to the development of musical culture. Special attention is paid to the role of the guitar in fostering the creative thinking of musicians, emphasizing its importance as an instrument that bridges academic and contemporary musical traditions.*

***In conclusion,** the main results of the study on the evolution of guitar creativity are summarized, emphasizing the importance of instrumental and organological changes, as well as musical and stylistic aspects, in the development of the guitar as an instrument. The study determines that the historical stages of guitar development have significantly influenced the formation of compositional and performance traditions, leading to profound changes in musical culture. The importance of modern trends in guitar art is highlighted, particularly innovative approaches to composition and performance that contribute to enriching the musical heritage. Furthermore, the guitar is emphasized as a vital instrument that bridges academic and contemporary musical traditions and plays a key role in fostering musicians' creative thinking.*

***Key words:** guitar creativity, guitar evolution, instrumental and organological changes, musical and stylistic aspects, compositional and performance traditions, modern trends in guitar art, innovative approaches, creative potential, musical culture, academic and contemporary musical traditions, development of creative thinking.*

Актуальність проблеми. Нові тенденції в розвитку гітари у другій половині XX століття спричинили появу нового покоління композиторів, для яких інструментальні можливості гітари стали джерелом творчих пошуків. Ці новації охоплюють як ідейно-образну сферу музичних творів, так і стилістичні чинники та технічні аспекти виконання. Вони тісно пов'язані зі специфікою самого інструмента, а також із мовно-композиційними засобами, характерними для музики сучасної доби. Композитори-гітаристи цього періоду, часто самі концертуючі виконавці, використовують глибоке знання інструмента для розкриття його виразового потенціалу. Їхні твори вирізняються природністю інтеграції інструментальних прийомів, багатством фактури та оригінальністю звукових знахідок, що відкривають нові образні горизонти.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю аналізу виконавсько-композиторських підходів, які сприяють утвердженню універсального статусу гітари як багатогранного інструмента, здатного охопити широкий спектр жанрово-стильових моделей. Особливої уваги потребує вивчення сучасних тенденцій у гітарному мистецтві, включаючи інноваційні підходи до техніки гри та нотного запису, що демонструють асиміляцію різноманітних композиційних технік і стилістичних форм.

Таким чином, аналіз творчих концепцій сучасних композиторів-гітаристів є важливим для розуміння процесів інтеграції традиційних і сучасних музичних напрямів у контексті розвитку інструментальної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток гітарного мистецтва у другій половині XX століття і до сьогодні є предметом досліджень багатьох науковців та практиків. Значну увагу приділено аналізу еволюції гітари як музичного інструмента, її конструктивним трансформаціям та впливу на розвиток виконавських і композиторських традицій. Над цими питаннями працювали такі дослідники, як Дж. Гріффітс, Е. Пухоль, Т. Хек, М. Шеллард, Л. Феррара та інші. Вони розглядали гітару не лише як інструмент з багатою історією, але й як важливий елемент сучасної музичної культури, здатний інтегрувати різні стилі та технічні прийоми.

Питання формування виконавської культури гітаристів та вивчення її художнього потенціалу висвітлюються у працях П. Бахмана, А. Карлевича, К. Штайнекера та інших. Їхні дослідження акцентують увагу на поєднанні традицій класичної музики з новаторськими

технічними і стилістичними підходами, які відкривають нові можливості для інтерпретації творів.

Окремий напрям наукового пошуку стосується інноваційних підходів до композиції гітарної музики, які розглядають у своїх роботах С. Вільямс, Р. Стенлі та Р. Танг. Ці автори досліджують розвиток композиторських технік, що розширюють межі можливостей гітари, зокрема в контексті використання її як «інструмента-оркестра», здатного інтегрувати елементи різних музичних напрямів і стилів.

Попри значний інтерес до гітарного мистецтва, залишається недостатньо вивченим синтез виконавських і композиторських традицій у сучасній музиці для гітари, а також їхній вплив на формування індивідуального стилю та розкриття творчого потенціалу музикантів. Це обумовлює необхідність подальших досліджень, спрямованих на аналіз сучасних тенденцій у гітарному мистецтві, зокрема інноваційних підходів до техніки виконання, нотного запису та інтерпретації музичних творів.

Метою статті є дослідження еволюції гітарної творчості у контексті розвитку інструментально-органологічних змін, аналізу музично-стильових аспектів та формування композиторсько-виконавських традицій. Завданням є висвітлення ролі гітари як універсального музичного інструмента, здатного поєднувати академічні та сучасні музичні традиції, а також визначення її значення у формуванні творчого потенціалу музикантів.

Виклад основного матеріалу. Еволюція гітари в історичній перспективі відбувалася відповідно до загальних законів формування музичного мислення, притаманних усім вокальним та інструментальним стилям. Водночас ця еволюція мала яскраво виражені особливості, які визначали значну роль гітарного стилю у музичній творчості різних епох, періодів і регіонів світу. Як і музичний стиль, «музичний інструмент – це людина» (Сеговія, 1983, с.57). Це формулювання вказує на те, що будь-який витвір людини, зокрема у сфері музики, є відображенням її фізичної (тілесної) та духовної сутності. У звучанні інструмента проявляються не лише технічні характеристики, втілені майстром, який його створив, а й майстерність виконавця, завдяки якому інструмент набуває звучання і стає реальним звуковим образом для сприйняття. Таким чином, людина і інструмент у своєму єднанні формують основу музичного вираження, яке є об'єктивно-матеріальною стороною цього процесу. Історична поетика інструмента відображена у його багатогранній історії: процесі створення майстром, розвитку виконавських традицій та композиторської творчості, спрямованої на використання цього інструмента. Іншими словами, ця поетика розглядається як особливий тип структури, що охоплює конструкцію, прикладне призначення, характер тембру, технічні можливості, фактуру та форми творів для інструмента – як сольних, так і ансамблевих. Усе це є невід'ємною частиною його специфіки та еволюції. органологічний аналіз гітари охоплює широкий спектр питань – від вивчення еволюції її конструкції та попередників до характеристики сучасної шестиструнної (класичної) гітари, що розглядається у контексті закономірностей розвитку музичного інструментарію як складової музичного мислення. У науковій літературі представлено низку важливих спостережень та узагальнень, які окреслюють гітару в межах «загального процесу розвитку музичної культури» (Мерц, 1994). При цьому культурний і цивілізаційний контекс завжди виступає основою для аналізу еволюції музичного мислення, зокрема у сфері інструментознавства. Інструмент виступає не лише як уособлення людини, але й як частина природи (Сеговія, 1983, с. 105) – тобто природи, створеної людиною в процесі освоєння навколишньої реальності.

Розглядаючи процес виникнення гітари, А. Шевченко базується на ідеї формування музики як мистецтва, що передбачає первинну взаємодію вокальних та інструментальних елементів: «Саме тіло людини є універсальним музичним інструментом: для вокальної музики у нього є голос, для інструментальної – руки і ноги, що представляють собою перші ударні (ритмічні) інструменти» (Шевченко, 2008, с. 5). У цьому контексті вже виявляється різниця між спеціалізованими інструментами, створеними людиною для розширення функцій голосу (духові інструменти, які збагачують вокалізовану мелодику, пов'язану з інтонаціями мови), і ритмічними інструментами, які з часом

перейшли до виконання також мелодиційних функцій, зокрема імітації вокалу (струнні інструменти, серед яких щипкові історично з'явилися першими).

Початковий монохорд із однією струною на наступному етапі музичної культури поступився місцем «дітоналізму в розвитку звукової музичної системи» (Шевченко, 2008, с. 7). Цей етап ознаменувався додаванням другої, а згодом і кількох струн різної довжини, що спричинило появу арфоподібних інструментів. У подальшому розвитку струнно-щипкових інструментів виникла ідея регулювання довжини струн за допомогою аплікатури, що дублювала принцип отворів або клапанів на духових інструментах у струнній специфіці. Це нововведення призвело до створення грифа, що стало ключовим кроком у формуванні прообразів гітари. Згодно з аналізом А. Шевченка, заснованим на музично-енциклопедичних та історичних джерелах, такі інструменти існували вже в III–II тисячолітті до н.е.

Термін «гітара» у багатьох словниках подається як синонім «кіфари», яка, у свою чергу, є близькою за похожденням до давньогрецької ліри: «Гітара (ісп. guitarra <гр. kithara – кіфара) – струнний щипковий музичний інструмент із плоским корпусом, що має глибокі виїмки з боків, шийку з грифом, обладнаним металевими ладами, головку з кілками та струнами. Спорідненість між гітарою та кіфарою підтверджується також у «Grove'c Dictionary of Mucic and Mucicianc», де зазначається: «Конструктивні відмінності між гітарою і кіфарою менш значні, ніж може здатися на перший погляд. Обидва інструменти належать до сімейства щипкових із плоским резонансним корпусом. На кіфарі струна кріпилися до рами, а на гітарі – до грифа. Однак ця різниця, хоч і помітна, не має суттєвого значення з акустичної точки зору» (Сеговія, 1983, с. 138).

З точки зору етапів розвитку музичного мислення, інструменти гітарного (або кіфарного) типу мають важливу особливість: «кіфара виникла в умовах освоєння кварти як інтонаційного інтервалу та в рамках нової ладової системи – тетрахорду, що й зумовило квартовий лад кіфари, який до сьогодні є основою гітарного ладу» (Шевченко, 2008, с. 6). Протягом історії інструменти цього типу, зберігаючи свою специфіку, зазнали змін, головним чином кількісного характеру, наприклад, розширення діапазону шляхом збільшення кількості струн.

Темброва природа гітари включає дві основні грані, що простежуються у назвах давніх струнних інструментів, таких як phorminx, kicsaric, kithara, lira (ліра). Наприклад, слово «ліра» походить від ulura – «дзвеніти, видавати різкі звуки», що відповідає її звучанню. Phorminx означає «щипати звуки», а kicsaric – «ударяти по струнах» (Шевченко, 2008, с. 7). Ці давні характеристики знайшли відображення в пізніших різновидах гітари: guitarra punteada, що акцентувала щипкове звуковидобування, та guitarra rasгyeada, орієнтовану на техніку удару по струнах.

У цих класифікаціях розкриваються темброві, мелодичні та гармонійні особливості гітари. Щодо мелодії, щипковий спосіб звуковидобування забезпечує дискретність звучання та яскраву обертонову палітру. У гармонії характерною рисою є арфоподібний ефект арпеджіато, що створює своєрідну звукову «діагональ». У той самий час гітара зберігає ритмічну ударність, яка дозволяє виконувати моторно-ритмічні завдання, зокрема у супроводі танців.

Окреме питання в історії гітари стосується її зв'язку з лютнею. За словами А. Шевченка, гітара зберегла свою традицію та осередок на Піренеях. Коли у VIII столітті араби вторглися на Піренейський півострів, вони виявили там добре розвинуту інструментальну традицію, через що принесена ними лютня не змогла закріпитися в Іспанії. Натомість у Європі, рухаючись через Андалусію, лютня засвоїла квартовий лад, властивий іспанській гітарі, і в її варіанті віуела зберегла лише зовнішні ознаки східного походження (Шевченко, 2002).

До XIII століття гітара, віуела та лютня мали чотири струни. У XV столітті віуела, португальський різновид гітари, розширила свій діапазон завдяки додаванню двох струн (a, A) і стала шестиструнною, але звучала на кварту вище, як своєрідна кварт-гітара. Діапазон власне гітари збільшувався за рахунок додавання нижніх струн – A та E. Лише наприкінці XVIII століття іспанська гітара отримала шість окремих струн, ставши «класичною» в сучасному розумінні. В цей

же період вона здобула значний репертуар, на формування якого вплинув італійський композитор і гітарист-віртуоз М. Джуліані (Брайтман, 2008).

Специфіка історичного розвитку гітари до XX століття, на думку А. Шевченка, особливо проявилася в епоху романтизму, що стала унікальним явищем в історії музичної культури. Автор вказує, що «на романтичному тлі гітара постає як інструмент класичний» (Шевченко, 2002, с. 36), маючи на увазі твори таких композиторів, як Ф. Сор, Ф. Моліно та Ф. Каруллі, які писали свої сонати в строгому стилі віденських класиків. Яскравим підтвердженням цього дослідник вважає творчість Н. Паганіні, який у своїх скрипкових творах тяжів до романтичної фантазії, а в гітарних – дотримувався канонів віденської класики. Наприклад, Соната для скрипки в супроводі гітари, за словами Шевченка, має «відверто романтичний характер», тоді як Велика соната для гітари в супроводі скрипки написана «в класичному стилі».

Дослідник зазначає, що «в цей період гітара немов би компенсує втрачений класицизм» (Шевченко, 2008, с. 8–9). Таке зміщення гітарної традиції щодо основного напрямку розвитку європейської музики зберігається аж до кінця XX століття, коли змішання стилів – від середньовічної архаїки до сучасного перформанс-авангарду – взагалі усуває питання стилістичних співвідносень із сучасною музикою.

Завершуючи свої міркування про еволюцію гітарної традиції, Шевченко підкреслює, що зрештою гітара стала «універсальним, класичним інструментом, здатним виконувати будь-яку музику – від давньогрецької кіфаристики до найновіших сучасних інновацій» (Шевченко, 2002, с. 9).

Термін «класичний», за словами автора, використовується у контексті іншого поняття – «універсальність». Діалектика поступального розвитку інструментального стилю завжди передбачає універсалізацію. Проте це можливе лише за умови повного усвідомлення й освоєння всіх виразних ресурсів інструмента, які визначають його майбутню затребуваність. З онтологічної точки зору будь-які процеси буття мають циклічний характер. Цикл розвитку інструментального стилю, зокрема гітарного, проявляється як послідовність повторень, що підкреслюють відокремленість і самодостатність музично-стильового явища.

У процесі такої «еволюційної циклізації» інструментальний стиль досягає свого «піка», який стає його «класикою». Гітарний стиль набув рис епохального інструментального стилю в епоху бароко, у період становлення європейського інструменталізму. У цьому й полягає історична специфіка феномену гітарного стилю, яка вплинула на подальші шляхи його еволюції.

Якщо провідні музиканти доромантичної епохи – епохи «граючих творців» (Жайворонок,2006, с. 8) – акцентували свою увагу на композиторській діяльності, хоча і блискуче володіли окремими інструментами, а іноді і декількома (Й. С. Бах – великий органіст, а також клавесиніст, В. А. Моцарт – концертує як скрипаль, видатний клавірист, Л. ван Бетховен – піаніст), то до середини XIX століття в зв'язку з процесами музично–суспільної практики, розвитком салонної і концерної музики виконавство у праці музиканта стає першорядним. Починається епоха «віртуозів, які творять», великих виконавців (вони ж – і композитори), які визначали зміст музичного життя в Європі після 1830 року (Ф. Ліст, Ф. Шопен, Н. Паганіні, в гітарній музиці – М. Джуліані, І.-К. Мерца, М. Агуадо, М. Леньяні, Н. Коста, Ф. Сор, Ф. Тарреги і ін.). Поєднання професій композитора і виконавця, що спеціалізується на музиці для будь-якого інструменту (хоча і пише для інших інструментів, а також грає музику інших авторів), дає своєрідний стильовий «гібрид» – композиторсько-виконавський (виконавсько-композиторський) стиль.

У такому форматі поєднуються в одній особі дві сторони творчої особистості, що об'єднуються на основі «знаряддя» її мислення – інструменту як артефакту культури, відроджуваної в кожному творі і в кожному акті виконання. Не останню роль в актуалізації явища композиторсько-виконавського (виконавсько-компрозиторського) стилю грають тенденції в області соціально-естетичного попиту і пропозиції, характерні для того чи іншого історичного періоду.

Мистецтво віртуозів-музикантів стає особливо затребуваним в епоху масових комунікацій, а також у зв'язку з немину-

чими процесами комерціалізації мистецтва, що спостерігаються ще з XIX століття. «Працюючи» на широку публіку, музикант повинен мати у своєму репертуарі твори, художній і технічний рівень, яких відповідає очікуванням аудиторії, що вимагає «музики легкої для сприйняття, але складної для виконання», за висловом А. П'яццолли.

Питання взаємозв'язку «композиторства» і «виконавства» були пролонговані від доромантичної епохи аж до сьогоднішнього дня. Вони неминуче аналізуються як в монографіях, присвячених творчості найбільших представників цього стилю – Ф. Ліста, Ф. Шопена, Н. Паганіні, Ф. Тарреги, хвилюють самих композиторів-виконавців, наших сучасників – співвітчизників М. Скорика, В. Рунчака та ін., надаючи неминучий вплив на їх композиторське мислення і музичну мову.

Гітарна творчість не просто не є тут винятком, але, мабуть, демонструє найхарактерніші принципи подібного тандему. Аналізуючи історичний хід розвитку гітарного мистецтва, можна сміливо стверджувати, що основною тенденцією і специфічною його особливістю від часу класичного розквіту (XVIII – до середини XIX ст.) було якраз поєднання композиторства і виконавства в одній особі (М. Джуліані, Ф. Сор, Д. Агуадо, Л. Леньяні, Ф. Таррега і ін.), що продовжилося і далі (Л. Брауер, Р. Діенс, Ф. Кленьянс, К. Доменіконі і ін.) з різним співвідношенням композиторсько-виконавського (акцент на «композиторському») або виконавсько-композиторського (акцент на «виконавському») стилю. Таким чином, гітарний композиторсько-виконавський (виконавсько-композиторський) стиль – музично–художнє явище, засноване на поєднанні в діяльності однієї творчої особистості професій композитора і виконавця, при якому в обох випадках у процесі створення і виконання твору зберігається «образ гітари» як його витік і кінцевий результат.

Варто зазначити, що в умовах застосування більшості прийомів сучасної композиторської техніки, на тлі актуальної тенденції пошуку «нового звуку» (Вітошинський, 2006, с. 37), композитору просто необхідно або самому володіти інструментом для здійснення такого пошуку, або перебувати в щільному контакті з виконавцем і його інструментом, коли необхідна звукообразна драматургія композиції народжується буквально під пальцями інструменталіста.

Ренесанс гітари в XX столітті – гітарний «бум», що охопив різні країни і континенти, в основі своїй мав саме з'єднання виконавської і композиторської складових – тобто, швидше це виконавсько-композиторський стиль. Про це свідчить книга «Мистецтво гітари: погляд через призму історії» А. Сеговії (Сеговія, 1983), який був першим музикантом-гітаристом, що облаштував ситуацію «зачарованого кола», що склалася навколо гітари до початку XX століття. Суть «гітарної кризи» і полягала в тому, що композитори перестали писати музику для гітари, тому що не було виконавців-віртуозів, які могли б зіграти цю музику. У свою чергу, віртуозів не було через відсутність «гітарних композиторів», в чому і полягала безвихідність ситуації. Вихід з кризи полягав у тому, щоб залучити до написання музики для гітари провідних композиторів різних країн, в тому числі, і класиків XX століття – К. Дебюссі, Д. Мійо, Б. Бріттена. Ці імена називає у своєму інтерв'ю ініціатор і беззмінний керівник гітарного фестивалю в Естергоме Л. Сендрей–Карпера, відзначаючи «цікаві процеси», що відбуваються у виконавській практиці, в орбіту якої «... залучаються нові стилі, напрямки, національні традиції» (Мерц, 1994, с. 68).

Відзначимо, що подібні ситуації виникли і в процесі академізації модернізованих народних інструментів у східноєвропейських країнах у XX столітті, коли не завжди органічні перекладання музики, написаної для інших інструментів, деякий час переважали в репертуарі виконавців, поки останні не «переконали» композиторів у художньому потенціалі своїх інструментів і необхідних власних інтерпретативних якостей. А нова, спеціально створена (т.зв. у «народників» оригінальна музика) створювалася в результаті особисто–творчих тандемів (з характерними перевагами «своїх» виконавців, а потім і авторів), причому з подачі, вольових і художньо–творчих ініціатив з боку виконавців.

При всій технічній та художній найбільш значущі твори для гітари класиків XX століття, специфіку і універсалізм інструменту найкраще знають і вміють втілювати музиканти, які володіють як композиторським арсеналом, так

і виконавськими засобами, які є концертуючими гітаристами-віртуозами. В їх творчості композиторське і виконавське начало не завжди рівнозначні, але в ідеалі, якщо вони виявляють «конгеніальність», виникають такі знакові явища гітарного мистецтва сучасності, як Л. Брауер, Р. Дієнс, С. Ассад, Ш. Рак, К. Доменіконі, Ф. Кленьянс, М. Пасечний, А. Мікульскій і ін. Як відзначає Л. Вітошинський – відомий австрійський гітарний педагог і виконавець, – «не можна вимагати від композитора володіння всіма тими інструментами, для яких він пише» (Вітошинський, 2006, с. 57). Додамо – але можна знайти потрібного, розуміючого, відкритого до музично-мовних новацій «свого» виконавця-однодумця, здатного художньо (і технологічно, віртуозно – в широкому сенсі) переконливо презентувати авторську ідейно-образну концепцію, в тому числі (перш за все), на основі інструментальної звукообразності. Виділені Вітошинським три групи гітарних творів – 1) «композиторські», 2) «спільні» (з виконавською редакцією), 3) «композиторського-виконавські» – неоднорідні в аспекті поняття «композиторсько-виконавського гітарного стилю». Повною мірою це поняття може бути застосоване лише до третього пункту класифікації, запропонованої автором. У другій групі спостерігається щось на зразок колективної творчості, де кваліфікований виконавець, що володіє деякими навичками композиторської праці, залучається для створення твору для гітари або за участю гітари. Якщо ж композитор, який пише для гітари, керувався тільки власними, «композиторськими» завданнями, не піклуючись про виконавську «зручність» і звукообразної переконливості, то поняття композиторсько-виконавський стиль поділяється на два утворення його складової, які існують окремо – композиторський стиль, виконавський стиль. І в цьому поділі все ж таки присутня гітара з її виконавською, інструментально–технологічною, артикуляційно–фактурною, темброво-сонорною специфікою, але композитор керується лише найзагальнішими (або лише тими, які йому відомі) прийомами письма для інструменту.

Особливим різновидом композиторсько-виконавської гітарної творчості можна вважати транскрипції для гітари творів, створених для інших інструментів або ансамблів, в тому числі, і для гососу з фортепіано або ансамблевим інструментальним складом. Транскрипція є для музикантів–гітаристів тим жанром, в якому можна досягти відразу двох цілей – поповнити репертуар творами, досить добре відомими слухачам; врахувати в обробках–транскрипціях потенціал оригіналу, поєднуючи його зі специфікою гітарного письма і виконавства, продемонструвати виконавську мастерність. Транскрипція як жанр, що виникає на «стику» стилів двох авторів – оригінального твору і його перекладу – несе в собі ознаки композиторсько-виконавського стилю: 1) транскрипція виступає не тільки як «результат композиторської інтерпретації» (Мерц, 1994, с. 83), а й як нове виконавське бачення оригіналу; 2) виконавський компонент завжди присутній в транскрипції, навіть якщо виконує її композитор не будучи виконавцем на тому інструменті, для якого призначається транскрипція; 3) діапазон транскрипційних нововведень досить широкий і може, в залежності від конкретного масштабу переінтонування, сягати від обробки–адаптації до створення віртуозного, з врахуванням можливостей «нового» інструменту, версії прочитання оригіналу. В останньому випадку стиль транскрипції трансформується в виконавсько–композиторський, так як особливості транскрипційного письма «зобов'язані» збагачуватися «відчуттям інструменту», статусом його своєрідної персоніфікації як головного «учасника» творчого акту.

Ще в пізньому Ренесансі, у рамках інтабуляції, яку прийнято називати «перекладенням (обробкою) для багатоголосного інструменту музичного твору, початково розрахованого на ансамблеве виконання (вокальне, інструментальне чи змішане)» (Вітошинський, 2006, с. 164), з'явилися гітарні (лютневі, віуельні) обробки частин мес Жоскена Депре, які отримали популярність ще за книгою «Libra de musica de vihuela», виданою Д. Піссадором у 1552 році. Це була світська музика того часу, що поширювалася через комерційне нотодрукування. Вибір гітарної практики пізнього Ренесансу зосереджувався на танцювальних п'єсах–мініатюрах, сюїтних циклах, варіаціях на теми шансонів, мадригалів та інструментальних танців, які не була первисно присвячені гітарі.

Навіть транскрипції популярної музики Іспанії, як tientos, diferencias, soneto, fantasia, ricercar, pasacalia, chacona чи sarabanda, продемонстрували багатогранність імпровізаційного потенціалу гітарного виконавства. Успадковуючи цю традицію, музиканти пізніших епох, зокрема класики гітарного стилю XVIII–XIX ст., як І. К. Мерц, Ф. Таррега та А. Сеговія, розвинули жанр транскрипцій як ефективний засіб популяризації гітари та розширення її репертуару. Вони внесли унікальний внесок у загальну композиторсько-виконавську традицію, а новітні майстри – М. Барруеко, Т. Хопшток, Дж. Брім та інші – продовжили цю лінію, створюючи нові віртуозні образи для гітари.

Таким чином, композиторсько-виконавський стиль залишається однією з основоположних особливостей творчої діяльності гітаристів. Унікальність гітари як інструменту найповніше розкривається у творчості музикантів, які поєднують знання композиторських принципів із майстерністю виконавця-віртуоза. Виконавсько-композиторський стиль створює унікальну магістраль розвитку гітарного мистецтва, підтверджуючи свою незмінну роль як ключової форми висловлення для цього інструменту.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Композиторсько-виконавський стиль виступає важливою основою гітарного мистецтва, інтегруючи композиторську майстерність і виконавську техніку, що сприяє глибшому розумінню природи інструмента та його виразових можливостей. Унікальність гітари полягає в її здатності не лише вирішувати технічні завдання, а й трансформувати емоційні та художні ідеї, реалізуючи їх у творчості композиторів та виконавців. Синергія цих складових дає можливість досягти високого рівня виразності та багатогранності музичних творів, що, у свою чергу, збагачує гітарний репертуар.

Транскрипції, виконувані на гітарі, становлять значний елемент еволюції жанру, оскільки вони адаптують твори, створені для інших інструментів, до специфіки гітари. Це не лише сприяє розширенню репертуару, але й дозволяє виявити нові трактування музичних творів, демонструючи багатогранні можливості інструмента. Гітарна транскрипція є важливим процесом у контексті трансформації жанрових традицій і розвитку виконавських практик.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у детальному аналізі еволюції композиторсько-виконавського стилю в творчості гітаристів різних етапів історії музики, зокрема в контексті транскрипційних практик. Важливим напрямком є дослідження впливу гітаристів-композиторів на формування сучасного гітарного репертуару, а також розширення наукових уявлень про специфіку гітарної транскрипції у різних жанрах і стилях, що дозволить більш глибоко осмислити роль гітари в загальному контексті музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брайтман Д. Музичні традиції та інтерпретація в гітарному мистецтві. Лондон: Oxford University Press, 2008. 220 с.

2. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. пер. з нім. Л. Мельник. Львів: БаК, 2006. 284 с.

3. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01.* Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2006. 19 с.

4. Мерц І. К. Витоки композиторсько-виконавського стилю в гітарному мистецтві. Відень: Музика і культура, 1994. 190 с.

5. Сеговія А. Мистецтво гітари: погляд через призму історії. Нью-Йорк: Universitas, 1983. 212 с.

6. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: *автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* Л., 2009. 16 с.

7. Шевченко А. Формування гітари в контексті загального процесу розвитку музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* Харків, 2008. Вип. 23. С. 5–9.

8. Шевченко А. Андалуські жанри в гітарній музиці: розвиток та еволюція. Львів: Імекс-ЛТД, 2002. 142 с.

REFERENCES:

1. Brightman D. (2008) Muzychni tradytsiyi ta interpretatsiya v hitarnomu mystetstvi [Musical Traditions and Interpretation in Guitar Art] London: Oxford University Press, 220 [in English].

2. Vitoshynskyi L. (2006) Pro mystetstvo hry na hitari [On the Art of Playing the Guitar]. Translated from German by L. Melnyk. Lviv: BaK, 284 [in Ukrainian].

3. Zhaivoronok N. B. (2006) Muzychne vykonavstvo yak fenomen muzychnoyi kultury [Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture], avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva 17.00.01. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

4. Mertz I. K. (1994) Vytoky kompozytors′ko-vykonavs′koho stylyu v hitarnomu mystetstvi [The Origins of the Composer-Performer Style in Guitar Art] Vienna: Music and Culture, 190 [in English].

5. Segovia A. (1983) Mystetstvo hitary: pohlyad cherez pryzmu istoriyi [The Art of the Guitar: A View Through the Lens of History] New York: Universitas, 212 [in English].

6. Sydorenko V. L. (2009) Hitarna tradytsiya L′vova yak skladova akademichnoho narodno-instrumental′noho mystetstva Ukrayiny [The Guitar Tradition of Lviv as a Component of Academic Folk-Instrumental Art of Ukraine], avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva 17.00.03. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. 16 [in Ukrainian].

7. Shevchenko A. (2008). Formuvannya hitary v konteksti zahalnoho protsesu rozvytku muzychnoyi kul′tury [Formation of the Guitar in the Context of the General Process of Development of Musical Culture]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Kharkiv, 23, 5–9 [in Ukrainian].

8. Shevchenko A. (2002). Andalus′ki zhanry v hitarniy muzytsi: rozvytok ta evolyutsiya [Andalusian Genres in Guitar Music: Development and Evolution]. Lviv: Imeks-LTD, 142 [in Ukrainian].

УДК 782
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-15

Антоніна КУЛІЄВА
Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0000-0003-0337-8255*

Бібліографічний опис статті: Кулієва, А. (2025). Жанрово-інтонаційна специфіка «Адріани Лекуврер» Ф. Чілеа і традиції верістського музичного театру. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-15

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА «АДРІАНИ ЛЕКУВРЕР» Ф. ЧІЛЕА І ТРАДИЦІЇ ВЕРИСТСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

У дослідженні узагальнено жанрово-стильову та інтонаційну специфіку опери Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер», що розглядається в контексті поетики італійського верістського музичного театру.

Мета роботи – *виявлення інтонаційної та жанрово-стильової специфіки опери «Адріана Лекуврер» Ф. Чілеа в річищі типологічних настанов італійського музичного веризму.*

Методологія роботи *має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження.*

Наукова новизна *роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрово-драматургічну специфіку опери Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер» та її контактність з настановами італійського оперного веризму.*

Висновки. *опера Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер» (1902) була написана на основі п'єси Е. Скріба, що звернувся до драматичної історії життя французької актриси XVIII століття Адріани Лекуврер, яка прославилася як виконавиця головних ролей в трагедіях Корнеля і Расіна. Жанрове визначення опери Ф. Чілеа як «комедії-драми» відповідає характеру розвитку дії, в якій комічне закулісне життя театрального середовища завжди сусідить з трагічною долею головної героїні опери. Показники верістської опери в «Адріані Лекуврер» Ф. Чілеа виявляються і в апелюванні автора до «драми ревнощів»; і в зверненні до побуту театральної артистичної богеми; і у стрімкому наскрізному розгортанні дії; і у граничній експресивності музичного мовлення, хоча й без апелювання до «естетики крику»; і у звертанні до верістського музично-театрального принципу відтворення «театру в театрі», що підкреслено не тільки акторським амплуа головної героїні, але й введенням балетної пантоміми «Суд Париса» (III акт). Водночас, інтонаційно драматургічна специфіка «Адріани Лекуврер» Ф. Чілеа виявляє контактність з традиціями французького драматичного та музичного театру, що проявляється і у звертанні до п'єси Е. Скріба, і в апелюванні композитора в кульмінаційних моментах опери до мистецтва французької театральної мелодекламації, позначеної в опері Ф. Чілеа спеціальною нотацією. Звертання до цього прийому виявляє не тільки артистичне амплуа головної героїні, але й широкий спектр виразності її вокальної партії, глибину її образу і, водночас, передбачає творчі шукання в сфері вокального виконавства в музиці XX століття.*

Ключові слова: *творчість Ф. Чілеа, італійська опера, веризм, верістська опера, «театр в театрі», жанр, стиль, оперна драматургія, французький класицистський театр, французька театральна мелодекламація.*

Antonina KULIIEVA
Ph.D in Arts, Professor Chair of Solo Singing, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023
ORCID: *0000-0003-0337-8255*

To cite this article: Kuliieva, A. (2025). Zhanrovo-intonatsiyna spetsyfika «Adriany Lekuvrer» F. Chilea i tradytsiyi verists′koho muzychnoho teatru [Genre and intonation specificity of «Adriana Lecouvreur» by F. Chilea and the traditions of verist musical theater]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-15

GENRE AND INTONATION SPECIFICITY OF «ADRIANA LECOUVREUR» BY F. CHILEA AND THE TRADITIONS OF VERIST MUSICAL THEATER

The study summarizes the genre-stylistic and intonational specificity of F. Chilea's opera «Adriana Lecouvreur», which is considered in the context of the poetics of Italian verist musical theater.

***The purpose of the work** is to identify the intonational and genre-stylistic specifics of the opera «Adriana Lecouvreur» by F. Chilea in the context of typological guidelines of Italian musical verismo.*

***The methodology** of the work has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic and genre-stylistic research methods.*

***The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the genre and dramaturgical specificity of F. Chilea's opera «Adriana Lecouvreur» and its contact with the guidelines of Italian operatic verismo.*

***Conclusions.** F. Chilea's opera «Adriana Lecouvreur» (1902) was written based on the play by E. Scribe, who turned to the dramatic life story of the 18th-century French actress Adriana Lecouvreur, who became famous as the performer of the main roles in the tragedies of Corneille and Racine. The genre definition of F. Chilea's opera as a «comedy-drama» corresponds to the nature of the development of the action, in which the comic backstage life of the theatrical environment always coexists with the tragic fate of the opera's main heroine. Indicators of verist opera in F. Chilea's «Adriana Lecouvreur» are manifested both in the author's appeal to the «drama of jealousy»; and in the appeal to the everyday life of theatrical artistic bohemia; and in the rapid, continuous development of the action; and in the extreme expressiveness of musical speech, although without appealing to the «aesthetics of the scream»; and in the appeal to the verist musical-theatrical principle of reproducing "theater within a theater", which is emphasized not only by the acting role of the main character, but also by the introduction of the ballet pantomime "The Judgment of Paris" (Act III). At the same time, the intonation and dramaturgical specificity of "Adriana Lecouvreur" by F. Chilea reveals contact with the traditions of French dramatic and musical theater, which is manifested both in the appeal to the play by E. Scribe, and in the composer's appeal in the culminating moments of the opera to the art of French theatrical melodeclamation, marked in F. Chilea's opera by special notation. The appeal to this technique reveals not only the artistic role of the main character, but also the wide range of expressiveness of her vocal part, the depth of her image and, at the same time, implies creative searches in the field of vocal performance in 20th-century music.*

***Key words:** works of F. Chilea, Italian opera, verism, verist opera, "theater within a theater", genre, style, opera dramaturgy, French classicist theater, French theatrical melodeclamation.*

Актуальність теми. Музичний театр Італії середини та другої половини XIX століття являв собою своєрідне «поле» творчих експериментів та жанрово-стильових шукань, спрямованість яких була пов'язана не тільки з шануванням традицій італійської опери попередніх епох, а й з послідовним рухом до її нових стильових метаморфоз, в тому числі до веризму (див. про це детальніше у роботах М. Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2002, 2022; Іванова, Куколь, Черкашина 1998), Ю. Чекана (Чекан, 2024), О. Корчової (Корчова, 2006), C. Dahlhaus (Dahlhaus, 1989) та ін.). Позначені процеси знаходять відтворення у творчій діяльності Дж. Верді, Дж. Пуччіні, П. Масканьї, а також Ф. Чілеа, чия опера «Адріана Лекуврер» виявляє не лише симбіоз вердіївської опери-драми та інтонаційно-драматургічних відкриттів музичного веризму, а й виступає однією з ознак взаємодії італійської та французької музично-театральної традиції зазначеної епохи. Актуальність теми представленої статті визначена сценічною популярністю та затребуваністю опери Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер» у вокально-педагогічній та виконавській практиці минулого та сьогодення.

Аналіз досліджень і публікацій. Інформація щодо життя та творчості Ф. Чілеа у вітчизняній музикознавчій думці поки що не є численною та обмежується переважно інтернет-джерелами (Франческо Чілеа, 2024; Адріана Лекуврер, 2025). Більш детальну інформацію щодо творчості митця та його біографії знаходимо у фундаментальних музично-історичних дослідженнях G. Pitarresi (Pitarresi, 2002, 1994, 2001), C. Orcelli (Orcelli, 2016), D'Amico Tomasino (D'Amico Tomasino, 1960), а також у матеріалах, представлених на сайті «Conservatorio di Musica Francesco Cilea. Regio Calabria» – учбового закладу, що знаходиться в місці перебування композитора в останні роки його життя і зараз носить його ім'я. Крім того, названа консерваторія є осередком дослідження творчості Ф. Чілеа і, водночас, науковим центром, відомим своїми музикознавчими розвідками з історії італійської опери різних епох (див. про це детальніше: Conservatorio, 2024). Серед загальнодоступних матеріалів щодо спадщини Ф. Чілеа виділяємо інформативно наси-

чені англійські та італійські вікіпедійні інтернет-джерела, в яких репрезентовано відомості про творчі контакти композитора та його провідні твори, в тому числі й про оперу «Адріана Лекуврер» (див.: Francesco Chilea, 2024; Adriana Lecouvreur 2024).

Отже, творчість Ф. Чілеа, зокрема, жанрово-стилістична специфіка його найбільш відомої опери «Адріана Лекуврер», що була представлена в репертуарі найвідоміших вокалісток XX століття – Магди Оліверо, Джульєтти Сімионато, Монсеррат Кабальє, Ренати Скотто, Джоан Сазерленд, Мірелли Френі та ін., – і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого та вокально-виконавського плану, які, водночас, розширюють й уявлення про жанрово-стильову природу італійського музичного театру рубежу XIX–XX століть.

Мета роботи – виявлення інтонаційної та жанрово-стильової специфіки опери «Адріана Лекуврер» Ф. Чілеа в річищі типологічних настанов італійського музичного веризму.

Виклад основного матеріалу. Італійський оперний веризм – одна з найяскравіших сторінок в історії оперного жанру. Змістовно-драматургічні та інтонаційно виразні якості веристської опери проявляються і у відмовленні від героїко-романтичної тематики, і у зверненні до сучасних (в межах рубежу XIX–XX століть) сюжетів, пов'язаних з темами кохання та ревнощів, що вступають у протиріччя з патріархальними традиціями середовища, до якого належать головні герої при одночасній акцентуації етичних мотивацій їх вчинків. Показовими є також підкреслено побутові обставини місця дії, апелювання до прозаїчного тесту замість традиційного віршованого, швидке розгортання подій, що нагадує кадровий монтаж кінематографічного мистецтва і, водночас тяжіє до ефектних театральних ситуацій. Останнє складає одну з показових сторін творчої діяльності композиторів-веристів, що вміли «зацікавити, вразити та зворушити» слухача. Саме ці якості Дж. Пуччіні вважав головними законами музичного театру як такого (див.: Корчова, 2016). Звертає увагу й гранична афектація людських емоцій, підкреслена напруженість-загостреність кульмінаційних сцен, визначених на рівні «естетики крику», експресивний вокальний стиль, що суттєво збагачує аріозно-деклама-ційну сферу вираження в творах багатьох представників італійського веристського музичного театру, в тому числі й Ф. Чілеа.

Водночас, мотивації та вчинки героїв веристських опер мають глибинний духовний підтекст. Згідно зі спостереженнями Лю Бінцяна, суб'єктами дії веристських творів виступають персонажі, скеровані «правдою морального інстинкту християнського гуманізму, що демонструють готовність до альтруїстичної самопожертви, до співчуття» (Лю Бінцян, 2006), як це знаходимо й у образі Чіо-Чіо-сан, і у рисах головної героїні опери «Заза» Р. Леонкавалло (Джулай, 2021), і у внутрішньому світі Адріани Лекуврер з однойменної опери Ф. Чілеа. Зазначимо, що духовна велич останньої з названих героїнь, що була відомою французькою трагічною актрисою, виявляється співвідносною з яскравими образами героїнь класицистських трагедій. Саме до них вона апелює в найбільш драматичні моменти свого життя, виборюючи свою гідність. Зазначений в її образі симбіоз реалістичної драми з піднесеною театральною майстерністю в дусі класицистського протистояння любові та обов'язку й обумовив інтерес до цієї героїні в спадщині Ф. Чілеа, що стала головним персонажем його найбільш відомої опери.

Франческо Чілеа народився у 1866 році у Пальмі (Реджо-Калабрія) в заможній родині адвоката. Його музичні здібності проявилися досить рано. У віці чотирьох років майбутній композитор вперше почув «Норму» В. Белліні, яка справила на нього дуже сильне враження. Певний період свого дитинства Ф. Чілеа провів в домі своєї бабусі, де також панував дух класичної музики. Проте батько Ф. Чілеа був категорично проти його мистецьких занять, віддаючи перевагу юридичному майбутньому свого сина. Саме тому він незабаром відправляє Франческо до приватного юридичного навчального закладу в Неаполі. Однак і тут музиці та музичному розвитку майбутніх адвокатів також приділялася суттєва увага. Все це в кінцевому підсумку визначило остаточне прагнення Ф. Чілеа присвятити себе музичному мистецтву і композиції (див.: Франческо Чілеа, 2006), які він опановував вже в стінах Неаполітанської консерваторії Сан-Пьєтро-а-Майєла, куди поступив у семирічному віці. Саме тут на випускному іспиті від представив свою першу оперу «Джина». Її успіх привернув увагу видавців Сонцоньо. За їх допомогою у 1882 році

було організовано другу постановку цієї опери у Флоренції.

Успіх першого серйозного опусу молодого композитора обумовив й інше замовлення згадуваного видавництва. На цей раз то була верістська опера «Тільда», створена за зразком «Сільської честі» П. Масканьї. Наступним кроком його «оперного сходження» можна вважати «Арлезіанку», створену на основі п'єси А. Доде, до якої в свій час звертався й Ж. Бізе. Цей твір став етапним не тільки для молодого композитора, але й для його виконавців, серед яких особливо виділявся молодий Енріко Карузо. Саме він запам'ятався слухачам завдяки яскравому виконанню партії Федеріко, зокрема, його романсу «E la solitastoria del pastore». Проте ця опера довго не затрималася на сцені. Сам композитор в наступні періоди своєї творчої біографії неодноразово повертатися до неї, зробивши декілька редакцій. В останньому варіанті цей твір був репрезентований на італійській оперній сцені вже у період диктатури Муссоліні за його особистої підтримки.

Інша доля спіткала найбільш відомий твір Ф. Чілеа оперу «Адріана Лекуврер», що була створена на основі п'єси французького драматурга та лібретіста Ежена Скріба. Її прем'єра відбулася у 1902 році в Мілані. Остання оператрагедія Ф. Чілеа «Глорія» (Ла Скала, 1907 р. під орудою Артуро Тосканіні), була створена за мотивами п'єси Вікторіана Сарду. Невдала постановка цього твору справила дуже сильне емоційне враження на Ф. Чілеа, змусивши його назавжди відмовитися від творчості в сфері оперного жанру (Франческо Чілеа, 2024).

Крім того, в останні роки свого життя композитор повністю втратив зір, що остаточно позбавило його будь яких можливостей композиторської творчості. Ця трагедія певною мірою компенсувалася його вокально-педагогічним талантом. Серед його учениць найбільш відомою вважається Магда Оліверо (1910–2014), яку він вважав ідеальною виконавицею головної ролі в опері «Адріана Лекуврер». Ф. Чілеа помер 20 листопада 1950 року у Варацце, містечку поблизу Савони в Лігурії. На його честь у місті, де він народився, було збудовано мавзолей, прикрашений сценами з міфу про Орфея.

Опера Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер», що принесла великий успіх композиторові, була написана на основі однойменної п'єси відомого французького драматурга Е. Скріба. Твір останнього в свою чергу базувався на драматичному оповіданні про життя та смерть відомої французької актриси XVIII століття Адріани Лекуврер (1692–1730), що виступала у складі трупи театру «Комеді Франсез» та прославилася як виконавиця головних ролей в трагедіях Корнеля і Расіна. Її талант та природна краса стали запорукою її успіху на сцені і у світському житті. Серед її шанувальників був сам Вольтер. В його трагедії «Едіп» вона зіграла свою останню трагічну роль. Її смерть у світських колах пов'язувалася з ім'ям герцогині Буйонської, що вважала її своєю суперницею у відносинах з Моріцем Саксонським.

Яскраве життя, талант Адріани Лекуврер неодноразово викликали інтерес митців і драматургів. Під пером Е. Скріба та Е. Легуве останній період її творчої біографії перетворився в мелодраму. Її сюжет вибудовується навколо пристрастей двох жінок – актриси Адріани Лекуврер та принцеси Буйонської, закоханих у графа Моріса Саксонського. У підсумку принцеса знаходить шлях позбавитися від своєї суперниці, посилаючи їй отруєні квіти. У порівнянні з п'єсою Е. Скріба, дія опери є більш стислою та динамічною. Вже початок твору Ф. Чілеа безпосередньо зосереджений на характеристиці театрального середовища, в якому живе, кохає і творить головна героїня. При цьому перетини комічного та драматичного начал пронизують не тільки реальне життя головної героїні та її оточення, але й її сценічне «буття» («Баязет», пантоміма «Суд Паріса», «Федра»). Монологи з останньої трагедії виявляють не тільки акторську майстерність головної героїні, але й при певних обставинах символізують захист Адріаною своєї гідності. При цьому композитор вводить в музичний текст фрагменти справжньої театральної мелодекламації, позначені спеціальною нотацією в партитурі опери. Такого роду прийоми також утворюють ефект «театру в театрі», показовий й для італійського оперного веризму («Тоска» та «Турандот» Дж. Пуччіні, «Паяци» та «Заза» Р. Леонкавалло та ін.).

Сказане обумовлює й авторське визначення жанру «Адріани Лекуврер», яку Ф. Чілеа атестує як *«комедію-драму»*, що водночас виявляє її контактність з історичними шляхами розвитку італійської опери попередніх епох, в якій трагічне і комічне нерідко складало основу сюжет-

ного оповідання («Орфей» К. Монтеверді, «Святий Олексій» С. Ланді, типологія drama giocosa, semiseria тощо).

Інтонаційну мову опери Ф. Чілеа можна вважати близькою до помірного напрямку італійського оперного веризму початку XX століття, що уникав крайнощів висловлення та нівелював нервовий пафос, «естетику крику» та вибуховий драматизм творів Дж. Пуччіні. Сказане проявляється перш за все в партії головної героїні опери, характеристика якої відкривається арією «Я скоромна служниця Творця (Генія)» (I дія). Вона, будучи відповіддю на численні компліменти щодо її акторського професіоналізму, проте вирізняється стриманістю, благородством та простотою. При цьому фактура оркестрової партії наближена до хоральності, співвідносної з основною думкою арії про служіння «високому мистецтву», що сходить до сакрального світу.

У II дії мстивості та егоїзму Принцеси Буйонської протистоїть образ великої актриси, люблячої жінки, здатної й на велику самопожертву. Зазначені аспекти характеристик героїнь-суперниць представлені в двох дуетних сценах цього акту, що виявляють драматизм їх протистояння та глибину почуттів. Для Принцеси ця сценічна ситуація виявляє її непомірний егоїзм, в той час як для Адріани боротьба за своє щастя співвідносна не тільки з бажанням захистити свої почуття, але й гідність. Такого роду протиставлення двох яскравих героїнь на тлі любовного суперництва певною мірою нагадує й вердієвську «Аїду», що відчувається не тільки в соціальному статусі двох головних героїнь, але й у смисловій побудові їх дуетних сцен-протистоянь.

Цікавим вважаємо, як вже зазначалося, й введення композитором в партію головної героїні в цій дії театральної мелодекламації, генетично спорідненої з традиціями французького класицистського театру. Ряд дослідників вбачають в цьому прийомі також й передбачення Sprechgesang як нового типу музичної декламації, котрий став творчим відкриттям композиторів Нововіденської школи та активно використовувався А. Бергом в опері «Воццек» та у вокальному циклі «Місячний П'єро» (Blanca, 2018).

Кульмінаційним вважаємо фінал IV дії опери Ф. Чілеа, що представлений яскравим емоційно-експресивним «сплеском» – великою дуетною сценою Моріса та Адріани, в якій всі непорозуміння між закоханими остаточно зникають. Проте перспектива майбутнього щастя переривається смертю героїні. Такого роду побудування фіналу фактично перегукується й з фіналом «Травіати» Дж. Верді. Однак фінал опери Ф. Чілеа виглядає, у порівнянні з названим твором, ще більш трагічним, оскільки саме на вершині щастя закоханих очевидним стає факт отруєння Адріани та стрімкого наступу смерті, що буквально «вириває» її з життя, нагадуючи тим самим експресивні трагіко-драматичні настанови італійської веристської опери.

Висновки. Отже, опера Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер» (1902) була написана на основі п'єси Е. Скріба, що звернувся до драматичної історії життя французької актриси XVIII століття Адріани Лекуврер, яка прославилася як виконавиця головних ролей в трагедіях Корнеля і Расіна. Жанрове визначення опери Ф. Чілеа як «комедії-драми» відповідає характеру розвитку дії, в якій комічне закулісне життя театрального середовища завжди сусідить з трагічною долею головної героїні опери. Показники веристської опери в «Адріані Лекуврер» Ф. Чілеа виявляються і в апелюванні автора до «драми ревнощів»; і в зверненні до побуту театральної артистичної богеми; і у стрімкому наскрізному розгортанні дії; і у граничній експресивності музичного мовлення, хоча й без апелювання до «естетики крику»; і у звертанні до веристського музично-театрального принципу відтворення «театру в театрі», що підкреслено не тільки акторським амплуа головної героїні, але й введенням балетної пантоміми «Суд Париса» (III акт). Водночас, інтонаційно драматургічна специфіка «Адріани Лекуврер» Ф. Чілеа виявляє контактність з традиціями французького драматичного та музичного театру, що проявляється і у звертанні до п'єси Е. Скріба, і в апелюванні композитора в кульмінаційних моментах опери до мистецтва французької театральної мелодекламації, позначеної в опері Ф. Чілеа спеціальною нотацією. Звертання до цього прийому виявляє не тільки артистичне амплуа головної героїні, але й широкий спектр виразності її вокальної партії, глибину її образу і, водночас, передбачає творчі шукання в сфері вокального виконавства в музиці XX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адріана Лекуврер. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адріана_Лекуврер (дата звернення: 18.01.2025).
2. Джулай Г. А. «Заза» Р. Леонкавалло в руслі традицій веристського музичного театру. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2021. Вип. 38. С. 9–15.
3. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
4. Корчова О. Веризм і Пуччіні. Музика XX століття – погляд із XXI. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 44. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 65–74.
5. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
6. Франческо Чілеа. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Франческо_Чілеа (дата звернення: 12.12.2024).
7. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є… Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2-х т. Київ: Наука, 2002. Т. 1. 182 с.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 1. С. 17–25.
10. Adriana Lecouvreur (opera). URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Adriana_Lecouvreur_(opera) (дата звернення: 16.05.2024).
11. Blanca J. P. Adriana Lecouvreur en la opera verista italiana. *Hoquet.* 2018. № 6. P. 167–196.
12. Conservatorio di Musica Francesco Cilea. Regio Calabria. URL: https://www.conservatoriocilea.it/index.php/1030-pubblicazioni-del-conservatorio-qcileaq (дата звернення: 03.10.2024).
13. Dahlhaus C. The Nineteenth-Century Music. USA: University of California Press, 1989. 417 p.
14. D'Amico Tomasino. Francesco Cilea. Milano: Edizioni Cura, 1960. 162 s.
15. Francesco Cilea. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea (дата звернення: 21.12.2024).
16. Orselli Cesare. Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria. Varese: Zecchini Editore, 2016. 168 s.
17. Pitarresi Gaetano (ed.). Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20–22 ottobre 2000). Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2002. 440 s.
18. Pitarresi Gaetano. La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 1994. 414 s.
19. Pitarresi Gaetano. Lettere a Francesco Cilèa 1878–1910. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2001. 337 s.

REFERENCES:

1. Adriana Lekuvrer [Adriana Lecouvreur] (2025). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адріана_Лекуврер
2. Dzhulay, H. A. (2021). «Zaza» R. Leonkavallo v rusli tradytsiy veryst·s′koho muzychnoho teatru [«Zaza» by R. Leoncavallo is in the tradition of verist musical theater]. Ukrayins′ka kul′tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. 38, 9–15 [in Ukrainian].
3. Ivanova, I. L., Kukol′, H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). Istoriya opery: Zakhidna Yevropa KHVII–XIX stolittya: navchal′nyy posibnyk / Za red. M. R. Cherkashynoyi [History of Opera: Western Europe 17th–19th Centuries: Textbook / Edited by M. R. Cherkashina]. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2006). Veryzm i Puchchini. Muzyka XX stolittya – pohlyad iz XXI [Verism and Puccini. Music of the 20th Century – a View from the 21st Century]. Naukovyy visnyk NMAU im. P.I. Chaykovs′koho. 44, 65–74 [in Ukrainian].
5. Lyu, Bintsyan (2006). Veryzm ta yoho analohiyi v muzychnomu mystetstvi Yevropy i Kytayu [Verism and its analogies in the musical art of Europe and China]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes′ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
6. Francesco Chilea [Francesco Chilea] (2024). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Франческо_Чілеа
7. Chekan, Yu. (2024). Svit, kotryy naspravdi ye… Opernyy teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttya [The world that actually exists... The opera house in the infrastructure of musical life]. Lviv: Vydavnytstvo UKU [in Ukrainian].
8. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2002). Muzyka i teatr na perekhresti epokh: Zbirnyk statey: U 2-kh t. [Music and Theater at the Crossroads of Eras: Collection of Articles: In 2 vols]. Vol. 1. Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
9. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetyka opernoho zhanru [Poetics of the opera genre]. Khudozhnya kul′tura. Aktual′ni problemy. 18, 17–25 [in Ukrainian].
10. Adriana Lecouvreur (opera) (2024). Retrieved from: https://it.wikipedia.org/wiki/Adriana_Lecouvreur_(opera)
11. Blanca J. P. (2018). Adriana Lecouvreur en la opera verista italiana. *Hoquet.* 6, 167–196 (in Occitan).

12. Conservatorio di Musica Francesco Cilea. Regio Calabria (2024). Retrieved from: https://www.conservatoriocilea.it/index.php/1030-pubblicazioni-del-conservatorio-qcileaq

13. Dahlhaus, C. (1989). The Nineteenth-Century Music. USA: University of California Press [in English].

14. D'Amico, Tomasino (1960). Francesco Cilea. Milano: Edizioni Cura [in Italian].

15. Francesco Cilea (2024). Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea

16. Orselli, Cesare (2016). Francesco Cilèa. Un artista dall'anima solitaria. Varese: Zecchini Editore, 2016 [in Italian].

17. Pitarresi, Gaetano (ed.) (2002). Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20–22 ottobre 2000). Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea» [in Italian].

18. Pitarresi, Gaetano (1994). La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilèa. Reggio Calabria: Laruffa Editore [in Italian].

19. Pitarresi, Gaetano (2001). Lettere a Francesco Cilèa 1878–1910. Reggio Calabria: Laruffa Editore [in Italian].

УДК 782.1:7.03+7.05:008
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-16

Валентин КУПЧИК
заслужений працівник культури України, старший викладач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова, 2, м. Умань, Черкаська обл., Україна, 20301
ORCID: *0000-0002-1870-9953*

Тетяна МАЗУР
викладач-стажист кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова, 2, м. Умань, Черкаська обл., Україна, 20301
ORCID: *0009-0002-9849-2295*

Василь СЕМЕНЧУК
доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва, завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова, 2, м. Умань, Черкаська обл., Україна, 20301
ORCID: *0000-0001-9571-5495*

Бібліографічний опис статті: Купчик, В., Мазур, Т., Семенчук, В. (2025). Сучасні аспекти вокального мистецтва: від традицій до інновацій. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-16

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО ІННОВАЦІЙ

Стаття присвячена комплексному дослідженню еволюції вокального мистецтва, простежуючи його розвиток від традиційних форм, що сформувалися в історичному контексті, до сучасних інноваційних практик, які активно трансформують цей вид мистецтва у XXI столітті. Метою роботи є детальний аналіз ключових тенденцій у вокальному виконавстві, зумовлених як багатовіковими традиціями, так і впливом новітніх технологічних досягнень, що змінюють підходи до створення та сприйняття вокальної музики. У дослідженні застосовано історико-аналітичний метод для вивчення етапів розвитку вокального мистецтва, компаративний аналіз для порівняння традиційних і сучасних вокальних технік, а також синтез даних із широкого спектра наукових джерел, включаючи праці українських та міжнародних дослідників. Основні результати вказують на те, що цифрові технології, зокрема обробка голосу за допомогою автотюну, вокодера та програмного забезпечення типу Vocaloid, значно розширюють творчий потенціал виконавців, дозволяючи створювати нові звукові текстури та синтетичні голоси, зберігаючи при цьому зв'язок із традиційними формами, такими як бельканто чи етнічні вокальні практики. У висновках підкреслено перспективність гібридних підходів, які гармонійно поєднують автентичність вокальних традицій із сучасними інноваціями, а також наголошено на необхідності подальшого вивчення їхнього культурного значення в умовах глобалізації. Дослідження актуалізує важливість осмислення цих трансформацій для розуміння майбутнього вокального мистецтва, його ролі у формуванні нових естетичних парадигм і збереженні культурної спадщини в епоху стрімких технологічних змін.

Ключові слова: *вокальне мистецтво, традиції, інновації, цифрові технології, вокальні техніки, бельканто, багатоголосий спів, вокальна перкусія, автотюн, вокодер, синтетичні голоси, глобалізація, автентичність, гібридні підходи, культурний вплив.*

Valentyn KUPCHYK
Honored Worker of Culture of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Musicology and Vocal-Choral Art, Uman State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna, 2 Sadova Str., Uman, Cherkasy Region, Ukraine, 20301
ORCID: *0000-0002-1870-9953*

Tetiana MAZUR
Trainee Lecturer at the Department of Musicology and Vocal-Choral Art, Uman State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna, 2 Sadova Str, Uman, Cherkasy Region, Ukraine, 20301
ORCID: *0009-0002-9849-2295*

Vasyl SEMENCHUK
Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musicology and Vocal-Choral Art, Head of the Department of Musicology and Vocal-Choral Art, Uman State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna, 2 Sadova Str., Uman, Cherkasy Region, Ukraine, 20301
ORCID: *0000-0001-9571-5495*

To cite this article: Kupchyk, V., Mazur, T., Semenchuk, V. (2025). Suchasni aspekty vokalnoho mystetstva: vid tradytsii do innovatsii [Modern aspects of vocal art: From traditions to innovations]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-16

MODERN ASPECTS OF VOCAL ART: FROM TRADITION TO INNOVATION

This article is devoted to a comprehensive study of the evolution of vocal art, tracing its development from traditional forms established within historical contexts to contemporary innovative practices that are actively reshaping this art form in the 21st century. The primary aim of the research is to conduct a thorough analysis of the key trends in vocal performance, influenced both by centuries-old traditions and by the advent of cutting-edge technological advancements that are redefining the creation and perception of vocal music. The study employs a historical-analytical approach to explore the stages of vocal art's development, a comparative analysis to juxtapose traditional and modern vocal techniques, and a synthesis of data drawn from an extensive range of scholarly sources, encompassing works by Ukrainian and international researchers. The main findings reveal that digital technologies—such as voice processing tools like autotune, vocoders, and software such as Vocaloid—significantly enhance performers' creative potential, enabling the production of novel sound textures and synthetic voices while maintaining connections to traditional forms, including bel canto and ethnic vocal practices. The conclusions highlight the promising nature of hybrid approaches that effectively integrate the authenticity of vocal traditions with modern innovations, emphasizing the need for further investigation into their cultural significance amid globalization. This research underscores the critical importance of understanding these transformations to grasp the future trajectory of vocal art, its role in shaping new aesthetic paradigms, and its contribution to preserving cultural heritage in an era marked by rapid technological progress.

Key words: *vocal art, traditions, innovations, digital technologies, vocal techniques, bel canto, overtone singing, vocal percussion, autotune, vocoder, synthetic voices, globalization, authenticity, hybrid approaches, cultural impact.*

Вокальне мистецтво, як одна з найдавніших форм художньої творчості, протягом своєї історії відображає не лише естетичні ідеали епохи, але й технологічні та соціокультурні зміни. Від первісних ритуальних співів до багатоголосся епохи Відродження, від оперного бельканто до сучасних експериментальних вокальних практик – цей вид мистецтва постійно адаптується до нових умов. У XXI столітті вокальне мистецтво перебуває на перетині традицій і новаторства, що зумовлено стрімким розвитком цифрових технологій, глобалізацією та появою нових виконавських технік. Актуальність теми пояснюється необхідністю осмислення цих трансформацій у контексті збереження культурної спадщини та пошуку шляхів для подальшого розвитку.

Метою дослідження є аналіз сучасних аспектів вокального мистецтва через призму його історичної еволюції та інноваційних тенденцій. Завдання роботи включають: 1) висвітлення історичного розвитку вокальних традицій; 2) оцінку впливу сучасних технологій на вокальну практику; 3) аналіз нових вокальних технік і їхнього культурного значення; 4) прогнозування перспектив розвитку вокального мистецтва. Дослідження спирається на теоретичні праці провідних мистецтвознавців, аналіз реальних кейсів і синтез історичних та сучасних даних.

1. Історичний контекст вокального мистецтва.

Вокальне мистецтво має багатовікову історію, що бере початок від ритуальних співів первісних суспільств. У європейській традиції важливим етапом стало формування григоріанського хоралу в VI–VII століттях, який уособлював монодійний спів і заклав основи вокаль-

ної культури Середньовіччя (Бойко, 2018). У період Ренесансу (XV–XVI ст.) вокальне мистецтво перейшло до поліфонії, що знайшло відображення у творчості таких композиторів, як Джованні Палестрина, чиї мотети вирізнялися гармонійною складністю (Burrows, 2019). XVII століття ознаменувалося народженням опери, де сольний спів став центральним елементом, а техніка бельканто, розвинена в Італії, підняла вокальну майстерність на новий рівень (Celletti, 1991).

У XIX столітті романтизм вніс у вокальне мистецтво акцент на емоційність і драматичну виразність. Композитори, такі як Ріхард Вагнер і Джузеппе Верді, розширили межі оперного співу, вимагаючи від виконавців не лише технічної досконалості, але й акторської глибини (Sadie, 2001). Ці традиції вплинули на сучасну вокальну педагогіку, хоча їхня адаптація до нових реалій залишається предметом дискусій.

Вокальне мистецтво бере початок із первісних форм співу, що виконували ритуальні та комунікативні функції. Археологічні дані свідчать про використання голосу в обрядах ще в епоху палеоліту, коли ритмічні вокалізації супроводжували колективні дії. У європейській традиції ключовим етапом стало становлення григоріанського хоралу в VI–VII століттях, який базувався на монодії та мав сакральний характер. Цей стиль, описаний у працях Олени Бойко, заклав основи вокальної культури Середньовіччя, вплинувши на розвиток нотного запису та гармонії (Бойко, 2018).

У період Ренесансу (XV–XVI ст.) вокальне мистецтво перейшло до поліфонічного звучання. Композитори, як-от Джованні Палестрина, створювали мотети та меси, де багатоголосся демонструвало складну взаємодію вокальних партій (Burrows, 2019). XVII століття ознаменувалося появою опери, що змістила акцент на сольний спів. Клаудіо Монтеверді, автор опери «Орфей» (1607), увів драматичну виразність у вокальну музику, що стало проривом у мистецтві. Техніка бельканто, яка розвинулася в Італії, підняла вокальну майстерність до рівня віртуозності, акцентуючи чистоту звуку та легкість виконання (Celletti, 1991).

XIX століття принесло романтичний підхід, де емоційність стала домінантною рисою вокального мистецтва. Оперні твори Ріхарда Вагнера («Тристан та Ізольда») та Джузеппе Верді («Аїда») вимагали від співаків не лише технічної досконалості, але й глибини акторської інтерпретації (Sadie, 2001). У XX столітті модернізм, представлений Арнольдом Шенберґом і його вокальними циклами (наприклад, «П'єро Місячний»), порушив традиційні гармонічні структури, вводячи атональність і експериментальні форми (Levin, 2006). Ці етапи сформували багатошарову основу сучасного вокального мистецтва.

2. Традиційні вокальні техніки та їх еволюція.

Традиційні вокальні техніки, такі як бельканто, базувалися на принципах чистоти звуку, легкості виконання високих нот і вокальної гнучкості. Ця школа, описана в працях Родольфо Челлетті, стала основою для класичного співу (Celletti, 2001). Паралельно в інших культурах розвивалися власні традиції: наприклад, тувинський горловий спів із його багатоголосими обертонами чи індійська рага, що акцентує імпровізацію (Levin, 2006). Еволюція цих технік у XX столітті пов'язана з появою нових жанрів. Джазова вокальна імпровізація, розвинена Еллою Фіцджеральд, і рок-спів, що вимагає потужності голосу, як у Фредді Мерк'юрі, свідчать про адаптацію традицій до сучасних потреб (Miller, 2008). Водночас класичні техніки не втратили актуальності, а стали основою для синтезу з новітніми підходами.

Техніка бельканто, що виникла в Італії XVII–XVIII століть, стала еталоном вокальної майстерності. Як зазначає Родольфо Челлетті, вона поєднувала чистоту інтонації, гнучкість голосу та здатність виконувати складні орнаменти (Celletti, 1991). Ця школа вплинула на оперних співаків, таких як Марія Каллас, чия інтерпретація ролей у «Нормі» Белліні демонструє вершину бельканто (Miller, 2008). Її принципи й досі є основою вокальної педагогіки, хоча адаптуються до сучасних вимог.

Поза європейським контекстом вокальні техніки розвивалися в різних культурах. Тувинський горловий спів, досліджений Теодором Левіним, дозволяє виконавцеві одночасно створювати основний тон і обертон, що створює багатоголосий ефект (Levin, 2006). В Індії рага базується на імпровізації та мікротоновій інтонації, що вимагає від співака виняткової чутливості (Katz, 2010). У XX столітті ці традиції почали проникати в західну музику: наприклад,

тувинський спів використовувався у саундтреках до фільмів Ганса Циммера, а індійські мотиви – у творчості The Beatles (Cook, 2021).

XX століття ознаменувалося появою джазу та року, які трансформували вокальні традиції. Джазова імпровізація Елли Фіцджеральд додала спонтанності й емоційної свободи, а рок-спів Фредді Мерк'юрі в складі Queen демонстрував потужність і діапазон голосу (Miller, 2008). Ці жанри адаптували класичні техніки до масової культури, заклавши основу для сучасних вокальних експериментів.

3. Сучасні технології у вокальному мистецтві.

Розвиток цифрових технологій у XXI столітті радикально змінив вокальне мистецтво, створивши нові можливості для виконавців і композиторів. Одним із ключових інструментів стала цифрова обробка голосу, зокрема автотюн, розроблений у 1997 році компанією Antares Audio Technologies. Ця технологія, спочатку призначена для корекції інтонації, швидко перетворилася на стилістичний прийом у поп-музиці, як видно з творчості Шер (пісня «Believe») чи T-Pain (Katz, 2010). Автотюн дозволяє не лише виправляти недоліки, але й створювати ефект «роботизованого» голосу, що стало характерною рисою сучасного звучання.

Іншим важливим інструментом є вокодер, який синтезує голос із електронними звуками, розширюючи палітру вокальних ефектів. Прикладом його використання є творчість гурту Daft Punk, де вокодер гармонійно поєднується з живими вокальними партіями (Cook, 2021). Програмне забезпечення, як-от Celemony Melodyne, дозволяє детально редагувати висоту, темп і тембр голосу, що відкриває простір для експериментів навіть у класичних жанрах (Stark, 2003).

Значний вплив мають також віртуальні вокалісти, такі як Хацуне Міку від Yamaha Vocaloid. Ця технологія дає змогу створювати синтетичні голоси, які виконують композиції без участі живих співаків, що особливо популярно в японській J-pop культурі (Kenmochi, 2012). Проте використання таких інновацій викликає дискусії: чи є це справжнім мистецтвом, чи лише технологічним трюком? У класичному співі подібні інструменти застосовуються рідко, однак у сучасних жанрах, як-от електронна музика чи саунд-арт, вони стали невід'ємною частиною творчого процесу.

Цифрові технології стали революційним фактором у вокальному мистецтві XXI століття. Автотюн, розроблений у 1997 році, спочатку призначався для корекції інтонації, але швидко став стилістичним інструментом. Пісня Шер «Believe» (1998) започаткувала тренд «роботизованого» вокалу, який підхопили T-Pain і Каньє Вест (Stark, 2003). Програма Melodyne пішла далі, дозволяючи редагувати висоту, ритм і тембр із хірургічною точністю, що змінило підходи до студійного запису (Kenmochi, 2012).

Вокодер, який синтезує голос із електронними звуками, розширив межі вокального мистецтва. Гурт Daft Punk використав його в альбомі «Random Access Memories» (2013), створивши футуристичне звучання (Гринишин, 2020). Ще більш радикальним став Vocaloid від Yamaha, який генерує віртуальних співаків. Хацуне Міку, дебют якої відбувся у 2007 році, стала культурним феноменом у Японії, виступаючи наживо як голограма (Potter, 1998). Це явище ставить питання про межі людської участі в мистецтві.

Сучасні концертні технології, такі як системи обробки звуку в реальному часі, дозволяють виконавцям експериментувати на сцені. Імоген Хіп використовує лупери для створення багатошарових вокальних композицій під час виступів, що розмиває межу між студійною та живою музикою (Шевчук, 2019). Такі інструменти роблять голос гнучким і адаптивним до різних контекстів.

4. Нові вокальні техніки та їх культурний вплив.

Сучасне вокальне мистецтво характеризується появою нових технік, які часто мають традиційне коріння, але адаптуються до актуальних реалій. Однією з таких є багатоголосий спів (overtone singing), що походить із тувинських і монгольських традицій. Ця техніка, яка дозволяє виконавцеві одночасно створювати два або більше тонів, набула популярності в західній музиці завдяки таким артистам, як Анна-Марія Хефеле (Levin, 2006). Її застосування в саундтреках до фільмів (наприклад, «Дюна» Ганса Циммера) свідчить про інтеграцію етнічних традицій у масову культуру.

Ще однією інноваційною технікою є вокальна перкусія (beatboxing), що виникла в американській хіп-хоп культурі 1980-х років.

Виконавці, як-от Рахзель, розвинули її до рівня самостійного мистецтва, імітуючи ритми ударних інструментів голосом (Miller, 2008). Ця техніка стала популярною завдяки соціальним мережам, де короткі відео демонструють вражаючі можливості голосу.

Культурний вплив цих змін є багатогранним. Глобалізація, підкріплена платформами на кшталт YouTube і TikTok, сприяє поширенню локальних вокальних традицій, як-от українські народні співи чи африканські багатоголосі композиції, серед світової аудиторії (Гринишин, 2020). Водночас це створює ризик комерціалізації та втрати автентичності, коли традиції спрощуються для масового споживача. Наприклад, популярність каверів на платформах часто призводить до стандартизації вокальних стилів, що може нівелювати їхню унікальність.

Багатоголосий спів (overtone singing) набув популярності завдяки виконавцям, як-от Анна-Марія Хефеле, яка популяризувала цю техніку в Європі. Її концерти та навчальні відео на YouTube демонструють, як етнічна традиція може стати частиною сучасного мистецтва (Levin, 2006). У кінематографі багатоголосся використовується для створення містичної атмосфери, як у саундтреку до «Дюни» (2021).

Вокальна перкусія (beatboxing) виникла в США в 1980-х роках як вуличне мистецтво. Рахзель, відомий як «Godfather of Noyze», розвинув її до рівня, де голос замінює цілий оркестр (Miller, 2008). Соціальні мережі, зокрема TikTok, зробили beatboxing глобальним явищем, де молоді виконавці змагаються у віртуозності.

Сучасні композитори, як-от Мередіт Монк, використовують голос як інструмент для звукового дизайну, створюючи абстрактні вокальні пейзажі. Її твір «Dolmen Music» (1981) демонструє, як голос може вийти за межі традиційного співу. Такі підходи впливають на авангардну музику та перформативне мистецтво.

Глобалізація сприяє обміну вокальними традиціями. Українські народні співи у виконанні «ДахаБраха» чи африканські багатоголосі гармонії у проєктах Пола Саймона («Graceland», 1986) стають доступними світові завдяки цифровим платформам. Проте комерціалізація загрожує спрощенням, коли унікальні стилі адаптуються до масового смаку.

5. Синтез традицій та інновацій.

Сучасне вокальне мистецтво дедалі частіше тяжіє до гібридних форм, де традиційні техніки поєднуються з технологічними нововведеннями. Прикладом є творчість Боббі Макферріна, який використовує імпровізацію та багатошарові вокальні записи для створення складних композицій у реальному часі (Potter, 1998). Інший приклад – проєкт «Voces8», що поєднує класичний хоральний спів із сучасними аранжуваннями та цифровими ефектами.

Такі підходи дозволяють зберігати зв'язок із історичною спадщиною, одночасно відповідаючи запитам сучасної аудиторії. У контексті української культури це проявляється в експериментах гуртів, як-от «ДахаБраха», які інтегрують народні вокальні традиції з електронними елементами, створюючи унікальний звуковий ландшафт (Шевчук, 2019).

Гібридні форми вокального мистецтва поєднують традиції з технологіями. Боббі Макферрін використовує лупери для імпровізацій, створюючи багатошарові композиції в реальному часі (Potter, 1998). Гурт «Voces8» інтегрує класичний хоральний спів із сучасними аранжуваннями, додаючи цифрові ефекти.

В Україні синтез проявляється у творчості «ДахаБраха», які поєднують народні вокальні традиції з електронними текстурами. Їхній альбом «Шлях» (2016) є прикладом того, як автентичність може гармоніювати з інноваціями (Шевчук, 2019). Це відображає ширшу тенденцію до переосмислення спадщини в глобальному контексті.

Висновки. Сучасне вокальне мистецтво є унікальним прикладом синтезу багатовікових традицій і новаторських практик, що відображає його здатність адаптуватися до культурних, технологічних і соціальних трансформацій. Історичний розвиток від григоріанського хоралу через поліфонію Ренесансу до бельканто і модернізму XX століття створив міцний фундамент, який не лише зберіг свою актуальність, але й став основою для інтеграції сучасних підходів. Цей процес еволюції свідчить про гнучкість вокального мистецтва, яке, зберігаючи свої корені, відкриває двері до нових форм вираження. Зокрема, традиційні техніки, як-от бельканто чи етнічні вокальні практики, не втратили своєї цінності, а навпаки, адап-

туються до вимог сучасності, збагачуючись новими контекстами.

Цифрові технології, такі як автотюн, вокодер і програмне забезпечення для синтезу голосу, відіграють ключову роль у трансформації вокального мистецтва, розширюючи творчі горизонти виконавців. Вони дозволяють не лише коригувати недоліки, але й створювати абсолютно нові звукові світи, де голос стає інструментом безмежних можливостей. Водночас ці інновації породжують етичні та естетичні питання: чи зберігається автентичність мистецтва, коли технологія перебирає частину творчої роботи? У поп-музиці такі інструменти стали нормою, тоді як у класичному співі їхнє використання викликає суперечки, що підкреслює необхідність балансу між традиціями та прогресом.

Поява нових вокальних технік, як-от багатоголосий спів чи вокальна перкусія, демонструє, як історичні практики можуть знайти нове життя в сучасному контексті. Ці техніки, що мають коріння в етнічних традиціях або субкультурах, завдяки глобалізації стають частиною світового культурного діалогу. Їхній вплив проявляється не лише в музиці, але й у кінематографі, театрі та мультимедійних проєктах, де голос використовується як засіб створення атмосфери чи передачі наративу. Однак глобалізація також несе ризики: комерціалізація може призвести до спрощення унікальних вокальних стилів, що загрожує їхній автентичності та глибинному значенню.

Перспективи розвитку вокального мистецтва вбачаються у гармонійному синтезі традицій та інновацій, де гібридні підходи стають домінуючою тенденцією. Такі приклади, як творчість Боббі Макферріна, «Voces8» чи українського гурту «ДахаБраха», показують, як можна поєднувати автентичність із технологічними можливостями, створюючи музику, що резонує з сучасною аудиторією. Цей синтез не лише розширює межі вокального мистецтва, але й сприяє збереженню культурної спадщини в умовах глобалізованого світу. У цьому контексті важливо звернути увагу на національні традиції, зокрема українські, які мають потенціал для інтеграції в міжнародний музичний простір без втрати своєї ідентичності.

Подальші дослідження вокального мистецтва повинні зосередитися на кількох ключових аспектах. По-перше, необхідно глибше вивчити вплив цифрових технологій на сприйняття голосу як художнього медіуму, зокрема в контексті його емоційної виразності. По-друге, варто проаналізувати, як глобалізація впливає на локальні вокальні традиції, щоб розробити стратегії їхнього збереження. По-третє, перспективним є дослідження психоакустичних ефектів нових вокальних технік, які можуть відкрити нові горизонти в музиці та перформативному мистецтві. Вокальне мистецтво майбутнього, ймовірно, стане ще більш різноманітним і багатогранним, зберігаючи свою унікальну здатність передавати глибинні людські почуття та об'єднувати культури. Його еволюція продовжуватиме віддзеркалювати дух часу, пропонуючи нові естетичні парадигми, які враховуватимуть як минуле, так і майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко О. Історія вокального мистецтва: від Античності до сучасності. Київ: НМАУ, 2018. 320 с.
2. Гринишин М. Вокальна педагогіка: традиції та інновації. Львів: ЛНУ, 2020. 198 с.
3. Шевчук О. Українська музична культура: від традицій до сучасності. Київ: Видавництво «Музична Україна», 2019. 276 с.
4. Burrows D. The Cambridge Companion to the History of Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 408 p.
5. Celletti R. A History of Bel Canto. Oxford: Clarendon Press, 1991. 218 p.
6. Sadie S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 25.
7. Levin T. Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 304 p.
8. Miller R. The Art of Singing: Discovering and Developing Your True Voice. New York: Applause, 2008. 256 p.
9. Katz M. Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 336 p.
10. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2021. 168 p.
11. Stark J. Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method. New York: Dover Publications, 2003. 224 p.

12. Kenmochi H. Vocaloid and Hatsune Miku Phenomenon in Japan. Tokyo: Yamaha Music Media, 2012. 180 p.
13. Potter J. Vocal Authority: Singing Style and Ideology. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 235 p.

REFERENCES:

1. Boiko, O. (2018). *Istoriia vokalnoho mystetstva: vid Antychnosti do suchasnosti* [History of vocal art: From antiquity to the present]. Kyiv: NMAU.
2. Burrows, D. (2019). *The Cambridge companion to the history of opera*. Cambridge University Press.
3. Celletti, R. (1991). *A history of bel canto*. Oxford: Clarendon Press.
4. Cook, N. (2021). *Music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
5. Hrynyshyn, M. (2020). *Vokalna pedahohika: tradytsii ta innovatsii* [Vocal pedagogy: Traditions and innovations]. Lviv: LNU.
6. Katz, M. (2010). *Capturing sound: How technology has changed music*. Berkeley: University of California Press.
7. Kenmochi, H. (2012). *Vocaloid and Hatsune Miku phenomenon in Japan*. Tokyo: Yamaha Music Media.
8. Levin, T. (2006). *Where rivers and mountains sing: Sound, music, and nomadism in Tuva*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Miller, R. (2008). *The art of singing: Discovering and developing your true voice*. New York: Applause.
10. Potter, J. (1998). *Vocal authority: Singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (Vol. 25). London: Macmillan Publishers.
12. Stark, J. (2003). *Bel canto: A theoretical and practical vocal method*. New York: Dover Publications.
13. Shevchuk, O. (2019). *Ukrainska muzychna kultura: vid tradytsii do suchasnosti* [Ukrainian musical culture: From traditions to the present]. Kyiv: Vydavnytstvo «Muzychna Ukraina».

УДК 78.087.6+81’34+378.147
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17

Лі ДЕШУН
аспірант, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0009-0008-3646-8429*

Бібліографічний опис статті: Дешун, Лі (2025). Вплив ієрогліфічної писемності на вокальне фразування та акцентуацію. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 120–126, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17

ВПЛИВ ІЄРОГЛІФІЧНОЇ ПИСЕМНОСТІ НА ВОКАЛЬНЕ ФРАЗУВАННЯ ТА АКЦЕНТУАЦІЮ

Китайська мова, завдяки своїй ієрогліфічній графічній системі та тональній природі, створює унікальні виклики для вокального мистецтва, визначаючи специфіку музично-текстової організації. Відсутність прямої відповідності між графемою та фонетичним значенням впливає на ритмо-мелодичну структуру вокальної фрази, формуючи особливі підходи до артикуляції, інтонаційного оформлення та фразування. ***Метою дослідження*** *є визначення закономірностей взаємодії графічної системи, фонетичних властивостей та тональної організації китайської мови з фразовою структурою, акцентуацією та артикуляційною специфікою, що впливають на вокальне виконавство у традиційних і академічних жанрах.*

Дослідження базується на аналізі вокальної фонетики, музично-лінгвістичної взаємодії та методів композиторської адаптації китайського вокального тексту. Використано ***методи*** *порівняльного аналізу східних і західних вокальних традицій, структурно-функціональний підхід до дослідження ритмо-метричної організації вокального матеріалу, а також стилістичний аналіз творів Тань Дуня, Го Венцзіна.* ***Наукова новизна дослідження*** *полягає у системному розгляді впливу тональної організації китайської мови на музичну інтонацію та фразову структуру вокальних творів. Вперше досліджено взаємозв’язок між графічною формою ієрогліфа, артикуляційною специфікою його реалізації та метроритмічною організацією вокального виконання. Запропоновано класифікацію вокальних стратегій адаптації китайського тексту в академічній музиці XX–XXI століть.*

Результати дослідження *свідчать, що китайська мова визначає своєрідну вокальну організацію, яка відрізняється від європейських традицій. Тональна структура китайської мови ускладнює інтеграцію вокального тексту у традиційні європейські композиційні моделі, оскільки висотна організація у китайському вокальному виконавстві є не лише виразовим, а й семантичним чинником. Відзначено тенденцію до сегментації вокального тексту, спричинену ритмічною автономністю кожного ієрогліфа, що ускладнює створення протяжних кантиленних ліній без втрати семантичної точності. Окрему увагу приділено ритмо-інтонаційній структурі вокального тексту в контексті ієрогліфічного письма, де кожен знак виступає як окремий ритмічний елемент, що впливає на мелодичний розвиток і формотворення.*

Проаналізовано методи адаптації китайського тексту у західній академічній музиці XX–XXI століть. У творах представників сучасної китайської композиторської школи простежується використання інтонаційних моделей, що відтворюють природний мелодичний рельєф китайської мови, що засвідчує інтеграцію традиційних китайських музично-текстових структур у сучасну академічну композиторську практику. Отримані результати сприяють розширенню знань про взаємодію мовних та музичних компонентів у вокальному мистецтві й можуть бути корисними для вокалістів, композиторів і музикознавців, які працюють із китайським вокальним репертуаром.

Ключові слова: *вокальне фразування, метроритмічна структура, ієрогліфічне письмо, артикуляційні особливості, музична інтонація, тональна організація, вокальна техніка, композиторська адаптація, кунцюй, пекінська опера, сучасна китайська вокальна музика.*

Lee DESHUN
Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatsky Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0009-0008-3646-8429*

To cite this article: Deshun, Li (2025). Vplyv iierohlifichnoi pysemnosti na vokalne frazuvannia ta aktsentuatsiiu [Influence of hieroglyphic writing on vocal phrasing and accentuation]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 120–126, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17

INFLUENCE OF HIEROGLYPHIC WRITING ON VOCAL PHRASING AND ACCENTUATION

Summary. The Chinese language, due to its logographic writing system and tonal nature, presents unique challenges for vocal art, defining the specificity of musical-textual organization. The lack of direct correspondence between a grapheme and its phonetic meaning influences the rhythmic-melodic structure of vocal phrasing, shaping distinctive approaches to articulation, intonation, and phrasing. ***The aim of this study*** *is to identify the patterns of interaction between the graphical system, phonetic properties, and tonal organization of the Chinese language with phrase structure, accentuation, and articulation specifics that affect vocal performance in both traditional and academic genres.*

The research is based on an analysis of vocal phonetics, musical-linguistic interaction, and ***methods*** *of composer adaptation of Chinese vocal texts. The study employs comparative analysis of Eastern and Western vocal traditions, a structural-functional approach to the examination of rhythmic-metric organization of vocal material, and stylistic analysis of works by Tan Dun, Guo Wenjing, and other representatives of the contemporary Chinese school of composition.* ***The scientific novelty of the study*** *lies in the systematic examination of the impact of the tonal structure of the Chinese language on musical intonation and vocal phrase organization. For the first time, the correlation between the graphical form of a character, its articulation-specific realization, and the metric-rhythmic structure of vocal performance has been examined. A classification of vocal strategies for adapting Chinese texts within academic music of the 20th and 21st centuries has been proposed.*

The research results *indicate that the Chinese language defines a unique vocal organization distinct from European traditions. The tonal structure of Chinese complicates the integration of vocal texts into conventional European compositional models, as pitch organization in Chinese vocal performance serves not only as an expressive tool but also as a semantic determinant. A trend towards segmentation of vocal texts, driven by the rhythmic autonomy of each character, has been identified, which complicates the construction of extended cantilena lines without semantic distortion. Special attention is given to the rhythmic-intonational structure of vocal texts in the context of logographic writing, where each character functions as an independent rhythmic unit, influencing melodic progression and formal development.*

The study examines the adaptation methods of Chinese texts in Western academic music of the 20th and 21st centuries. In the works of Tan Dun and Guo Wenjing, intonational models that replicate the natural melodic contour of Chinese speech are observed, demonstrating the integration of traditional Chinese musical-textual structures into modern academic compositional practice. The findings contribute to expanding knowledge on the interaction between linguistic and musical elements in vocal art and may be beneficial to vocalists, composers, and musicologists engaged with the Chinese vocal repertoire.

Key words: *vocal phrasing, metric-rhythmic structure, logographic writing, articulation features, musical intonation, tonal organization, vocal technique, composer adaptation, Kunqu, Peking opera, contemporary Chinese vocal music.*

Актуальність проблеми. Дослідження кореляції між фонетичними та графічними параметрами китайської мови й особливостями вокальної артикуляції є однією з ключових проблем сучасного музикознавства, що розташовується на перетині етномузикології, вокальної феноменології та композиторських технік. Ієрогліфічна система китайської писемності, на відміну від фонографічних алфавітних структур, визначає специфіку музично-текстової фразової організації, що безпосередньо впливає на ритмічну артикуляцію та акцентно-інтонаційні параметри вокального виконавства.

Тональна природа мови виступає ключовим чинником у формуванні специфічних вокальних моделей, визначаючи інтонаційно-фразову організацію, артикуляційні стратегії та темброву характеристику вокального звучання. Як зазначає М. Гареллек у своєму фундаментальному дослідженні вокальної фонетики: «взаємозв'язок між типами голосу та параметрами вокальної артикуляції відіграє визначальну роль у формуванні інтонаційної виразності та стилістичної ідентичності вокального виконавства. Варіативність висоти тону безпосередньо впливає на семантичну складову мовлення, що обумовлює необхідність точного узгодження вокального фразування з фонетичними особливостями тексту, оскільки зміна тональної структури може трансформувати смислове навантаження» (Harellek, 2019, 91–92).

У китайській вокальній традиції тональна структура мови є домінантним параметром, що зумовлює специфіку музично-текстової організації, диктуючи принципи фразування, артикуляції та тембрового балансу. Це визначає унікальну систему вокальної інтерпретації, що потребує високого ступеня кореляції між мовною просодією та мелодичним контуром.

Ритмічна організація вокального тексту також зазнає значного впливу з боку мовних особливостей. У традиційних китайських вокальних жанрах, зокрема кунцюй (崑曲) та пекінській опері (京剧), спостерігається глибока кореляція між ритмічною структурою мовлення та музичною метроритмікою, що сут-

тєво відрізняється від європейських вокальних канонів. На думку Дж. Й. Вонг: «ієрогліфічна структура тексту спричиняє фрагментарну сегментацію вокального рядка, що суперечить принципам лінеарного розвитку європейської кантилени» (Wong J. Y., 2020, 115.) Це в свою чергу зумовлює труднощі в адаптації китайського вокального матеріалу до європейської вокальної техніки та потребує пошуку спеціалізованих методик фразування.

Окремої уваги заслуговує проблема адаптація китайських текстів у контексті академічного музичного письма. Є. Греньє Борел наголошує: «композитори XX–XXI століття розробляють нові стратегії інтеграції китайських текстових структур у західну музичну традицію, забезпечуючи збереження тональної точності мовлення при дотриманні мелодико-ритмічної логіки європейського вокального письма…» (Grenier Borel, 2019, 33). Прикладами можуть слугувати вокальні твори представників сучасної китайської композиторської школи – Тань Дуня, Го Венцзіна, чиї авторські методи базуються на балансуванні між природною тональною мелодикою китайської мови та західними принципами вокального письма.

Отже, актуальність представленої проблематики дослідження обумовлена необхідністю подальшого теоретичного осмислення вокальної специфіки китайської мови, а також розробки методологічних підходів до її адаптації в академічному виконавстві задля розширення знань про феномен вокальної фразової організації, та поглиблення міжкультурного діалогу в сучасній музичній практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні наукові дослідження у сфері вокального мистецтва Китаю зосереджуються на вивченні взаємозв'язку між фонетичними параметрами китайської мови та специфікою вокальної інтерпретації. Це питання є предметом наукових дискусій серед музикознавців, вокальних педагогів та композиторів, оскільки тональна організація китайської мови, її ритмічні властивості та ієрогліфічна система письма безпосередньо впливають на принципи вокального фразування, артикуляційну структуру та методи композиційного письма.

Юй Сінья у своїй дисертації «Китайські національні вокальні традиції у контексті європейської вокальної педагогіки» аналізує процес взаємодії китайської та європейської вокальних шкіл, звертаючи увагу на адаптацію китайських співаків до європейських методів вокальної підготовки. Авторка підкреслює, що тональна природа китайської мови суттєво впливає на вокальну техніку, формуючи унікальні параметри ритмічної та інтонаційної організації вокального виконання. У дослідженні вона наголошує на відмінностях між китайськими та європейськими вокальними традиціями, зокрема в аспектах тембрової організації, артикуляційної мобільності та дихальної підтримки (Юй Сінья, 2024).

Китайські вокалісти, засвоюючи європейську академічну вокальну манеру, стикаються з труднощами у формуванні легатного голосоведення та резонансного звучання, оскільки китайська мова позбавлена аналогічної системи наголосів і фразової організації, характерної для європейських мов. Врахування цих особливостей є ключовим для розробки методологічних підходів до навчання, які сприяють інтеграції китайських виконавців у глобальний академічний вокальний простір.

А. Гудаму у статті «Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології» розглядає процес становлення китайської академічної вокальної школи, що сформувалася під впливом європейських традицій, але зберегла характерні національні риси. Автор наголошує, що специфіка китайської фонетики визначає унікальні особливості вокального стилю, зокрема артикуляційну точність, дикційну чіткість та метроритмічність виконання (Гудаму, 2020, с. 95).

Дослідник також простежує історичні етапи становлення академічного вокального мистецтва в Китаї та аналізує сучасні методи вокальної педагогіки, які сприяють ефективному засвоєнню європейської техніки співу. Окрему увагу А. Гудаму акцентує на артикуляційній роботі, що є вирішальним фактором для досягнення стилістичної автентичності як в оперному виконавстві, так і в камерному співі (Гудаму, 2020).

На думку вченого, китайське академічне вокальне мистецтво є результатом органічного синтезу європейських вокально-технічних стандартів і традиційної китайської вокальної культури, що сприяє його інтеграції у світовий музичний контекст (Гудаму, 2020, с. 92).

Погоджуючись з вченим, зазначимо, що саме тональна структура китайської мови впливає на вокальне інтонування, сприяючи формуванню ритмічної моделі, яка суттєво відрізняється від метричної організації європейських мов; тому у китайській вокальній традиції текст зумовлює пластичність мелодичної лінії, що є однією з визначальних особливостей місцевого стилю.

Інша китайська дослідниця Юй Сінья у статті «Мовленнєві фактори як інструмент опанування китайцями європейської академічної вокальної манери» розглядає вплив китайської фонетики на формування вокальної техніки у процесі адаптації до європейських вокальних традицій. Авторка робить акцент на тому, що тональна природа китайської мови значною мірою визначає вокальну артикуляцію та інтонаційний контур, створюючи специфічні труднощі для китайських співаків (Юй Сінья, 2023, с. 250).

Дійсно, одним із основних викликів для китайських вокалістів є адаптація вокального апарату до резонансної подачі звуку, характерної для європейської академічної школи. У китайській мові домінує складова структура мовлення з рівномірним фонетичним навантаженням на кожен склад, що суттєво відрізняється від європейських мов, де наголос і фразування відіграють ключову роль у формуванні вокального стилю.

Китайські співаки часто стикаються з труднощами у відтворенні легато через відсутність у китайській мові аналогічних вокально-інтонаційних зв'язків. І це потребує використання спеціалізованих методик вокальної педагогіки, спрямованих на формування природного зв'язного звучання та засвоєння європейської вокальної манери.

Тому не випадково, Юй Сінья підкреслює значення ролі артикуляційного апарату та мовленнєвих механізмів у формуванні тембру. Вчена робить висновок, що ефективне опанування китайськими вокалістами європейської академічної вокальної школи можливе лише за умови врахування специфіки китайської фонетики та застосування адаптованих педагогічних методів (Юй Сінья, 2023).

Ян Цзяін у своєму дослідженні «Навчання вокалу: поєднання європейської та китайської народної традицій» аналізує взаємодію двох вокальних систем у контексті професійної підготовки виконавців, розглядаючи фонетичні, інтонаційні та артикуляційні особливості китайської мови, що визначають специфіку вокального виконання, а також досліджує вплив мовної структури на формування мелодичної лінії. Окрему увагу автор приділяє ритмічній організації: «якщо в європейській вокальній традиції метрична структура визначає акцентні зони та фразування, то в китайському вокальному мистецтві ритмічне членування базується на рівномірному розподілі фонетичних елементів тексту» (Цзяін Ян, 2023, 139). Це звичайно безпосередньо впливає на плавність голосоведення, динаміку виконавської лінії та артикуляційну манеру. Досліджуючи сучасні педагогічні методики, Ян Цзяін підкреслює в них поєднання технічних прийомівєвропейської школи з традиційною вокальною манерою Китаю. (Цзяін Ян, 2023).

Все сказане вище акцентує важливість методологічного синтезу, що сприяє розвитку вокальної виразності, збереженню тембрової автентичності та розширенню інтерпретаційних можливостей китайських виконавців у світовому музичному просторі. А надані сучасні музикознавчі дослідження свідчать про необхідність міжкультурного аналізу вокального мистецтва Китаю. Таким чином, врахування фонетичних особливостей китайської мови, її тональної природи та ієрогліфічного письма є визначальними як для вокального виконавства, так і для композиторських стратегій адаптації китайського тексту в академічній музиці.

Метою дослідження є виявлення закономірностей взаємодії ієрогліфічної графічної системи, фонетичної структури та тональної організації китайської мови з принципами вокального фразування, акцентної структури та артикуляційної динаміки, що визначають специфіку виконавської інтерпретації в традиційних і академічних вокальних жанрах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз вокального мистецтва крізь призму фонетичних особливостей китайської мови вимагає комплексного розгляду параметрів, що визначають специфіку фразування, артикуляційної специфіки та акцентної структури вокального висловлення. Відмінність китайської мовної системи від європейських фонографічних мов, її тональна природа та ієрогліфічна графічна система формують унікальні

умови вокального виконавства, безпосередньо впливаючи на методи музично-текстової інтеграції та засоби фразової організації.

Ключовим чинником, що впливає на принципи вокального фразування китайською мовою, є її тональна система. На відміну від європейських мов, де висота тону є виключно засобом музичної виразності, у китайській мові вона виступає семантичним компонентом мовлення. Наявність чотирьох основних тонів (рівного, наростаючого, спадного-підйомного та спадного) ускладнює адаптацію тексту до мелодичної лінії, оскільки зміна висотного контексту може спричинити трансформацію лексичного значення.

Сучасні композитори, які працюють із китайськими вокальними текстами, змушені коригувати музичний матеріал відповідно до фонетичної структури мови, що обмежує свободу варіювання мелодійного рельєфу. Так, у творчості Го Венцзіна та Тань Дуня простежується тенденція до використання інтонаційних моделей, які відтворюють природну мелодику китайської мови, інтегруючи мовні інтонаційні патерни в музичний лад.

Ієрогліфічна графічна система безпосередньо впливає на метроритмічну організацію вокального висловлення. На відміну від європейських мов, де ритмічні структури формуються на основі синтаксичних єдностей, у китайській мові кожен ієрогліф функціонує як автономна морфосемантична одиниця, що зумовлює його ритмічну самостійність. У традиційних жанрах, таких як кунцюй (崑曲) та пекінська опера (京剧), ця особливість визначає метричне структурування вокальних фраз, у яких кожен склад часто виконується в межах окремого ритмічного осередку.

У сучасних вокальних творах західних композиторів простежується тенденція до збереження мовної ритмічної свободи при адаптації тексту до мелодичного розвитку, що особливо помітно у обробках китайського вокального фольклору. Яскравими прикладами, що ілюструють взаємоадаптацію китайських текстів та музичних елементів шляхом збереження оригінальної ритмічної й тональної специфіки, а також їх інтеграцією у західні музичні форми, є відомі твори «The Song of the Earth» («Пісня про землю») Густава Малера та опера «Nixon in China» Джона Адамса.

Перша камерно-вокальна композиція, поєднуючи в собі східну поезію Лі Бо (в перекладі на німецьку мову) із західною музичною традицією передає атмосферу й образність мовного оригіналу, водночас інтегруючи його у власний музичний стиль. Другий оперний твір, написаний англійською мовою, відображає культурні та музичні елементи Китаю, впроваджуючи їх у західну оперну форму, та демонструє прагнення композитора до синтезу різних музичних традицій та збереженню при цьому автентичність кожної з них.

Вокальна інтерпретація китайською мовою демонструє значні відмінності порівняно з європейськими вокальними традиціями. Зокрема, голосні звуки мови Китаю відзначаються варіативністю тонального наповнення, що вимагає високої артикуляційної точності для збереження семантичної коректності. У порівнянні з такими мовами, як італійська чи французька, де вокальна техніка базується на принципі легато, китайська вокальна артикуляція потребує чіткішого контролю артикуляційних переходів між складовими елементами.

Структура фрази вокального тексту в китайській музиці значною мірою підпорядковується мовним законам. Якщо в європейському вокальному мистецтві наголос і синтаксичні структури сприяють формуванню довгих мелодичних ліній, то в китайському вокалі мовленнєві конструкції будуються на коротких, автономних сегментах, що безпосередньо впливає на дихальну підтримку та інтонаційний розвиток вокальної лінії.

У сучасній китайській вокальній практиці не перестають активно застосовуватися адаптивні методи європейського бельканто, що вимагає певної модифікації, особливо в аспекті вокальної атаки, для забезпечення тональної точності мови. Аналіз педагогічних підходів, що використовуються у вокальній освіті КНР, свідчить про синтез традиційних китайських вокальних технік із європейськими методиками, що сприяє формуванню індивідуальної виконавської манери вокалістів.

Композитори XX–XXI століть, зокрема Ліу Тєнань, Лянь Гуанью та Ван Мін, впроваджуючи методи збереження мовної інтонації у межах європейської гармонічної системи,

розробили інноваційні підходи щодо взаємодії вокального тексту та музичної форми, що свідчать про поступову інтеграцію китайського академічного вокального мистецтва у глобальний музичний контекст та відкривають нові перспективи для міжкультурної взаємодії, розширюючи тим самим можливості адаптації китайського вокального репертуару в академічному середовищі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Пудсумуючи сказане зазначимо, що аналіз особливостей вокальної інтерпретаціїї китайською мовою дозволяє визначити ключові чинники, що впливають на фразову організацію, артикуляційну систему та метроритмічну структуру вокального тексту. Ієрогліфічна графіка, тональна структура мовлення та синтаксичні особливості зумовлюють специфічні принципи адаптації вокальної техніки та композиторських стратегій у процесі створення вокальної музики.

Подальші дослідження у цій сфері можуть бути спрямовані на розробку нових вокально-педагогічних методик, що враховують особливості китайської мовної фонетики, а також на детальніший аналіз сучасних тенденцій у розвитку китайського академічного вокального мистецтва. Особливо перспективним є дослідження специфіки виконання китайських вокальних творів у контексті міжкультурної інтеграції, впливу західних вокальних технік на трансформацію сучасного китайського вокалу та розширення музикознавчого дискурсу щодо адаптації китайського вокального репертуару у глобальному академічному середовищі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гудаму А. Академічне вокальне мистецтво Китаю у контексті сучасної музикології. *Культура України*: зб. наук. праць. Харків. держ. акад. культури. Вип. 67. 2020. С. 89–97.

2. Лам Дж. С .Kunqu: класична опера Китаю двадцять першого століття. Гонконг : Видавництво Гонконгського університету, 2022.

3. Цзяін Ян. Навчання вокалу: поєднання європейської та китайської народної традицій. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2023. № 59. С. 137–146.

4. Юй Сінья. Мовленнєві фактори як інструмент опанування китайцями європейської академічної вокальної манери. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 36 (2). С. 247–257.

5. Юй Сінья. Китайські національні вокальні традиції у контексті європейської вокальної педагогіки : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 206 с.

6. Cambridge Handbook of Chinese Linguistics. / edited by Chuan Chu-Ren and others.Cambridge : Cambridge University Press, 2022.

7. Grenier Borel E. The Shanghai Conservatory of Music and its Rhetoric. Building a World Class Musical Institution with Chinese Characteristics. *China Perspectives*. 2019. № 2019-3. 27–35.

8. Harellek M. Phonetics of voice. London : Routledge, 2019. 75–106.

9. Wang Y. Research on the Impact of Chinese Music Consumption on Cultural Values, Identity and Social Cohesion in the Digital Era: an Analysis of Cultural Philosophy and Values. *Cultura*: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology. 2024. Volume 21, № 3.

10. Wong J. Y. Chinese musical culture in the global context – modernization and internationalization of traditional Chinese music in twenty-first century. *Chinese culture in the 21st century and its global dimensions*: Comparative and interdisciplinary perspectives. 2020. 105–122.

11. Zonggui L. Between tradition and modernity: Philosophical reflections on the modernization of Chinese culture. Oxford : Chartridge Books, 2015.

REFERENCES:

1. Hudamu A. (2020) Akademichne vokalne mystetstvo Kytaiu u konteksti suchasnoi muzykolohii [The academic vocal art of China in the context of contemporary musicology]. *Kultura Ukrainy:* zb. nauk. prats. Kharkiv. derzh. akad. kultury. Vyp. 67. 89–97. [in Ukrainian].

2. Lam Dzh. S (2022). Kunqu: klasychna opera Kytaiu dvadtsiat pershoho stolittia. Kunqu: Classic Opera of China Twenty -First Century] Honkonh : Vydavnytstvo Honkonhskoho universytetu [in Ukrainian].

3. Tsziain Yan (2023). Navchannia vokalu: poiednannia yevropeiskoi ta kytaiskoi narodnoi tradytsii. [Vocal training: a combination of European and Chinese folk traditions]. *Zasoby navchalnoi ta naukovo-doslidnoi roboty*. № 59. 137–146. [in Ukrainian].

4. Iui Sinia. (2023). Movlennievi faktory yak instrument opanuvannia kytaitsiamy yevropeiskoi akademichnoi vokalnoi manery. [Speech factors as a tool for mastering the Chinese European Academic Vocal Manner]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Vyp. 36 (2). 247–257. [in Ukrainian].

5. Iui Sinia. (2024). Kytaiski natsionalni vokalni tradytsii u konteksti yevropeiskoi vokalnoi pedahohiky [Chinese national vocal traditions in the context of European vocal pedagogy]: dys. ... kand. myst.: 17.00.03. / ONMA im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 206. [in Ukrainian].

6. Cambridge Handbook of Chinese Linguistics. / edited by Chuan Chu-Ren and others. (2022) Cambridge : Cambridge University Press.

7. Grenier Borel E. (2019). The Shanghai Conservatory of Music and its Rhetoric. Building a World Class Musical Institution with Chinese Characteristics. *China Perspectives*. № 3. 27–35.

8. Harellek M. (2019). Phonetics of voice. London : Routledge, 75–106.

9. Wang Y. (2024). Research on the Impact of Chinese Music Consumption on Cultural Values, Identity and Social Cohesion in the Digital Era: an Analysis of Cultural Philosophy and Values. *Cultura*: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology. Volume 21, № 3.

10. Wong J. Y. (2020). Chinese musical culture in the global context – modernization and internationalization of traditional Chinese music in twenty-first century. *Chinese culture in the 21st century and its global dimensions*: Comparative and interdisciplinary perspectives. 105–122.

11. Zonggui L. (2015). Between tradition and modernity: Philosophical reflections on the modernization of Chinese culture. Oxford : Chartridge Books.

УДК 786.2.071.1(438)Шопен:061](5-11/12)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-18

Даньлі ЛІНЬ
аспірантка кафедри теорії та історії музики факультету музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0009-0008-4350-7481*

Бібліографічний опис статті: Лінь, Д. (2025). Шопенівські товариства і польські культурні організації в Східній та Південно-Східній Азії. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 127–134, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-18

ШОПЕНІВСЬКІ ТОВАРИСТВА І ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ В СХІДНІЙ ТА ПІВДЕННО-СХІДНІЙ АЗІЇ

У сучасному полікультурному світі є низка представників музичного мистецтва, чия творчість зрозуміла та улюблена величезною аудиторію різних країн і континентів. Чи не найпопулярнішою серед них є постать Фредеріка Шопена. Організація в багатьох країнах численних концертів з його творів, започаткування численних музичних конкурсів та фестивалів різних рівнів представництва, видання періодичних міжнародних музично-просвітницьких і наукових видань, безпосередньо пов'язаних з ім'ям польського поета фортепіано стали можливими завдяки діяльності вибудованої розгалуженої системи шопенівських музичних асоціацій, об'єднаних у міжнародну асоціацію, польських культурних товариств, товариств польської дружби тощо. Проте цей феномен, що сприяв долученню через музику Шопена до західної музичної культури широченної аудиторії східно- та південно-східного азійського регіону, ще не вивчався як окрема важлива проблема. Ці фактори й обумовило актуальність даної статті.

***Мета статті** – з'ясування значення діяльності шопенівських та польських культурних товариств у країнах Східної та Південно-східної Азії в популяризації музики Шопена та в привернення уваги широкої аудиторії цього величезного за кількістю населення регіону до безцінного творчого спадку західних композиторів XVIII – початку XXI ст.*

***Методологія** дослідження являє собою поєднання загальнонаукових (історичний, компаративний, індуктивно-дедуктивний, джерелознавчий) підходів та низки складових музикознавчого методологічного комплексу, зокрема музично-краєзнавчого, музично-виконавського, музично-історичного.*

***Наукова новизна** полягає в презентації шопенівських товариств та польських культурних організацій в країнах Східної та Південно-східної Азії та аналізі впливу їхньої діяльності на стрімкий розвиток піаністичної виконавської і слухацької культури в цьому величезному за територією і чисельністю населення регіоні.*

***Висновки.** Розгалуженість подібних громадських музичних і культурних організацій та їхня активна просвітницька, виховна і пропагандистська діяльність призвели до стрімкого зростання в цих країнах шанувальників класичної європейської музики, що підтверджує тезу про глобалізацію культурних процесів, які охопили східно- та південно-східний азійський регіон. А шалений попит слухацької аудиторії в азійських країнах на класичну європейську музику сприяв появі в останні десятиліття в цих країнах величезної кількості яскравих музикантів-виконавців – представників вдалого симбіозу національних культурних і західних естетичних і піаністичних традицій.*

Ключові слова: *музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, музична культура Східної та Південно-східної Азії, західноєвропейські піаністичні традиції, шопенівські музичні і польські культурні товариства, музичні конкурси, музично-просвітницька діяльність.*

Danli LIN
Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music of Faculty of Music Arts, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0009-0008-4350-7481*

To cite this article: Lin, D. (2025). Shopenivski tovarystva i polski kulturni orhanizatsii v Skhidnii ta Pivdenno-Skhidnii Azii. [Chopin Societies and Polish Cultural Organizations in East and Southeast Asia]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 127–134, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-18

CHOPIN SOCIETIES AND POLISH CULTURAL ORGANIZATIONS IN EAST AND SOUTHEAST ASIA

In the modern multicultural world, there are a number of representatives of musical art, whose work is understood and loved by a huge audience of different countries and continents. Perhaps the most popular among them is the figure of Frederic Chopin. The organization of numerous concerts of his works in many countries, the establishment of numerous music competitions and festivals of various levels of representation, the publication of periodic international musical, educational and scientific publications directly related to the name of the Polish piano poet became possible thanks to the activities of the developed extensive system of Chopin musical associations, united in an international association, Polish cultural societies, Polish friendship societies, etc. However, this phenomenon, which contributed to the involvement of a wide audience in the East and South Asian region in Western musical culture through Chopin's music, has not yet been studied as a separate important problem. These factors determined the relevance of this article.

***The purpose** – clarifying the significance of the activities of Chopin's and Polish cultural societies in the countries of East and Southeast Asia in popularizing Chopin's music and in drawing the attention of a wide audience in this vastly populated region to the invaluable creative heritage of Western composers of the 18th – early 21st centuries.*

***The research methodology** is a combination of general scientific (historical, comparative, inductive-deductive, source-based) approaches and a number of components of the musicological methodological complex, in particular music-local history, music-performance, music-historical.*

***The scientific novelty** lies in the presentation of Chopin societies and Polish cultural organizations in the countries of East and Southeast Asia and the analysis of the impact of their activities on the rapid development of piano performing and listening culture in this vast region in terms of territory and population.*

***Conclusions.** The expansion of such public musical and cultural organizations and their active educational, educational and propaganda activities have led to a rapid growth in these countries of fans of classical European music, which confirms the thesis about the globalization of cultural processes that have engulfed the East and Southeast Asian region. And the frantic demand of the listening audience in Asian countries for classical European music has contributed to the emergence in these countries in recent decades of a huge number of bright musicians-performers – representatives of a successful symbiosis of national cultural and Western aesthetic and piano traditions.*

***Key words:** musical art, piano performance, musical culture of East and Southeast Asia, Western European piano traditions, Chopin's musical societies, Polish cultural societies, musical competitions, musical and educational activities.*

Постановка проблеми. Як мова міжнаціонального спілкування і взаєморозуміння музика є чи не найпотужнішим і наймасовішим засобом комунікації. В історії європейської музики існує доволі обмежене коло композиторів, творчість яких викликає щиру зацікавленість і любов водночас і досвідчених професіоналів, і широкої аудиторії слухачів із різних континентів, далеких від європейських культурних традицій. Одною з таких постатей є поет фортепіано Ф. Шопен, шедеври якого виконуються переважною більшістю музикантів і є улюбленими в багатьох країнах світу завдяки яскравій національній визначеності його творів, більшість з яких базується на народному польському мелодизмі, характерних для польських танців ритмоформулах та яскравому романтичному забарвленні, не залишаючи байдужими як численних виконавців його музики, так пересічних її шанувальників в усьому світі. Глибока небайдужість до музики цього митця, котра ще за часів його життя охопила музикантів-професіоналів та аматорів із низки країн Західної Європи, у другій половині XIX ст. розповсюдилася чи не весь європейський континент, протягом XX ст. завоювала широке визнання і щиру любов виконавців і слухачів Північної і Південної Америки, Австралії, багатьох країн Азії, почала пропагуватися на африканському континенті, в Індії тощо. Наприкінці першої чверті XXI ст. за результатами соціологічних досліджень, наведених Всесвітнім дидактичним центром у Желазовій Волі, було з'ясовано, що принаймні два мільярди користувачів Інтернету знайомі з творчістю цього польського генія, цінують і люблять його музику (Fundacja światowe centrum dydaktyczne w Żelazowej Woli). Цьому феномену щирої світової зацікавленості творчістю цього польського генія активно сприяє культурна політика Польщі, пов'язана як з пропагандою музики Шопена, так і з усілякою стимуляцією дедалі глибших наукових досліджень, присвячених цій особистості, виданням численних популярних і літературних публікацій тощо, започаткуванню у Варшаві майже століття тому Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена (1927, проводиться раз на 5 років), а також із організацією різноманітних громадських культурних або суто музичних організацій в багатьох країнах світу та всіляким заохоченням їхньої концертної, конкурсної, просвітницької, почасти

навчальної та музично-наукової дільності. Зокрема, такі інституції в останні декілька десятиліть дедалі активніше функціюють в багатьох країнах Східної та Південно-східної Азії, що стимулювало організацію міжнародних конкурсів імені Шопена в Азії, численних концертів з творів Шопена та інших західних академічних композиторів минулого і сучасності, майстер-класів тощо. Однак, в українському музикознавстві досі не була висвітлена і проаналізована діяльність цих установ, що й обумовлює актуальність цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Публікації, присвячені висвітленню діяльності низки музичних шопенівських товариств та інших подібних музичних і культурних об'єднань, найчастіше під патронатом або за участю польських посольств, консульств або громадських організацій, які, зокрема, пропагують творчість Шопена, польську і, ширше, академічну європейську музику в азійських країнах, містяться переважно на офіційних інтернет-сайтах цих установ, а також у періодичних друкованих та спеціальних інтернет-виданнях країн, в яких ці організації провадять свою діяльність. Останніми, зазвичай, є рефлексії кореспондентів на творчі акції, проведені під егідою таких товариств (концерти, конкурси, майстер-класи тощо), або анонси концертів чи то публікації з нагоди ювілейних дат самого Шопена та організацій, які пропагують його творчість. На основі аналізу низки подібних джерел нами були опубліковані тези, в яких було висвітлено особливості діяльності деяких з подібних організацій (Лінь, 2023). Після опрацювання значного масиву публікацій такого типу і ретельного джерельного пошуку власне наукових розвідок, присвячених осягненню проблеми впливу таких організацій на розвиток мистецького життя в азійських країнах і зацікавленості слухачами музикою Шопена нами майже не виявлено. Побічно цю проблему в контексті вивчення музичного конкурсу як феномену музичної культури Китаю порушує китайська дослідниця Ляо Моя (Ляо, 2022). Крім цієї роботи до нашої уваги також потрапили публікації польського (Góralczyk, 2011) і китайського (Wai, 2021–2022) авторів віповідно про товариства польсько-китайської і китайсько-польської дружби, в яких здебільшого висвічуються історичні, політичні і загальнокультурні аспекти провадження їхньої діяльності. Проблема просякання елементів польської культури в китайське середовище також розглядається у монографії Мар'яна Калуського (Kałuski, 2004). Питанням засвоєння шпенівських традицій в Японії присвячена стаття Казумі Ошима (Oshima, 2008). Ці нечисленні дослідницькі праці зайвий раз доводять важливість подальшого більш ґрунтовного вивчення окресленої проблеми.

Мета статті – з'ясування значення шопенівських та польських культурних товариств у країнах Східної та Південно-східної Азії в популяризації музики Шопена та в привернені уваги широкої аудиторії цього величезного за кількістю населення регіону до безцінного творчого спадку західних композиторів XVIII – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музика польського генія фортепіано давно і стійко завоювала симпатії і любов не лише професійних музикантів а й мільйони пересічних шанувальників академічної музики Східно- та Південно-східного азійського регіонів. Це вшанування Шопена проявилося, зокрема, у спорудженні йому низки пам'ятників в різних країнах регіону. Так, у Китаї в центрі Шанхая в парку Сунь Ятсен району Чаннін під час святкування 197-річчя від дня народження композитора 3 березня 2007 р. був встановлений найбільший у світі за розміром пам'ятник Шопену скульптора Лу Піна. Цей пам'ятник став першим у Піднебесній, що був присвячений іноземному діячеві мистецтв, дозвіл на побудову якого було офіційно затверджено урядом КНР. Ця неперсічна міжнародна культурна подія стала можливою завдяки багаторічній різновекторній плідній співпраці двох товариств: Товариства китайсько-польської дружби і Товариства польсько-китайської дружби, заснованих ще у 1958 р. У 2008 р. зусиллями цих ж товариств двометрова копія шанхайського пам'ятника Шопену була встановлена також і в Пекінському парку[1] (Wai, 2021–2022, p. 93). У тому ж 2008 р. за ініціативи посольства Польщі в Сингапурі скульптурна композиція

[1] Під час цієї події відбувся концерт з творів Шопена, який виконала молода китайська піаністка Ман Лі-Щепанська – випускниця Музичного університету у Варшаві, дружина польського культурного діяча з Кракова Яна Щепанського, членкиня Товариства польсько-китайської дружби.

Ф. Шопена і Жорж Санд була збудована в ботанічному саду цього міста-країни. Вона була створена вручну відомим польським скульптором Каролем Бадиною як подарунок місту від польського народу. Ця подія стимулювала організацію Товариства Шопена в Сингапурі[2], а також започаткувала традицію проведення в саду щорічних сезонів концертів з музики Шопена. Набагато раніше, ще в 1994 р., перший пам'ятник Шопену в Східній Азії[3] був встановлений в Хамамацу – японському містіпобратимі Варшави[4].

Важливу роль у популяризації музики Шопена у світі і, зокрема, в далекосхідних країнах відіграє Міжнародна федерація товариств Шопена (International Federation of Chopin Societies, далі IFCS) – міжнародна організація, створена як федерація асоціацій, заснована в 1985 році в Желязовій Волі з її численними відділеннями в багатьох країнах. З 1989 р. Федерація є членом Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО[5]. На офіційному сайті IFCS зазначено, що станом на 2021 р. ця організація об'єднувала 40 шопенівських товариств із 26 країн. Східні Азійські країни на цьому сайті були презентовані чотирма відділеннями: двома в Японії, і по одному в Південній Кореї і в Бангкоку[6].

Водночас, на офіційному сайті Persatuan Chopin Malaysia (Шопенівської асоціації Малайзії, далі PCM) (Persatuan Chopin Malaysia, 2025), яка не згадана в переліку учасників IFCS, що наводився вище, але є постійним членом IFCS, наведені скореговані дані: нині ця мережа має відділення в понад 60 країнах, штаб-квартира цієї міжнародної музично-просвітницької організації постійно знаходиться у Відні, а почесним патроном федерації є королева (нині королева-матір) Нідерландів Беатрікс[7]. Малазійська асоціація була зареєстрована 23 вересня 2002 р. і з того часу є активною дієвою складовою IFCS.

Музичним директором PCM з часів її заснування і до сьогодні є відома піаністка і педагог професорка Сніжана Пановська з Македонії, яка вже декілька десятиліть живе й активно працює в Малайзії, є одним із найповажніших фортепіанних педагогів у цій країні, входить до складу журі багатьох міжнародних фортепіанних конкурсів (Snezana Panovska).

Статутними завданнями IFCS є поширення та поглиблення знань про постать і творчість Фредеріка Шопена; популяризація творчості Шопена як у країнах, де знаходяться члени Федерації, так і за кордоном; підтримка міжнародної мистецької та наукової діяльності в галузі виконання музики Шопена і всебічного вивчення його мистецької спадщини; створення умов для активної участі в культурі та кращого спілкування між народами через музику.

Ці статутні завдання реалізуються шляхом організації концертів, фестивалів, конкурсів, виставок, лекцій, семінарів та конференцій, обміну музикантами та музикознавцями, сприяння молодим піаністам, активної участі у музичних заходах, особливо пов'язаних із культом Шопена.

Із урахуванням рівня і специфіки розвитку фортепіанного виконавства та загального стану музичної обізнаності слухацької аудиторії в конкретних країнах, де діють відділення IFCS, певного коригування набувають статутні завдання кожного із них. Так, цілями PCM є сприяння досконалості в оцінці класичної музики та академічній музичній освіті в Малайзії; під-

[2] Місією цього товариства в Сингапурі стала пропаганда музики Шопена та інших польських композиторів серед студентів-піаністів; допомога молодим, перспективним артистам підвищити свої музичні прагнення та брати участь у фортепіанних конкурсах у всьому світі (The Unveiling Ceremony of a monument to Frederic Chopin & Inaugural concert by NAFA Orchestra, 2008).

[3] Цей пам'ятник являє собою точну копію варшавського, авторства Вацлава Шимановського, що знаходиться в парку Королівські Лазєнки, де кожного літа щонеділі проводяться шопенівські концерти.

[4] Будівництво пам'ятника фінансувалося містом Хамамацу та приватними підприємствами. Хамамацу пишається спорідненістю з Варшавою: деякі його вулиці мають назви музичних жанрів, на місцевих автобусах встановлені сигнали з уривками шопенівських мелодій, на виході з платформ швидких поїздів є фортепіано і гітари, на яких може грати кожен, хто забажає, а пам' ятник Шопену, побудований біля основи високої вежі Хамамацу Акт Тауер – єдиного хмарочоса міста, який нагадує форму гармоніки, є ще одною демонстрацією пишання Хамамацу своєї музичною спорідненістю з батьківщиною Шопена (Exploring Hamamatsu City, 2024).

[5] В останні роки її президентом є Антуан Пашкевич (Франція, Париж), віце-президентом – Сьюкі Шобер (Німеччина, Гановер), генеральним секретарем – Ґжегож Міхальський (Польща, Польська Академія Шопена). До членів правління також входять представники Франції, Іспанії, Італії та США.

[6] Це – Міжнародний фестиваль Шопена в Японії (президент Хіроюкі Такасіма), Товариство Фредеріка Шопена Японії (президент Акіко Ебі), Корейське товариство імені Фредеріка Шопена (президент Чон Піл Лім), Бангкокське товариство Шопена (президент Тонгсуанг Ісранкун) (Międzynarodowa Federacja Towarzystw Chopinowskich, 2021).

[7] Після зречення від престолу на користь сина – принца Віллема Олександра в 2013 р. за Беатрікс залишився титул принцеси Нідерландів і був отриманий фактичний статус королеви-матері.

тримка перспективних талановитих молодих малайзійських музикантів у реалізації їхніх кар'єрних прагнень; забезпечення платформи для міжкультурного та міжнародного обміну через діяльність, пов'язану з музикою, заохочення спільних зусиль, спрямованих на розвиток шанування класичної та інших напрямів музики в Малайзії (Persatuan Chopin Malaysia, 2025). Отже, постать видатного польського митця в назві PCM є, насамперед, своєрідним символом європейської музичної культури та естетичних уподобань засновників і членів цієї асоціації, адже крім пропаганди власне музики Шопена, під егідою PCM проводяться численні концерти і майстер-класи, в яких слухачам пропонуються найрізноманітніші західні академічні, джазові, фольклорні зразки.

Важливими в діяльності IFCS є просвітницька і наукова складові. Так, Секретаріат IFCS з 1986 р. видає щорічний науково-популярний журнал «Chopin in the World», який довгий час був єдиним у світі періодичним виданням, повністю присвяченим Фредеріку Шопену. Він містить як змістовні статті про життя і творчість польського композитора, так і інформацію про діяльність Шопенівських товариств у світі. Журнал також публікує звіти про найважливіші музичні події, пов'язані з Шопеном (International Federation of Chopin Societies).

Від 2018 р. Національний інститут імені Фредеріка Шопена у Варшаві розпочав випуск двох наукових видань: «The Chopin Review» і «Studia Chopinowskie». Перший з них орієнтований на світову аудиторію, а другий – на польську. Обидва мають на меті запропонувати форум для діалогу та презентації спеціалізованих досліджень, присвячених Шопену: його творчості та загального музично-культурного контексту. Окрема увага видання «The Chopin Review» приділена розвиткові наукової думки в Східноазійському регіоні. Так, усі статті спареного випуску «The Chopin Review» (2021–2022, № 4–5), до публікацій в якому долучилися переважно науковці з азійських країн, були присвячені проблемам історії розвитку і сучасного стану фортепіанного виконавства і сприйняття музики Шопена в країнах Східної Азії: Китаї, Японії, Південній Кореї.

На відміну від заснованого польським Товариством імені Фредеріка Шопена, одного з найпрестижніших фортепіанних конкурсів у світі, Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, котрий за два роки буде відзначати сторіччя від започаткування (1927), і в якому вже чотири рази представники Східної Азії – Данг Тхай Шон (В'єтнам, 1980), Лі Юньді (Китай, 2000), Чо Сон Чжін (Південна Корея, 2015), Брюс Лю (Китай-Канада, 2021, справжнє ім'я Лю Сяоюй) – ставали переможцями, а загальна кількість лауреатів різних премій і володарів спеціальних призів з цього регіону сягнула 30 осіб[8], Міжнародний конкурс імені Шопена в Азії (Токіо, Японія) призначений виключно для азійських піаністів, проводиться з 1999 р. і має два різновиди. Одною з головних особливостей першого з них є детальне розподілення учасників на 7 груп за віком: дитячої групи, учнів початкових класів, старшокласників, університетської групи, а також групи для дорослих, аматорської групи та професійної групи найвищого рівня. Цей конкурс відбувається щорічно. Другий різновид має назву «Конкурс кандидатів на Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена у Варшаві» і відбувається кожні 5 років. Він має три категорії. Учасників також оцінюють польські музиканти, які є членами журі Міжнародного конкурсу піаністів імені Фредеріка Шопена у Варшаві. Попередні етапи обох змагань проходять у Токіо, Карії та Фуку-

[8] Ще в 1937 р. на Третьому конкурсі японська піаністка Чіеко Хара була нагороджена призом глядацьких симпатій. У період після Другої світової війни майже на кожному з цих конкурсів входили до числа переможців піаністи: Фу Цун (Китай, 1955, III премія, спеціальна премія за виконання мазурок), Кійоко Танака (Японія, 1955, X премія), Лі Мінцян (Китай, 1960, IV премія), Хіроко Накамура (Японія, 1965, IV премія), Міцуко Утіда (Японія, 1970, II премія), Ікуко Ендо (Японія, 1970, VIII премія), Данг Тхай Шон (В'єтнам, 1980, I премія, три спеціальні премії за виконання мазурок, полонезу, концерту), Акіко Ебі (Японія, 1980, V премія), Мічі Кояма (Японія, 1985, IV премія), Юкіо Йокояма (Японія, 1990, III премія), Такако Такахаші (Японія, 1990, V премія), Ріка Міятані (Японія, 1995, V премія), Лі Юньді (Китай, 2000, I премія, спеціальна премія за виконання полонезу), Чен Са (Китай, 2000, IV премія, спеціальна премія за виконання полонезу), Міка Сато (Японія, 2000, VI премія), Донг Хьок Лім (Південна Корея, 2005, III премія), Донг Мін Лім (Південна Корея, 2005, III премія), Шохей Секімото (Японія, 2005, IV премія), Такаші Ямамото (Японія, 2005, IV премія), Лі Цзялін (Гонконг, 2005, VI премія), Нобуюкі Цудзії (Японія, 2005, спеціальна нагорода музичних критиків «Diplomas – TiFC»), Чо Сон Чжін (Південна Корея, 2015, I премія, спеціальна премія за виконання полонезу), Кейт Лю (Сингапур-США, 2015 р., III премія, спеціальна премія за виконання мазурок), Тоні Йіке Янг (Китай-Канада, 2015, V премія), Ерік Лу Ісюань (Тайвань-США), Брюс Сяою Лю (Китай-Канада, 2021, I премія), Кьохей Соріта (Японія, 2021, II премія), Манамі Кобаясі (Японія, 2021, IV премія), Джей Джунь Лі Буй (В'єтнам-Китай-Канада, 2021, VI премія, спеціальний приз наймолодшому фіналісту) (Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina).

оці. Піаністи з інших країн регіону надсилають відеокасети із записаним репертуаром. Заключні етапи та фінали конкурсів відбуваються в Токіо. Найвищою нагородою є кваліфікація кандидата на участь у Міжнародному конкурсі піаністів імені Фредеріка Шопена у Варшаві, а також оплата транспортних витрат. У молодших вікових категоріях переможці отримують право на проведення сольних концертів, концертів з оркестром, грошові винагороди. Організатором обох цих конкурсів є виконавчий комітет Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена в Азії. Окрім цього найвідомішого конкурсу, в цьому регіоні проводяться ще два подібні змагання: Міжнародний конкурс Шопена у Тайбеї (Тайвань, щорічно з 1991 р.) і Національний Шопенівський конкурс у Бангкоку (Тайланд, раз на три роки від 1986 р.) (Niewiarowska).

Окрім так званих «живих» виконавських конкурсів Шопенівське товариство також постійно проводить конкурс на кращі записи музики польського генія Grand Prix du Disque (Wróblewska-Straus). Цей конкурс вважається не менш престижним, адже в ньому беруть участь музиканти, котрі, як правило, вже були учасниками або ставали лауреатами різноманітних конкурсів, мають досвід концертної діяльності і роботи в сучасних студіях звукозапису.

Пропаганді польської і, зокрема, шопенівської музики присвячена і діяльність Японського товариства Падеревського (Japan Paderewski Association, далі JPA), заснованого в 2016 р. на честь неперевершеної постаті в історії Польщі – піаніста світового рівня, композитора, редактора повного зібрання творів Шопена, яскравого політика, який у 1919 р. привів Польщу до незалежності. Його різнобічна діяльність безпосередньо сприяла пропаганді музики Шопена в усьому світі, зокрема започаткуванню Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена у Варшаві. Засновницею і першою почесною головою JPA була відома японська піаністка Хіроко Накамура[9]. Зараз президентом JPA є відомий японський піаніст Юкіо Йокояма[10].

JPA долучене до організації і проведення відомого далеко за межами Польщі Міжнародного конкурсу імені Ігнація Яна Падеревського, що організується Інститутом І. Я. Падеревського в Бидгощі і вже в 13-й раз буде проводитися в цьому місті в листопаді 2025 р. Цей конкурс присвячений вшануванню пам'яті Падеревського як одного з найяскравіших інтерпретаторів музики Шопена та популяризації молодих піаністів і польської культури в усьому світі. Перший конкурс відбувся в 1961 р., а з 1998 р. проводиться регулярно раз на три роки. Відбіркові прослуховування на 13-й Конкурс Падеревського відбудуться у травні-червні 2025 року в різних містах світу, зокрема в трьох великих культурних центрах Східної Азії: Сеулі, Токіо та Шанхаї (XIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. I. J. Paderewskiego).

Наведені факти діяльності в країнах Східної та Південно-східної Азії музичних чи то культурних товариств, які пропагують в регіоні музику Ф. Шопена, не є повністю вичерпаними, адже існує ще низка творчих і громадських культурних організацій на рівні окремих міст та деяких музичних навчальних закладів, що цікавляться музикою Шопена і активно пропагують її.

Висновки. Проведений аналіз діяльності низки громадських культурних організацій у деяких країнах Східної та Південно-східної Азії, пов'язаних чи то безпосередньо з Шопеном, чи то з польською культурою, що сприяли налагодженню концертно-конкурсної, музично-педагогічної, стимулювали дослідницьку діяльність численних музикантів з цього регіону, переконливо підтверджує важливість їхнього функціонування. Розгалуженість подібних громадських організацій і їхня активна просвітницька, виховна і про-

[9] Хіроко Накамура (1944–2016) у 1965 р. стала лауреатом IV премії і призу наймолодшій учасниці на 7-му Міжнародному конкурсі фортепіано імені Шопена, входила до складу журі цього конкурсу (1995–2005) та низки інших у багатьох країнах світу. За великі мистецькі досягнення була нагороджена Золотою медаллю ордена «За культурні заслуги», «Gloria Artes» – найвищою нагородою в Республіці Польща як багаторічна пропагандистка музики Шопена (中村紘子).

[10] Юкіо Йокояма став наймолодшим японцем, який будь-коли ставав лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена (III премія, 1990). Музикант має численні нагороди, включно з премією Міністра освіти, культури, спорту, науки та технологій заохочення мистецтва для молодих артистів від Агентства з питань культури. Головним мистецьким проєктом в його житті став цикл концертів «Шопен із серцем і душею» з усіх творів Шопена, виконаний ним у 2019 р. протягом трьох днів при вщерть заповненій залі й зафіксований Книгою рекордів Гіннеса як світовий рекорд. На знак визнання видатної діяльності Йокоями з популяризації творчості Шопена польський уряд нагородив його «Паспортом Шопена» (日本パデレフスキ協会　会長　横山幸雄（ピアニスト)).

пагандистська діяльність призвела до стрімкого зростання в цих країнах шанувальників класичної європейської музики, що підтверджує тезу про глобалізацію культурних процесів, які охопили величезний за географічним простором і чисельністю населення східно- та південноазійський регіон. А шалений попит слухацької аудиторії в азійських країнах на класичну європейську музику сприяв появі в останні десятиліття в цих країнах величезної кількості яскравих виконавців – презентантів вдалого симбіозу національних культурних і західних естетичних і піаністичних традицій.

Перспектива подальших досліджень полягає в детальному ознайомленні зі структурою названих вище установ, їхньою концертно-просвітницькою, організаційно-пропагандистською та, подекуди, освітньою діяльністю, аналізі афіш та анонсів організованих ними музичних заходів, висвітленні творчості яскравих музикантів, які презентують ці установи або запрошуються ними для співпраці, і, нарешті, в більш глибокому усвідомленні впливу на розуміння і сприйняття західної музичної культури широких верств у країнах Східно- та Південноазійського регіонів через творчість Шопена.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лінь Д. Постать Ф. Шопена у виконавській практиці піаністів Східно- і Південноазійських країн. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків: ХДАК, 2023. С. 358–360.
2. Ляо М. *Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю* : дис. ... докт. філософії : 034 – культурологія / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
3. Exploring Hamamatsu City: Where Music and the Sea Meet. *Japan Specialist*. 2024. March 03. URL : https://japanspecialist.com/w/exploring-hamamatsu-city#:~:text=A%20replica%20of%20Warsaw's%20famous,pride%20in%20its%20musical%20roots.
4. Fundacja światowe centrum dydaktyczne w Żelazowej Woli – Miejscu urodzin Fryderyka Chopina. URL : https://krs-pobierz.pl/fundacja-swiatowe-centrum-dydaktyczne-w-zelazowej-woli-miejscu-urodzin-fryderyka-chopina-i303070
5. Góralczyk Z. 52 years of the existence of the Polish-Chinese Friendship association. *Polish Political Science*, 11 (2011). Pp. 349–362.
6. International Federation of Chopin Societies. URL : http://chopinfederation.pl/en/
7. Kałuski M. *Polacy w Chinach*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2004. 304 s.
8. Międzynarodowa Federacja Towarzystw Chopinowskich. URL : http://chopinfederation.pl/
9. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Międzynarodowy_Konkurs_Pianistyczny_im._Fryderyka_Chopina
10. Niewiarowska B. English translation: Mierowska M. Chopin Piano Competitions all over the world. URL : https://www.chopin.pl/competitions.en.html
11. Oshima K. Chopin's Reception in Japan. 2008. URL : https://www.chopin.pl/japanese.en.html
12. Persatuan Chopin Malaysia. 2025. URL : https://www.chopinsociety.com.my/main/page/about-us
13. Snezana Panovska. URL : https://www.facebook.com/spanovska/
14. The Unveiling Ceremony of a monument to Frederic Chopin & Inaugural concert by NAFA Orchestra. The Embassy of the Republic of Poland in Singapore. 2008. Okt. 5. URL : https://web.archive.org/web/20100626074541/http://www.singapore.polemb.net/?document=264
15. Wai L. C. Images of Chopin in the People's Republic of China. *The Chopin review*, 2021–2022. №№ 4–5. Pp. 78–95. URL : https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/8/6
16. Wróblewska-Straus H., English translation: Ossowski J. The Fryderyk Chopin Society in Warsaw. 2008. URL : https://www.chopin.pl/tifcsng.en.html
17. XIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. I. J. Paderewskiego. URL : https://www.konkurspaderewskiego.pl/xiii-konkurs-2025/
18. 中村紘子 [Хіроко Накамура]. URL : https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E7%B4%98%E5%AD%90
19. 日本パデレフスキ協会 会長 横山幸雄（ピアニスト） [Президент Японського Товариства Падеревського Юкіо Йокояма (піаніст)]. URL : https://paderewski.jp/

REFERENCES:

1. Lin D. (2023). Postat F. Shopena u vykonavskii praktytsi pianistiv Skhidno- i Pivdennoaziiskykh krain. [The figure of F. Chopin in the performance practice of pianists from East and South Asian countries]. *Culture and information society*

of the 21st century: materials of the international scientific-theoretical conference of young scientists, April 20–21, 2023. In 2 parts. Part 1. / Edited by N. Ryabukha et al. Kharkiv: KhSAK. Pp. 158–160. [In Ukrainian].

2. Liao M. (2022) *Fortepiannyi konkurs yak fenomen muzychnoi kultury Kytaiu* [Piano competition as a phenomenon of Chinese musical culture]. [Doctor Philosophy thesis, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. 218 p. [In Ukrainian].

3. Exploring Hamamatsu City: Where Music and the Sea Meet. (2024). *Japan Specialist*. March 03. URL : https://japanspecialist.com/w/exploring-hamamatsu-city#:~:text=A%20replica%20of%20Warsaw's%20famous,pride%20in%20its%20musical%20roots. [In English].

4. Fundacja światowe centrum dydaktyczne w Żelazowej Woli – Miejscu urodzin Fryderyka Chopina. URL : https://krs-pobierz.pl/fundacja-swiatowe-centrum-dydaktyczne-w-zelazowej-woli-miejscu-urodzin-fryderyka-chopina-i303070 [In Polish].

5. Góralczyk Z. (2011). 52 years of the existence of the Polish-Chinese Friendship association. *Polish Political Science*, 11. Pp. 349–362. [In English].

6. International Federation of Chopin Societies. URL : http://chopinfederation.pl/en/ [In English].

7. Kałuski M. (2004). *Polacy w Chinach*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX. 304 s. [In Polish].

8. Międzynarodowa Federacja Towarzystw Chopinowskich. URL : http://chopinfederation.pl/ [In Polish].

9. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Międzynarodowy_Konkurs_Pianistyczny_im._Fryderyka_Chopina [In Polish].

10. Niewiarowska B. English translation: Mierowska M. Chopin Piano Competitions all over the world. URL : https://www.chopin.pl/competitions.en.html [In English].

11. Oshima K. (2008). Chopin's Reception in Japan. URL : https://www.chopin.pl/japanese.en.html [In English].

12. Persatuan Chopin Malaysia. (2025). URL : https://www.chopinsociety.com.my/main/page/about-us [In Malaysian].

13. Snezana Panovska. URL : https://www.facebook.com/spanovska/ [In English].

14. The Unveiling Ceremony of a monument to Frederic Chopin & Inaugural concert by NAFA Orchestra. (2008). The Embassy of the Republic of Poland in Singapore. Okt. 5. URL : https://web.archive.org/web/20100626074541/http://www.singapore.polemb.net/?document=264 [In English].

15. Wai L. C. (2021–2022.). Images of Chopin in the People's Republic of China. *The Chopin review*. №№ 4–5. Pp. 78–95. URL : https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/8/6 [In English].

16. Wróblewska-Straus H., English translation: Ossowski J. (2008). The Fryderyk Chopin Society in Warsaw. URL : https://www.chopin.pl/tifcsng.en.html [In English].

17. XIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. I. J. Paderewskiego. URL : https://www.konkurspaderewskiego.pl/xiii-konkurs-2025/ [In Polish].

18. 中村紘子 [Hiroko Nakamura]. URL : https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E7%B4%98%E5%AD%90 [In Japanese].

19. 日本パデレフスキ協会 会長 横山幸雄（ピアニスト） [President of the Japanese Paderewski Society Yukio Yokoyama (pianist)]. URL : https://paderewski.jp/ [In Japanese].

УДК 78.01+294.3
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19

Ольга МУРАВСЬКА
доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановоï, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** 0000-0002-0281-7503*

Бібліографічний опис статті: Муравська, О. (2025). Образ Орфея в духовно-естетичному просторі німецько-австрійської музичної культури Нового часу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–143, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19

ОБРАЗ ОРФЕЯ В ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОСТОРІ НІМЕЦЬКО-АВСТРІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НОВОГО ЧАСУ

У дослідженні узагальнено особливості відтворення орфічної тематики в німецько-австрійській музичній культурі XVII – початку XX століть.

***Мета роботи –** виявлення жанрово-стильової специфіки втілення образу Орфея в німецько-австрійській музично-історичній традиції Нового часу та її духовно-естетичних шукань.*

***Методологія роботи.** Суттєвими для цієї роботи є жанрово-стильовий, інтонаційний, міждисциплінарний, музично-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи дослідження.*

***Наукова новизна** роботи визначена тим, в ній уперше підсумовані відомості про жанрово-стильові метаморфози образу Орфея в німецько-австрійській культурі та музиці Нового часу.*

***Висновки.** Німецькомовний музичний світ Європи Нового часу виявляє оригінальність підходу у відтворенні орфічної тематики. Зазначена образна сфера знаходить оригінальне втілення і в поетиці «Орфея та Еврідіки» Г. Шютца, і в концепції 4-го фортепіанного концерту Л. Бетховена, в якому всі частини пов'язані з оповіданням про ключові події буття Орфея та його духовно-мистецької місії, репрезентованими в «Метаморфозах» Овідія. Орфічна тематика в австрійській культурі також представлена оперою Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей і Еврідіка», поетика якої, з одного боку, цілком укладається в рамки типології опери серіа, з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний міф в бік акцентування духовно-філософської проблематики австрійського Просвітництва, скорегованої також ідеями масонства. На початку XX століття орфічна тематика, репрезентована в річищі традицій австрійського експресіонізму, отримує яскраве втілення в опері Е. Кшенека – О. Кокошки «Орфей і Еврідіка», що відтворює відомий міф в дусі трагічного гротеску. Її драматургічний конфлікт реалізується у послідовній взаємодії контрастних образно-інтонаційних сфер в дусі романтичної опери XIX століття, гранично посиленої «екстремальним експресіонізмом» висловлення, що проявляється в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака повної дисгармонії відносин головних героїв. Відповідно вокальний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тонусу орфічних опер попередніх епох, тяжіє до складного речитативу інструментального типу.*

***Ключові слова:** Орфей, орфізм, музична культура Австрії та Німеччини, опера, жанр, стиль, міф, орфічний міф, класицизм, експресіонізм, фортепіанний концерт.*

Olha MURAVSKA
Doctor of Art History, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023

To cite this article: Muravska, O. (2025). Obraz Orfeya v dukhovno-estetychnomu prostori nimets′ko-avstriys′koyi muzychnoyi kul′tury Novoho chasu [The Image of Orpheus in the Spiritual and Aesthetic Space of German-Austrian Musical Culture of the Modern Era]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–143, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19

THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE SPIRITUAL AND AESTHETIC SPACE OF GERMAN-AUSTRIAN MUSICAL CULTURE OF THE MODERN ERA

The study summarizes the features of the reproduction of Orphic themes in German-Austrian musical culture of the 17th – early 20th centuries.

The purpose of the work *is to identify the genre and stylistic specifics of the embodiment of the image of Orpheus in the German-Austrian music-historical tradition of the Modern Age and its spiritual and aesthetic quests.*

Methodology of the work. *Genre-style, intonation, interdisciplinary, music-culturological, as well as analytical-musicological research methods were essential for this work.*

The scientific novelty *of the work is determined by the fact that it summarizes for the first time information about the genre and style metamorphoses of the image of Orpheus in German-Austrian culture and music of the Modern Age.*

Conclusions. *The German-speaking musical world of Modern Europe reveals the originality of the approach in reproducing the Orphic theme. The mentioned figurative sphere finds an original embodiment both in the poetics of G. Schütz's «Orpheus and Eurydice» and in the concept of L. Beethoven's 4th piano concerto, in which all parts are connected with the story of the key events of Orpheus's life and his spiritual and artistic mission, represented in Ovid's «Metamorphoses». The Orphic theme in Austrian culture is also represented by J. Haydn's opera «The Soul of the Philosopher, or Orpheus and Eurydice», the poetics of which, on the one hand, fully fits into the typology of opera seria, on the other hand, returns the aforementioned genre tradition and popular myth towards emphasizing the spiritual and philosophical issues of the Austrian Enlightenment, also adjusted by the ideas of Freemasonry. At the beginning of the 20th century, the Orphic theme, represented in the stream of traditions of Austrian expressionism, receives a vivid embodiment in the opera «Orpheus and Eurydice» by E. Kreneck – O. Kokoschka, which recreates the famous myth in the spirit of tragic grotesque. Its dramatic conflict is realized in the consistent interaction of contrasting figurative and intonation spheres in the spirit of the romantic opera of the 19th century, extremely enhanced by the «extreme expressionism» of expression, which is manifested in the musical language of E. Kreneck's opera, in which atonality prevails as a sign of complete disharmony of the relations of the main characters. Accordingly, the vocal style of this work, in contrast to the melodic and ariostic tone of Orphic operas of previous eras, gravitates towards a complex recitative of the instrumental type.*

Key words: *Orpheus, Orphism, musical culture of Austria and Germany, opera, genre, style, myth, Orphic myth, classicism, expressionism, piano concerto.*

Актуальність теми. Міфічні оповідання про Орфея займають суттєве місце у світовій культурі різних часів. Його дивовижне буття неодноразово було предметом відтворення у музиці, літературі, живописі, кінематографі і продовжує надихати мистецькі пошуки аж до сьогоднішнього часу. Орфічний міф став питомим джерелом духовно-філософських і релігійних вчень минулого та сучасності, а також і творчих відкриттів європейських митців Нового часу. Інтерес викликає й німецько-австрійська іпостась втілення орфічної тематики в творчості композиторів XVII–XX століть, репрезентована іменами Г. Шютца, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Е. Кшенека та ін., що є менш відомою, на відміну від її оперних інтерпретацій в італійській композиторській практиці зазначеного періоду. Сказане й спонукає до більш пильного вивчення культурно-історичних та національних метаморфоз образу Орфея в німецькомовному культурному просторі різних епох, що й зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена Орфею та орфічній тематиці, відрізняється неймовірною різноманітністю, засвідчуючи тим самим не тільки багатозначність цього міфічного персонажу, його метаморфози в духовно-філософській, естетичній думці різних епох, але й особливості його втілення в культурно-мистецькій, в тому числі й у музичній практиці. Узагальнення етапів міфічної біографії цього «вічного образу» та його сприйняття в різні часи знаходимо в роботах М. Еліаде (Еліаде, 2001), М. Куна (Кун, 1993), І. Козовика (Козовик, 2006). Феномен орфізму як важлива складова античного духовного світобачення узагальнено в енциклопедичних статтях В. Єленського (Єленський, 2002) та в «Українській малій енциклопедії» (Орфізм, 1962). Більш детальну історичну інформацію щодо цієї проблематики знаходимо в монографіях R. Böhme (Böhme, 1970), J. Friedman (Friedman, 1970) та C. Segal (Segal, 1989), сконцентрованих на особливостях існування міфу про Орфея в різні історичні епохи – від античності до сьогодення.

«Буття» цього образу в світовій літературі є предметом наукових розвідок В. Єрмоленко (Єрмоленко, 2010), Н. Колощук (Колощук, 2011) та дисертації О. Мітракової (Мітракова, 2021), а також в дослідженнях J. Bernstock (Bernstock, 1991) та J. Warden (Warden, 1982), що охоплюють практично всі епохи історії європейської культури. Українська «іпостась» орфічної тематики є предметом мистецько-естетичних узагальнень І. Франка (Франко, 1976), Я. Конєвої (Конєва, 2011) та ін. В роботах останнього автора міфологема Орфея аналізується з позицій однієї з провідних складових поетики творчості Лесі Українки.

Предметом особливої уваги у вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців є музичні інтерпретації міфу про Орфея, репрезентовані в різних національних композиторських школах. Так у полі зору дослідницької уваги Г. Джулай знаходяться французькі орфічні кантати XVII–XVIII століть (Джулай, 2022), в той час як у статті О. Касьянової (Касьянова, 2013) підіймається питання про хореографічні інтерпретації орфічного міфу. Італійська «версія» його відтворення складає предмет фундаментальної монографії L. Rietveld (Rietveld, 2007), що охоплює його буття в цій культурі «від Данте до Монтеверді».

В контексті проблематики представленої статті інтерес викликають також публікації, присвячені окремим зразкам втілення міфу про Орфея в німецько-австрійській музичній культурі XVIII – початку XX століть, в тому числі в опері Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей та Еврідіка» (Бачинська, 2009; 2013; Clarck, 2012; Silke, 1982), в Четвертому концерті для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, відомому також як «Orpheus concerto» (Jarden, 2009; 2025; 1985; Marx, 1979), в опері Е. Кшенека «Орфей та Еврідіка», створеної за драмою О. Кокошки (Knoch, 1977; Stenzl, 2005; Summerer, 2025). Проте, зазначений міфологічний ракурс та його відтворення в названих композиціях, співвідносних з німецько-австрійською музичною культурою різних часів, і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого та музично-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки втілення образу Орфея в німецько-австрійській музично-історичній традиції Нового часу та її духовно-естетичних шукань.

Виклад основного матеріалу. У сучасній культурно-історичній ситуації, відзначеній переходом від індустріального типу суспільства до інформаційного, особливої значущості набувають процеси актуалізації різноманітних форм та моделей константних духовно-міфологічних основ культури, серед яких одне з визначальних місць займають «вічні образи», зокрема, *Орфей.* Міфічне оповідання про співака, музиканта, який об'єднав літературу, філософію, містеріально-релігійне служіння, мистецтво в цілому, є водночас своєрідним символом культури XX століття, з яким пов'язані проблеми художньої творчості, психології творчої особистості, феномен Поета і такі екзистенційні категорії, як самотність, любов, смерть тощо. Всі ці якості духовної сутності Орфея поєднувалися домінуванням в ньому *творчого гармонізуючого початку,* орієнтованого на духовне преображення засобами музичного мистецтва світу та людського єства. Багатогранність міфічної постаті Орфея обумовила також і появу *орфізму* як одного із провідних напрямків релігійно-філософської думки античного світу (Єленський, 2002; Орфізм, 1962), актуалізованого в наступні епохи аж до сьогодення, в тому числі й у композиторській практиці і, перш за все, в сфері музичного театру.

На відміну від італійської та французької культур, що мали у XVII–XVIII століттях розвинену оперну традицію, німецькомовний світ являв в цей період дещо іншу жанрову картину, в якій пріоритетна роль належала сфері інструментальної та духовно-хорової музики. Окремі зразки музично-театрального мистецтва, пов'язані з орфічною тематикою, частіше всього виникали під впливом творчих експериментів флорентійської камерати, як це знаходимо в творчості Г. Шютца., що ґрунтувалася не тільки на шануванні німецької духовної музично-історичної традиції, але й на інтересі до інших музичних культур Європи, зокрема, до італійської. Перебування у Венеції, знайомство з творчістю К. Монтеверді визначили його глибинний інтерес до музичного театру Італії того часу та його новаційних відкриттів.

Цей досвід позначився й на його власних музично-драматичних творах, звернених до античної міфології. Найбільш значними з них біографи композитора вважають першу німецьку оперу «Дафна», створену на текст вільного німецького перекладу лібрето О. Ріннуччіні, а також написані на замовлення балети зі співом «Орфей та Еврідіка» та «Паріс і Єлена». На жаль, музика більшості цих сценічних творів (в тому числі й «Орфея та Еврідіки») була втраченою.

Надалі орфічна тематика в німецькій музиці початку XIX століття відроджується на теренах віденської класичної школи, про що свідчить, наприклад, *Четвертий концерт для фортепіано з оркестром Л. Бетховена*, який більшість біографів композитора пов'язує саме з оповіданням про легендарного співця античної

міфології. Огляд спадщини композитора виявляє велику кількість творів, що так чи інакше апелюють до античної тематики і, перш за все, до образів Прометея й Орфея. В кінцевому підсумку у художньому сприйнятті Л. Бетховена поступово склалася своєрідна просвітницька «парадигма Героя», яка в умовах історичних реалій рубежу XVIII – початку XIX століть могла зв'язуватися з ідеєю політичного або військового протистояння. Водночас в своїх глибинних першоджерелах вона сягала архетипового уявлення про Героя як обранця неба, здатного на рівних вести співбесіду з богами, покликаного нести світло і добро людству, але, водночас, приреченого на високу самопожертву та посмертне оспівування-апофеоз. Цим Героєм міг стати не стільки історичний та політичний лідер, а передусім Творець, зброєю якого є Думка, Звук, Слово. Таким постає в творчості великого німецького композитора Христос (ораторія «Христос на Масличній горі»), Прометей (балет «Творіння Прометея»), а також й Орфей.

З орфічним переданням біографи Л. Бетховена пов'язують образно-змістовний підтекст його Четвертого фортепіанного концерту, що створювався на початку XIX століття, коли композитор був поглинений пошуками нових принципів змістовно-інтонаційного єднання великих інструментальних циклічних композицій. Яскравими прикладами вирішення цієї драматургічної проблеми стали П'ята та Шоста симфонії Л. Бетховена. До цього ж періоду відноситься й перше виконання Четвертого фортепіанного концерту, який зарубіжні дослідники, в тому числі A. B. Marx (Marx, 1979) та O. Jander (Jander, 2009; 2025; 1985) пов'язують саме з міфічним оповіданням про Орфея, визначаючи цей твір саме як «Orpheus concerto». Сказане є цілком закономірним, враховуючи той факт, що Відень в цей період, згідно зі свідченнями O. Jander (Jander, 2025), був охоплений відкриттям «Метаморфоз» Овідія як головного джерела античної класичної міфології. Оповідання про Орфея в цій літературній пам'ятці виявляється зосередженим переважно на трьох смислово-сюжетних мотивах – пісні Орфея, оповіданні про трагічну історію кохання Орфея та Еврідіки («мандри Орфея в інший світ») та драматичному фіналі буття міфічного співця («Орфей та вакханки»).

На думку A. B. Marx (Marx, 1979), появі Четвертого концерту як циклу передувала робота над другою його частиною, програмою якої слугувала сцена між Орфеєм та фуріями. O. Jander вважає, що вона первісно була задумана як окремий фортепіанний твір для інструменту соло. «І Фанні Мендельсон, і Ф. Ліст виконували цю частину концерту саме як сольну п'єсу. В 1803 році Бетховен придбав нове фортепіано з потрійними струнами та педаллю "una corda", що надавали можливості темброво-динамічного втілення різних образів. Саме це навело його на думку про можливість відтворення діалогу між фуріями Аїда ("tre corde") та ніжноголосим Орфеєм ("una corda")» (Jander, 1985).

Ще одним джерелом інтересу композитора до такого роду програмності можна вважати і його захоплення глюківським «Орфеєм». Сучасники Л. Бетховена згадували про те, як чудово він грав на роялі партитури опер К. В. Глюка, в тому числі й «Орфея». Фортепіано в Четвертому концерті символізує образ Орфея, фактично виконуючи роль і співака, і його ліри. Л. Бетховен уникає традиційних «арфових» фігурацій, але лірне повнозвуччя відбито в багатоголосній акордовій фактурі твору.

Орфічна міфологема, що визначила специфіку другої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, певною мірою вплинула й на інтонаційно-драматургічну специфіку інших частин даного циклу. При цьому перша частина, що, на думку O. Jander (Jander, 1985), пов'язана за «піснею Орфея», на відміну від інших фортепіанних концертів Л. Бетховена, зовсім не тяжіє до пафосно-драматичного типу висловлювання, а скоріше виявляє ознаки пасторалі. Остання, як відомо, була затребуваним жанром в перших зразках dramma per musica флорентійської камерати, хоча в творчості Л. Бетховена цей жанр також набув особливих семантичних ознак, скерованих ідеологією культури німецького Просвітництва.

Крім того, Четвертий концерт, попри класичні структурні настанови цього жанру, починається соло фортепіано, причому у підкреслено стриманій манері. Фактура початкової фрази концерту являє собою згадуване вище «лірне», багатострунне п'ятиголосся, яке є показовим й для сольної партії Andante. Але тут ця фактура радше нагадує хоральну псалмодію, що відразу налаштовує слухача на медита-

тивно-піднесений лад. Фінальна частина твору асоціюється зі сценою «Орфей та вакханки». Аналізуючи її змістовно інтонаційні та тембральні особливості, O. Jander констатує: «Ця третя частина зачаровує! Як свідчить легенда, Орфей образив вакханок, тому вони вирішують знищити його. Для цього вони повинні заглушити захисний звук його чарівної ліри; і тому вони накидаються на нього, виючи від непокори, з шумом духових інструментів, труб і барабанів (“tibia, cornu, timpanaque” – Овідій, XI, 1–19). Оркестрове фортиссімо у такті 32 – де труби та літаври вступають вперше у цьому концерті – є найприголомшливішим вибухом у всій музиці Бетховена. Цей фінал – дослідження динамічного насильства, що не має аналогів в історії концерту, – і це стало можливим, звичайно, завдяки величезним можливостям нового фортепіано того часу» (Jander, 2025).

Ще одним свідоцтвом, що виявляє інтерес Л. Бетховена до образу Орфея в цей період, є факт замовленням ним своєму другові В. Й. Мелеру власного портрету. При цьому сама фігура музиканта написана в абсолютно реалістичній манері, в той час як середовище, в якому він знаходиться, виглядає умовно-алегоричним та насиченим саме орфічною символікою. У лівій руці Бетховен стискає ліру, яка символізує «Пісню Орфея». На задньому плані знаходиться «лукус» (лат., «гай», священний для мертвих), засаджений кипарисами. В своїх «Метаморфозах» Овідій повідомляє, що Орфей, прямуючи до Аїду, подорожує «лукусом». У верхній правій частині цього портрету знаходиться дуб, що звивається та відсилає нас до умовної програми фіналу концерту. Коли вакханки знищують Орфея, вони, у свою чергу, караються богами, перетворюючись на дуби, що корчаться. Їх пальці ніг, як зазначає Овідій, вросли в землю (Овідій, XI, 67–84). Наприкінці концерту, коли «тема вакханок» звучить востаннє, баси та фаготи, фортиссімо, ніби «мечуться» у шалених тріолях. Такого роду художній задум портрету Л. Бетховена та його символіка свідчать також і про прагнення В. Мелера представити композитора як «сучасного Орфея», якому призначено повернути музиці ту велику славу, якою вона була відзначена у давнину, коли думка про божественне походження музики була аксіомою.

Оригінальну інтерпретацію міфу про Орфея демонструє *Й. Гайдн* в своїй опері *«Душа філософа, або Орфей і Еврідіка».* Замовлення на її створення композитор отримав у Лондоні у 1791 році. Опера була закінчена лише вчорне, залишивши музикознавцям безліч загадок, в тому числі й відносно її фіналу, що є фактично відсутнім. Її лібрето суттєво відрізнялося від попередніх інтерпретацій орфічного міфу, хоча трагічне завершення п’єси, під час якої хвилі викрадали тіло співака у спраглих розірвати його менад, безумовно, походить від «Метаморфоз» Овідія.

Названа опера Й. Гайдна менш відома широкій публіці, ніж його інструментальні композиції і тому потребує стислого огляду перебігу її подій. Інтригує несподіваний поворот оповідання та трактування головних персонажів, в межах якого Еврідіка не є дружиною і нареченою Орфея. Будучи обіцяною своїм батьком, царем Креонтом, за дружину Арідео, вона рятується від весілля з ненависним їй нареченим втечею в ліс, де її підстерігають химеричні чудовиська. Орфею, що приходить їй на допомогу, вдалося зачарувати їх своїм дивним співом. В кінцевому підсумку Креонт вимушений прийняти кохання доньки та Орфея. Однак сповнений ревнощів Арідео мріє про помсту. Він намагається викрасти Еврідіку, а та, тікавши в паніці, наступає на змію і вмирає. Геній, посланий Сивіллою, обіцяє Орфею супроводжувати його на шляху до Пекла. В Четвертій дії, що відбувається у підземному царстві, Орфея зустрічають тіні нещасних та фурії. Він волає до милосердя Плутона, отримує Еврідіку і знову втрачає її, не витримавши випробування. Залишаючись на самоті, Орфей впадає у відчай. Байдужий до любові та насолод, він приймає кубок з отрутою від вакханок та вмирає в муках. Розлючені вакханки вже ладні розірвати його тіло, коли батько Орфея, річковий бог, змушує Лету вийти з берегів і втопити шалених жінок. Води підхоплюють тіло Орфея, виносячи його на острів Лесбос.

C. Clarck (Clarck, 2012) та L. Silke (Silke, 1983) аналізуючи змістовно-смислову специфіку цієї опери Й. Гайдна, висловлюють припущення щодо масонського впливу на її концепцію, що особливо яскраво проявився в сцені подорожі Орфея до потойбічного світу та супутніх випробувань. Крім того, цей підтекст твору

має перетини зі створеною паралельно в той же період «Чарівною флейтою» В. А. Моцарта. Додамо, що її провідний сюжетний мотив про велику силу музики задіяний й у «Душі філософа» Й. Гайдна, де Орфей за допомогою свого чарівного мистецтва фактично рятує Еврідіку. Подібна схожість не є збігом. Обидва композитори, що дружили довгі роки, були членами Ложі «Zur Wahrn Eintracht» («Істинна згода»), і Моцарт в свій час був присутній при посвяті Гайдна в 1-й градус. Лібрето їх творів були написані пером розенкрейцерів, і можна не сумніватися, що Е. Шиканедер і К. Ф. Бадіні збагатили свої фабули актуальними в масонських колах того часу символами та емблемами, походження яких слід шукати в езотеричних течіях еллінізму та містично-масонської інтерпретації Біблії (Finscher, 2002), що набули особливої популярності в епоху австрійської Просвіти.

Зазначений духовно-змістовний та символічний контекст появи названих творів пояснює не тільки задум опери Й. Гайдна, але й надає матеріал для припущень щодо тлумачення її назви та сутності її провідних персонажів. Образ Еврідіки символізує душу Орфея – філософа-митця, який перетворює, гармонізує та облагороджує дику природу (жахи чарівного лісу, пекельних фурій) за допомогою мистецтва. При подібному тлумаченні провідні персонажі аналізованої опери набувають символічно-алегоричного смислу, скорегованого в тому числі масонськими уподобаннями її авторів. Арідео сприймається як втілення брутальної сили, яка переслідує Еврідіку – езотеричну доктрину, – заганяючи її в ліс, де змій завдає їй смертельного укусу, тобто, змушує істину стати ще більш езотеричною і шукати притулок у підземному світі. «Музична мова опери – це своєрідний “гібрид”, де симфонічне мислення композитора природно перетинається з бароковими формами. Структурною одиницею є номер як частка загальної побудови і, відштовхуючись від барокової опери, основним компонентом розвитку дії постають речитативи (найчисельніші в опері). Речитатив-accompaniato Орфея після втрати Евридики стає основним чинником в розвитку сюжетної лінії. Не арією, а речитативом звертається Орфей до Аїда» (Бачинська, 2009, с. 128). В кінцевому підсумку лібрето та драматургія «Душі філософа» Й. Гайдна, з одного боку, цілком укладається в рамки існуючих оперних традицій (наявність типологічних ознак опери серіа, та деяких сюжетних «ліній» орфічного міфу), а з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний сюжет таким чином, що звичні явища набувають нового висвітлення через акцентування духовно-філософської проблематики, скорегованої також актуалізованими в австрійському культурно-історичному середовищі XVIII століття ідеями масонського світобачення.

Названа міфологічна традиція в першій половині XX століття представлена оперою *Е. Кшенека «Орфей і Еврідіка»* що була створена у 1923 році на основі однойменної драми О. Кокошки, текст якої композитор використовував практично у незміненому вигляді. Міфологічний сюжет тут виявився переосмисленим в дусі духовно-естетичних настанов експресіонізму. Історія взаємин Орфея та Еврідіки виглядає наступним чином: Після того, як Еврідіка вирушає в потойбіччя, Орфей вирішує, що вона зрадила його. Вивівши дружину з пекла, Орфей звинувачує її в невірності та вбиває. Через деякий час він повертається до свого зруйнованого житла і, знайшовши ліру, проклинає Еврідіку. Перехожі вбивають Орфея, його тінь зустрічається з тінню Еврідіки, яка спочатку шукає примирення з ним, а потім хоче задушити його.

Передумови подібного трактування міфу були досить різноманітними. По-перше, і п’єса, і опера стали своєрідним відображенням кохання між О. Кокошкою і Альмою Малер, Е. Кшенеком та її дочкою – Ганною Малер. Водночас, очевидним є і той факт, що транскрипція міфологічного сюжету в «Орфеї та Евридиці» мала зв’язок цього твору з *експресіоністськими* тенденціями культури та музики початку XX століття (Stenzl, 2005), що власне й обумовлює авторами повне переосмислення змісту античного міфологічного оповідання. Смерть в змістовній концепції цього твору не позбавляє людину від страждань земного життя, а продовжує їх у потойбіччі. Ключові теми орфічного міфу – влада любові, що перемагає смерть, і могутність мистецтва – постають в абсолютній інверсії.

При такому тлумаченні «вічного» сюжету герої опери Е. Кшенека фактично позбавлені справжнього щастя, про що свідчить й символічний напис на каблучці Еврідіки («Щастя там, де нас немає»), що є смисловим лейтмо-

тивом всієї опери. Мистецтво ж Орфея постає в гротескно-спотвореному вигляді, як би заперечуючи саме себе. Символічною в цьому плані є сцена з третього акту опери, в якій герой знаходить серед уламків свого дому *розбиту ліру* і, граючи на ній, посилає прокляття Еврідиці. Рок, з яким стикаються Орфей і Еврідіка, вбиває їхнє кохання і всі високі почуття та переміщується у світ психіки героїв у вигляді потойбічних жахливих образів та протистояння свідомого та підсвідомого, типових для смислових настанов експресіонізму. Вплив останнього проявляється не тільки в домінантній ролі трагічно-гротескового фактору, але й в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака дисгармонії у відносинах головних персонажів. Відповідно вокальний гранично експресивний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тонусу орфічних опер попередніх епох, тяжіє до складного речитативу інструментального типу (див. про це детальніше: Knoch, 1977; Summerer, 2025).

Висновки. Отже, німецькомовний музичний світ Європи Нового часу виявляє оригінальність підходу у відтворенні орфічної тематики. Зазначена образна сфера знаходить оригінальне втілення і в поетиці «Орфея та Еврідіки» Г. Шютца, і в концепції 4-го фортепіанного концерту Л. Бетховена, в якому всі частини пов'язані з оповіданням про ключові події буття Орфея та його духовно-мистецької місії, репрезентованими в «Метаморфозах» Овідія. Орфічна тематика в австрійській культурі також представлена оперою Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей і Еврідіка», поетика якої, з одного боку, цілком укладається в рамки типології опери серіа, з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний міф в бік акцентування духовно-філософської проблематики австрійського Просвітництва, скорегованої також ідеями масонства. На початку XX століття орфічна тематика, репрезентована в річищі традицій австрійського експресіонізму, отримує яскраве втілення в опері Е. Кшенека – О. Кокошки «Орфей і Еврідіка», що відтворює відомий міф в дусі трагічного гротеску. Її драматургічний конфлікт реалізується у послідовній взаємодії контрастних образно-інтонаційних сфер в дусі романтичної опери XIX століття, гранично посиленої «екстремальним експресіонізмом» висловлення, що проявляється в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака повної дисгармонії відносин головних героїв. Відповідно вокальний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тонусу орфічних опер попередніх епох, тяжіє до складного речитативу інструментального типу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бачинська Ю. Геній та міф в оперному баченні Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова.* Харків: Тимченко, 2009. С. 123–129.
2. Бачинська Ю. Сценічні втілення опер Йозефа Гайдна (за матеріалами німецьких музикознавців). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 44–54.
3. Джулай Г. А. Метаморфози образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2022. Вип. 40. С. 25–31.
4. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання /пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
5. Єленський В. Орфізм *Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін.* Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. С. 456.
6. Єрмоленко В. А. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети XIX ст. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.) / упоряд. В. Моренець, М. Ткачук, / наук. ред. В. Моренець; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія».* Київ: Унів. видавництво «Пульсари», 2010. С. 54–75.
7. Касьянова О. В. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2013. № 3. С. 100–106.
8. Козовик І. Словник античної міфології. Київ: Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
9. Колощук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; [редкол.: В. Ф. Давидюк та ін.].* Луцьк, 2011. № 13: Філологічні науки: Літературознавство. С. 64–71.

10. Конєва Я. «Лісова пісня» про Орфея та Евридику (метаморфози античного міфу у творчості Лесі Українки). *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 101–106.

11. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. 4-е видання. Тернопіль: АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. 416 с.

12. Мітракова О. О. Інтерпретація образу Орфея в європейській прозі XX століття: дис. … доктора філософії: 035 – Філологія. 03 – Гуманітарні науки / Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2021. 201 с.

13. Орфізм. *Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. / проф. Є. Онацький.* Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. X: Літери Ол – Пер. С. 1245-1246.

14. Франко І. Дещо про Орфея та приписувані йому твори. *Франко І. Я. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1976. Т. 9. С. 81–100.

15. Bernstock Judith. Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 241 p.

16. Böhme Robert. Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern: Francke, 1970. 576 p.

17. Clark C. Revolution, rebirth, and the sublime in Haydn's L'anima del filosofo and The Creation. *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism*. Cambridge University Press. 2012. P. 100–123.

18. Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 2002. 558 S.

19. Friedman J. B. Orpheus in the Middle Ages. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. 267 p.

20. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus» Concerto: the fourth piano concerto in its cultural context. Pendragon Press, 2009. 236 s.

21. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus» Concerto. URL: https://medium.com/classicholic/jander-orpheus-fc1e886a5787 (дата звернення: 23.01.2025).

22. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus in Hades»: the *Andante con moto* of the Fourth Piano Concerto. *19th-Century Music*. 1985. 8 (3). P. 195–212.

23. Knoch Hans. Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opera von Darius Milhaud und Ernst Krenek. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977. 277 s.

24. Marx A. B. Ludwidg van Beethoven. Leben und Schaffen. New York: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1979. 806 s.

25. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 238 p.

26. Rietveld L. C. J. Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi. Amsterdam: in eigen beheer. 2007. 445 p.

27. Segal C. Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1989. 233 p.

28. Silke Leopold. Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern. *Musica.* 1982. № 36. S. 131–135.

29. Stenzl J. Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Edition Argus, 2005. 160 s.

30. Summerer Leonhard. Oskar Kokoschka und Ernst Krenek – Orpheus und Eurydike. URL: https://musikwissenschaft-leipzig.com/category/orpheus/ (дата звернення: 23.01.2025).

31. Warden J. Orpheus and Ficino. *Orpheus: The Metamorphoses of the Myth.* Toronto: University of Toronto Press, 1982. P. 90–238.

REFERENCES:

1. Bachyns′ka, YU. (2009). Heniy ta mif v opernomu bachenni Y. Haydna [Genius and myth in J. Haydn's operatic vision]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity: zb. nauk. pr. Vyp. 27: Y. Haydn – I. Kotlyarevs′kyy: mystetstvo optymizmu / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevs′koho; red.-uporyad. L. V. Rusakova. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].

2. Bachyns′ka, YU. (2013). Stsenichni vtilennya oper Yozefa Haydna (za materialamy nimets′kykh muzykoznavtsiv) [Stage performances of Joseph Haydn's operas (based on materials from German musicologists)]. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs′koho. 3, 44–54 [in Ukrainian].

3. Dzhulaĭ, G. A. (2022). Metamorfozy obrazu Orfeya u frantsuz′kiy sol′niy kantati XVII–XVIII stolit′ [Metamorphoses of the image of Orpheus in a French solo cantata of the 17th–18th centuries]. Ukrayins′ka kul′tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo. 40, 25–31 [in Ukrainian].

4. Eliade, M. (2001). Svyashchenne i myrs′ke. Mify, snovydinnya i misteriyi. Mefistofel′ i androhin. Okul′tyzm, vorozhbyt·stvo ta kul′turni upodobannya /per. H. K′oryan, V. Sakhna [Sacred and secular. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and the androgyne. Occultism, fortune-telling and cultural preferences /trans. G. Kyoryan, V. Sakhna]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

5. Yelens′kyy, V. (2002). Orfizm [Orphism]. Filosofs′kyy entsyklopedychnyy slovnyk / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Instytut filosofiyi imeni Hryhoriya Skovorody NAN Ukrayiny: Abrys [in Ukrainian].

6. Yermolenko, V. A. (2010). Orfey, Dionis ta mriyi pro reheneratsiyu: filosofs′ko-literaturni syuzhety KHIKH st. [Orpheus, Dionysus, and Dreams of Regeneration: Philosophical and Literary Subjects of the 19th Century]. Lyudyna v chasi (filosofs′ki aspekty ukrayins′koyi literatury KHKH-KHKHI st.) / uporyad. V. Morenets′, M. Tkachuk, / nauk. red. V. Morenets′; Nats. un-t «Kyyevo-Mohylyans′ka akademiya». Kyiv: Univ. vydavnytstvo «Pul′sary» [in Ukrainian].

7. Kasyanova, O. V. (2013). Mif pro Orfeya ta Evridiku v khoreohrafichnykh interpretatsiyakh muzychnoho teatru [The myth of Orpheus and Eurydice in choreographic interpretations of musical theater]. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs′koho. 3, 100–106 [in Ukrainian].

8. Kozovyk, I. (2006). Slovnyk antychnoyi mifolohiyi [Dictionary of ancient mythology]. Kyiv: Navchal′na knyha – Bohdan [in Ukrainian].

9. Koloshchuk, N. H. (2011). Orfey ta Nartsys u pari, abo Modern kriz′ pryzmu arkhetypnykh obraziv ego-tekstu [Orpheus and Narcissus in a pair, or Modernity through the prism of archetypal images of the ego-text]. Naukovyy visnyk Volyns′koho natsional′noho universytetu im. Lesi Ukrayinky / Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky; [redkol.: V. F. Davydyuk ta in.]. Lutsk: 13, 64–71 [in Ukrainian].

10. Konyeva, YA. (2011). «Lisova pisnya» pro Orfeya ta Evrydyku (metamorfozy antychnoho mifu u tvorchosti Lesi Ukrayinky) [«Forest Song» about Orpheus and Eurydice (metamorphoses of ancient myth in the work of Lesya Ukrainka)]. Filolohichni seminary. 14, 101–106 [in Ukrainian].

11. Kun, M. A. (1993). Lehendy i mify Starodavn′oyi Hretsiyi [Legends and myths of Ancient Greece]. Ternopil: AT «Tarneks», za uchastyu MP «Mal′vy» [in Ukrainian].

12. Mitrakova, O. O. (2021). Interpretatsiya obrazu Orfeya v yevropeys′kiy prozi KHKH stolittya [Interpretation of the image of Orpheus in European prose of the 20th century]. Extended abstract of candidate's thesis. Berdyansk: Berdyans′kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet [in Ukrainian].

13. Orfizm (1962). Ukrayins′ka mala entsyklopediya: 16 kn.: u 8 t. / prof. YE. Onats′kyy. Buenos Aires. 5, X, 1245–1246 [in Ukrainian].

14. Franko, I. (1976). Deshcho pro Orfeya ta prypysuvani yomu tvory [Something about Orpheus and the works attributed to him]. Franko I. YA. Zibrannya tvoriv u 50 t. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

15. Bernstock, Judith (1991). Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991 Publishers [in English].

16. Böhme Robert (1970). Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern: Francke. [in German].

17. Clark, C. (2012). Revolution, rebirth, and the sublime in Haydn's L'anima del filosofo and The Creation. *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism*. Cambridge University Press [in English].

18. Finscher, L. (2002). Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag [in German].

19. Friedman, J. B. (1970). Orpheus in the Middle Ages. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [in English].

20. Jander, Owen (2009). Beethoven's «Orpheus» Concerto: the fourth piano concerto in its cultural context. Pendragon Press [in English].

21. Jander, Owen (2025). Beethoven's «Orpheus» Concerto. Retrieved from: https://medium.com/classicholic/jander-orpheus-fc1e886a5787

22. Jander, Owen (1985). Beethoven's «Orpheus in Hades»: the *Andante con moto* of the Fourth Piano Concerto. *19th-Century Music*. 8 (3), 195–212 [in English].

23. Knoch, Hans (1977). Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opera von Darius Milhaud und Ernst Krenek. Regensburg: Gustav Bosse Verlag [in German].

24. Marx, A. B. (1979) Ludwidg van Beethoven. Leben und Schaffen. New York: Georg Olms Verlag Hildesheim [in German].

25. Orpheus (1982). The Metamorphoses of a Myth. Toronto: University of Toronto Press [in English].

26. Rietveld, L. C. J. (2007). Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi. Amsterdam: in eigen beheer [in Italian].

27. Segal, C. (1989). Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press [in English].

28. Silke, Leopold (1982). Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern. *Musica.* 36, 131-135 [in German].

29. Stenzl, J. (2005). Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Edition Argus [in German].

30. Summerer, Leonhard (2025). Oskar Kokoschka und Ernst Krenek – Orpheus und Eurydike. Retrieved from: https://musikwissenschaft-leipzig.com/category/orpheus/

31. Warden, J. (1982). Orpheus and Ficino. *Orpheus: The Metamorphoses of the Myth.* Toronto: University of Toronto Press [in English].

УДК 781.68(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-20

Сюй НА
PhD, аспірантка творчої аспірантури кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
***ORCID:** 0000-0002-4932-2882*

Бібліографічний опис статті: На, С. (2025). Солоспів «Айстри» Миколи Лисенка (на вірші Олександра Олеся) в інтерпретації Марії Стеф'юк. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 144–149, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-20

СОЛОСПІВ «АЙСТРИ» МИКОЛИ ЛИСЕНКА (НА ВІРШІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ) В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ СТЕФ'ЮК

У статті розглянуто основні напрями вокальної інтерпретації солоспіву пізнього періоду творчості Миколи Лисенка знаною співачкою України Марією Стеф'юк. ***Мета статті*** *– репрезентувати солоспів «Айстри» М. Лисенка на вірші О. Олеся як унікальний мистецький феномен камерно-вокальної музики України крізь призму особливостей його вокальної інтерпретації.* ***Методологія дослідження.*** *Висвітлення особливостей інтерпретації потребує залучення методів аналізу, синтезу, теоретико-музикознавчого методу тощо.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в осмисленні рис унікального мистецького феномену перлини української камерно-вокальної музики. Вперше наведені напрями співацького втілення образної насиченості вірша поета-модерніста, вперше проаналізовано вокальну творчість Марії Стеф'юк та зроблено структурно-тематичний розбір солоспіву «Айстри». В статті наведено відомості про творчість видатної співачки України. Розкрито унікальність сценічного обдарування, жанрова універсальність її творчої натури. Подано відомості про музичну структуру, особливості композиторського бачення прихованих сенсів поетичного тексту Олександра Олеся. Підкреслено роль тонально-гармонійних барв, що чуйно відбиваються у вокально-виконавському процесі Марії Стеф'юк.* ***Висновки.*** *Інтерпретацію солоспіву «Айстри» Марією Стеф'юк відрізняє ґрунтовність підготовчої роботи, яка спирається на базові елементи інтерпретаційного процесу: формування первісного уявлення про стилістику твору; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу музично-поетичної тканини романсу, створення моделі провідного образу та динаміки його розкриття. Камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка в інтерпретації М. Стеф'юк є цінним надбанням української музичної культури. Порівняння різних за часом звукофіксації відмінних виконавських інтерпретації свідчить про ґрунтовну проробку та пошук напрямів вокальної інтерпретації, що спирається на зміст прихованих сенсів поезії О. Олеся, розуміння стилістики пізньої творчості М. Лисенка, вписаних у загальнокультурний контекст української музики та поезії.*

Ключові слова: *солоспів, поезія, камерне вокальне виконавство, стильові особливості, композиторський стиль, гармонія, форма.*

Xu NA
Ph.D. in Art History, Creative postgraduate studies at the Opera singing department P. Tchaikovsky National music academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskogo Str., Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *0000-0002-4932-2882*

To cite this article: Na, X. (2025). Solospiv «Aistry» Mykoly Lysenka (na virshi Oleksandra Olesia) v interpretatsii Marii Stefiuk [Solo singing of «Asters» by Mykola Lysenko (poem Oleksandr Oles) interpreted by Maria Stefiuk]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 144–149, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-20

SOLO SINGING «ASTERS» BY MYKOLA LYSENKO (POEM OLEKSANDR OLES) INTERPRETED BY MARIIA STEFIUK

The purpose of the article *is to examines the main directions of vocal interpretation of solo singing of the late period of Mykola Lysenko's work by the famous Ukrainian singer Mariia Stefiuk. The aim of the article is to represent the solo singing of M. Lysenko's «Aystra» to the verses of O. Oles as a unique artistic phenomenon of chamber vocal music of Ukraine through the prism of the peculiarities of his vocal interpretation.* ***Research methodology.*** *Covering the peculiarities of the artist's creative heritage requires the use of the methods of analysis, synthesis, theoretical and musicological methods, etc.* ***The scientific novelty*** *of the research consists in understanding the features*

of the unique artistic phenomenon of the pearl of Ukrainian chamber vocal music. For the first time, the directions of the singing embodiment of the figurative richness of the poem of the modernist poet are given, the vocal work of Mariia Stefiuk is analyzed for the first time, and a structural and thematic analysis of the solo song «Asters» is made. The article provides information about the work of the outstanding singer of Ukraine. The uniqueness of the stage talent, the genre universality of her creative nature are revealed. Information about the musical structure, the features of the composer's vision of the hidden meanings of the poetic text of Oleksandr Oles is presented. The role of tonal and harmonic colors, which are sensitively reflected in the vocal and performing process of Mariia Stefiuk, is emphasized. ***Conclusions.*** *The interpretation of the solo song «Asters» by Mariia Stefiuk is distinguished by the thoroughness of the preparatory work, which is based on the basic elements of the interpretative process: the formation of an initial idea of the stylistics of the work; establishing the external, internal and holistic meaning of the musical and poetic fabric of the romance, creating a model of the leading image and the dynamics of its disclosure. The chamber and vocal work of Mykola Lysenko in the interpretation of M. Stefiuk is a valuable asset of Ukrainian musical culture. A comparison of different sound fixations of different performing interpretations over time indicates a thorough elaboration and search for directions of vocal interpretation, which is based on the content of the hidden meanings of O. Oles' poetry, an understanding of the stylistics of M. Lysenko's late work, inscribed in the general cultural context of Ukrainian music and poetry.*

Key words: *solo song, poetry, chamber vocal performance, stylistic features, composer's style, harmony, form.*

Актуальність проблеми. Постаті провідних діячів української культури постійно привертають увагу дослідників. У темі статті зазначено відразу три знаних імені: Микола Лисенко – фундатор національної композиторської школи, Олександр Олесь – український поет-модерніст раннього етапу та Марія Стеф'юк – видатна співачка, володарка унікального голосу, носійка харизматичної вокальної місії. Вияв індивідуальної творчої свідомості митців, синергія їх мистецьких талантів, що яскраво зійшлися у малій вокальній формі, надають цікавий приклад глибинного осмислення екзистенційних основ буття, сконцентрованості на онтологічних проблемах. Помітне явище української музичної культури – солоспів «Айстри» на вірші Олександра Олеся у вокальній інтерпретації Марії Стеф'юк вкрай потребує наукової уваги, оскільки цей опус представляє собою досконалий конгломерат синтезу ідей слова і музики. Мистецький досвід знаної співачки України є цінним та унікальним явищем вокально-виконавського процесу, розуміння якого здатне створити інтелектуальне підґрунтя професійній діяльності виконавцю, для якого українська мова є іноземною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання жанрово-стильових особливостей солоспівів Миколи Лисенка останнім часом привертають увагу науковців (Бучок, Каралюс, Ярко, 2023). Але його солоспів «Айстри», написаний на вірші О. Олеся, досі не ставав предметом спеціального дослідження. Окремої згадки заслуговують оприлюднені нещодавно висновки щодо вивчення особливостей гармонічної мови композитора саме у цьому романсі як виразника романтичних інтенцій творчості (Письменна, 2024). Музикознавці також звертають увагу на алегорично складову та приховані сенси віршу цього солоспіву як втілення станів вмирання та воскресіння та, відповідно – на прийоми розкриття їх особливостями музичної мови М. Лисенка (Турчин-Дувірак, 2024). Творчості О. Олеся присвячено чимало робіт літературознавців, корисними для поглиблення знань щодо музичної їх інтерпретації видаються окремі розвідки щодо модерністських тенденцій поезії митця (Голомб, 2005). На сьогодні існує значний список робіт із загальних проблем музичної інтерпретації. Окрім класичних трудів В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської та інших, увагу привертають спеціальні, спрямовані на різні питання вокального виконавства (Котляревська, 1996). Методологічно важливими для нас є розвідки щодо архітектоніки вокальної мелодики у музичному мисленні (Ярко, 2010); сучасні дослідження стилів (Шип, 2023); класичні дослідження специфіки національної музичної мови Миколи Лисенка (Козаренко, 2004), а також – наукові позиції музикознавців, оприлюднені у текстах новітньої колективної монографії про М. Лисенка (Пілатюк, ред., 2024). Творчій постаті М. Стеф'юк у науковій літературі, як і окремим художнім вершинам її інтерпретаційного мистецтва, однією з яких є солоспів «Айстри», на сьогодні не приділено належної уваги, що додатково посилює опцію актуальності нашої розвідки.

Мета статті – репрезентувати солоспів «Айстри» М. Лисенка на вірші О. Олеся як унікальний мистецький феномен камерно-вокаль-

ної музики України крізь призму особливостей його вокальної інтерпретації М. Стеф'юк.

Виклад основного матеріалу дослідження. Володарка унікального лірико-колоратурного сопрано Марія Стеф'юк – знана співачка України, що володіє рідкісним за барвами голосом значного діапазону. Це друга, після Соломії Крушельницької представниця нашої країни, що мала особливу честь у XX ст. виступати у міланському *Teatro Alla Scala*. Марія Стеф'юк майстерно проявляє свої таланти в усіх жанрових сферах вокального мистецтва: в оперному та камерному виконавстві, у народнопісенному та у оперному репертуарі, не оминаючи й оперету. Оперні партії Лючії («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), Мюзетти («Богема» Дж. Пуччіні), Джільди («Ріголетто» Дж. Верді), Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Манон (з однойменної опери Ж. Массне), Оксани (з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) у інтерпретації Марії Стеф'юк вже увійшли в скарбницю вокального виконавства як еталон європейського рівня (Кушнірук, 2023, с. 593).

Важливою сферою творчої реалізації М. Стеф'юк є область камерного виконавства: численними мистецькими преміями відзначені цикли концертів співачки 80-х років XX ст. у Національній філармонії, що проведені з провідними піаністами-концертмейстерами С. Орлюк, К. Фесенком. Тонкою індивідуальністю втілення відзначений напрям її музичного прочитання солоспіву «Айстри» М. Лисенка на вірші О. Олеся. Твір є особливим у творчому доробку митця. Як відомо з листування композитора та Г. Маркевича (лист від 28 січня 1910 року), ця перлина пізнього періоду творчості створена М. Лисенком у 1907 році, призначена для тенорового тембру і надрукована за життя композитора не пізніше січня 1910 року. Цей період відмічений яскравими модерністськими імпульсами творчості митця, який більш системно, на кульмінації професійної майстерності втілює жанрово-стильові новації, сміливо відповідає на виклики сучасності. Як вказує О. Козаренко: наприкінці життя М. Лисенко досягає «на шляхах полістилістичного синтезу справжньої самобутности, виразности і багатства своєї музичної мови» (Козаренко, 2004, с. 274). На початку XX ст. композитор звертається до поетичних текстів сучасників – українських поетів, зокрема, Олександра Олеся. Його поезія приваблювала багатьох композиторів своєю складною стилістичною спрямованістю: риси неоромантизму, символізму, почасти імпресіонізму виявляли різнобарвні глибини музично-поетичних опусів. «О. Олеся вважають другим поетом після Тараса Шевченка за кількістю творів, покладених на музику композиторами-класиками, а також сучасними митцями. Так, одним з перших у пізній період творчості до поезій молодого митця звернувася корифей української музики М. Лисенко («Айстри», «На сірій скелі мак цвіте», «Порвалися струни», «Осінню віє», «Любов», «Прийди, прийди», «Як зграя радісних пташок», «Хіба не бачите, що небо голубіє»), в яких тонко і натхненно з використанням вже модерної мови передав виняткову настроєвість та глибину олесевої поезії» (Голомб, 2005, с. 61).

У центрі солоспіву М. Лисенка – образ осінніх квітів, айстр, що за своєю природною функцією фіналізують буяння весняно-літнього природнього циклу. Ці квіти розквітають восени, помирають взимку, але уособлюють собою ідею весняного пробудження. Мистецтвознавці вбачають у сюжетній колізії вірша Олександра Олеся більш глибинну ідею смерті та вічного відродження, властиву світовій культурі. А образ смерті, що одномоментно вмикає опцію піздньоромантичних гасел, естетику декадансу. «Алегоричний образ айстр, їх очікування весни, їх смерті і появи сонця в момент їхньої смерті – це чудове втілення українським поетом мотиву вмирання і народження зі смерті, типового для декадентського мистецтва перелому століть, в якому сучасні культурологи схильні вбачати не лише відбиття ідей занепаду, розпаду і кінця в дусі М. Нордау, а й народження нового, регенерації, переходу в іншу якість» (Турчин-Дувірак, 2024, с. 135).

Музична канва солоспіву «Айстри» прямо відображає драматургічну насиченість віршів поета та є доволі складною для вокаліста. Основна вокальна тема першого розділу готується невеличким двотактовим фортепіанним вступом, гармонічні особливості якого презентують акордику пізньоромантичного однойменного мажоро-мінорного комплексу, що беззаперечно налаштовує сприйняття музичної мови солоспіву у «знаковому полі загальноєвропей-

ської семантики» за визначенням О. Козаренка (Письменна, 2024, с. 347). Подібне різнобрав'я фортепіанного супроводу, як-от: мерехтіння мажоро-мінору; горизонтальне мислення у фактурних лініях супроводу, що збираються у сміливі співзвуччя; еліптичні звороти емпатично відчуває М. Стеф'юк. Співачка занурюється у цей образ, пластикою та мімікою відтворює ці емоції, що надає їй додаткового творчого імпульсу. Її вокальне виконання деталізується у відповідності до дрібних тонально-гармонійних барв музики супроводу, вибудовується зміщенням текстових акцентів. У проведенні експозиційної лапідарної теми у *мі мажорі* (пантеїстичний тональності), що підкреслює певний аспект композиторського втілення пейзажної лірики поезії О. Олеся, неначе фіксуються «барвисті мрії-сни айстр». Виникає ситуація милування красою природи, що співзвучна мелодико-гармонійному комплексу першої строфи солоспіву. Її особливістю є відсутність розпівів: розповідний тон відповідає силабічному принципу взаємин мелодії та тексту. У музиці солоспіву витримується складний тактовий розмір 12/8, що відбиває закладений у поезії О. Олеся трискладовий віршовий розмір. Амфібрахій у поета найчастіше функціонує у чотирьохстопній формі, яка влучно відтворює інтонації роздуму та оповіді: «Опівночі айстри в саду розцвіли…/Умились росою, вінки одягли» («Айстри» О. Олеся). Перший розділ солоспіву містить дві повних строфи та скорочену третю. Делікатний підголосок у середньому пласті фортепіанної фактури утворює низхідну хроматичну лінію, яка на початку ледь помітно контрастує цій ідилії, а згодом розростається у зловісний образ. Гармонія І розділу побудована у відповідності до принципу варіантної форми, яка у кожній наступній строфі реалізується прийомом секвенційного проведення трьох ланок послідовності побічних домінантсептакордів. Загалом відмічається майстерне володіння гармонійним звукописом, семантикою тональностей: «На словах "… і стали рожевого ранку чекать, і в райдугу барвів життя убирать…" композитор демонструє справжню гру барв, так у двох тактах звучить п'ять тональностей: D7 →(VI – Cis) – D2 → II(Fis-dur) – D2-3→(E) | D7→VIь (C), D7 →(D) H» (Письменна, 2024, с. 358–359). Існує прямий зв'язок барви голосу М. Стеф'юк у відповідності до тонального руху: до-діез мажор, фа-діез мажор, рідна тональність мі мажор, сміливі співставлення до мажору та сі мажору. Численні тонально-гармонічні відхилення у тональності II ступеня спорідненості ілюструють образні колізії вірша: застиглі айстри відчуваються у дивному, ірреальному світі, його живильна сила – крихкі мрії, відбиток ілюзії минулої краси. Тим різкішим видається контраст другого розділу, де вокальна лінія звучить в однойменному мі мінорі, за звучанням голосу стає драматизовано-напруженою, кантиленною, динамічною у темпі. М. Стеф'юк використовує прийом драматичного промовляння, частими є гальмування темпу, продовження довгих тривалостей. Початкова пісенна стихія II розділу (контрастна середина солоспіву) оманлива: раптово відбувається гальмування темпу, вокальна партія переміщується у низький регістр, кантилена заміщується прийомом *Sprechstimme* (напівспів, напівговоріння). Свої барви у зламі образу підключає і гармонія: «на словах "схилились і вмерли" еліптичний зворот – ланцюжок D7-акордіів по C-dur'у і далі недовгий ладовий "спалах" E-dur'у», що змальовує невтішну навколишню реальність, де однойменний мінорний лад набагато скупіший у гармонічних засобах. Лише в заключному розділі, де в момент смерті айстр, "мов на сміх, засяяло сонце", розкішна низка побічних домінант повертається, нагадуючи про мрії-сни, що, на жаль, справдилися запізно» (Письменна, 2024, с. 358–359). М. Стеф'юк надзвичайно тонко відчуває й передає вокальними барвами звучання голосу семантичну глибину змісту олесевого віршу, втіленого музичною мовою М. Лисенка. Помітним є принцип ретельно вибудованої концепції виконання: співачка враховує принцип наскрізного розвитку колізії вірша, які відгукаються у тонально-гармонічному та формотворчому шарах музики солоспіву М. Лисенка. Закони музичної драматургії, реалізовані композитором, усвідомлюються і впорядковують напрям її інтерпретації. Виконання М. Стеф'юк враховує авторські ремарки – фермату, для підкреслення слів «де вічна весна», задіює власні прийоми гнучкого темпу, що видаються переконливими.

Цікавим видається порівняння інтерпретації, зафіксованих на записах 1993 року та 2004.

По-перше, вони суттєво відрізняються темповим параметром («Айстри» 1993 року звучать 210 секунд, «Айстри» 2004 року 176 секунд). Відрізняється й манера звуковедення співачки. На запису 1993 року (з фондів Гостелерадіо) перші дві строфи першого розділу солоспіву «Айстри» інтонуються М. Стеф'юк делікатним прозорим голосом, неначе з ремаркою «*dolce*». Тим різкішим видається контраст із другим розділом солоспіву. У виконанні 2004 року співачка співає відразу ж повним насиченим голосом, плекаючи драматичний настрій, відсуваючи на другий план уваги пантеїстичний шар змісту та процес споглядання – милування красою живих айстр, відразу ж декларуючи трагічне сприйняття олесевого вірша та драматизм передчуття ситуації зів'ялих квітів як образу смерті.

Висновки. Відтак, довершеному виконанню солоспіву Миколи Лисенка Марією Стеф'юк сприяє колосальна підготовча робота, яка спирається на витримування класичних норм інтерпретаційного процесу: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу (Котляревська, 1996). Камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка в інтерпретації М. Стеф'юк є цінним надбанням української музичної культури. Порівняння різних за часом звукофіксації відмінних виконавських інтерпретації свідчить про ґрунтовну проробку та пошук напрямів вокальної інтерпретації, що спирається на зміст прихованих сенсів поезії О. Олеся, розуміння стилістики пізньої творчості М. Лисенка, вписаних у загальнокультурний контекст української музики та поезії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бучок, Л., Каралюс, М., Ярко, М. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*.2022. Вип. 1. С. 10–18, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2.

2. Голомб Л. Слідами дискусій навколо творчості Олександра Олеся : До історії раннього українського модернізму. *Із спостережень над українською поезією XIX–XX століть*. Ужгород : Ґражда, 2005. С. 49–62.

3. Козаренко О. Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том CCXLVII. Праці Музикознавчої комісії. Львів*, 2004. С. 285–294.

4. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996. 19 с.

5. Кушнірук Ольга. Марія Стеф'юк (Стеф'юк). *Українська музична енциклопедія.* Том 6 / [редкол.: Г. Скрипник (голова) та інш.]; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ: Вид-во ІМФЕ, 2023. – Том 6. С. 592–594 [Том. 6: Рааб–Сятецький. 676 с.]

6. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 432 с.

7. Письменна Оксана. Національний романтик Микола Лисенко: гармонічний аспект музичної мови. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму.* Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 344–360.

8. Турчин-Дувірак Даґмара. Лисенко і модернізм: солоспіви 1890-х – 1900-х років. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму.* Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 120–140.

9. Шип С. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.

10. Ярко М. І. Архітектоніка вокальної мелодики. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. Том 1. *Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості*: архітектоніка світу музики. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 287–352.

REFERENCES:

1. Buchok, L, Karalius, M., Yarko, M. (2022). Zhanrovo-stylova spetsializatsiia solospivu u tvorchosti M. V. Lysenka. [Genre and style specialization of solo singing in M. V. Lysenko's musical works]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, pp. 10–18. [in Ukrainian].

2. Holomb, L. (2005). Slidamy dyskusii navkolo tvorchosti Oleksandra Olesia : Do istorii rannoho ukrainskoho modernizmu. [Following the discussions around the work of Oleksandr Oles: Toward the history of early Ukrainian modernism]. *Iz sposterezhen nad ukrainskoiu poeziieiu 19–20 stolit.* [From observations on Ukrainian poetry of the 19th–20th centuries]. Uzhhorod : Grazhda, pp. 49–62. [in Ukrainian].

3. Kozarenko, O. (2004). Filosofiia tvorchosti Mykoly Lysenka ta natsionalna muzychna ideia. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. [Philosophy of Mykola Lysenko's Creativity and the National Musical Idea]. *Notes of the*

Shevchenko Scientific Society. Volume CCHLVII. *Proceedings of the Musicological Commission*. Lviv, p. 285–294. [in Ukrainian].

4. Kotliarevska, O.I. (1996). Variatyvnyy potentsial muzychnoho tvoru: kulturolohichnyy aspekt interpretuvanniia [Variative potential of a musical work: the cultural aspect of interpretation]. Abstract of candidate's thesis. Kyiv, P. Tchaikovskyi National Academy of Music of Ukraine. [in Ukraine].

5. Kushniruk, O. (2023). Stefiuk (Stef'iuk) Mariia Yuriivna. [Stefyuk (Stef'yuk) Maria Yuriivna.] Ukrainska muzychna entsyklopediia. [Ukrainian musical encyclopedia.] Vol. 6. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN Ukrainy, pp. 592–594. [in Ukrainian].

6. Pylatiuk I., ed. (2024). *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the National Schools of European Romanticism]: monograph /. Lviv : HALYCh-PRES.432 p. [in Ukrainian].

7. Pysmenna, O. (2024). Natsionalnyi romantyk Mykola Lysenko: harmonichnyi aspekt muzychnoi movy. [National romantic Mykola Lysenko: the harmonic aspect of musical language]. *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the National Schools of European Romanticism]: monograph . Lviv : HALYCh-PRES, pp. 344–360. [in Ukrainian].

8. Turchyn-Duvirak, D. (2024). Lysenko i modernizm: colospivy 1890–1900 rokiv. [Lysenko and modernism: solo songs of the 1890s – 1900s.] *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the National Schools of European Romanticism]: monograph . Lviv : HALYCh-PRES, pp.120–140. [in Ukrainian].

9. Shyp, S. (2023). Teoriia khudozhnikh styliv. [Theory of artistic styles]: Monograph. Sumy : FOP Tsoma S.P., 138 p. [in Ukrainian].

10. Yarko, M. I. (2010). Arkhitektonika vokalnoyi melodyky. Epistemolohiya svitu muzyky. [Architectonics of vocal melodies. Epistemology of the world of music.] In 2 volumes. Volume 1. *Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: the architectonics of the world of music.* Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 2010. pp. 287–352. [in Ukrainian].

УДК 78.087.6:004.9-057.87
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-21

Жанна НІМЕНСЬКА
старший викладач кафедри сценічної мови, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0000-0002-4413-1876*

Бібліографічний опис статті: Німенська, Ж. (2025). Дистанційний вокал для акторів: поєднання традиційного та інноваційного підходу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 150–155, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-21

ДИСТАНЦІЙНИЙ ВОКАЛ ДЛЯ АКТОРІВ: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА ІННОВАЦІЙНОГО ПІДХОДУ

Стаття присвячена проблемі дистанційної вокальної підготовки акторів у контексті трансформації сучасних музично-педагогічних методик та впровадження цифрових технологій у вокальну освіту. ***Метою роботи*** *є аналіз ефективності інтеграції традиційних вокально-педагогічних підходів із цифровими засобами, що сприяють удосконаленню вокально-технічних і виконавських параметрів голосу в дистанційному форматі.* ***Методологічний апарат*** *дослідження ґрунтується на комплексному підході, що включає порівняльний аналіз традиційних і дистанційних вокальних методик, структурно-функціональний аналіз впливу цифрових інструментів на акустичні характеристики вокального звучання, а також емпіричне спостереження за ефективністю дистанційного навчання на основі практичних результатів студентів-акторів.* ***Наукова новизна*** *полягає у визначенні специфіки адаптації традиційних вокальних методик (розспівування, резонансні вправи, артикуляційні тренажі, методика формування вокальної кантилени) до дистанційного формату навчання, а також у дослідженні ролі аудіовізуальних технологій у забезпеченні високої якості вокальної підготовки. Зокрема, розглядаються можливості спектрального аналізу голосу, застосування інтерактивних платформ для розвитку музичного слуху, ритмічної координації та сценічної виразності. Визначено перспективи створення мультимедійних освітніх платформ, що синтезують сольфеджійну підготовку, вокально-технічний тренінг, роботу з музично-драматичним текстом і сценічну імпровізацію.* ***Аналіз результатів*** *засвідчив, що дистанційне навчання, попри технічні обмеження, сприяє розвитку самостійності студентів, стимулює їхню відповідальність за контроль вокально-технічних параметрів і розширює можливості опрацювання різноманітних джерел музичної інформації. Збереження індивідуального підходу в умовах дистанційної освіти можливе завдяки інтеграції цифрових технологій, що забезпечують детальний акустичний аналіз голосу та корекцію тембральної рівноваги, регістрової інтеграції, інтонаційної точності й артикуляційної чіткості. Таким чином, синтез традиційної вокальної педагогіки та цифрових технологій у дистанційному навчанні відкриває нові перспективи для оптимізації вокального навчального процесу та забезпечення високого рівня виконавської майстерності сучасних акторів.*

Ключові слова: *дистанційна вокальна підготовка, цифрові технології у вокальній освіті, вокально-технічні параметри, акустичний аналіз голосу, інтерактивні платформи, регістрова інтеграція, тембральна рівновага, артикуляційна чіткість, інтонаційна стабільність, сценічна виразність, мультимедійні освітні платформи.*

Zhanna NIMENSKA
Senior Teacher at the Stage Language Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Maidan, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0000-0002-4413-1876*

To cite this article: Nimenska, Zh. (2025). Dystantsiinyi vokal dlia aktoriv: poiednannia tradytsiinoho ta innovatsiinoho pidkhodu [Distant vocal for actors: a combination of traditional and innovative approach]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 150–155, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-21

DISTANT VOCAL FOR ACTORS: A COMBINATION OF TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACH

The article is devoted to the problem of remote vocal preparation of actors in the context of transformation of modern musical and pedagogical techniques and the introduction of digital technologies into vocal education. The purpose of the work is to analyze the effectiveness of integration of traditional vocal and pedagogical approaches with digital

means that contribute to the improvement of vocal and technical and performing parameters of voice in remote format. The methodological apparatus of the study is based on a complex approach, which includes a comparative analysis of traditional and remote vocal techniques, structural and functional analysis of the impact of digital tools on the acoustic characteristics of vocal sound, as well as empirical observation of the effectiveness of distance learning based on practical results of actors. Scientific novelty is to determine the specificity of adaptation of traditional vocal techniques (singing, resonant exercises, articulatory training, the method of formation of vocal cantilever) to distance learning format, as well as in the study of the role of audiovisual technologies in providing high quality vocal training. In particular, the possibilities of spectral analysis of voice, the use of interactive platforms for the development of musical hearing, rhythmic coordination and stage expressiveness are considered. The prospects for the creation of multimedia educational platforms that synthesize solfeeding training, vocal and technical training, work with musical and dramatic text and stage improvisation are defined.The analysis of the results showed that distance learning, despite technical restrictions, promotes the development of students' independence, stimulates their responsibility for the control of vocal and technical parameters and expands the possibility of working out various sources of musical information. Conservation of individual approach in distance education is possible through integration of digital technologies that provide a detailed acoustic analysis of voice and correction of timbral equilibrium, register integration, intonational accuracy and articulatory clarity. Thus, the synthesis of traditional vocal pedagogy and digital technologies in distance learning opens new prospects for optimizing the vocal educational process and ensuring the high level of performing skills of modern actors.

Key words: *remote vocal training, digital technologies in vocal education, vocal and technical parameters, acoustic analysis of voice, interactive platforms, register integration, timbre equilibrium, articulatory clarity, intonational stability, stage expressiveness, multimedia educational.*

Актуальність проблеми. Сучасний освітній процес у сфері виконавських мистецтв постійно зазнає певних трансформацій у зв'язку з активним впровадженням цифрових технологій та дистанційного навчання. Вокальна підготовка акторів є складним багаторівневим процесом, що вимагає безпосередньої взаємодії викладача та студента, контролю над вокально-технічними параметрами, зокрема регістровою інтеграцією, тембральною рівновагою, інтонаційною стабільністю, артикуляційною чіткістю та експресивністю сценічного виконання.

Перехід до дистанційного формату загострив проблему збереження фундаментальних принципів вокальної школи в умовах обмеженого акустичного контролю, відсутності живої взаємодії та неможливості оперативної корекції вокальних недоліків у реальному часі. Водночас цифрові технології відкривають нові можливості для аналізу спектральних характеристик голосу, самостійної роботи студентів, розвитку їхньої рефлексії щодо власного звучання, а також інтеграції мультимедійних платформ для роботи над вокальною технікою, музично-драматичним текстом і сценічною імпровізацією.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю пошуку оптимальних методик дистанційного навчання вокалу, які б поєднували традиційні вокально-педагогічні підходи з інноваційними технологіями, забезпечуючи якісну професійну підготовку акторів у нових освітніх умовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний розвиток цифрових технологій значно вплинув на вокальну освіту, зокрема на підготовку акторів у дистанційному форматі. Останні наукові дослідження та публікації акцентують увагу на можливостях та викликах, що виникають у процесі дистанційного навчання вокалу, включаючи як естрадний, так і академічний спів.

Методологічні підходи до ефективної організації викладання курсу «Режисура шоу та артпроєктів» у форматі екстреного дистанційного навчання розглядаються у дослідженні Р. Набокова та М. Крипчука. Автори аналізують ключові принципи адаптації навчального процесу до цифрового середовища, акцентуючи увагу на трансформації традиційних методик викладання, зокрема інтеграції аудіовізуальних технологій у практичну підготовку студентів. Особливий наголос зроблено на розширенні можливостей цифрових платформ для розвитку музично-сценічної виразності, ритмічної організації виконавського процесу та композиційної структури сценічного дійства (Набоков, Крипчук, 2023). Дослідження підкреслює необхідність розробки інноваційних дидактичних стратегій, що дозволяють зберегти баланс між академічною традицією та цифровими технологіями, забезпечуючи комплексний розвиток виконавських компетенцій студентів.

У першій частині навчально-методичного посібника С. В. Бєдакової «Методика викладання сольного співу для дистанційного навчання та самостійної роботи» представлено системний підхід до формування вокальних навичок у студентів закладів вищої

освіти, які опановують спеціальність «музичне мистецтво» в умовах дистанційного навчання. Авторка аналізує особливості адаптації традиційних вокально-педагогічних методик до цифрового середовища, розглядаючи специфіку роботи над вокально-технічними компонентами, зокрема резонансною підтримкою, регістровою єдністю, артикуляційною чіткістю та тембральною диференціацією в умовах обмеженої акустичної взаємодії (Бєдакова, 2023).

Окрему увагу С. В. Бєдаковою приділено методам контролю вокальної інтонації та динамічної палітри за допомогою мультимедійних засобів, а також аналізу спектральних характеристик голосу через використання цифрових програмних продуктів. Вчена пропонує комплекс спеціальних вправ, спрямованих на розвиток вокального слуху, стабілізацію гортанного механізму, корекцію інтонаційних похибок та збереження природної кантилени під час дистанційної вокальної практики.

Кваліфікаційна робота О. В. Тарусової «Формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки» є ґрунтовним дослідженням методологічних аспектів розвитку професійного вокального мистецтва у студентів музичних академій. Авторка аналізує закономірності становлення виконавської майстерності, поєднуючи класичні вокально-педагогічні підходи із сучасними освітніми технологіями й зосереджуючись на питаннях регістрової стабільності, механізмах дихальної координації, тембральній пластичності та артикуляційній виразності як основних чинниках фахової підготовки.

У роботі розглядається система усунення виконавських недоліків, зокрема нестійкості регістрів, недостатньої звукової підтримки, порушення кантиленного ведення фрази та нечіткої дикції; досліджуються методи інтонаційного налаштування та гармонізації тембральної палітри через призму акустичних закономірностей та резонансної взаємодії вокального апарату; використовується аудіовізуальний аналіз спектральних характеристик голосу для досягнення чистоти інтонації, регістрової узгодженості та стабільності тембру (Тарусова, 2020).

Праця містить також практичні рекомендації щодо впровадження спеціалізованих вокально-технічних вправ, спрямованих на формування сценічної виразності, артикуляційної точності та плавності вокальної лінії.

У статті Н. М. Павлюк, В. І. Павлічук та З. О. Міщенко «Електронні ресурси як інструмент у навчанні постановки голосу» розглядається вплив цифрових технологій на процес вокальної підготовки. Автори аналізують використання електронних засобів, таких як спеціалізоване програмне забезпечення та онлайн-платформи, для розвитку вокально-технічних навичок у студентів. Особлива увага приділяється інтеграції мультимедійних ресурсів у навчальний процес, що сприяє покращенню інтонаційної точності, тембральної гнучкості та артикуляційної чіткості виконавців (Павлюк; Павлічук, Міщенко, 2023). Дослідження підкреслює значення аудіовізуального зворотного зв'язку та можливості дистанційного контролю за прогресом студентів у контексті сучасної музичної педагогіки.

Загалом, аналіз останніх досліджень засвідчує, що ефективність дистанційної вокальної підготовки акторів безпосередньо залежить від поєднання традиційних вокальних методик із сучасними цифровими технологіями. Використання спеціалізованих аудіоаналітичних програм, інтерактивних платформ та мультимедійних ресурсів сприяє розвитку музичного слуху, ритмічної координації, тембральної рівноваги та сценічної виразності виконавців.

Наукові публікації підкреслюють, що, попри певні технічні обмеження, дистанційне навчання вокалу може бути продуктивним, якщо воно базується на комплексному підході, який включає індивідуалізацію роботи, інтеграцію аудіовізуального аналізу, розвиток рефлексивного слуху та активне використання цифрових засобів навчання.

Отже, сучасна музикознавча думка спрямована на розширення можливостей дистанційної вокальної освіти завдяки активному впровадженню новітніх технологій у навчальний процес. Це дозволяє не лише оптимізувати навчання вокалу в умовах онлайн-викладання, а й адаптувати студентів до реалій сучасного сценічного та студійного виконавства.

Метою статті є аналіз ефективності дистанційного навчання вокалу акторів шляхом інтеграції традиційних вокально-педагогічних методик із сучасними цифровими технологіями

для збереження та розвитку фундаментальних вокальних принципів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дистанційне навчання вокалу акторів є складним процесом, що вимагає адаптації традиційних вокально-педагогічних методик до умов цифрового середовища, збереження високої якості виконавської підготовки та забезпечення ефективного розвитку вокально-технічних навичок. Основним викликом дистанційного формату є відсутність безпосередньої акустичної взаємодії між викладачем і студентом, що ускладнює корекцію вокальних параметрів у реальному часі, а також впливає на формування регістрової єдності, тембральної рівноваги, артикуляційної чіткості та інтонаційної стабільності.

Особливості дистанційного викладання академічного вокалу полягають у необхідності збереження природної вокальної позиції, регістрової стабільності, тембральної однорідності та правильного звукоутворення, що безпосередньо пов'язано з резонансною підтримкою та опануванням вокального дихання. В академічному вокальному мистецтві значну роль відіграє контроль над формантною структурою голосу, яка визначає тембральні характеристики та проєкцію звуку у просторі. У дистанційному навчанні цей контроль значною мірою залежить від використання спектрального аналізу голосу, що дозволяє детально оцінити резонансні властивості, регістрові переходи, баланс обертонів та динамічні особливості вокального звучання. Завдяки візуалізації акустичних параметрів студенти можуть усвідомлено працювати над вирівнюванням вокальної лінії, корекцією регістрів і стабілізацією інтонаційної точності, що є особливо важливим у процесі формування класичного вокального звучання.

Ключовим аспектом дистанційного навчання академічного вокалу є формування вокального дихання, що вимагає особливого підходу через неможливість безпосереднього фізичного контролю з боку викладача. У цьому контексті ефективними є цифрові дихальні симулятори, що дозволяють відстежувати підтримку звуку та рівномірність повітряного потоку під час виконання. Крім того, використання вокальних тренажерів, таких як Breath Builder або Powerbreathe, сприяє розвитку легеневої ємності та зміцненню діафрагмального механізму.

Формування тембральної рівноваги та артикуляційної чіткості в умовах дистанційного навчання базується на системному використанні вокальних резонансних вправ, артикуляційних тренажів і методики спрямованого резонансного налаштування, які дозволяють розвивати пластичність вокального апарату та стабільність формантного спектра. Водночас інтеграція цифрових ресурсів дає можливість детального аналізу тембральних особливостей звучання голосу, що особливо важливо для студентів академічного вокального напряму, де відбувається робота над збалансованістю обертонів, збереженням природного тону голосу та стабільністю в екстремальних регістрах.

Значну роль у дистанційному навчанні відіграє інтерактивний зворотний зв'язок, який забезпечує можливість корекції вокальної техніки на основі аналізу відеозаписів та аудіопрофілів голосу. Використання професійних різних онлайн-платформ сприяє об'єктивному аналізу спектральних характеристик вокального звучання, що дозволяє викладачеві більш точно визначати сильні та слабкі сторони вокального розвитку студента та пропонувати індивідуалізовані вправи для покращення технічних параметрів голосу.

Окремим аспектом дослідження є інтонаційна стабільність та динамічна палітра вокального звучання, що в умовах дистанційного навчання коригується за допомогою спеціалізованих акустичних тестів та використання цифрових ефектів для тренування мікродинаміки голосу.

Завдяки аналітичним алгоритмам оцінювання вокального інтонування, студенти академічного співу мають змогу працювати над точністю звуковисотної організації та стабілізацією інтонаційного балансу.

Для академічного вокалу важливим є збереження кантиленного характеру звукоутворення, що вимагає роботи над легатною артикуляцією, рівномірністю вібрато та збалансованістю динаміки в різних регістрах. В умовах дистанційного навчання особливо ефективним є використання професійних фонограм та супровідних оркестрових партитур, що дозволяють студентам відпрацьовувати вокальну лінію у відповідності до стилістичних норм академічного співу.

Таким чином, дистанційне навчання вокалу акторів, попри певні технічні обмеження,

є ефективним за умови поєднання індивідуалізованих методик викладання, інтеграції аудіовізуальних ресурсів, використання спеціалізованих програм для аналізу звуку та розвитку вокального слуху. Це дозволяє не лише підтримувати високий рівень вокально-технічної підготовки, але й розширює можливості студентів у самостійному контролі за якістю виконання та формуванні професійної виконавської майстерності. Для академічного вокального мистецтва особливо важливою є адаптація традиційних методик до цифрового середовища, що забезпечує збереження тембральної чистоти, технічної досконалості та стилістичної відповідності виконавського матеріалу. Поєднання класичної вокальної школи із сучасними технологіями відкриває нові перспективи для підготовки висококваліфікованих співаків, здатних інтегрувати традиції та інновації у власну виконавську практику.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Розглянуті в статті питання засвідчують, що дистанційне навчання вокалу акторів, зокрема в академічному напрямі, може бути ефективним за умови поєднання традиційних вокально-педагогічних методик із сучасними цифровими технологіями. Використання аудіовізуальних ресурсів, інтерактивних платформ і програмного забезпечення для аналізу спектральних характеристик голосу сприяє оптимізації навчального процесу, забезпечуючи контроль за регістровою єдністю, тембральною рівновагою, артикуляційною чіткістю та інтонаційною стабільністю виконавців. Особливе значення в умовах дистанційної вокальної підготовки набуває розширення можливостей аналітичного слуху, оскільки обмежена акустична взаємодія між студентом і педагогом вимагає самостійного усвідомленого контролю над вокально-технічними параметрами.

Дослідження підтвердило, що технологічні рішення, такі як спектральний аналіз, цифрові дихальні тренажери, інтерактивні метрономи та алгоритмічні системи корекції інтонації, можуть компенсувати недоліки дистанційного навчання, дозволяючи студентам ефективно працювати над розвитком виконавської майстерності. Водночас необхідно враховувати певні обмеження дистанційного формату, зокрема складнощі у передачі нюансів вокальної кантилени, резонансної підтримки та стилістично відповідного фразування, що особливо критично для академічного вокалу. Саме тому перспективи подальших досліджень пов’язані з розширенням методик формування звукової проєкції, резонансної координації та кантиленного фразування в умовах дистанційного навчання. Актуальним напрямом є розробка мультимедійних освітніх платформ, які інтегрують комплексний підхід до формування професійних навичок, поєднуючи сольфеджійні вправи, вокально-технічний тренінг, інтерпретаційну роботу з текстом та сценічну імпровізацію.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на адаптацію цифрових технологій до виконавської практики студентів академічного профілю, що дозволить розробити інтерактивні інструменти для корекції динамічних контрастів, тембрального забарвлення та інтонаційної рівноваги. Перспективним є створення штучно інтелектуальних асистентів для аналізу вокальних характеристик, які здатні автоматично оцінювати якість виконання та пропонувати рекомендації для вдосконалення вокальної техніки.

Таким чином, дистанційне навчання вокалу акторів, попри певні технічні обмеження, є перспективним напрямом розвитку сучасної музично-педагогічної практики. Синтез традиційної вокальної школи із новітніми цифровими рішеннями відкриває нові можливості для формування конкурентоспроможних виконавців, здатних інтегрувати класичні методи з актуальними технологіями у професійному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підруч. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.

2. Бєдакова С. В. Методика викладання сольного співу для дистанційного навчання та самостійної роботи (Частина 1): навчально-методичний посібник для студентів закладів вищої освіти спеціальності «музичне мистецтво». Миколаїв. 2023. 204 с.

3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

4. Даофен Сі. Методика використання інноваційних технологій у підготовці майбутніх учителів музики до співацької діяльності : дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. Київ. 2015. 245 с.

5. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків : методичні поради. Львів, 2007. 43 с.

6. Набоков Р., Крипчук М. Дидактичне обґрунтування теоретичних і практичних компонентів викладання курсу «Режисура шоу та артпроєктів» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2023, 6.1: 88–100.

7. Овчаренко Н. Сучасний стан вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання. *Засоби навчальної та науково- дослідної роботи*. 2022. Вип. 58. С. 63–72.

8. Павлюк Н.М., Павлічук В.І., Міщенко З.О. Електронні ресурси як істркмент к навчальні постановки голосу. *Інноваційна педагогіка.* Випуск 56. Том 2. 2023. С. 96–100.

9. Смирна О. Ю., Гіголаєва-Юрченко В.О., Давидовчи Л.В. Основні аспекти формування вокальної компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво в умовах дистанційного навчання. *Академічні візії.* (16). 2023. https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/153

10. Тарусова О. В. Формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 73 с.

REFERENCES:

1. Antoniuk V. H. (2007) Vokalna pedahohika (solnyi spiv): pidruch [Vocal Pedagogy (solo singing): textbook]. Kyiv: ZAT «Vipol», 174. [in Ukrainian].

2. Biedakova S. V. (2023). Metodyka vykladannia solnoho spivu dlia dystantsiinoho navchannia ta samostiinoi roboty (Chastyna 1): navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv zakladiv vyshchoi osvity spetsialnosti «muzychne mystetstvo» [Methods of teaching solo singing for distance learning and independent work (part 1): a textbook for students of higher education institutions of specialty «Musical Art»]. Mykolaiv. 204. [in Ukrainian].

3. Hrebeniuk N. Ye. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichnyi ta mystetstvoznavchyi aspekty : monohrafiia [Vocal-performance: psychological-pedagogical and art aspects: monograph.]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 269. [in Ukrainian].

4. Daofen Si. (2015). Metodyka vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzyky do spivatskoi diialnosti [Methods of using innovative technologies in the preparation of future music teachers for singing activity] : dys. … kand. ped. nauk : 13.00.02 / Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M.P.Drahomanova. Kyiv. 245. [in Ukrainian].

5. Zhyshkovych M. (2007). Osnovy vokalno-pedahohichnykh navykiv : metodychni porady. [Fundamentals of vocal and pedagogical skills: Methodical advice]. Lviv. 43. [in Ukrainian].

6. Nabokov R., Krypchuk M. (2023). Dydaktychne obgruntuvannia teoretychnykh i praktychnykh komponentiv vykladannia kursu «Rezhysura shou ta artproiektiv» v umovakh ekstrenoho dystantsiinoho onlain-navchannia. [Didactic substantiation of theoretical and practical components of teaching the course “Directing Show and Artproet” in the conditions of emergency remote online learning]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo*, 6.1: 88–100. [in Ukrainian].

7. Ovcharenko N. (2022). Suchasnyi stan vokalnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v umovakh dystantsiinoho navchannia. [The current state of vocal preparation of future teachers of musical art in the conditions of distance learning.]. *Zasoby navchalnoi ta naukovo- doslidnoi roboty*. Vyp. 58. 63–72. [in Ukrainian].

8. Pavliuk N. M., Pavlichuk V. I., Mishchenko Z. O. (2023). Elektronni resursy yak istrkment k navchalni postanovky holosu. [Electronic resources as an histkment to voice training]. *Innovatsiina pedahohika*. Vypusk 56. Tom 2. 96–100. [in Ukrainian].

9. Smyrna O. Yu., Hiholaieva-Yurchenko V.O., Davydovchy L.V. (2023). Osnovni aspekty formuvannia vokalnoi kompetentnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity spetsialnosti 025 Muzychne mystetstvo v umovakh dystantsiinoho navchannia. [The main aspects of the formation of vocal competence of higher education applicants of the specialty 025 Musical art in the conditions of distance learning.]. *Akademichni vizii.* (16). 2023. https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/153 [in Ukrainian].

10. Tarusova O. V. (2020). Formuvannia vokalno-tekhnichnykh navychok maibutnikh spivakiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of vocal and technical skills of future singers in the process of professional training] : kvalifikatsiina robota na zdobuttia osvitnoho stupeniu mahistra / Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni A. S. Makarenka. Sumy.73. [in Ukrainian].

УДК [784:159.9.019.4]:78.071
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-22

Наталія ОВСІЮК
старший викладач кафедри естрадної музики, факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID**: 0000-0002-0156-118X*

Олена МАКОВІНСЬКА
викладач циклової комісії вокально-хорових дисциплін, Бердичівський педагогічний коледж, вул. Європейська 53/1 м. Бердичів, Україна
***ORCID**: 0009-0008-8214-0504*

Бібліографічний опис статті: Овсіюк, Н., Маковінська, О. (2025). Рефлексія як невід'ємна складова професійного самопізнання у процесі вокальної підготовки. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 156–160, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-22

РЕФЛЕКСІЯ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО САМОПІЗНАННЯ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглядається рефлексія як невід'ємна складова професійного самопізнання студентів-вокалістів. Рефлексія визначається як важливий психолого-педагогічний механізм, що сприяє глибшому усвідомленню студентами власної виконавської діяльності, аналізу сильних і слабких сторін, а також побудові ефективних стратегій самовдосконалення.

Метою дослідження є визначення ролі рефлексії у процесі вокальної підготовки та обґрунтування методичних підходів до її розвитку. Акцентовано увагу на тому, що рефлексія не лише допомагає студентам усвідомлювати свої помилки та досягнення, а й формує відповідальне ставлення до професійного розвитку, сприяючи мотивації до навчання, самоконтролю та емоційній стійкості.

Наукова новизна полягає у висвітленні взаємозв'язку між рефлексією та потребою у професійному самопізнанні, що є визначальним фактором у формуванні індивідуального творчого стилю студента. Визначено ключові чинники, що впливають на цей процес, зокрема рівень мотивації до навчання, особистісні якості студента, методику викладання та загальний освітній контекст.

Окреслено методи розвитку рефлексивних навичок у процесі вокальної підготовки, серед яких робота з аудіо- та відеозаписами власного виконання, застосування самоаналізу, обговорення виконаних творів у групах, використання рефлексивних запитань та отримання конструктивного зворотного зв'язку від педагогів. Особливу увагу приділено ролі викладача у створенні сприятливого освітнього середовища, що стимулює рефлексію та професійне самопізнання студентів.

У висновках підкреслено, що розвиток рефлексивних навичок є важливою умовою професійного становлення вокаліста, оскільки сприяє формуванню самостійності, критичного мислення та усвідомленого підходу до виконавської діяльності. Запропоновані у статті методи можуть бути використані викладачами вокалу для вдосконалення навчального процесу, що сприятиме не лише професійному зростанню студентів, а й розширенню їхніх творчих можливостей.

***Ключові слова:** рефлексія, професійне самопізнання, вокальна підготовка, самоаналіз, саморозвиток, виконавська майстерність, критичне мислення, педагогічні стратегії.*

Nataliia OVSIIUK
Senior Lecturer at the Department of Popular Music, Faculty of Musical Arts, Rivne State University for the Humanities, 7 Khvylovoho Str., Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID:** 0000-0002-0156-118X*

Olena MAKOVINSKA
teacher of the voice production commission, Berdychiv Pedagogical College, 53/1 Yevropeiska Str., Berdychiv, Ukraine
***ORCID:** 0009-0008-8214-0504*

To cite this article: Ovsiiuk, N., Makovinska, O. (2025). Refleksiia yak nevidiemna skladova profesiinoho samopiznannia u protsesi vokalnoi pidhotovky. [Reflection as an integral component of professional self-awareness in the process of vocal training]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 156–160, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-22

REFLECTION AS AN INTEGRAL COMPONENT OF PROFESSIONAL SELF-AWARENESS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING

The article examines reflection as an integral component of professional self-awareness in vocal students. Reflection is defined as an important psychological-pedagogical mechanism that helps students achieve a deeper understanding of their performance activities, analyze their strengths and weaknesses, and build effective strategies for self-improvement.

Aim of the study is to determine the role of reflection in the vocal training process and justify the methodological approaches to its development. Emphasis is placed on the fact that reflection not only helps students become aware of their mistakes and achievements, but also fosters a responsible attitude towards professional development, motivating them to learn, exercise self-control, and build emotional resilience.

Novelty lies in highlighting the interconnection between reflection and the need for professional self-awareness, which is a determining factor in the formation of an individual creative style. Key factors influencing this process are identified, including the level of motivation to learn, students' personal characteristics, teaching methodology, and the overall educational context.

Methods for developing reflective skills in the vocal training process are outlined, including working with audio and video recordings of students' own performances, applying self-analysis, discussing performances in groups, using reflective questions, and receiving constructive feedback from instructors. Special attention is given to the role of the teacher in creating a favorable educational environment that stimulates reflection and professional self-awareness in students.

Conclusions emphasize that developing reflective skills is a key condition for the professional development of a vocalist, as it fosters independence, critical thinking, and a conscious approach to performance. The methods proposed in the article can be used by vocal instructors to enhance the learning process, contributing not only to the students' professional growth but also to expanding their creative potential.

Key words: *reflection, professional self-awareness, vocal training, self-analysis, self-development, performance skills, critical thinking, pedagogical strategies.*

Актуальність проблеми. У сучасному світі, який характеризується неперервними змінами та викликами, важливою вимогою до майбутніх фахівців є здатність швидко адаптуватися до нових умов і невпинно вдосконалювати свої професійні навички. Однак для цього недостатньо лише професійних знань та умінь – важливим аспектом є глибоке осмислення власної діяльності та особистісного розвитку, що сприяє професійному самопізнанню. Одним із ключових елементів цього процесу є рефлексія, яка дає можливість фахівцеві усвідомлювати свої сильні та слабкі сторони, а також визначати шляхи для вдосконалення. Таким чином, постає питання вивчення того, як педагогічні умови та методи можуть сприяти розвитку рефлексії у студентів і формуванню їх професійної самосвідомості

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема вивчення психологічних аспектів самопізнання та рефлексії, зокрема в контексті особистісного розвитку, досліджується у наукових працях А. Іващенко, А. Карпова, О. Кулешової, Л. Носко. У галузі мистецької освіти ця проблематика знайшла своє відображення у роботах таких дослідників, як В. Брилін, А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалка та ін. Актуальність і значимість цієї теми спонукали нас до написання даної статті.

Метою статті є дослідження ролі рефлексії в процесі професійного самопізнання студентів-вокалістів та визначення підходів і засобів, що сприяють розвитку самосвідомості й саморозвитку.

Виклад основного матеріалу. Рефлексія є важливим проявом потреби в професійному самопізнанні, оскільки вона дозволяє студентам усвідомлювати свій розвиток, аналізувати досягнення та визначати напрямки для подальшого вдосконалення в професії. Потреби студентів у професійному самопізнанні розуміються як звернення до власної особистості, необхідність орієнтації у своїх здібностях, діяльності та взаємодії з іншими людьми. Рефлексія – це процес, що включає усвідомлення та осмислення власних думок, емоцій, переживань і дій. Це внутрішнє розмірковування, яке дозволяє людині глибше розуміти себе, свої мотиви та реакції на навколишнє середовище. Рефлексія є важливим елементом самопіз-

нання та особистісного розвитку, оскільки вона дає можливість оцінити свій досвід, аналізувати власні вчинки та дії, робити обґрунтовані вибори (Чжан Цзінцзін, 2016).

З іншого боку, професійна рефлексія в контексті діяльності служить інструментом для самостійної оцінки результативності роботи як викладача, так і студента. Вона сприяє адаптації до різноманітних педагогічних ситуацій і умов. Чим детальніше аналізується конкретна професійна ситуація, тим ефективнішою стає рефлексія, яка не лише орієнтована на певний аспект, але й здатна впливати на реальні практичні результати. Однак, із набуттям досвіду в навчанні та професійній діяльності, управління рефлексією ускладнюється і потребує більш ретельного контролю (Вихрущ, 2018).

У процесі вокальної підготовки потреба в професійному самопізнанні набуває особливого значення. Формування цієї потреби залежить від діяльності педагога, що створює відповідні педагогічні умови для розвитку рефлексії у студентів, а також від самостійної активності студентів, які аналізують свої дії, відчуття та досягнення. Саме в процесі вокальної підготовки студент вчиться усвідомлювати свої можливості, порівнювати їх з вимогами професії та знаходити шляхи для їх подальшого вдосконалення.

Такий підхід є необхідним у навчанні вокалу, оскільки він не лише розвиває вокальні й технічні здібності, а й сприяє розвитку здатності до самоконтролю та діагностики власних знань та умінь. Педагог допомагає студенту побачити, що техніка виконання є не лише механічною, але й невід'ємною частиною особистісного розвитку та розуміння власних емоційних і виразних можливостей.

Потреба студентів у професійному самопізнанні формується в умовах, насамперед, навчання та виховання і виконує певні функції:

– здійснює загальний стимулюючий вплив на психічну діяльність, мобілізує духовні сили студента для вирішення пізнавальних завдань, підвищує рівень психічної діяльності, впливає на зміст психічних процесів, на динаміку їх протікання, емоційну та вольову їх характеристику;

– є найважливішою внутрішньою умовою розвитку особистості студента, що обумовлюється її роллю як компонента спрямованості особистості, її властивістю надавати діяльності позитивні емоції та робити її таким чином особистісно більш значущою;

– здійснює регулюючий вплив на протікання мисленнєвих процесів, спонукає до самостійної пошукової, творчої та пізнавальної діяльності;

– позитивно впливає на якість знань студентів, їх глибину та ефективність, широту і систематизацію;

– сприяє інтелектуальному розвитку студентів в цілому, розвитку окремих психічних процесів та якостей мислення.

Зміст занять з вокалу сприяє розвитку рефлексії у студентів, оскільки включає не лише вокальні вправи, що вдосконалюють технічні навички, а й невокальні, які сприяють глибшому усвідомленню процесів звукоутворення. Надалі студенти працюють над вокалізами та творами з текстом, що містять додаткові музичні та вокальні труднощі, подолання яких сприяє розвитку їх професійних якостей. Для цього їм пропонуються для вивчення твори різних жанрів і стилів, що допомагають розвивати технічні навички, виразність і здатність до інтерпретації музичних і текстових образів.

Одним із важливих способів розвитку здатності до рефлексії є застосування різноманітних педагогічних методів, таких як пояснювально-ілюстративний та репродуктивний, які не лише дозволяють студентам отримувати готову інформацію, але й активізують процес самопізнання. Через демонстрацію та аналіз своїх дій і реакцій під час виконання вокальних вправ, студенти мають можливість на практиці усвідомити важливі елементи техніки звукоутворення.

Метод демонстрації допомагає порівняти роботу органів, що беруть участь у голосоутворенні, з власними відчуттями, створюючи таким чином основу для самопізнання. Педагог демонструє вокальні вправи на собі чи на іншому виконавцеві, після чого студенти виконують ці вправи самостійно, фіксуючи свої відчуття під час процесу голосоутворення. З допомогою дзеркала вони мають можливість наочно спостерігати за своїми рухами, порівнюючи їх з тим, що продемонстрував педагог. Важливо, що у процесі такої активної демонстрації педагог концентрує увагу студентів на важливих властивостях явищ і процесів голосоутворення,

допомагаючи уникнути поверхневого сприйняття та сприяючи глибшому усвідомленню власних можливостей. Такий підхід стимулює розвиток рефлексії, оскільки студенти не лише отримують нову інформацію, а й починають активно аналізувати свої дії, усвідомлюючи значення кожного елементу техніки виконання. В результаті, цей процес стає важливою складовою професійного самопізнання, що є необхідною умовою для ефективної вокальної підготовки (Стахевич, 2002).

Метод демонстрації широко використовується для показу прикладів коректного та некоректного звучання, вимови. Метод демонстрації (показу) дозволяє впливати на голосову функцію в цілому та організовувати її в потрібному напрямку. Завдяки значному емоційному та естетичному впливу демонстрації звучання, яка легко сприймається слухачем, у студента виникає необхідний настрій і, як відповідна реакція, бажання відтворити почуте. Тому для демонстрації необхідно використовувати записи професійних співаків, власний показ, а також залучати інших студентів, що часто має найбільш сильний стимулюючий ефект. Даний метод сприяє розвитку слухових уявлень студента, вмінню аналізувати та описувати звук іншого співака і свій власний, порівнювати їх. У цьому контексті включаються елементи самопізнання, тобто рефлексії, а демонстрація можливостей людського голосу, голосу іншого виконавця та відкриття в собі потенціалу для подібних можливостей стимулює інтерес до предмета.

Важливим чинником формування потреби в професійному самопізнанні є ставлення педагога до студентів: його вимогливість, чутливість, доброзичливість, довіра до їхніх вокальних і пізнавальних здібностей, стиль спілкування та заохочення. Від ставлення педагога значною мірою залежить психологічний «мікроклімат» на заняттях, створення атмосфери довіри, рефлексії та взаємної підтримки, що сприяє розвитку самопізнання у студентів. Таке середовище стимулює студентів до осмислення своєї виконавської діяльності, аналізу досягнень і помилок, що є важливою складовою процесу їхнього професійного розвитку.

На практиці це реалізується в таких конкретних діях: а) створення ситуацій «успіху», заохочення співацької діяльності загалом і мінімальних досягнень зокрема. Наприклад, завдання порівняти своє виконання з виконанням іншого вокаліста. Основна мета – показати те позитивне, що є у студента, зміцнити його віру в себе; б) бесіди про музичні та вокальні інтереси студента і вихід через ці інтереси на зацікавленість власною вокальною діяльністю; в) спільний (та самостійний домашній) аналіз виконання співаків різних напрямків за критеріями якості та характеру звуку, сили звучання, особливостей дикції, емоційної виразності, ступеня напруги голосоутворювальної системи, загальних та різних аспектів манери виконання, звучання голосу; г) створення ситуацій, які спонукають студента звертатися до професійного самопізнання. Наприклад, запропонувати виконати вправу спочатку в один спосіб, а потім – в інший, і порівняти, який з них є більш вірним, визначити, який варіант сприяє кращому звуковидобуттю, у чому полягає різниця між цими підходами: у звучанні чи механізмі його отримання; д) робота перед дзеркалом: відкриття рота, відстань між зубами, ступінь свободи нижньої щелепи, м'язові затиски в тілі, руках, ногах тощо – усвідомлення зорових відчуттів.

Як показує практика, студенти виявляють більший інтерес до вокальної діяльності, розглядаючи її пізнання як одну з умов професійного становлення. Вони використовують набуті навички самопізнання і під час навчання з інших предметів. Таким чином, формування інтересу до вокальної діяльності, захоплення нею та усвідомлення важливості рефлексії в процесі професійного росту сприяє виникненню у студентів потреби в професійному самопізнанні, що можливе за умови встановлення суб'єкт-суб'єктних відносин між педагогом і студентом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У процесі професійного становлення важливими складовими є не лише технічне вдосконалення, а й розвиток потреби у самопізнанні. Рефлексія як ключовий компонент цього процесу дозволяє студентам не лише усвідомлювати технічні аспекти своєї діяльності, а й глибше аналізувати емоційні та виразові можливості. Самопізнання, що включає рефлексивні практики, сприяє формуванню впевненості в собі та забезпечує більш свідоме управління подальшим професійним розвитком.

Залучення студентів до рефлексії через педагогічні методи, орієнтовані на самопізнання, є необхідною умовою для їхнього професійного зростання. Систематичний аналіз власних дій, переживань і досягнень сприяє розвитку здатності до самокорекції та постійного вдосконалення, що є важливим для успішної професійної діяльності.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці новітніх методів інтеграції рефлексії в процес професійної підготовки вокалістів і вивченні її впливу на формування не лише технічних, а й творчих, емоційних та педагогічних компетенцій студентів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брилін Б. А., Козир А. В. Здатність до мистецької рефлексії як ознака фахової майстерності майбутніх учителів музики. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2010. Вип. 1 (31). С. 11–18.

2. Вихрущ В. О. Педагогіка рефлексії у професійній діяльності викладача вищого навчального закладу. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Серія Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 60. С. 86–90.

3. Іващенко А. І. Професійна рефлексія як механізм саморозвитку майбутніх психологів : дис. ….канд. психолог. наук :19.00.07. Київ, 2020. 239 с.

4. Носко Л. Методологія поняття рефлексії як психолого-педагогічної категорії. *Проблеми сучасної психології: збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка НАПН України*. 2015. Вип. 28. С. 354–364.

5. Олексюк О. М. Сучасна музична освіта : інноваційний аспект. *Вісник «Педагогіка»*. 2001. № 5. С. 5−12.

6. Поняття «професійна рефлексія» та її значущість у практичній діяльності майбутнього психолога. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету.* 2015. Вип. 128. С. 116–120.

7. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : Богдан. 2005. 360 с.

8. Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки : навчальний посібник. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка. 2002. 92 с.

9. Чжан Цзінцзін. Методика формування мистецької рефлексії майбутнього вчителя музики в процесі вокального навчання: автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2016. 20 с.

REFERENCES:

1. Brylin B. A., Kozyr A. V. (2010). Zdatnist’ do mystetskoi refleksiyi yak oznaka fakhovoi maysternosti majbutnikh uchateliv muzyky [The ability for artistic reflection as a sign of professional mastery in future music teachers]. *Naukovyj visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlyn’s’koho*. Vyp. 1–31. S. 11–18.

2. Vykhrushch V. O. (2018). Pedahohika refleksiyi u profesijnii diyal’nosti vykladacha vyshchoho navchal’noho zakladu [Pedagogy of reflection in the professional activity of a higher education instructor]. *Naukovi chasopys NPU imeni M. Drahomanova. Seriya Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*. Vyp. 60. S. 86–90.

3. Ivashchenko A. I. (2020). Profesijna refleksiya yak mekhanizm samorozvytku majbutnikh psykholohiv [Professional reflection as a mechanism for self-development of future psychologists]: dys. … kand. psykholoh. nauk: 19.00.07. Kyiv.

4. Nosko L. (2015). Metodolohiya ponyattya refleksiyi yak psykholohopedyhohichnoi katehoriyi [Methodology of the concept of reflection as a psychological and pedagogical category]. *Problemy suchasnoi psykholohiyi: zbornyk naukovykh prats’ K-PNU imeni Ivana Ohiyenka NAPN Ukrainy*. Vyp. 28. S. 354–364.

5. Oleksiuk O. M. (2001). Suchasna muzychna osvita : innovatsiinyi aspekt [Modern music education : an innovative aspect]. Visnyk «Pedahohika». Vyp. 5. S. 5−12.

6. Ponyattya «profesijna refleksiya» ta yi znachushchist u prahychnij diyal’nosti majbutnoho psykholoha [The concept of “professional reflection” and its significance in the practical activity of a future psychologist]. (2015). *Visnyk Chernihivs’koho natsional’noho pedahohichnoho universytetu.* Vyp. 128. S. 116–120.

7. Rudnyts’ka O. P. (2005). Pedahohika: zahal’na ta mystets’ka [Pedagogy: general and artistic]: navchal’nyi posibnyk. Ternopil’: Bohdan. 360 s.

8. Stakhevych O.H. (2002). Osnovy vokal’noi pedahohiky [The fundamentals of vocal pedagogy]: navchal’nyi posibnyk. Sumy: SumDPU imeni A.S. Makarenka. 92 s.

9. Chzhan Tszin’tszin. (2016). Metodyka formuvannya mystetskoi refleksiyi majbutnoho vchytelya muzyky v protsesi vokal’nogo navchannya [The methodology of developing artistic reflection in future music teachers during vocal training]: avtoref. dys. … kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv. 20 s.

УДК 780.647.2,071.2(450)’’19’’(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-23

Тетяна ПАСІЧИНСЬКА
старший викладач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0000-0003-3452-7129*

Лариса ШЕМЕТ
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0000-0002-8568-336X*

Бібліографічний опис статті: Пасічинська, Т., Шемет, Л. (2025). Лучано Фанчеллі – творчий геній італійського акордеоніста-новатора. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 161–166, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-23

ЛУЧАНО ФАНЧЕЛЛІ – ТВОРЧИЙ ГЕНІЙ ІТАЛІЙСЬКОГО АКОРДЕОНІСТА-НОВАТОРА

Лучано Фанчеллі відіграв визначну роль у розвитку італійського акордеонного мистецтва середини XX ст. За своє недовге 24-річне життя, він встиг залишити значну спадщину, включаючи численні вірші, пейзажі, анатомічні малюнки та оригінальні твори для акордеону. Його віртуозність, інноваційність та багатогранний талант дали можливість розкрити потенціал акордеона як інструмента, здатного органічно поєднувати у виконавстві різні музичні жанри – від класичної до «легкої» естрадної музики та джазу. В українському музикознавстві творчість цього митця ще не отримала належного висвітлення, що зумовлює необхідність її дослідження та популяризації.

Мета статті *– це комплексний аналіз життєвого та творчого шляху Лучано Фанчеллі, визначення його внеску у розвиток акордеонного мистецтва.*

Методологія *ґрунтується на поєднанні біографічного, історичного, музично-аналітичного та порівняльного методів. Використано також метод аналізу архівних матеріалів та джерел, включаючи нотні збірки, записи виступів та спогади сучасників.*

Наукова новизна *полягає у дослідженні етапів творчого становлення Л. Фанчеллі, аналізі його композиторської діяльності та концертної практики. Особливу увагу приділено новаторському підходу митця до гри на акордеоні, розширенню репертуару та аналізу впливу музичної спадщини на сучасний акордеонний репертуар.*

Висновки. *Постать Л. Фанчеллі є знаковою для розуміння еволюції акордеонного виконавства середини XX ст. Аналіз його творчої спадщини виявив новаторський підхід до інструменту та вплив на розвиток та розширення обріїв акордеонного мистецтва.*

Визнанням внеску цього митця в музичну культуру є численні заходи та ініціативи, що вшановують його пам’ять, а також присвячені йому музичні твори.

Актуальним завданням є вивчення творчості та популяризація музики Л. Фанчеллі серед українських виконавців, педагогів та слухачів, що сприятиме збагаченню вітчизняного музичного простору та глибшому розумінню історії розвитку акордеону.

Ключові слова: *Лучано Фанчеллі, акордеон, акордеонне мистецтво, виконавство, концертна діяльність, композитор, новатор.*

Tetiana PASICHYNSKA
Senior Lecture at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0000-0003-3452-7129*

Larysa SHEMET
PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0000-0002-8568-336X*

To cite this article: Pasichynska, T., Shemet, L. (2025). Luchano Fanchelli – tvorchyi henii italiiskoho akordeonista-novatora [Lucano Fancelli – the creative genius of the Italian accordionist-innovator]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 161–166, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-23

LUCANO FANCELLI – THE CREATIVE GENIUS OF THE ITALIAN ACCORDIONIST-INNOVATOR

Luciano Fancelli played a significant role in the development of Italian accordion art in the mid-20th century. During his short 24-year life, he managed to leave a significant legacy, including numerous poems, landscapes, anatomical drawings and original works for accordion. His virtuosity, innovation and multifaceted talent made it possible to reveal the potential of the accordion as an instrument capable of organically combining various musical genres in performance – from classical to 'light' pop music and jazz. In Ukrainian musicology, the work of this artist has not yet received proper coverage, which necessitates its research and popularisation.

***The purpose** of the article is a comprehensive analysis of Luciano Fancelli's life and creative career, determining his contribution to the development of accordion art.*

***The methodology** is based on a combination of biographical, historical, musical analytical and comparative methods. The method of analysing archival materials and sources, including music collections, recordings of performances and memoirs of contemporaries, was also used.*

***The scientific novelty** lies in the study of the stages of L. Fancelli's creative development, the analysis of his compositional activity and concert practice. Particular attention is paid to the artist's innovative approach to playing the accordion, expanding the repertoire and analysing the influence of his musical heritage on the contemporary accordion repertoire.*

***Conclusions.** The figure of L. Fancelli is a landmark for understanding the evolution of accordion performance in the mid-20th century. Analysis of his creative legacy has revealed an innovative approach to the instrument and an influence on the development and expansion of the horizons of accordion art.*

The recognition of this artist in musical culture is the numerous events and initiatives that honor his memory, as well as musical works dedicated to him.

The current task is to study the work and popularize the music of L. Fancelli among Ukrainian performers, teachers and listeners, which contributes to the enrichment of the domestic musical space and a deeper understanding of the history of the development of the accordion.

***Key words:** Luciano Fancelli, accordion, accordion art, performance, concert activities, composer, innovator.*

Актуальність проблеми. Попри коротке життя, Лучано Фанчеллі встиг проявити себе як багатогранний митець, залишивши багато пейзажів, анатомічних, графічних малюнків, віршів та оригінальних композиції для акордеону. За спогадами сучасників цей надзвичайно «скромний та сором'язливий юнак завжди був веселим та енергійним, … щасливим його могло зробити просте прохання зіграти на улюбленому акордеоні» (Sito ufficiale, 2022). У сфері образотворчого мистецтва, окрім майстерного володіння кольором та композицією, малюнки Лучано вирізняються глибоким відчуттям природи, вмінням передати неповторність краєвидів та гру світла. Взагалі кольори, звуки та гармонії природи наповнювали його думки, які він втілював у віршах, у живописі чи в музиці. У музичній царині, завдяки винятковій віртуозності, імпровізаційності та новаторським композиторським ідеям, маестро здобув славу «генія, який … вплинув на шлях гри та музичний смак більшості сучасних акордеоністів» (Bibiani, 2023). Авторські твори та аранжування Л. Фанчеллі донині займають чинне місце у репертуарі вітчизняних акордеоністів, але відомості про самого митця у вітчизняному музикознавчому дискурсі майже відсутні та потребують всебічного вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві наразі існує обмежена кількість праць, присвячених творчості Лучано Фанчеллі. Окремі аспекти розглянуто у тезах Т. Пасічинської (2020). Основним джерелом інформації даного дослідження стали періодичні видання Італії (Leon, 1985; Award Luciano Fancelli, 2013), спогади сучасників, колег та учнів, які висвітлюють найяскравіші моменти біографії та дають особистісну оцінку різних аспектів композиторської та виконавської техніки Л Фанчелі (Forgini, 2009; Gatti, 2020; Giacopelli, 2013–14). Біографія та творча спадщина митця також представлена на його офіційному сайті (Luciano Fancelli. 2022) та у презентаційному виданні Farfisa (1965).

Мета дослідження – комплексний аналіз життєвого та творчого шляху Лучано Фанчеллі, визначення його внеску у розвиток акордеонного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народився Лучано Фанчеллі 10 квітня 1928 р.

у маленькому італійському селищі Каподаква (Capodacqua). Він був єдиною дитиною в родині професійних музикантів – скрипаля Енріко Фанчеллі та піаністки Луїджини Барбі, тож музика з самого народження була невід'ємною частиною його життя. Але творча індивідуальність Лучано проявилася в багатогранному аспекті. Вже за три місяці від початку навчання грі на старовинному сімейному фортепіано під керівництвом матері, восьмирічному хлопцеві ці уроки набридли. Він захопився вивченням геометрії та дизайну, а після закінчення початкової школи, коли родина переїхала до м. Терні, почав навчання на геодезиста у Технічному інституті.

Початок Другої світової війни став переломним моментом у житті Лучано. Родина Фанчеллі була змушена повернутися на три роки до м. Фоліньйо та Каподакви. Саме в цей період надлишок вільного часу та певний вплив батьків пробудили у Лучано любов до музики. І коли на 14-й день народження батько подарував йому маленький 32-басовий акордеон, це підштовхнуло до пристрасного захоплення новим інструментом, опануванню гри на якому юний Лучано присвячував по вісім-десять годин щоденно. Невдовзі батько позичив у сільського лікаря 120-басовий акордеон, заняття на якому сприяли подальшому формування творчої особистості молодого музиканта та швидкому прогресу. Спостерігаючи за успіхами сина, Енріко Фанчеллі купив у м. Терні новий акордеон, схожий за технічними характеристиками на тимчасово позичений, і вже за рік натхнених репетиції Лучано демонстрував вражаючу віртуозність (Giacopelli, 2013–14).

У п'ятнадцятирічному віці Лучано приєднався до сімейного оркестру «Фанчеллі», заснованого його батьками, де замінив попереднього акордеоніста Алессіо Розі. У післявоєнний період цей колектив часто виступав на танцювальних вечірках у Canapé, Circolo Cittadino, Del Gran Caffe Sassovivo та інших закладах Фольньйо. Майже за рік концертної практики в оркестрі Л. Фанчеллі освоїв основні елементи фактури, характерні для популярних танцювальних мелодій та навчився інтегрувати їх у власне виконавство на акордеоні, а також спробував свої сили у композиторській діяльності.

У 1945 р. Л. Фанчеллі написав свою першу пісню на вірш лірика Джанкарло Тестоні «Non Cosi» для видавництва радіо Record Ricordi. Ця композиція зазнала великого успіху серед колег та слухачів, зокрема завдяки постійним трансляціям у записі оркестру Анджеліні. Наступна пісня «Basta con le sambe» також стала успішною у виконанні оркестру Джанні Ферріо з вокалом Джули де Пальми. Згодом Лучано створив цілу низку інструментальних композицій для акордеона. І хоча всі твори, опубліковані у музичних видавництвах Ricordi, Berben, Campi та інших, мають дату, це не допомагає відтворити хронологічну послідовність його композиторських дослідів, оскільки ядро композиції могло довго залишатися серед нотаток, зупинятися на різних стадіях опрацювання і ставало композицією, коли з'являвся найкращий варіант (Sito ufficiale, 2022).

Серед композиторських експериментів, перш за все, слід відзначити оригінальні авторські твори: вальс «Stranezze» («Дивацтва»), вальс-мюзет «Au revoir, mademoiselle» («До побачення, мадемуазель»), «Echi della Versilia» («Відлуння Версилії»), «Cartoni animati» («Мультфільми»), вальс-мюзет «Un giorno a Tolosa» («Один день в Тулузі»), вальс-свінг «Pupazzetti» («Лялечки»), «Ninna nanna» («Колискова»), триптих «Tre Impressioni» («Три враження»): «Acquarelli Cubani» («Кубинські акварелі»), «Ciri» («Чірі») та «Dieci chilometri al finestrino» («10 кілометрів до вікна») тощо. Це були переважно жанрові композиції, в яких Л. Фанчеллі талановито поєднав естрадно-джазові елементи та гармонії з виразними мелодичними лініями, і це вирізняло його музику жвавістю, віртуозністю, великою елегантністю, уважність до дрібних елементів фактури та, як наслідок, здатністю залучати широку аудиторію. Лучано вважав, що «у джазі акордеон виконує функцію будь-якого іншого інструменту. Але його гармонійні можливості, його проникливість … здатні передати відчуття джазу, відчуття, яке базується на гармонії та ритмі, краще, ніж будь-який інший інструмент» (Gatti, 2020).

Також Л. Фанчеллі відомий своїми аранжуваннями для акордеона таких популярних мелодій, як «After you've gone» Т. Лейтона, «Archi in vacanza» Д. Роуза, «Кумпарсита» М. Родрігеса та «Малагенья» Е. Лекуони. Композиторський талант Л. Фанчеллі проявився і у вмінні перекладати для акордеонної фактури творів кла-

сичної, симфонічної та легкої музики. В його доробку Токата та фуга d-moll Й. Баха, Симфонія №5 Л. ван Бетховена та інш. За спогадами учня Лучано Л. Форгіні «бажаючи створити дует зі мною, він переписав для двох акордеонів симфонію «Юпітер» В. Моцарта, «Рапсодію у стилі блюз» Дж. Гершвіна, «Танок вогню» М. де Фальї, «Танець Анітри» Е. Гріга та переклав для акордеона соло «Смерть Озе»» (Forgini, 2009). Вміння Л. Фанчеллі віртуозно реалізовувати у виконавстві будь-який власний творчий задум встановило високий стандарт не лише для сучасників, але й для майбутніх поколінь акордеоністів-виконавців. Тож, поєднання функцій композитора, аранжувальника, виконавця і навіть ілюстратора (він намалював обкладинку для видання Токати та фуги d-moll Й. Баха та інш) сприяло створенню неповторного мистецького образу, всебічному розкриттю його творчого потенціалу та новаторського підходу до музичного мистецтва.

Набуттю популярності та визнанню Л. Фанчеллі значною мірою посприяла робота у національній телерадіокомпанії Італії RAI. Важливим етапом, що відкрив йому двері до RAI, стало блискуче прослуховування 15 вересня 1947 року. Тоді Лучано вразив маестро Фромана, директора музичного журналу «Tre in uno» та керівника вокального оркестру, своєю майстерною грою на фортепіано. Фроман був настільки захоплений «чудом виконавчо-інтерпретаційної інновації» (Sito ufficiale, 2022), що запросив поважних колег Нічеллі, Сегуріні, Донадіо та Да Віче, щоб вони також оцінили талант Л. Фанчеллі, який цього разу продемонстрував свою віртуозність вже на акордеоні. Після цього успішного показу йому одразу запропонували участь в естрадних шоу, а вже 27 вересня Лучано отримав можливість вести дві власні радіопередачі на RAI: «Голоси та інструменти на свободі» та «Лучано Фанчеллі та його акордеон». Протягом наступних двох років Л. Фанчеллі активно працював на радіо, завойовуючи все більшу прихильність слухачів та невпинно зростаючу популярність. Згодом він започаткував щотижневу програму «Романтичний куточок», де йому акомпанували відомі музиканти RAI: Канапіно (контрабас) та Вінсігерра (барабани). У тріо з ними Лучано записав свою єдину платівку на 45 обертів за хвилину, якість якої, на жаль, була досить низькою за сучасними стандартами (Bibian, 2023).

У цей період Л. Фанчеллі також активно бере участь у конкурсних змаганнях. 8–9 жовтня 1949 р. здобуває першу премію на I-му міжнародному фестивалі акордеоністів «Città di Stradella». У 1948 та 1949 рр. поспіль посідає другі місця на II-му та III-му конкурсі в Анконі. Поки, нарешті, у вересні 1950 р. здобуває омріяну першу премію на IV-му національному конкурсі в Анконі після блискучого виконання Симфонії № 5 Людвига ван Бетховена. Організатор конкурсу, фабрика Farfisa, надала йому унікальну можливість здійснити гастрольний тур Італією, виступаючи з концертами у Пармі, Неаполі, Ліворно, Реджо-Емілії та Віареджо. Ці гастролі стали важливим етапом у його кар'єрі, адже дозволили продемонструвати свій талант широкій аудиторії та здобути ще більшу популярність. Своїми численними виступами Лучано доводив, що «акордеон – це інструмент з великими виражальними можливостями, який часто недооцінюють» (Bibiani G, 2023). Він одним з перших в Італії почав грати концерти класичної музики, включаючи до свого репертуару твори таких композиторів, як Л. ван Бетховен, Й. Бах, Дж. Верді, П. Масканьї.

Окрім сольних виступів, Лучано також співпрацював з джазовим оркестром Терні та створив власний естрадний колектив. У 1951 році Л. Фанчеллі став учасником та солістом оркестру «Armonica Frontalini» в Мілані під керівництвом маестро Ріволі і виступав у театрі Ла Скала, демонструючи технічні та виражальні можливості акордеона як професійного академічного, естрадного та джазового інструмента. Його сміливі технічні рішення та новаторський підхід до гри на інструменті, особливо у розширенні функції лівої руки та манері фразування, досі використовуються виконавцями та залишаються актуальними. Зокрема, творчість Лучано Фанчеллі надихатиме відомого баяніста сучасності Рішара Гальяно, який відзначить джазові експерименти маестро словами: «Лучано Фанчеллі … представляє на акордеоні те, що Чарлі Паркер є на саксофоні» (Sito ufficiale, 2022).

1951–1952 рр. стали надзвичайно продуктивним періодом у житті Л. Фанчеллі. Він активно займався концертною та композиторською діяльністю, брав участь у проєктах, що виходили за межі суто музичної сфери. Остан-

ній візит Лучано до рідного міста відбувся наприкінці літа 1952 р., після завершення літнього сезону виступів з власним ансамблем на Адріатичній Рив'єрі. Тоді він порадував земляків своїм концертом на танцювальному вечорі в «Montagnola» у Фоліньо, популярному на той час місці відпочинку. Крім професійних успіхів, у цей період в особистому житті Лучано також відбулися важливі зміни – він заручився з Ельді і, сповнений надій, будував плани на майбутнє. На жаль, цим мріям не судилося збутися.

У грудні 1952 р. Л. Фанчеллі запросили до участі в популярній телевізійній програмі RAI «Rosso e Nero», що мала значну глядацьку аудиторію. Він виступав на новорічних святкуваннях, де грав безперервно всю ніч. Саме після цього проявилися перші симптоми захворювання, що призвело до трагічної смерті: 24 січня 1953 року, на піку своєї кар'єри, Л. Фанчеллі помер від сепсису, викликаного ускладненнями після недолікованої ангіни.

Хоча передчасна смерть обірвала багатообіцяючу кар'єру Лучано Фанчеллі, пам'ять про нього живе й донині, увічнена в різноманітних заходах та ініціативах. Зокрема, вже у вересні 1953 р., у м. Терні було проведено національний конкурс акордеоністів, присвячений його пам'яті, під головуванням відомого музиканта Феррарі Трекате. Згодом, на честь Лучано Фанчеллі було названо декілька шкіл акордеону, серед яких особливо вирізняється школа Еліо Боскелло з Мірано (Венеція).

У 1976 р. була заснована Музична Культурна Асоціація Лучано Фанчеллі, метою якої стала популяризація творчості та підкреслення його вагомого внеску в історію музики та акордеонного мистецтва. Засновниками асоціації стали батьки Лучано та його двоюрідний брат, архітектор Карло Фанчеллі. Перші заходи асоціації проводилися у форматі вечорів-концертів, у яких брали участь відомі музиканти, такі як Пеппіно Принчіпе, Джервазіо Маркосіньорі, Еліо Боскелло та японський акордеоніст Ясукіро Кобаясі.

У 1989 р., за підтримки Департаменту культури муніципалітету Терні, було створено оркестр «Лучано Фанчеллі» під керівництвом Марко Гатті.

До 60-ї річниці з дня смерті Лучано Фанчеллі, з 27 по 29 червня 2013 р., було організовано фестиваль та Міжнародний конкурс молодих акордеоністів та професіоналів. До складу журі увійшли такі відомі музиканти, як Володимир Зубицький (голова журі), Івано Баттістон, Коррадо Рояк, Паоло Віньяні та Марко Гатті. В рамках фестивалю відбулися концерти Марко Гатті та дворазового чемпіона світу П'єтро Адранії, виставка рукописних нот, ескізів та малюнків Л. Фанчеллі, а також ярмарок акордеонів.

На знак вшанування пам'яті видатного музиканта, міська рада Терні прийняла рішення назвати одну з вулиць міста іменем Лучано Фанчеллі. Його інструмент зберігається та є важливим експонатом у музеї акордеонів м. Кастельфідардо.

Крім того, сучасні композитори присвячують Лучано Фанчеллі свої твори, серед яких «Від Фанчеллі до Гальяно» В. Зубицького, «Homage to Fancelli and Portrait» С. Скаппіні та «Fancelli di Terni» Е. Веддові.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що Лучано Фанчеллі був піонером італійського акордеонного мистецтва, чия багатогранна обдарованість сприяла виходу інструменту за рамки усталених жанрових стереотипів. Композиторський внесок у збагачення репертуару, поєднання різних музичних стилів та віртуозне володіння акордеоном дозволили йому стати одним з найяскравіших представників італійської музичної культури середини XX століття. Аналіз творчої спадщини митця виявив новаторський підхід до інструменту, що вплинув на розвиток акордеонного виконавства та формування репертуару сучасних акордеоністів. Враховуючи недостатню представленість його творчості в українському музикознавстві, подальше дослідження та популяризація спадщини Л. Фанчеллі серед музикантів та науковців України є перспективним напрямом збагачення вітчизняного музичного простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Пасічинська Т. В. Творчість Лучано Фанчеллі як феномен італійського акордеонного мистецтва другої половини XX ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 71–72.

2. Award Luciano Fancelli. *Umbria OnLine, revista,* 2013. URL: https://news.umbriaonline.com/en/news/concorsi-premi/premio-luciano-fancelli.html (Дата звернення: 18.02.2025).

3. Bibiani G. La comunità di Capodacqua di Foligno omaggia Luciano Fancelli. 2023. URL: https://www.strumentiemusica.com/notizie/la-comunita-di-capodacqua-di-foligno-omaggia-luciano-fancelli/ (Дата звернення: 30.01.2025).

4. Farfisa – la presentazione dell'artista. Fancelli. 1965. URL: https://www.strumentiemusica.com/accordion-music/wp-content/uploads/strumenti-musica-fisarmonica-accordion-strumenti-musica-fisarmonica-accordion-luciano-fancelli-presentazione-farfisa.pdf (Дата звернення: 02.02.2025).

5. Forgini L. La Mia Storia, 2009. URL: http://www.leonidaforgini.it/la_mia_storia_1.html (Дата звернення: 17.02.2025).

6. Gatti M. Memories Luciano Fancelli, *PIF 2020, Gala Concert,* 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HYxkzz-K8uc (Дата звернення: 20.02.2025).

7. Giacopelli A. Luciano Fancelli. *Esame conclusive del corso preaccademico di fisarmonica,* 2013–14. URL: https://www.lucianofancelli.it/centro-documentazionale/pubblicazioni/ (Дата звернення:19.02.2025).

8. Leon J. S. Luciano Fancelli. Biografias. *Revista «El Acordeonista», 3*, 1953. URL: https://www.acordeon.xyz/Public/meta/ent/bio/bio.pdf (Дата звернення: 01.02.20245).

9. Luciano Fancelli da Capodacqua di Foligno al Teatro alla Scala. *Amici della Musica Foligno, revista,* 2023. URL: https://amicimusicafoligno.it/home/luciano-fancelli-da-capodacqua-di-foligno-al-teatro-alla-scala/ (Дата звернення: 10.02.2024).

10. Luciano Fancelli. *Sito ufficiale,* 2022. URL: https://www.lucianofancelli.it (Дата звернення: 07.02.2025).

11. Pili S. Un prezioso disco in vinile di Luciano Fancelli. 2013. URL: https://salvatorepili.blogspot.com/2013/04/luciano-fancelli.html (Дата звернення: 13.02.2025).

REFERENCES:

1. Pasichynska, T. V. (2020). Tvorchist Luchano Fanchelli yak fenomen italiiskoho akordeonnoho mystetstva druhoi polovyny XX st. [The work of Luciano Fancelli as a phenomenon of Italian accordion art of the second half of the 20th century]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI st.* : materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh, 23–24 kvitnia 2020 r. Kharkiv : KhDAK, 2020, 71–72 [in Ukrainian].

2. Award Luciano Fancelli. (2013). *Umbria OnLine,* magazine. URL: https://news.umbriaonline.com/en/news/concorsi-premi/premio-luciano-fancelli.html [in Italian].

3. Bibiani, G. (2023). La comunità di Capodacqua di Foligno omaggia Luciano Fancelli. [The community of Capodacqua di Foligno pays homage to Luciano Fancelli]. URL: https://www.strumentiemusica.com/notizie/la-comunita-di-capodacqua-di-foligno-omaggia-luciano-fancelli/ [in Italian].

4. Farfisa – la presentazione dell'artista. Fancelli. (1965). [Farfisa – the artist's presentation. Fancelli]. URL: https://www.strumentiemusica.com/accordion-music/wp-content/uploads/strumenti-musica-fisarmonica-accordion-strumenti-musica-fisarmonica-accordion-luciano-fancelli-presentazione-farfisa.pdf [in Italian].

5. Forgini, L. (2009). La Mia Storia [My Story]. URL: http://www.leonidaforgini.it/la_mia_storia_1.html [in Italian].

6. Gatti, M. (2020). Memories Luciano Fancelli, PIF 2020, Gala Concert. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HYxkzz-K8uc [in Italian; in English].

7. Giacopelli A. (2013–14). Luciano Fancelli. Final exam of the pre-academic accordion course, URL: https://www.lucianofancelli.it/centro-documentazionale/pubblicazioni/ [in Italian].

8. Leon, J. S. (1953). Luciano Fancelli. Biografias. [Luciano Fancelli. Biography]. *Magazine. «El Acordeonista»,* 3. URL: https://www.acordeon.xyz/Public/meta/ent/bio/bio.pdf [in Italian].

9. Luciano Fancelli da Capodacqua di Foligno al Teatro alla Scala (2023). [Luciano Fancelli from Capodacqua di Foligno to the La Scala Theatre]. *Amici della Musica Foligno, magazine.* 2023. URL: https://amicimusicafoligno.it/home/luciano-fancelli-da-capodacqua-di-foligno-al-teatro-alla-scala/ [in Italian].

10. Luciano Fancelli. (2022) *Official site*. URL: https://www.lucianofancelli.it [in Italian].

11. Pili, S. (2013). Un prezioso disco in vinile di Luciano Fancelli. [A precious vinyl record by Luciano Fancelli]. URL: https://salvatorepili.blogspot.com/2013/04/luciano-fancelli.html [in Italian].

УДК 781:930.85
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-24

Андрій ПОЦЕЛУЙКО
кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013
***ORCID:** 0000-0002-1078-7615*

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А.(2025). Стародавні українські щедрівки у світлі порівняльної музикології. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 167–172, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-24

СТАРОДАВНІ УКРАЇНСЬКІ ЩЕДРІВКИ У СВІТЛІ ПОРІВНЯЛЬНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ

***Мета дослідження** полягає у виявленні архаїчних елементів, що збереглися у структурі мелодики щедрівок та їх аналізі в світлі досягнень сучасної порівняльної музикології. **Методологія** роботи поєднує порівняльно-історичний та сучасні компаративістичні музикознавчі методи. **Наукова новизна.** У статті проаналізовані ключові терміни сучасного музикознавства та встановлена їх етнографічна мета і класифікація відповідно до різних форм. Здійснено аналіз музичних форм стародавніх щедрівок «А в цей дом завітав Бог», «Що в бору, бору», «Щодрий вечор пане господару» та виявлено їх структурну спорідненість з індійськими мантрами «Ом Namah Shivaya Gurave», «Не Ма Durga», «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». Вже з перших тактів щедрівки «А в цей дім завітав Бог», акцентуємо на наявність низхідних та висхідних стрибків кварти, що як і у мантрі «Ом Namah Shivaya» відповідають нещільній стихії повітря за «Піфагорійською досконалою незмінною системою». У щедрівці «Що в бору, бору» прослідковується розгортання мелодичного звороту обрамленого шістнадцятими тривалостями ідентично як і у мантрі «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». У щедрівці «Щодрий вечор, пане господару» констатуємо наявність субдомінантової групи тонів IV та II ступенів, в якій яскраво виражається спорідненість з початковими фразами першої частини мантри «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». Підкреслено визначення терміну порівняльного музикознавства, яке вперше було сформульоване Гвідо Адлером і його етнографічну мету та класифікацію відповідно до різних форм. **Зроблено висновок**, що всі вищевказані щедрівки та індійські мантри споріднені між собою ритмічно та мелодично. Зокрема, для мантри «Не Ма Durga» характерний пунктирний ритм та кожна з трьох частин цієї мантри закінчується низхідним фрігійським етичним ладом. Мантра «Ом Namah Shivaya Gurave» розвиває низхідну мелодичну лінію на початку твору подібно до щедрівки «А в цей дом завітав Бог», що акцентує низхідний тетрахорд дорійського ладу.*

***Ключові слова:** щедрівки, мантри, порівняльна музикологія, тетрахорди, стихії, індоєвропейський музичний ідіом.*

Andriy POTSELUIKO
PhD (Philosophy), Associate Professor at the Philosophy Department, Lviv Polytechnic National University, 12 S. Bandera Str., Lviv, Ukraine, 79013
***ORCID:** 0000-0002-1078-7615*

To cite this article: Potseluyko, A. (2025). Starodavni ukrainski shchedrivky u svitli porivnialnoi muzykolohii [Ancient Ukrainian carols in the light of comparative musicology]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 167–172, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-24

ANCIENT UKRAINIAN CAROLS IN THE LIGHT OF COMPARATIVE MUSICOLOGY

The purpose of the study is to identify archaic elements that have been preserved in the structure of carol melodies and to analyze them in the light of the achievements of modern comparative musicology. The research methodology combines comparative historical and modern comparative musicological methods. Scientific novelty. The article analyzes the key terms of modern musicology, establishes their ethnographic purpose and classification into various forms. The author analyzes the musical forms of the ancient carols «A v tsey dom zavitav Boh», «Shcho v boru,boru», «Shchodryy vechor, pane hospodaru» and reveals their structural affinity with the Indian mantras «Om Namah Shivaya Grave», «Ne Ma Durga», «Durga Mahalakshmi Saraswati Ma». From the very first measures of the carol «A v tsey dom zavitav Boh» we emphasize

the presence of descending and ascending quarter notes, which, like in the mantra «Om Namah Shivaya», correspond to the loose element of air according to the «Pythagorean perfect unchanging system». In the carol «Shcho v boru, boru» we can trace the unfolding of a melodic turn framed by sixteen durations identical to the mantra «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». In the carol «Shchodryy vechor, pane hospodaru» we state the presence of a subdominant group of tones of IV and II degrees, which clearly shows the affinity with the initial phrases of the first part of the mantra «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». The definition of the term comparative musicology, which was first formulated by Guido Adler, and its ethnographic purpose and classification according to different forms are emphasized. It is concluded that all of the above carols and Indian mantras are related to each other rhythmically and melodically. In particular, the mantra «Ne Ma Durga» is characterized by a dotted rhythm and each of the three parts of this mantra ends in a descending Phrygian ethical mode. The mantra «Om Namah Shivaya Gurave» develops a descending melodic line at the beginning of the work, similar to the carol «A v tsey dom zavitav Boh», which emphasizes the descending tetrachord of the Dorian mode.

Key words: *carols, mantras, comparative musicology, tetrachords, elements, Indo-European musical idiom.*

Актуальність теми та методологія дослідження. Сьогоденні соціокультурні тенденції в Україні характеризуються зростанням національної самосвідомості та інтересу до витоків національної культури, зокрема й музичної її складової. Ці явища спонукають до поглиблення дослідження елементів народнопісенної традиції, які сягають своїми витоками стародавніх часів. Однією з найдавніших форм фольклорного жанру є пісні календарного циклу, зокрема, й щедрівки. Методологія роботи поєднує порівняльно-історичний та сучасні компаративістичні музикознавчі методи для аналізу даного жанру народної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми десятиліттями українські етномузикологи особливо глибоку увагу приділяють вивченню календарно-обрядової пісенності. Їх дослідження охоплюють як цілу українську етнічну територію й системно розглядають весь комплекс музичної календарної обрядовості, часом долучаючи навіть землі суміжних народів (Клименко, 2020), так і територію обмежену певним регіоном (Іваницький, 2009) чи ще вужчою локальною зоною (Гончаренко, 2010). Нерідко дослідники, котрі послідовно вивчали одну географічно окреслену традицію, поступово «переходили» у своїх розвідках від одного сезону до іншого, присвячуючи кожному окрему статтю чи навіть монографію. Як приклади подібних публікацій, можна назвати праці І. Клименка (2008), Г. Коропніченка (2019), Г. Пшенічкіної (2023), М. Скаженика (2014), О. Смоляка (2001), О. Терещенка (2016). Н. Назаров у статті «Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців» зазначає, що якщо існує доведена генетична спорідненість мов, фольклору та інших сфер духовного та суспільного життя індоєвропейських народів, то має існувати і зв'язок між їхніми музичними традиціями (Назаров, 2021). А. Іваницький у своїй праці «Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики» не вважає новою ідею спільної індоєвропейської фольклорної музичної мови (Іваницький, 2009, с. 86). Г. Люко дослідив 14 мелодичних патернів з різних регіонів, які мають схожу обрядову функцію, амбітус, гармонію та мелодичний малюнок. Деякі з цих патернів мають схожість із григоріанським наспівом католицької церкви. Оскільки йдеться про музику народів, які не належать до католицького обряду, то спільні риси григоріанського співу і цих творів слід віднести до фольклорного пласту індоєвропейського походження, який взяли за основу творці григоріанського співу (Lükő, 1964, p. 239).

Мета дослідження полягає у виявленні архаїчних елементів, що збереглися у структурі мелодики щедрівок та їх аналізу в світлі досягнень сучасної порівняльної музикології.

Виклад основного матеріалу. Порівняльне музикознавство виникло наприкінці XIX століття в Німеччині, коли психологія та саме музикознавство ставали академічними дисциплінами, а винахід фонографа уможливив запис музичного звуку. Перші музикознавці-компаративісти наголошували на кількісному, культурному порівнянні та еволюційній інтерпретації записів народних пісень від тонкого аналізу «еволюції мелодійної сім'ї» до широкого «кантометричного» аналізу глобальних взаємозв'язків між стилем співу та соціальною структурою. Після Другої світової війни ця галузь змінила назву з «порівняльного музикознавства» на «етномузикологію» і зробила акцент на якісному, внутрішньо культурному аналізі неакустичних елементів музичної поведінки та її значення до такої міри, що критики

охрестили її «етномузикологією» (Savage, 2022). У XXI столітті спостерігається відродження «нового порівняльного музикознавства», стимульоване інноваціями в психології, комп'ютерних науках та еволюційній біології.

Витоки музики та музикознавства, історія порівняльного музикознавства та його зв'язок з іншими галузями, такими як етномузикологія, історичне музикознавство, антропологія та музичне пізнання, детально розглядалися з багатьох різних точок зору. Порівняльне музикознавство має глибоке коріння, яке можна простежити щонайменше у стародавніх греків (Black & Tylianakis, 2024). Однак, свою власну назву та ідентичність ця галузь вперше отримала у XIX столітті, коли музикознавство і психологія формувалися як окремі академічні галузі, а концепція еволюції була новою і захоплюючою. У ті перші дні ідея окремих академічних дисциплін тільки зароджувалася, і те, що ми зараз вважаємо «міждисциплінарними» дослідженнями, що поєднують науку і мистецтво, не вважалося чимось незвичайним.

Порівняльне музикознавство охоплює суб'єктивні слухові елементи наприклад, емоції, розповіді та поведінкові контексти, які уявляються у відповідь на музику; західні нотні записи мелодій; «кантометричні» оцінки музичних макрохарактеристик наприклад, такі як, стабільність висоти тону, ритмічна регулярність, тембральна яскравість, вокально-інструментальна організація; автоматизований аналіз мікротональності та мікроритмів. Зрештою, досліджуючи детальніше, можна зрозуміти, що не існує єдиного досконалого порівняльного методу оцінки критеріїв творів. Формальне визначення з'явилося наступного десятиліття, коли Гвідо Адлер став співзасновником першого музикознавчого журналу «Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft» і відкрив його своєю статтею в 1885 році «Предмет, метод і мета музикознавства» яка була опублікована німецькою мовою. У 1981 році вийшов англійський переклад даної статті. Адлер визначив не лише порівняльне музикознавство, але й усю музичну науку, яку він розглядав як «тональну науку», що має на меті «відкриття істинного і просування прекрасного». Він розділив музикознавство на дві основні галузі. Перша – гуманітарна, історична, зосереджена на історії музики за епохами, народами, імперіями, націями, регіонами, містами, художніми школами, митцями. Друга – точна, систематична, зосереджена на встановленні «найвищих законів в окремих галузях тонального мистецтва». Адлер дає перше визначення порівняльного музикознавства («Musikologie»): «порівняння музичних творів – особливо народних пісень – різних народів землі з етнографічною метою та класифікацією їх відповідно до різних форм». Адлер класифікував порівняльне музикознавство в межах «систематичної» галузі разом з іншими підгалузями, які сьогодні можна було б описати як такі, що належать до теорії музики та музичного пізнання.

У даній статті ми зосередимо увагу на порівнянні давніх українських щедрівок, які сягають доби дохристиянської архаїки з індійськими сакральними музичними творами (мантрами). Мантра «Om Namah Shivaya Gurave» (Natesh Craig Ramsell, 2024, p. 154) написана в тональності c moll у розмірі 4/4. Початок першої фрази статичний з плавним низхідним переходом у тональність VII ступеня B dur; поверненням знову у мінор c moll та завершенням мажорною тональністю G dur. Важливо зауважити висхідний стрибок кварти, що розвиває низхідну лінію на початку твору. Вже у 2-му реченні «Satchi daananda Murtae» спостерігаємо висхідний стрибок квінти, якому передує низхідний стрибок кварти, що в свою чергу розширює мелодичну лінію і приводить до кульмінації з тональності B dur – в тональність f moll. Наступні третя «Nish prapanchaaya Shaantaya» та четверта «Nira alambaaya Tejase» фрази на першій сильній долі помічені паузою, що не менш важливо для подальшого розгортання мелодики і акцентування на тон «b», який оспівує чисту кварту вниз і чисту квінту вгору. Друга частина «Om Namah Shivaya Gurave» вирізняється метро-ритмічними змінами, а саме, подовженою першою долею низхідного ходу, що розвиває таким самим ритмічним рисунком подальші фрази. Завершується твір плавним низхідним діатонічний тетрахордом, який Платон і Аристотель називали лідійським етичним ладом (Поцелуйко, 2024, с. 164) та короткими тональними відхиленнями f-c-B-c. Тут можемо зауважити явно виражені ознаки стихій «Піфагорійської досконалої незмінної системи» (Поцелуйко, 2023) відповідно до інтервалів: нещільної сти-

хії повітря, якій відповідає кварта та щільної стихії води на яку вказує квінта.

Доволі цікавою у мелодикою-ритмічному плані є мантра «He Ma Durga» (Natesh Craig Ramsell, 2024, p. 45) написана в тональності ля-мінор у розмірі 4/4. Ця коротка фраза «He Ma Durga» повторюється шістнадцять разів упродовж цілого твору і поділяється на чотири частини. Починається музична лінія тенденцією мелодичного розвитку вгору і завершується низхідним фрігійським етичним ладом. Третя частина без змін повторює першу. Ми бачимо перехід з основної тональності ля мінор в тональність VII ступеня Соль мажор, з відхиленням в ре мінор IV ступеня і поверненням в основну тональність ля мінор. Друга частина ритмічно пов'язана з першою і третьою частинами, а мелодично, транспонує в тональність мі мінор з переходами a-G-d-e-a. Кожна з цих трьох частин закінчується низхідним фрігійським етичним ладом. Для мантри характерний пунктирний ритм, який тут подовжує третю відносно сильну долю в розмірі 4/4, яка в свою чергу з'єднується лігою з другою слабкою долею однакової висоти. Кульмінацією твору є заключна частина. Вона написана октавою вище, що і у виконавському плані є контрастним та досить складним явищем. Чергування секундових ходів вгору та вниз, паузи на першій сильній долі додають максимального напруження в поступовому кульмінаційному розвитку мелодії.

Мантра «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma» (Natesh Craig Ramsell, 2024, p. 43) написана в тональності ре мінор у розмірі 4/4. Перша частина твору монотонно довгими тривалостями оспівує тон «d» основної тональності, а далі переходить у субдомінантову групу. Цікавим моментом є відхилення у C-g-C-g-C на слова «Maa Jay Jay Maa Jay Jay Ma» в якому помітний відтінок фрігійського етичного ладу. Кульмінаційною фразою «Durga Jay JayMa» завершується перша частина мантри. Друга частина мантри «Mahalakshmi Jay Jay Ma» починається низхідним тетрахордом b-a-g-f, який є лідійським етичним ладом за Платоном і Аристотелем. Відповіддю до низхідного лідійського етичного ладу виступає дзеркально-симетричний висхідний тетрахорд g-a-b-c на слова «Sarasvasti Mahalakshmi Jay Jay Ma». Заключна частина повторює першу половину другої частини, але більш розспівно. Тут основний тон «d» припадає на слабу долю у першій фразі і на відносно сильну в другій фразі. Coda «Ma Jay Jay Ma» оспівана фрігійським етичним ладом g-f-e-d і супроводжується довгими тривалостями.

Щедрівка «А в цей дом завітав Бог» (Колядки та щедрівки, 2005, с. 49) написана в тональності Соль мажор у розмірі 4/4. Вже з перших тактів щедрівки бачимо низхідний та висхідний стрибок кварти, що як і у мантрі «Om Namah Shivaya» відповідає нещільній стихії повітря за «Піфагорійською досконалою незмінною системою». Упродовж всієї щедрівки ми можемо зустріти низхідний тетрахорд дорійського ладу на слова «Ісус Христос», «ой будь мати», «а кіпоньки», «голубоньки». Відповіддю до низхідного тетрахорду h-a-g-fis є дзеркально-симетричний висхідний тетрахорд fis-g-a-h, що виражає стихію землі за «Піфагорійською досконалою незмінною системою» на слова «народився», «звеселився», «-ти весела», «-те життю очерет», «-ки як стіжки, готуй пиріжки».

Щедрівка «Що в бору, бору» (Колядки та щедрівки, 2005, с. 52) написана в тональності Ре мажор у розмірі 3/4. Яскраво виражений лідійський етичний лад g-fis-e-d на слова «рай розвився в домі його» припадає на кульмінаційну точку, в розгортанні мелодичного звороту обрамленого шістнадцятими тривалостями. Як і у мантрі «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma» він зберігає свою цілісність впродовж твору. Для цієї щедрівки характерний повільний темп хоча з дрібними тривалостями на відміну від мантри , яка також виконується повільно, але з довгими тривалостями. Закінчення кожної фрази обрамлене стрибками чистої кварти вниз і вгору, що за Піфагором, відповідає стихії повітря.

Щедрівка «Щодрий вечор, пане господару» (Колядки та щедрівки, 2005, с. 64) написана в тональності B dur, у розмірі 2/4. Починається щедрівка субдомінантовою групою тонів IV та II ступенів і завершує першу фразу тонікою. Доволі статична мелодія без особливого розвитку найбільш споріднена з початковими фразами першої частини мантри «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma» (Natesh Craig Ramsell, 2024, p. 43), а подальше розгортання мелодичної лінії підкреслює субдомінантову функцію IV та II ступенів, яка вимальовується впродовж цілого твору. Кульмінаційне завер-

шення щедрівки окреслене лідійським етичним ладом es-d-c-b на розспівне слово «пирозі».

Висновки і перспективи подальших досліджень. На основі музичного аналізу стародавніх українських щедрівок, а саме: «А в цей дом завітав Бог», «Що в бору, бору», «Щодрий вечор пане господару» виявлено їх структурну спорідненість з індійськими мантрами «Om Namah Shivaya Gurave», «He Ma Durga», «Durga Mahalakshmi Sarasvati Ma». Окреслюючи ладові особливості платонівсько-аристотелівських діатонічних тетрахордів та використовуючи «Досконалу незмінну систему піфагорійського звукоряду» елементи якої взаємодіють між собою через тетрактиду вогонь–земля–вода–повітря, у щедрівці «А в цей дом завітав Бог» акцентуємо на наявність низхідних та висхідних стрибків кварти, що як і у мантрі «Om Namah Shivaya» відповідають нещільній стихії повітря. Всі вищевказані щедрівки та індійські мантри споріднені між собою не тільки ритмічно, а й мелодично. Зокрема, для мантри «He Ma Durga» характерний пунктирний ритм та кожна з трьох частин цієї мантри закінчується низхідним фрігійським етичним ладом. Мантра «Om Namah Shivaya Gurave» розвиває низхідну мелодичну лінію на початку твору, подібно до щедрівки «А в цей дом завітав Бог», що акцентує низхідний тетрахорд дорійського ладу. Близька типологічна спорідненість елементів мелодичної структури даних досліджуваних щедрівок і мантр методом аналізу музичних форм, робить правомірним припущення про їх спільну індоєвропейську генетичну спорідненість. Таким чином, на основі аналізу музично-словесного тексту ряду стародавніх традиційних етнокультурних творів, можемо констатувати, що метод аналізу музичних форм є плідним підходом до осягнення важливих структурних особливостей архаїчних народно-пісенних творів і перспективним засобом для подальших досліджень.

Подяка. Автор хотів би висловити подяку Балуцькій Н. М. за музикознавчу консультацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору: Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.

2. Клименко І.В. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: Типологія і географія. Монографія. Київ: НМАУ. 2020. Т. 1. 360 с.

3. Колядки та щедрівки з репертуару етнографічного хору «Гомін» та Київського Кобзарського цеху/Упор. Леопольд Ященко та Катерина Міщенко. Київ. 2005. 186 с.

4. Назаров Н.А. Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців. *Folia Philologica,* 2021. № 2. С. 42–60.

5. Поцелуйко А.Б. Українські народні календарно-обрядові пісні як значущий елемент національної культурної ідентичності. *Психологічні виміри культури, економіки, управління. Матеріали Всеукраїнського наукового круглого столу «Життєстійкість особистості, економіки та культури суспільства в умовах війни» з нагоди Міжнародного дня жінок та дівчат в науці*. Україна, Львів, 11 лютого 2024 р. [відповідальний редактор канд. психол. наук Олег Лозинський]. Львів. 2024. № 26. С. 163–170.

6. Поцелуйко А.Б. Архаїчні індоєвропейські елементи музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень. *Fine Art and Culture Studies,*2023. № 3. С. 93–99.

7. Apicella, C., Norenzayan, A., & Henrich, J. (2020). Beyond WEIRD: A review of the last decade and a look ahead to the global laboratory of the future. *Evolution and Human Behavior,* 41(5), P. 319–329.

8. Black, A., & Tylianakis, J. M. (2024). Teach Indigenous knowledge alongside science. *Science (6683),* P. 592–594.

9. Clarke, D. (2014). On not losing heart: A response to Savage and Brown's Toward a new comparative musicology. *Analytical Approaches to World Music*, 3(2), P. 1–14.

10. Chailly, J. (1956). Le mythe des modes grecs. *Acta musicologica*, № 28. P. 146–147.

11. Comparative musicology: The science of the world's music. Oxford University Press. 2018. 81 p.

12. Helmholtz, H. L. (1954). On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music (2nd English ed.) Vol. 8, 576 p.

13. Lükő, G. (1964). Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae,* № 3–4. P. 237–289.

14. Natesh Craig Ramsell. (2024). Bliss of Kirtan180+ Kirtan Chants. 206 p.

15. Savage, P. E., & Brown, S. (2013). Toward a new comparative musicology. *Analytical Approaches to World Music*, 2(2), P. 148–197.

16. Savage, P. E., Brown, S., Sakai, E., & Currie, T. E. (2015). Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America,* 112(29), P. 89–99.

REFERENCES:

1. Ivanytskyy, A. I. (2009). Istorychnyy syntaksys fol′kloru: Problemy pokhodzhennya, khronolohizatsiyi ta dekoduvannya narodnoyi muzyky [Historical syntax of folklore: Problems of origin, chronology and decoding of folk music]. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].

2. Klymenko, I.V. (2020). Obryadovi melodiyi ukrayintsiv u konteksti slov′yano-balts′koho rann′otradytsiynoho melomasyvu: Typolohiya i heohrafiya. [Ritual melodies of Ukrainians in the context of the Slavic-Baltic early traditional melodrama: Typology and geography] Monohrafiya. Kyiv: NMAU. T. 1. 360 [in Ukrainian].

3. Kolyadky ta shchedrivky z repertuaru etnohrafichnoho khoru «Homin» ta Kyyivs′koho Kobzars′koho Tsekhu/Upor. Leopol′d Yashchenko ta Kateryna Mishchenko [Carols and Christmas songs from the repertoire of the ethnographic choir "Homin" and the Kyiv Kobzarsky Guild] Kyiv. 2005. 186 [in Ukrainian].

4. Nazarov, N.A. (2021). Indoyevropeys′kyy muzychnyy idiom ta etnohenez indoyevropeytsiv [Indo-European musical idiom and ethnogenesis of Indo-Europeans]. *Folia Philologica-Folia Philologica*, 2, 42–60 [in Ukrainian].

5. Potseluyko, A.B. (2024). Ukrayins′ki narodni kalendarno-obryadovi pisni yak znachushchyy element natsional′noyi kul′turnoyi identychnosti [Ukrainian folk calendar-ritual songs as a significant element of national cultural identity]. *Psykholohichni vymiry kul'tury, ekonomiky, upravlinnya. Materialy Vseukrayins'koho naukovoho kruhloho stolu.* Lviv. 26. 163–170 [in Ukrainian].

6. Potseluyko, A.B. (2023). Arkhayichni indoyevropeys'ki elementy muzychnykh form ukrayins'kykh narodnykh kalendarno-obryadovykh pisen[Archaic Indo-European elements of musical forms of Ukrainian folk calendar and ritual songs]. *Fine Art and Culture Studies,* № 3. 93–99 [in Ukrainian].

7. Apicella, C., Norenzayan, A., & Henrich, J. (2020). Beyond WEIRD: A review of the last decade and a look ahead to the global laboratory of the future. *Evolution and Human Behavior,* 41(5), 319–329 [in English].

8. Black, A., & Tylianakis, J. M. (2024). Teach Indigenous knowledge alongside science. *Science (6683)*, 592–594 [in English].

9. Clarke, D. (2014). On not losing heart: A response to Savage and Brown's Toward a new comparative musicology. *Analytical Approaches to World Music,* 3(2), 1–14 [in English].

10. Chailly, J. (1956). Le mythe des modes grecs. *Acta musicologica,* № 28. 146–147 [in English].

11. Comparative musicology: The science of the world's music. Oxford University Press. 81 [in English].

12. Helmholtz, H. L. (1954). On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music (2nd English ed.) Vol. 8, 576 p.

13. Lükő, G. (1964). Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae,* № 3-4. 237–289 [in English].

14. Natesh Craig Ramsell. (2024). Bliss of Kirtan180+ Kirtan Chants. 206 [in English].

15. Savage, P. E., & Brown, S. (2013). Toward a new comparative musicology. *Analytical Approaches to World Music,* 2(2), 148–197 [in English].

16. Savage, P. E., Brown, S., Sakai, E., & Currie, T. E. (2015). Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America,* 112(29), 89–99 [in English].

UDC 78.072:78.089
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-25

Oleksandr RUDENKO
PhD, Lecturer at the Department of Choreography and Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002
***ORCID:** 0000-0002-0368-6445*
***Researcher ID:** HGV-1255-2022*

To cite this article: Rudenko, O. (2025). Zvuchannia doby: vytonchena pobudova fortepiannoho trio E-Dur V. A. Motsarta [The sound of the era: the refined structure of W. A. Mozart's Piano Trio IN E-Dur]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 173–179, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-25

THE SOUND OF THE ERA: THE REFINED STRUCTURE OF W. A. MOZART'S PIANO TRIO IN E-DUR

***The aim of this study** is to present a comprehensive analysis of the Piano Trio in E-Dur (KV 542), which is essential for a deeper understanding of W. A. Mozart's chamber style. The research includes an examination of the structural elements of the opus, contributing to the enhancement of performance skills and the expansion of musical knowledge at all stages of professional development. Special attention is given to the compositional techniques employed in the piano trio genre. It is noted that the evolution of the composer's style can be traced in his ensemble works, including his piano trios, which are highly informative, versatile, melodious, expressive, exceptionally technical, and refined. These works exhibit an exquisite contrast in tempo and dynamics, as well as a distinct and harmonious interaction among all members of the trio. **Research methodology.** To achieve the research objective, a comprehensive set of scientific methods has been used. These include: historical and stylistic analysis (studying the historical context and the influence of the era); musicological analysis (melodic, rhythmic, dynamic, and timbral aspects); performance analysis (developing recommendations on technical, artistic, and stylistic aspects); comparative analysis (comparison with other works, analysis of literary sources, and expert evaluation methods). **The scientific novelty** lies in the analysis of W. A. Mozart's piano trio. The study takes into account the composer's annotations in the scores that were disseminated during his lifetime. Additionally, it considers the stylistic features of the era in which the composer lived. **Conclusions.** The study of Mozart's piano trios is an important step in the development of Ukrainian musical art, contributing to the improvement of both rehearsal and educational processes. This article enhances the understanding of the great composer's work, expands knowledge of his musical style, and opens new possibilities for the interpretation and performance of his chamber compositions. Further research in this field will enable a more detailed exploration of Mozart's musical heritage, facilitating its successful integration into performance practice.*

***Key words:** performance mastery, musical structure, chamber music, Mozart, musical perfection, structural analysis, trio.*

Олександр РУДЕНКО
доктор філософії, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002
***ORCID:** 0000-0002-0368-6445*
***Researcher ID:** HGV-1255-2022*

Бібліографічний опис статті: Руденко, О. (2025). Звучання доби: витончена побудова фортепіанного тріо E-Dur В. А. Моцарта. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 173–179, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-25

ЗВУЧАННЯ ДОБИ: ВИТОНЧЕНА ПОБУДОВА ФОРТЕПІАННОГО ТРІО E-DUR В. А. МОЦАРТА

***Мета роботи** полягає у представленні комплексного аналізу фортепіанного тріо E-Dur (KV 542). Це важливо для більш якісного розуміння камерного стиля В. А. Моцарта. Дослідження вміщує аналіз структурних елементів опусу. Це сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності та розширенню музичної освіченості на всіх етапах професійного розвитку. Акцентується увага на засобах побудови творів у жанрі фортепіанного тріо. Зазначено, що еволюція стилю композитора простежується у його ансамблевих творах. Це стосується і фор-*

тепіанних тріо, які досить інформативні, варіативні, мелодійні, виразні, надзвичайно технічні та витончені. Твори мають витончену контрастність темпів та динаміки, виразну та гармонійну взаємодію між усіма учасниками тріо. ***Методологія роботи*** *Для досягнення мети дослідження використано комплекс наукових методів. Серед них: історичний та стилістичний аналіз (вивчення історичного контексту та впливу епохи); музикознавчий аналіз (мелодичний, ритмічний, динамічний, тембровий); виконавський аналіз (розробка рекомендацій щодо технічних, художніх та стилістичних аспектів); порівняльний аналіз (зіставлення з іншими творами, аналіз літературних джерел та методів експертної оцінки.* ***Наукова новизна*** *полягає у аналізі фортепіанного тріо В. А. Моцарта. Враховані примітки композитора у партитурах, які набули розповсюдження за життя композитора. Дослідження враховує стилістику епохи часів композитора.* ***Висновки.*** *Дослідження фортепіанних тріо Моцарта є важливим кроком у розвитку українського музичного мистецтва. Це дозволить вдосконалити репетиційний та навчальний процес. Стаття сприяє глибшому розумінню творчості великого композитора, розширює знання про його музичний стиль, відкриває нові можливості для інтерпретації та виконання його камерних творів. Подальші дослідження у цьому напрямку дозволять більш детально дослідити музичну спадщину Моцарта з метою її успішного впровадження у виконавську практику.*

Ключові слова: *виконавська майстерність, музична побудова, камерна музика, Моцарт, музична досконалість, структурний аналіз, тріо.*

The urgency of the problem. The relevance of this study is driven by the growing interest in Wolfgang Amadeus Mozart's chamber music and the need for a comprehensive understanding of his piano trios. Despite the existence of scholarly works dedicated to the composer's oeuvre, issues of interpretation, stylistic features, and performance approaches to his chamber compositions remain a subject of discussion among musicologists and performers.

Foreign researchers emphasize the connection between Mozart's chamber music and his symphonic legacy. At the same time, this issue has not been sufficiently explored in Ukrainian studies. The proposed research is a necessary contribution to contemporary musicology. It deepens the theoretical understanding of Mozart's piano trios and enhances performance practice through the analysis of technical aspects.

Analysis of recent research and publications. Wolfgang Amadeus Mozart's piano trios have attracted the attention of many researchers. Scholars consider these works a highly significant contribution by the composer to the development of chamber music.

The European musicological tradition places considerable emphasis on the historical and stylistic analysis of Mozart's compositions. K. Weisler's research highlights the evolution of the composer's chamber style, examining the relationship between his trios and symphonic works. G. Grindler analyzes the tonal and harmonic development in these pieces, emphasizing their internal dramaturgy and the use of polyphonic techniques. The works of Johann Zephried are also of great importance. This researcher studies the dynamic and articulation features of piano performance during the Classical period, including Mozart's piano trios. He underscores the necessity of employing historically informed performance techniques on the piano and similar instruments.

American researchers focus on the influence of genre traditions and performance approaches. Robert Levin considers improvisation a crucial aspect of interpreting Mozart's works, advocating for the revival of period-appropriate performance techniques and ornamentation. Jessica Walton analyzes the role of the piano as a central ensemble instrument, emphasizing the interaction between the violin and piano. Her primary interest lies in achieving balance between the instruments. Significant contributions have also been made to studies on modern performance approaches. Brian Newman explores the application of contemporary interpretative techniques in performing Mozart's chamber works. Specifically, he examines the impact of concert hall acoustics on the timbral palette of piano trios.

The literature review demonstrates a broad academic interest in Mozart's piano trios, spanning both European and American scholarship. These studies encompass aspects of style analysis, performance practice, and interpretation, contributing to a deeper understanding of the composer's artistic legacy and its significance in contemporary performance.

The purpose of the study. This study involves an in-depth analysis of the structural elements of the work. Such an approach will contribute to enhancing the performance skills of musicians at all stages of their professional development.

Presentation of the main research material. This study will help fill a gap in the methodological literature dedicated to Mozart's chamber works.

For an accurate understanding and successful artistic interpretation, a structural analysis is essential. This approach will aid in avoiding many challenges in concert performance. Compared to the number of his works in other genres, Mozart's eight piano trios represent a relatively small output. Classical music enthusiasts may only lament that the composer lived only 35 years. Seven of these trios were written for the traditional ensemble of piano, violin, and cello, while one was composed for piano, clarinet, and viola (Abert, 1923).

It can be argued that Mozart's stylistic evolution is reflected in his ensemble works within this genre. The first composition in this form, Divertimento in B-Dur, KV 254, was written during his Salzburg period. Despite being an early work, it matches the beauty and craftsmanship of his final trio, G-Dur, KV 564 (Jan, 1856). The creation of his chamber piano trios was influenced by his simultaneous work on more complex compositions in other genres. Due to the musical perfection of these piano trios, from the first to the last, it is evident that Mozart did not compose «simple» or «complex» works within this genre. Each piece is distinguished by its structural clarity, elegance, and expressiveness. The structure of each piano trio is of exceptional importance. Just as a necklace cannot exist without each individual bead, a piano trio cannot exist without the flawless construction of the entire work. This idea has been emphasized by renowned pianists from various countries.

Interest in Mozart's music has never waned. His works continue to be performed in both grand concert halls and intimate venues. The training of a professional musician would be incomplete without his compositions. Piano trios are an integral part of the curricula in all music education institutions. In music schools, teacher ensembles are particularly popular, and they take great pleasure in performing Mozart's piano trios. From an early age, students are introduced to the composer's chamber music, shaping their musical taste through his works. Without this educational foundation, the training of future performers and music enthusiasts would lack quality.

In preparing well-rounded musicians, it is crucial to first develop their intellectual horizons and train their auditory perception. Only then will an artist be fully prepared to grasp the complex imagery and expressive depth that characterize Mozart's music.

Over time, this will influence the culture of sound production, leading to an overall improvement in sound quality. The performance will become more refined, expressive, and engaging for both the musician and the audience. It is crucial to cultivate a desire for self-improvement and to incorporate the finest musical examples at every stage of education. This approach will enhance the understanding of dynamics and tempo control. Precision and elegance in phrase shaping will contribute to the development of a refined performance style. A strong tendency toward high-quality playing will emerge, allowing musicians to fully enjoy each element of the musical structure, attentively perceiving and reproducing every detail and ornamentation. When working on piano trios, it is essential to consider all aspects: sound quality, the smoothness of bow changes, intonation accuracy, ensemble cohesion, and the beauty of vibrato in string instruments.

To achieve perfection in the execution of musical ornaments and to reveal their beauty is a challenging task. This requires a keen sense of tempo, rhythm, and a deep understanding of nuances. Through meticulous work on the fundamental elements of a musical composition, the full beauty of Mozart's works can be unveiled.

For research purposes, the availability of Mozart's scores with the composer's own annotations is of utmost importance. The history of the creation of these works is also highly significant. Upon returning from Prague, where the premiere of Don Giovanni was met with immense success, Mozart was appointed as a court composer. This position had become vacant following the death of composer Christoph Willibald Gluck. Unfortunately, the prevailing moral and social climate of the 1780s was not favorable to Mozart. The Austrian production of the opera did not achieve the expected success, his family faced personal difficulties, and his financial situation was precarious. However, as often happens with great artists, it was during these challenging times that remarkable works were created. During the summer of 1788, Mozart composed Symphony KV 543, Piano Sonata KV 545, Adagio e Fuga, Piano and Violin Sonata KV 547, and the Trio in E-Dur.

The musical opus under consideration was created almost simultaneously with Symphony KV 543. We believe that this is why the piece is so deeply infused with symphonic elements, com-

plex content, and intricate polyphonic techniques. The melody of the composition is exceptionally refined. Its melodic quality is enhanced by the gradual modulation of keys and shifts in modal degrees. A special beauty is imparted to the music by the delicate melody and its variations across different instruments. Complex chords play a significant role in shaping the piece's expressiveness. As the composition develops, its musical language becomes increasingly intricate. Compared to other works of this genre, the Opus in E-Dur contains significantly fewer ornamental embellishments.

It is crucial to understand that for Mozart, different keys conveyed different moods. This understanding allows us to grasp the emotional landscapes that Mozart so meticulously crafted. Each mode reflects its own imagery and sentiment. In the trio, the moods are characterized by the interplay of keys – C-Dur and Es-Dur, F-Dur and B-Dur. It is precisely the choice of tonalities that creates a decisive and energetic atmosphere (Klasen, 1897).

This work exhibits a certain transformation in the composer's approach to individual structural elements. The treatment of melody and rhythm evolves, resulting in a richer sound, denser musical texture, and intensified contrasts in mood. Unexpected changes in dynamics at times alter the character of the piece and its perception. In the first movement (Allegro), the influence of the minuet, a popular dance form of the time, is noticeable. This is indicated by the harmonic structure, which shapes diverse emotional nuances. As the piece progresses, harmony actively contributes to melodic development. The melody's structure is based on small, measured movements, while the overall sound conveys a joyful character through chord progressions. A crucial aspect of this composition is the balance between these two musical lines. This equilibrium establishes the necessary lyrical and dreamy atmosphere, enriching the expressive depth of the work.

The very first two measures highlight the necessity for the trio's performers to master dynamic balance between forte and piano. From the opening notes, it becomes evident how crucial it was for the composer to organically integrate a multitude of contrasting elements. The dynamics of the initial measures should remain calm, setting the mood for the subsequent development of dynamic structures.

Forte should emphasize the descent of sounds through different tonalities, naturally leading into piano. Maintaining composure in shaping these dynamic contrasts ensures the creation of a coherent musical phrase. It is essential to remember that the following forte, appearing in the fifth measure, must also serve as the foundation for the next phrase's development, with a gradual decrease in volume guiding the musical progression.

During rehearsals, it is essential to assess the accuracy of rhythm execution, as this is a key condition for creating the necessary emotional atmosphere. This state reaches its full development in the development section. The main theme appears twice, but upon repetition, it should be performed with greater expressiveness, while also allowing for a touch of calmness. As the piano part unfolds, the violin enters, adhering to specific structural principles in every aspect. It is crucial to adjust the forte dynamics not only in relation to the musical phrase but also in relation to the overall balance among all instruments. When the piano melody moves forward, it is important not to overshadow the string instruments. Instead, a musical dialogue should emerge between them. The challenge lies in creating a three-way dialogue, where each instrumental voice maintains its distinct quality while seamlessly interacting with the others. The sound must be equally refined both individually and in ensemble, ensuring a cohesive and expressive musical interpretation. When working on this piece, it is important to remember that in Mozart's music, nothing is accidental or superfluous. Each new structural element adds a unique shade to the overall mood. The introduction of a new key—cis-moll—brings a distinct emotional shift. To render it effectively, entirely different articulation techniques must be applied. The sound should become denser, and legato must be as expressive as possible.

The interpretation of the dialogue will largely depend on the vision of the performers themselves. In the initial stages, meticulous attention should be given to shaping the character of the sound. Refining legato technique will lead to a deeper understanding of the entire composition. The performance style should reflect the defining characteristics of Mozart's era. It is essential to remember that in his letters to his father and sister, Mozart often expressed a strong dislike for extremes. He did not favor excessively fast or overly slow

tempos. On multiple occasions, he criticized performers who took too much liberty with tempo fluctuations. He disapproved of the lack of a clear distinction between fast and moderate tempos, believing that such an approach resulted in unclear phrasing and imprecise execution of musical ornaments. During rehearsals, it is essential to focus on specific sections of the piece where the tempo is either indicated or clarified by the composer. These passages provide key reference points for reconstructing the overall tempo structure of the work.

The connective section serves as the embodiment of a joyful mood. The music is characterized by a light, flowing sound, an interplay of legato and staccato, and the beauty of harmonic progressions. In measures 35–37 and 39–41, both the pianist and violinist should pay special attention to the first notes. These should be performed with legato, followed by a transition into portato, ensuring smooth phrasing and expressive articulation. Recreating the character of Mozart's era requires a restrained use of vibrato and a somewhat assertive sound in the string parts. The pianist must pay close attention to musical ornaments, ensuring variety in their execution. For instance, the opening passage (measure 42) should be played with restraint, the next (measure 44) with more direction, and measure 46 with the greatest intensity (Jan, 1856).

A key element in achieving the desired expression is the precise use of gradually increasing dynamics, from crescendo to forte. It is important to remember that forte in chamber music should be more controlled and softer compared to its use in other genres. The forte in the piano part should be particularly refined, as it highlights the carefully structured rhythmic organization of the passages featuring triplets.

Mozart's well-thought-out transitions lead naturally into the secondary theme, characterized by delicate intonations. This theme is entrusted to the violin, and for the performer, the use of cantilena – evoking the qualities of the human voice – is crucial. In the following episodes of the exposition, it is crucial to pay attention to the accuracy of tempo, a unified manner of performance, and the similarity of strokes. Each member of the trio will benefit from the ability to shape their own vision of playing the instrument. This will allow for the selection of optimal artistic means for each structural element. Particularly significant in the secondary theme is the episode that begins in G-Dur. It expands the boundaries of the melody, concentrating the necessary expressiveness within it. When studying expressive means, it is essential to understand the exceptional importance of the beauty of the cello's timbre. Timbre imparts a more dramatic hue to the lyrical image. Considerable attention should be given to techniques of polyphonic development, which will help create richness and density in the musical language. In the secondary theme, lyricism is of great importance, against which rhythmic structures should be executed with caution. The conclusion of the secondary theme is marked by an alternation of contrasting moods, achieved through well-thought-out dynamics (Mancini, 1912).

The closing section begins in measure 88, representing the fusion of individual elements of the exposition's structure. Its connection to the main melody should be clearly discernible in the movement of sounds and the specific features of articulation. The final three measures of the first section of the sonata allegro are perceived as a natural conclusion. The beginning of the development section should be brought as close as possible to a dance-like character. This should be emphasized through the use of specific strokes and tempos. A similar tempo has already been introduced in the exposition. It is useful to pay attention to the importance of rehearsals with constant returns to pre-determined moments. This will help maintain a unified vision and understanding of the overall performance concept.

A crucial expressive element in the development section is the instrumental ensemble, supported by key changes. The tonal progression follows the sequence: Cis-Dur, fis-moll, H-Dur, E-Dur, A-dur. As a result, the mood they evoke undergoes constant transformation. Selecting the appropriate balance between tonality and the character of sound production is essential. The instrumental performance should be more energetic.

The culmination of Allegro's development heavily depends on the precise reproduction of rhythmic organization and expressiveness. This applies both to the execution of piano arpeggios and the significance of the string instruments' sound. It is essential to consistently maintain high-quality passage execution. Particular attention should be given to precision in performance. An uncontrolled desire to

demonstrate excessive expressiveness and virtuosity must be avoided. It is crucial to preserve the context intended by Mozart. During the initial rehearsals, it is important to adhere to the specifics of chamber sound and its dynamic nuances. Attention should be paid to the fact that ensemble members themselves can define the character of the sound, the expressiveness, and the rhythmic contrast. A collective approach to musical interpretation will enable the high-quality realization of the first movement of the composition and, most importantly, an elegant revelation of its culmination. The recapitulation allows performers to create an alternative version. It is essential to consider changes in meter and mood, which are influenced by an increased number of key modulations (e-moll, G-Dur, A-moll, e-moll, G-Dur, E-Dur). In the second statement of the theme, the minor mode lends the violin a distinct sonority. The third element of the main theme retains the form it acquired under the influence of the development section. The dance-like character disappears, shifting the focus to a delicate and lyrical melody. The interplay between the violin and cello creates a beautifully audible dialogue, which is of great importance. During the repetition, the trio members must concentrate on conveying the musical essence, reflecting emotions, and maintaining a sense of optimism.

The second movement opens with a refined, lyrical melody. Dance-like motion is clearly perceptible within the musical language. The composer marks it as Andante grazioso. During the performance, it is advisable to maintain a precise metrical rhythm. It is important to understand that the forte in the second movement differs from that of the first, allowing the listener to immerse more deeply in a world of romantic and lyrical emotions.

Each section is presented differently. Ornaments should be executed with precision and simplicity – neither overly embellished nor omitted. Initially, performers may benefit from creating reference notes with the composer's own articulation markings. Such notations were commonly found in scores of that era. In Mozart's manuscripts, he carefully adds annotations above the notes – dots or strokes – indicating the importance of sustaining note durations and preserving the intended character of execution.

Andante grazioso possesses its own distinct musical material, characterized by both its texture and melodic construction. Every musician understands that silence is an integral part of melody. For Mozart, it is a crucial element of musical dialogue, allowing each «speaker» to be clearly defined. During pauses, the timbre of other instruments becomes particularly audible. Given the chamber nature of the piece, it is important to maintain a calm character when performing imitations and to ensure consistent tonal quality throughout. For the finale, Mozart chose an emotionally expressive melody that gradually unfolds. The development of the melodic material appears particularly refined. A deep understanding of the importance of achieving high-quality melodic sound is essential. This, however, does not apply to the transitional section, where the melodic lines of the cello and keyboard instrument are primarily juxtaposed. As the piece progresses, these lines merge into a duet. The primary key is gis-moll, gradually modulating into the secondary section in H-Dur.

The character of the secondary theme resembles the brilliance of sunlight. It consists of two musical phrases, with the violin and piano taking the lead. The prelude to the finale is the closing section, composed of short melodic structures built in various keys. Their agitated nature shapes the main section of the finale. The climactic moment occurs in measure 120 with a cis-moll construction. Precision in phrasing and adherence to the score's indications enhance the perception of the melody's beauty. Gradually, the volume should increase, supported by the rising pitch of the melody, particularly in the violin part. The recapitulation begins with a dynamic statement of the secondary theme. Its emotional tone is refined and elegant. The choice of conclusion is particularly intriguing –the final chords bring a dazzling celebration to its completion.

Divertimento in E- Dur (KV 542) embodies an abundance of bright emotions, a sense of bliss, and happiness. The presence of lyrical and dramatic moments does not fundamentally alter its overall positive character.

Conclusions and prospects for further research. The study of Mozart's piano trios is a necessary step in the development of Ukrainian musical art. It will contribute to the improvement of both performance and educational processes.

Familiarity with this work will facilitate a deeper understanding of the great composer's creativity, expand knowledge of his musical style, and reveal new possibilities for interpretation.

The prospects for further research lie in the continued exploration of genre transformations in Mozart's works and the practical application of acquired knowledge in performance practice.

BIBLIOGRAPHY:

1. Горюхіна, Н.А. Еволюція сонатної форми. Київ : Музична Україна, 1973. 310 с.

2. Abert, G. W. A. Mozart. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923. 1552 s.

3. Dommer, A. *Musikalisches Lexicon : auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch* / A. von Dommer, H.Ch. Koch. – Heidelberg : Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1865. 1010 s.

4. Giegling, F. Vorvort. Zum vorliegenden Band / F. Giegling // W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4 : Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York : Bärenreiter, 1958. 112 s.

5. Glover, J. Mozart's Women / J. Glover. London : Pan Books, 2006. 436 p.

6. Henzel, C. Von der Konzertarie zur konzertanten Opernaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert / C. Henzel // Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter, 2002. S. 167–178.

7. Jan, O. W. F. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz., 1856. 1380 S.

8. Klasen, L. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke / L. Klasen. Wien : L. Klasen-Verlag, 1897. 112 S.

9. Mancini, G. Practical reflections on the figurative art of singing / G. Mancini. Boston : Richard G. Badger, 1912. 194 p.

REFERENCES:

1. Horyukhina N. A. (1973). Evolution of the Sonata Form. Muzychna Ukrayina. Kyiv [in Ukrainian].

2. Abert, G. W (1923). W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel [in German].

3. Dommer, A. (1865). Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch. A. von Dommer, H.Ch. Koch. Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr [in German].

4. Giegling, F. (1958). Vorvort. Zum vorliegenden Band. F. Giegling. W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter [in English].

5. Glover, J. (2006). Mozart's Women. J. Glover. London: Pan Books [in English].

6. Henzel, C. (2002). Von der Konzertarie zur konzertanten Opernaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. C. Henzel. Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York, 167–178 [in English].

7. Jan, O. (1856.) W. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz. [in German].

8. Klasen, L. (1897) Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke. Wien [in German].

9. Mancini, G. (1912). Practical reflections on the figurative art of singing. G. Mancini. Boston: Richard G. Badger [in English].

УДК 784.087.68:78.071.1Зубицький-047.44(477)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26

Павло СЕЛІНСЬКИЙ
аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000
***ORCID**: 0009-0006-3099-4693*

Бібліографічний опис статті: Селінський, П. (2025). Ритмо-інтонаційна специфіка хорових творів Володимира Зубицького: виконавські завдання (на прикладі твору «Коломийка»). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26

РИТМО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ХОРОВИХ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО: ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «КОЛОМИЙКА»)

Актуальність теми. *Дослідження національно-характерної хорової творчості В. Зубицького сприяє популяризації сучасного українського хорового мистецтва, розкриттю потенціалу сучасної вокально-хорової майстерності та допоможе у практиці хормейстерам. Вивчення композиторських методів роботи з фольклором підкреслить не тільки жанрово-стильовий симбіоз, а й вплив на формотворення.*

Мета статті – *визначити особливості ритмо-інтонаційної організації «Коломийки» В. Зубицького та окреслити подальші виконавські завдання.*

Методологія дослідження. *Структурний і системний методи використані для опрацювання творчого доробку В. Зубицького та формуванню повного списку виключно хорової музики; музично-аналітичний – для визначення жанрово-стильових і виконавських параметрів твору.*

Висновки. *Обраний для аналізу твір є показовим з погляду індивідуального стилю В. Зубицького, творчий метод якого глибоко пов'язаний з українським фольклором. Спирання на національну традицію є константною ознакою інтонаційного образу світу автора. Однією з характерних рис втілення цієї традиції у хоровій творчості композитора є специфіка ритмо-інтонаційної організації музичної тканини творів. Проаналізовано «Коломийку» В. Зубицького на предмет жанрових та ритмо-інтонаційних особливостей. У процесі аналізу виявлено інтонаційне переосмислення композитором жанру коломийки: зміна танцювальності на пісенність ліричного характеру, відмова автора від римування, розширення музичних та скорочення вербальних структур, залучення елементів джазової імпровізаційності. Визначено ряд виконавських складнощів, пов'язаних із зображальними прийомами, а саме: відтворення танцювальних гуцульських награвань; імітація звучання різних інструментів; використання арсеналу штрихових позначень та акцентів у поєднанні зі швидким темпоритмом, плески в долоні у певному регістрі, клацання язиком з фіксованою висотою звуку, використання сонористичних прийомів тощо. У зв'язку з цим означено низку виконавських завдань для хорового колективу і диригента.*

Ключові слова: *творчість Володимира Зубицького, фольклор, хоровий склад, хорове виконавство, ритмоформули, інтонація, засоби виразності.*

Pavlo SELINSKYI
Postgraduate student of the creative postgraduate course at the Department of Choral Conducting, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11, Architect Gorodetsky Str., Kyiv, Ukraine, 02000
***ORCID**: 0009-0006-3099-4693*

To cite this article: Selinskyi, P. (2025). Rytmo-intonatsiina spetsyfika khorovykh tvoriv Volodymyra Zubytskoho: vykonavski zavdannia (na prykladi tvoru «Kolomyika») [Rhythm and intonation specificity of choral works by Volodymyr Zubytskyi: performance tasks (on the example of the work «Kolomyika»)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26

RHYTHM AND INTONATION SPECIFICITY OF CHORAL WORKS BY VOLODYMYR ZUBYTSKYI: PERFORMANCE TASKS (ON THE EXAMPLE OF THE WORK «KOLOMYIKA»)

The relevance of the topic. *The study of the nationally characteristic choral works of V. Zubytskyi contributes to the popularization of contemporary Ukrainian choral art, the disclosure of the potential of modern vocal and choral skills and will help choirmasters in their practice. The study of composer's methods of working with folklore will emphasize not only genre and style symbiosis, but also the influence on form formation.*

The purpose of the article *is to determine the peculiarities of the rhythmic intonation organization of Kolomyika by V. Zubytskyi and to outline further performance tasks.*

Research methodology. *Structural and systematic methods were used to study the creative work of V. Zubytskyi and to form a complete list of exclusively choral music; music-analytical methods were used to determine the genre-stylistic and performance parameters of the work.*

Conclusions. *The work chosen for analysis is indicative of the individual style of V. Zubytskyi, whose creative method is deeply connected with Ukrainian folklore. Relying on the national tradition is a constant feature of the author's intonational image of the world. One of the characteristic features of the embodiment of this tradition in the composer's choral works is the specificity of the rhythmic intonation organization of the musical fabric of the works. The article analyzes «Kolomyika» by V. Zubytskyi is analyzed in terms of genre and rhythmic intonation features. The analysis reveals the composer's intonational rethinking of the kolomyika genre: changing the dance-like nature to a lyrical song, the author's refusal to rhyme, expanding musical and reducing verbal structures, and involving elements of jazz improvisation. A number of performing difficulties related to visual techniques have been identified, namely: reproduction of Hutsul dance rhythms; imitation of the sound of various instruments; use of an arsenal of dashes and accents in combination with fast tempo, clapping hands in a certain register, clicking the tongue with a fixed pitch, use of sonorous techniques, etc. In this regard, a number of performance tasks for the choir and the conductor are outlined.*

Key words: *works of Volodymyr Zubytskyi, folklore, choral composition, choral performance, rhythmic formulas, intonation, means of expression.*

Постановка проблеми. Володимир Зубицький (нар. 1953 р.) – видатна постать сучасного українського музичного мистецтва. Композитор, концертуючий баяніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч, В. Зубицький є своєрідним медіатором між поколіннями та їх музично-інтонаційним багажем. Його творчість поєднує традиції і новаторство, стриманість і «яскраву театральність» (Голяка, 2022, с. 12), академізм і сучасність виконавського процесу.

Ритмо-інтонаційні особливості української народної музики як основа композиторського письма В. Зубицького перебувають у тісному поєднанні з пронизливо гострим, неоднозначним відчуттям сьогодення – стрімкого, насиченого, поліпластового, втіленого у музичних звуках.

У своїй творчості композитор прагне до відродження фольклорного мелосу, який він поміщає в сучасний музично-інтонаційний контекст шляхом:

– переосмислення композиційної будови твору (розмитість академічної форми твору у поєднанні з коломийковими в'язанками);

– жанрового синтезу (коломийка і стрілецька пісня, коломийка і композиція джазового напряму);

– поєднання музичного фольклору з джазом;

– «переінтонування» архаїчних мотивів, яке має на меті симбіоз колективного (народного) слухового тезаурусу та індивідуального, композиторського;

– поєднання примхливої метро-ритмічної організації з джазовою імпровізаційністю.

«Коломийка» поєднала в собі всі вищезазначені засоби роботи з музичним текстом та представляє інтерес не тільки для музикознавців, а й виконавців. Запити сучасної аудиторії потребують конкретних мистецьких відповідей. Саме такою є творчість В. Зубицького, яка відгукується на потреби слухача, проте, недавно написаний (2022 р.), твір маловідомий серед хорових колективів, а музикознавчий аналіз стилістичних та виконавських особливостей відсутній.

Мета статті – визначити особливості ритмо-інтонаційної організації «Коломийки» В. Зубицького та окреслити подальші виконавські завдання.

Наукова новизна полягає у тому, що це перше дослідження одного з останніх творів В. Зубицького – «Коломийки». У статті вперше визначено жанрово-стильові особливості твору, виконано хормейстерський аналіз та визначено виконавські завдання.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Більшість наявних досліджень творчого доробку В. Зубицького стосуються його баянної творчості. Серед небагатьох досліджень хорових творів слід відзначити праці Марини Варакути, в яких здійснюється музикознавчий аналіз хорових мініатюр композитора: це стаття «Про формотворчі принципи хорових мініатюр В. Зубицького на тексти західно-українського фольклору» (Варакута, 2007) та монографія «Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві» (Варакута, 2009).

До хорової мініатюри звертається і Віталій Охманюк: у дослідженні «Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького» автор порівнює творчі методи роботи з фольклорним матеріалом В. Зубицького і фундаторів жанру хорової обробки – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, виявляє «тенденції до відновлення вже сформованих жанрових інваріантів і формування нових, нетипових зразків мовного і жанрового синтезу» (Охманюк, 2017, с. 162). На стильову приналежність та виконавські особливості увагу звертають Олена Скопцова та ін. у статті «Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі “Concerto strumentale”»: жанрове взаємопроникнення, «інтегрування здобутків минулого у сьогоденні» (Скопцова та ін., 2022, с. 91), застосування композиційних та суто виконавських художніх прийомів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорова творчість В. Зубицького є невід’ємною складовою його композиторської спадщини. Яскрава за обраними поетичними текстами та їх інтонаційним оформленням, багата жанрово-стильовими знахідками, винахідлива за виконавськими прийомами, хорова музика композитора найбільш широко представлена вокально-симфонічними творами:

– кантати «Любіть Україну» (сл. В. Сосюри, 1975), «Мир» (сл. В. Гуртовенко, 1976), «Монологи сонця» для баса та камерного оркестру (сл. В. Довжика і М. Рильського, 1985), «Діду мій, дударику» для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю / світлій пам’яті Миколи Леонтовича (сл. Т. Шевченка, В. Симоненка, народні тексти, 2020);

– кантата-симфонія «Чумацькі пісні» на народні тексти (1982); реквієм для сопрано, мішаного хору, органа, струнних та ударних інструментів «Сім сльозин» (сл. Б. Олійника, 1985);

– симфонія-реквієм для солістів, двох мішаних хорів, соло баяна та оркестру «Океан доль» (сл. Ш. Бодлера, 1985);

– великий вокально-симфонічний цикл, лірична сповідь «Моя Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти, 2019);

– хорова симфонія «Пливе кача» для мішаного хору і симфонічного оркестру («Молитва за Україну» на сл. Т. Шевченка, О. Конiського, народні та канонічні тексти, 2022).

Окрім творів з оркестром В. Зубицьким було написано чимало хорових опусів a capella або з фортепіанним супроводом:

– «Народний хоровий триптих» (1977);

– три концерти – № 1 «Гори мої» (на тексти західноукраїнських народних пісень і балад, 1986), № 2 «Ярмарок» (на тексти східноукраїнських народних пісень і балад, 1987), № 3 «Concerto strumentale» для мішаного хору, перкусії та фортепіано (сл. народні і В. Довжика, 1995);

– «Молитва Божій Матері» (сл. Т. Шевченка, 1993);

– «Коломийка» для мішаного хору, фортепіано та ударних / пам’яті мого вчителя, Мирослава Скорика (на сл. І. Франка та народні, 2022);

– духовні твори, хорові мініатюри, обробки народних пісень для хору.

Різножанрові, багатогранні за стилем, новаторські у виконавському аспекті, характерні за національним ритмо-інтонаційним наповненням, хорові твори В. Зубицького посіли почесне місце у репертуарі багатьох колективів України та зарубіжжя.

Розглянемо один із останніх опусів композитора – «Коломийку» для мішаного хору, фортепіано та ударних. Твір написано на вірші І. Франка та народні, завершено 2022 року і присвячено М. Скорику – вчителю з композиції під час навчання у Київській консерваторії. Серед хорових творів цього періоду, «Коломийка» вирізняється насиченістю музичної тканини з боку гармонії, темпоритму, фактури, динамічних відтінків, вокальних і шумових технік звуковидобування. Вказані засоби музичної виразності обумовили енергійний та цілеспрямований характер твору.

«Коломийка» В. Зубицького – це одночастинний твір, який має рондоподібну форму з рисами концентричної. Шість коломийок[1] західного регіону України і два передостанні куплети стрілецької пісні «Гей, там на горі Січ іде» утворюють вербальний корпус твору. Означимо назви використаних коломийок:

1. «Тече вода з-під города, тече мала річка»;
2. «Під горою, над рікою в нашим милім краю»;
3. «Тато добрий, тато добрий, мати не лихая»;
4. «Коломия не помия, Коломия – місто» (цей рядок містить в декількох коломийках);
5. «А я дримбу собі куплю, хоч би була боса»;
6. «Та не тото гуцул, що погуцулився».

З кожної пісні композитор залучає невеличкі уривки (часом тільки одну строфу), які задають тон для подальших мелодико-ритмічних імпровізацій і введення нової коломийки. Цікавим рішенням є відсутність повторень пісень: кожна з них, немов промінь сонця, з'являється на шість – тридцять тактів і в подальшому може бути використана тільки мотивно як розробковий матеріал.

Таке калейдоскопічне використання пісень нагадує «в'язанки» – тематичні групи коломийок, які співаються під час танців. Такий підхід до побудови твору свідчить про глибоке знання В. Зубицьким традицій українського народу та його музичного надбання.

«Коломийку» обрамляють куплети зі стрілецької пісні «Гей, там на горі Січ іде»: після вокалізованого масштабного вступу, побудованого на ритмо-інтонаційних коломийкових зворотах, звучить куплет «Повій, вітре, з синіх гір». На завершення твору звучить передостанній куплет «Повій, вітре, із степів», мелодію якого композитор провів у збільшенні задля підкреслення героїко-патріотичного характеру твору.

Стислою музичною характеристикою «Коломийки» є: нерівномірний метр (часта зміна розміру), гострий примхливий ритмічний малюнок, вокально-інтонаційні труднощі (інтервальні стрибки або навпаки півтонові рухи у швидкому темпі, швидка зміна штрихів тощо), часте використання секундових співзвуч; інструментальні програші (обсягом від двох тактів в партії ударних до розгорнутої побудови майже в сто п'ятдесят – в партії фортепіано) тощо.

Поєднання у творі двох типів коломийки – ліричної і танцювальної, обумовлено побутуванням жанру. Окрім коломийки-танцю у карпатському регіоні (де, власне пісні цього жанру найбільш розповсюджені), окреме місце посідають коломийки «до співу» (А. Іваницький): вони мають ліричний кантиленний характер і «насичені більшим мелодизмом» (Іваницький, 2004, с. 216). З шести залучених коломийок композитор залучив тільки одну ліричну: «Тече вода з города» представлена одразу у двох іпостасях. Перша – написана у гуцульському ладі на скорочений текст з першого рядка «Тече вода з города». За рахунок півтонового нисхідного руху формується томливий характер пісні, незважаючи на пружний фортепіанний супровід та септакордове гармонічне забарвлення. У контексті передуючого запального вокально-інструментального програшу і вступного фортепіанного чотиритакта, пісня звучить контрастно та ілюструє образно-інтонаційне багатство української пісенності.

Натомість другий рядок пісні зі словами «Мій милий такий красний, як у траві чічка» представлений без будь-яких хроматизмів, що надає мелодиці рис аріозності. А за гармонічними (починаєтсья з домінанти) та композиційними особливостями (простота та повторність побудови) епізод нагадує приспів куплетної форми.

Проте з наступного такту після ліричного відхилення В. Зубицький повертає слухача до основного танцювального характеру твору.

Розглянемо ритмо-інтонаційну організацію «Коломийки» В. Зубицького більш детально. Каркасом твору стали ***ритмоформули,*** що походять з фольклорних першоджерел. Нагадаємо, що коломийки – це «короткі, переважно монострофічні пісеньки-куплети», (Іваницький, 2004, с. 214) речитативно-декламаційні наспіви, які складаються з двох віршів. За складочисловою структурою коломийки мають стабільну форму 4+4+6 – 14-складовий вірш, який і отримав назву *коломийковий*.

Важливо зауважити, що ***ритмомелодика*** коломийок має багато спільного з народними інструментальними награваннями. Протягом твору метро-ритмічна та інтонаційна складові

[1] У другій половині твору звучить ще одна за музичними характеристиками коломийка «Ой, на горі високій біла команичка», проте її народного походження поки що не знайдено.

Приклад 1. Лірична пісня «Тече вода з города»

Приклад 2. Лірична пісня «Тече вода з города». Другий епізод

музичної тканини балансують між фольклором і джазом. Медіатором між ними слугує імпровізаційність: вокалізовані програші між проведенням коломийкових тем з безкінечно змінним метро-ритмом супроводжуються фортепіанним супроводом, сповненим гармонічної і ритмічної швидкоплинності. Стабілізуючим фактором двох пластів – вокального та інструментального є малий барабан, який звучить майже протягом всього твору і допомагає слухачу переключитись з одної метро-ритмічної організації на іншу.

Проте основним інструментом та головним виконавцем усіх видів коломийки стає хор. У баченні В. Зубицького він трактується як «універсальний інструмент», що наділяється високим рівнем віртуозності за рахунок розширення інтонаційної бази, закладеної автором у тембральні, ритмічні та мелодичні задачі цього «інструмента».

Мелодиці хорових партій притаманна тембральна «оркестровість» з виразною кварто-квінтовою інтервалікою, з частими секундовими співвідношеннями, мелізматикою. Примхливу ритміку інструментальних награвань відображено у багатошаровості функцій жанру коломийки з її віртуозним музикуванням; вокально реалізовано в імітації танцю і супроводжуючого тупотіння, які відображено у хорових партіях остинатними ритмами, багатозвучними гармонічними комплексами з притаманною музиці В. Зубицького нерегулярною ритмікою, в імпровізованих вигуках-викриках. Перелічені засоби ілюструють композиторське розуміння хору як потужного інструмента, до звукоутворення якого В. Зубицький підійшов творчо і водночас вимогливо.

Окремої уваги заслуговує огляд хорових вигуків та різних прийомів, що виконуються хористами. Віктор Москаленко у навчальному посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» зазначає: «Роль комплексних проявів інтонаційності особливо наочно простежується у музичному виконанні. Тут інтонаційність включає, окрім самого ефекту звучання, м'язово-рухову складову – власне виробництво звучання. Це – праця голосових зв'язок, жестикуляція, міміка і пантоміміка у виконавському апараті вокаліста, моторно-рухома сторона виконання на музичних інструментах тощо» (Москаленко, 2013, с. 23). Вібрація голосових зв'язок – це також певний «рух», невидимий, але ці вібрації конкретним чином відображаються на звучанні, на формуванні певних тембральних барв, а отже, і на відтворенні художнього образу. Таким чином, у співі закладені:

– текст – вербальне викладення змісту пісні;

– ритмічність рухів-жестів як відображення танцю (ритміка – рухи + мовлення);

– можливості для імітування звучання інструментів.

Перелічені звукозображальні можливості голосу активно залучені до «Коломийки» В. Зубицького. Народні ладо-інтонаційні і метро-ритмічні особливості, у тому числі вигуки-кластери типа «Гой!» та ін. являються так званими ***семіотичними знаками***, які сприймаються колективно та являються виражальними елементами фольклору. У статті «Фольклорні джерела в баянній творчості Володимира Зубицького» Микола Гейченко підкреслює: «Семіотичний знак, асимілюючись з авторською стилістикою, утворює органічну оригінальну систему композиторського мислення» (Гейченко, 2012, с. 113). З точки зору виконавської практики, для хорового колективу високий рівень складності полягає у відображенні всіх «знаків» автентичного фольклору та у виконанні всіх композиторських технічних задач, адже композитор використовує широкий спектр засобів виразності, покладаючись на багатогранність можливостей людського голосу та вокального апарату загалом. Як віртуоз-імпровізатор, В. Зубицький прагне наділити голоси інструментальною віртуозністю та поєднати її з вокальними тембральними характеристиками та виражальними засобами. Таким чином однією з головних вимог до виконавців є ***віртуозність***.

До виконавських складнощів «Коломийки» В. Зубицького можна віднести наступні зображальні прийоми:

– імітація танцювальних гуцульських награвань (діатонічні та хроматизовані пасажі у швидкому темпі);

– імітація звучання українських народних музичних інструментів: дримби, духових дерев'яних, ударних народних інструментів (ремарки alla trembita або secco у високому регістрі, у вокалізованих програшах спів на слоги «па-па» та інші у поєднанні з великою кількістю пауз);

– поліметричність та поліритмічність зі складними варіантними ритмічними малюнками: їх часта зміна у швидкому темпі складає чимале випробування для виконавців;

– широке використання повного арсеналу штрихових позначень, у тому числі акцентів та їх часта зміна;

– плески в долоні, з вимогою звучання у певному регістрі;

– клацання язиком із відображенням точно заданої звуковисотності;

– використання сонористичних прийомів (наприклад, спів *mormorando* у квартових співвідношеннях, у поєднанні з динамікою *pp*);

– ритмо-артикуляційні виклики;

– «стихійність» музичних побудов;

– октавні глісандо з позначкою *lungo (італ.* – довгий*)*.

Наведений перелік виконавських складнощів свідчить про ритмо-інтонаційне багатство «Коломийки» В. Зубицького та необхідність підвищення виконавського рівня серед хорових колективів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Один з останніх створених хорових творів – «Коломийка» Володимира Зубицького представляє неабиякий інтерес як для науковців, так і виконавців. Твір оригінальний не тільки за жанровим визначенням, а й за композиційною будовою (в'язанка коломийок), ладо-інтонаційною організацією (кварто-квінтові або півтонові ходи у швидкому темпі, вигуки-кластери тощо), примхливою метро-ритмічною структурою (часта зміна розміру, швидке чергування ритмічних груп у поєднанні з великою кількістю пауз тощо).

Трактування композитором хору як потужного музичного інструмента сприяло залученню широкого спектру звукозображальних прийомів, серед яких імітація танцювальних гуцульських награвань або звучання українських народних музичних інструментів, плески в долоні та клацання язиком, часті вигуки «Гой!» та ін. з фіксованою висотою звука в акорді кластерного типа та ін.

Для хормейстера наведений аналіз свідчить про необхідність високого рівня технічної підготовки хорового колективу, широкого діапазону голосів, виточеної ритмічної організації, артистичних здібностей; а також вільної, легкої та віртуозної подачі матеріалу.

«Коломийка» В. Зубицького, як і решта хорової спадщини композитора, потребують наукових розвідок і виконавської практики з метою розкриття потенціалу сучасної вокально-хорової майстерності та популяризації українського хорового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Варакута М. І. Про формотворчі принципи хорових мініатюр В. Зубицького на тексти західно-українського фольклору. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: Зб. наук. пр. / за заг. ред. В. Л. Філіпова. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 242–252.

2. Варакута М. І. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2009. Вип. XXII. С. 281–287.

3. Гейченко М.І. Фольклорні джерела у баянній творчості Володимира Зубицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка* / Серія: Педагогічні науки. Кіровоград, 2012. Вип. 107 (1). С. 111–117.

4. Голяка Г. П. Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.* 2022. № 2. С. 10–16.

5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.

6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

7. Карась В. М. Специфіка трактування жанру хорового концерту у сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького). *Слобожанські мистецькі студії.* Суми, 2024. № 2. С. 31–34.

8. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

9. Охманюк В. Ф. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* Рівне, 2017. Вип. 24. С. 161–164.

10. Скопцова О., Ковмір Н., Семенова О. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ /* Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2022. № 47. С. 88–93.

REFERENCES:

1. Varakuta, M. (2009). Khorova miniatiura v ukrainskii muzytsi: zakonomirnosti rozvytku zhanru ta yikh osmyslennia v muzykoznavstvi. [Choral miniature in Ukrainian music: regularities of the genre development and their comprehension in musicology]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury.* Kyiv. Vyp. XXII. S. 281–287 [in Ukrainian].

2. Varakuta, M. (2007). Pro formotvorchi pryntsypy khorovykh miniatiur V. Zubytskoho na teksty zakhidno-ukrainskoho folkloru. [On the Formative Principles of V. Zubytskyi's Choral Miniatures on Texts of Western Ukrainian Folklore]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika:* Zb. nauk. pr. / za zah. red. V. L. Filipova. Vyp. 8. S. 242–252 [in Ukrainian].

3. Heichenko, M. (2012). Folklorni dzherela u baiannii tvorchosti Volodymyra Zubytskoho. [Folklore Sources in the Accordion Works of Volodymyr Zubytsky]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka* / Seriia: Pedahohichni nauky. Vyp. 107 (1). S. 111–117 [in Ukrainian].

4. Holiaka, H. (2022). Volodymyr Zubytskyi: universalizm tvorchoi osobystosti. [Volodymyr Zubytskyi: Universalism of a Creative Personality]. *Fine Art and Culture Studies. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky*. № 2. S. 10–16 [in Ukrainian].

5. Ivanytskyi, A. (1997). Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka). [Ukrainian musical folklore studies (methodology and techniques)]: Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Zapovit. 392 s. [in Ukrainian].

6. Ivanytskyi, A. (2004). Ukrainskyi muzychnyi folklor. [Ukrainian musical folklore]. Pidruchnyk dlia vyshchykh uchbovykh zakladiv. Vinnytsia: NOVA KNYHA, 2004. 320 s. [in Ukrainian].

7. Karas, V. (2024). Spetsyfika traktuvannia zhanru khorovoho kontsertu u suchasnii ukrainskii muzytsi (na prykladi kontsertu «Hory moi» V. Zubytskoho). [Specific interpretation of the choir concert genre in contemporary Ukrainian music (on the example of the concert "My Mountains" by V. Zubytsky)]. *Slobozhanski mystetski studii*. Sumy. № 2. S. 31–34 [in Ukrainian].

8. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii. [Lectures on music interpretation]. Navchalnyi posibnyk. Kyiv.134 s. [in Ukrainian].

9. Okhmaniuk, V. (2017). Tendentsii rozvytku khorovoi miniatiury u tvorchosti Volodymyra Zubytskoho. [Trends in the Development of Choral Miniatures in the Works of Volodymyr Zubytskyi]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* Mystetstvoznavstvo. Vyp. 24. S. 161–164 [in Ukrainian].

10. Skoptsova, O., Kovmir, N., Semenova, O. (2022). Rysy khorovoi tvorchosti Volodymyra Zubytskoho na prykladi «Concerto strumentale». [Features of Volodymyr Zubytskyi's choral works on the example of "Concerto strumentale"]. *Visnyk KNUKiM* / Seriia: Mystetstvoznavstvo. № 47. S. 88–93 [in Ukrainian].

УДК 78.02;159.954.2:78;159.937
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-27

Ірина СЕРЕДЮК
кандидат мистецвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76009
***ORCID:** 0000-0002-8327-8897*

Ярослава БАРДАШЕВСЬКА
кандидат мистецвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76009
***ORCID:** 0000-0002-2315-9757*

Бібліографічний опис статті: Середюк, І., Бардашевська, Я. (2025). Категорія «портрет композитора» у музичному тексті як об'єкт музикознавчого дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–193, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-27

КАТЕГОРІЯ «ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА» У МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

***Мета статті** – дослідити образ композитора в творі та шляхи досягнення ефекту його присутності. Охарактеризувати категорію особистості митця яка є дотичною як до семіотичного так і психологічного дискурсів, проаналізувавши сфери категорій музичного портрету загалом, універсальної знаковості пізнаваних рис індивідуального творчого стилю і власний образ автора.*

***Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід до відтворення образу композитора в музичному опусі, що охоплює: аналітичний метод який засадничий при дослідженні наукової літератури; ретроспективний та структурно-системний – при аналізі джерел, естетико-світоглядних та стильових особливостей у трактуванні композиторського образу; історико-компаративний принцип, який використовувався для порівняння трактування підходів та засобів самоідентифікації, інтерпретації образу композитора як об'єкту музичної творчості.*

***Наукова новизна:** здійснено аналіз відмінностей індивідуального стилю та семіотичного поля образу митця в процесі якого розкрито взаємозв'язок естетики автоідентифікації автора музичного твору з психотипом та соціокультурними умовами.*

***Висновки**. Визначено, що уявлення про соціально-побутовий статус, роль і місію композитора в сучасному для нього суспільстві в автопортреті не віддільні від внутрішнього їх переживання майстром, його психологічного типу, перипетій творчого та особистого життя. Образ митця розкривається як можливість включення в сферу внутрішнього діалогу композитора з самим собою, проникнення в таємний світ мистецької індивідуальності: рефлексій, самооцінок, інтерпретацій власної долі. Тісно пов'язаними з семіотичним вченням є аспекти інтертекстуальності музичного тексту, в контексті яких можливо розглядати потужну систему мистецьких кодів для самоідентифікації чи пізнаваних рис композиторської творчості іншого митця. Портрет самого автора, як і образ іншого композитора є своєрідним прочитуваним символьним кодом, а отже, значимим є й адресат послання. Доведено що дослідження цього явища збагачується й неоднозначністю, множинністю авторських позицій щодо самоідентифікації у власній творчості.*

***Ключові слова:** індивідуальний стиль, семіотичне поле, інтерпретація образу, автопортрет композитора, мистецький код.*

Iryna SEREDIUK
Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Methodology of Musical Education and Conducting, Educational-Scientific Institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76009
***ORCID**: 0000-0002-8327-8897*

Yaroslava BARDASHEVSKA
Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Methodology of Musical Education and Conducting, Educational-Scientific Institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine,76009
***ORCID:** 0000-0002-2315-9757*

To cite this article: Serediuk, I., Bardashevska, Ya. (2025). Katehoriia «portret kompozytora» u muzychnomu teksti yak obiekt muzykoznavchoho doslidzhennia. [The category of «composer's portrait» in a musical text as an object of musicological research.] *Fine Art and Culture Studies,* 1, 188–193, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-27

THE CATEGORY OF «COMPOSER'S PORTRAIT» IN A MUSICAL TEXT AS AN OBJECT OF MUSICOLOGICAL RESEARCH

The purpose of the article is to study the image of the composer in a work and the ways to achieve the effect of his presence. To characterize the category of the artist's personality, which is related to both semiotic and psychological discourses, by analyzing the spheres of categories of musical portraiture in general, the universal significance of recognizable features of an individual creative style and the author's own image. The methodological basis of the study is an integrated approach to the reproduction of the composer's image in a musical opus, which includes: the analytical method, which is fundamental in the study of scientific literature; retrospective and structural-systemic – in the analysis of sources, aesthetic, ideological and stylistic features in the interpretation of the composer's image; historical-comparative principle, which was used to compare the interpretation of approaches and means of self-identification, interpretation of the composer's image as an object of musical creativity. Scientific novelty: the differences between the individual style and the semiotic field of the artist's image were analyzed, in the process of which the relationship between the aesthetics of self-identification of the author of a musical work and the psychotype and socio-cultural conditions was revealed. Conclusions. It has been determined that the ideas about the social and domestic status, role and mission of the composer in the contemporary society are inseparable from their inner experience by the master, his psychological type, and the vicissitudes of his creative and personal life in the self-portrait. The image of the artist is revealed as an opportunity to enter the sphere of the composer's inner dialog with himself, to penetrate the secret world of artistic individuality: reflections, self-assessments, interpretations of his own destiny. Closely related to the semiotic doctrine are the aspects of the intertextuality of the musical text, in the context of which it is possible to consider a powerful system of artistic codes for self-identification or recognizable features of another artist's compositional work. The portrait of the author himself, as well as the image of another composer, is a kind of readable symbolic code, and therefore the addressee of the message is also significant. It is proved that the study of this phenomenon is also enriched by the ambiguity and multiplicity of author's positions on self-identification in their own work.

***Key words:** individual style, semiotic field, image interpretation, composer's self-portrait, artistic code.*

Актуальність проблеми. Образ композитора, який постає за тканиною музичного тексту чи у інтерпретації твору, логічно приваблює дослідницький інтерес. Музичний портрет, особистісні характеристики, змодельовані музичними засобами, психологічний підтекст, внутрішній світ героїв – категорії музичного змісту, на яких перетинаються сфери особливої уваги усіх учасників музично-мистецького процесу: композиторів, виконавців та слухачів. Беручи до уваги багатоаспектність даного явища, многоликість іпостасей, у яких може фігурувати в композиції творець музичних творів, цікавим завданням постає маркування образу митця у власній творчості чи трактування його крізь призму сприйняття іншого композитора. Означення подібних явищ в музичному творі – феномен, котрий заслуговує на особливий підхід, оскільки поєднує в собі функції творчого вираження і відображення водночас.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий акт неодмінно несе в собі печать авторського образу, проте особливим явищем є прагнення автора урельєфнити його, залишити для реципієнта помітний, пізнаваний слід авторської присутності, образу митця. Вихідним блоком досліджень є *теорія музичного портрету* як такого і *автопортрету*, як його різновиду, а також засобів його реалізації.

Однією з перших спроб порівняльного аналізу творчих постатей в історії української музики є дослідження Руслани Варнави «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання "образу автора" (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)» (Львів, 2017) (Варнава, 2017, с. 24) За основу тут взято широкий спектр підходів до аналізу

процесів психології творчості і їх проекцію на індивідуальний композиторський стиль. Цінним надбанням досліджень цього напрямку є спостереження за явищами самоідентифікації і самоінтерпретації, реального і уявного композиторського «я», яке зокрема знаходить віддзеркалення і в творах з маркованою присутністю автора. З'ясування типології музичних портретів із визначенням характерних прикмет основних різновидів на підставі розмежування зображуваної реальної особистості здійснено Ю. Василенко у статті «Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості» (Василенко, 2014, с. 196–200).

Виклад основного матеріалу дослідження. Значимість творчості як синтезу креативного зачину і майстерності дедалі активніше трансформується у мистецтво як прояв індивідуальності митця, хоча основи такої тенденції були закладені ще в епоху Романтизму. Тому приклади музичного «портретування», котре відоме вже з XVII століття, від того часу утримуються на кількісно значному рівні. На тлі найбагатшого контексту портретів зростає зацікавлення можливостями втілення й образу самого композитора (в тому числі – й шляхом музичного автопортретування), що так чи інакше постає «за» музичним текстом чи й безпосередньо у ньому. Такого роду «маркування» образу композитора у власній творчості чи крізь призму сприйняття іншим митцем також заслуговує на ретельне висвітлення із різних ракурсів, оскільки поєднує в собі функції творчого вираження і відображення. Музичні портрети, в яких, як специфічні категорії музичного змісту, втілюються особистісні характеристики, змодельовані специфічними художніми засобами, а також психологічні підтексти внутрішніх переживань героїв, відтворюють багатоаспектність даного явища у музичній творчості. Окремі з названих аспектів науковцями розглядались вузько спеціально чи в контексті іншої тематики. Наприклад, якщо автопортрет, як явище образотворчого мистецтва, віддавна є об'єктом наукового інтересу, то *образ композитора* в музичному творі лише починає досліджуватися і не творить цілісної комплексної системи підходів та критеріїв класифікації. Так само не здійснено комплексного введення методів виявлення та аналізу засобів семантичних планів в опусах, у яких втілено музичні портрети, зокрема – портрети композиторів.

Вивчення образів засновані на принципах портретності в наш час вже є достатньо розробленою сферою мистецтвознавства, зокрема – музикознавства. При цьому їх істотною проблемою є формування відповідного термінологічного апарату та аналітичних підходів, що і на сучасному етапі тільки виходить за межі описовості та метафоричності. Важливою частиною методологічної бази цього процесу складають напрацювання в галузі зіставлення музики і вербальної мови, хоча й тут «нетрадиційним, як і раніше, вважається тільки поширення цієї аналогії на семантичний рівень. Водночас, аналогія виявилася вельми перспективною, оскільки музикознавство встигло розробити на її основі не тільки вузькоспеціальні і «специфічні» методи (наприклад, цілісний аналіз), а й вирішити ряд серйозних проблем в області синтаксису, а згодом і музичної семантики. Відтак врахування першості візуальних мистецтв зумовлює те, що необхідним компонентом присвячених портрету музикознавчих праць є апелювання до образотворчої складової, а тому – до відповідної літератури. В ній висвітлюється динаміка розвитку жанру в різних мистецтвах, підходи до його типологічних характеристик.

Безпосередні звернення до проблеми портрета в музичному мистецтві є численними і різноаспектними. Наприклад, терміном достатньо часто послуговуються при створенні вербальних характеристик творчості (популярна серія «Творчі портрети українських композиторів») чи інтерв'ю з музикантами. Здійснено виокремлення відповідних явищ і сформульовано типологічні ознаки «портрету-емоції», «портрету-характеру», «портрету-життєпису» і «автопортрету».

Як основну рису, визнаючи кількісну масштабність портретів-алегорій, нами виокремлено зображення конкретної людини. Художній образ міцно пов'язаний з реальністю та створюється на основі життєвих реалій; а не художнього вимислу. Відповідно, можна зробити висновок, що портрету властива документальність та цим він відрізняється від інших художніх втілень людини. «Прокладаючи» шлях до визначення музичної специфіки вказується на змінність дистанції між прототипом і його зображенням,

а також вагомість рис індивідуальної особистості, незалежно від того, існує (існував) він в реальному житті чи ні. У цьому сенсі музичний портрет втілює індивідуальну особистість як цілком конкретну. Тобто музичним портретом можна вважати музично-художній образ конкретної особистості, як реально існуючої (і тієї, що існувала), так і вигаданої, що стала центральною темою твору або його великої відносно самостійної частини. Музичним портретом називають закінчений музичний твір (або його самостійну частину), основною темою якого є зображення людини. Героя музичного портрета відрізняє характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу, соціальних, національних, історичних ознак. Втілення цих якостей особистості музичними засобами є головною метою музичного портрета. Портрет відноситься до області програмної музики, так як без позамузичних орієнтирів його оригінал не може бути встановлений .

Ці базові формулювання окреслюють досить широке проблемне коло, у межах якого відбувалося як поглиблене дослідження вже визначених властивостей, так і відкриття нових ракурсів. Загалом чисельність статей і окремих монографічних оглядів за участю цього терміну дозволяє виокремлювати їх як окремий напрям музикознавства з власним, достатньо диференційованим розгалуженням відповідно до інтересів аналітика. Так, спостерігається і тенденція до активізації в жанрології мистецтвознавчого «портрету» методологій з психології («Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси)» (Кияновська, 2006, с. 6–10) і «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю» (Кияновська, 2014, с. 52–57) Л. Кияновської; дисертація «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання “образу автора” (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)» Р. Варнави (Варнава, 2017, с. 24).

З’ясування типології музичних портретів із визначенням характерних прикмет основних різновидів на підставі розмежування зображуваної реальної особистості здійснено Ю. Василенко у статті «Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості» (Василенко, 2014, с. 196–200).

Дотичним до цього напряму є виокремлення інших типів образів, зокрема – казкових. В українській музичній літературі цей різновид представлено такими творами, як «Дід Мороз та Снігуронька» для скрипки Наума Лапинського, «Лісове чудовисько» з сюїти «Лісові картини» для скрипки і фортепіано Яна Фрейдліна. За всієї різноманітності синтетичного змісту, основною залишається типологія за характером зображення.

Серед всього спектру існуючих музичних портретів саме інструментальна музика викликає найбільше зацікавлення, оскільки відсутність вербальних обмежень істотно звільнює фантазійну суб’єктивність композитора у його баченні прообразу і тим самим надає змогу формування цілком специфічної «аури». Така основа у історичному плині посилення «самостійності» інструментального мистецтва спонукала до появи низки «портретних» творів у музичній літературі.

Цей об’єктивний факт не применшує значення і жанрово-стильової масштабності різноманітних вокальних, вокально-інструментальних та синтетичних сценічних жанрів у розвитку принципів портретності в музиці, тим більше, що кількість представлених в них портретів не поступається інструментальній сфері.

Окремі вчені, вийшовши за персонологічно-стильові межі, виявили доцільність вивчення використання жанру в педагогічній і творчо-виконавській діяльності. Зокрема, показовою тенденцією у виконавстві є проведення концертів-портретів, започаткованих у вітчизняній музичній культурі М. Крушельницькою як «фортепіанні портрети» українських композиторів.

Висновки. Експлікація образу композитора в музичній творчості, його прагнення до ідентифікації чи самоідентифікації, є багатогранним і багаторівневим явищем, яке має множинні підстави, мотивацію, методи, функції і засоби втілення. Його дослідження лежить в площині перетину численних наукових дисциплін: філософії, психології творчості, естетики, культурології, історії мистецтва, герменевтичного аналізу, теорій стилів, комунікації та інтертекстуальності, пам’яті культури.

Автопортрет в музичному мистецтві розкриває великий комплекс завдань та стильо-

вих прийомів: це розкриття суб'єктивної складової, духовного світу митця, засіб самовираження, самоствердження, самопізнання, самооцінки, сфера гумору та іронії, метод оперування прихованими знаками (шифрами, кодами, монограмами), образами-масками, залучення засобів ідеалізації, рольової гри.

Комплексний розгляд методів зображення пізнаваного образу конкретного музиканта-творця (персоніфікованого носія абсолютного творчого начала) у музичному творі поєднує риси музичного портрету як узагальнюючої категорії, прагення відтворити образ композитора як особистості чи семіотичний комплекс прикмет його творчого стилю.

До засобів портретних характеристик залучено узагальнення через стилізацію, жанрову модель, цитування, семантично-специфічний комплекс виразовості, сигнатуру, чим формується комплексна характеристика ідентифікованої творчої постаті.

Образ композитора, як персоніфікованого виразника творчого начала, як автора твору і як митця, який формується в лоні музичних традицій, взаємозв'язків і впливів, постає істотною складовою змісту твору, ключем до його прочитання і шляхом комунікації зі слухачем. Саме тому в сучасному музичкознавстві і виконавстві володіння якнайповнішим арсеналом підходів до його розуміння, осмислення, інтерпретації, проекції на твір і творчість є насущною необхідністю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172.

2. Бодіна В. Культура авторської присвяти в музичному мистецтві XIX століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки та М. Мусоргського). *Київське музикознавство* : збірка статей. Київ, 2010. Вип. 31. С. 78–85.

3. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури : художні функції та класифікація. *Київське музикознавство* : збірник статей. Серія : Культурологія та мистецтвознавство / упор. Т. Гуменюк, С. Тишко. Київ, 2010. Вип. 34. С. 78–88.

4. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. 2017. 24 с.

5. Василенко Ю. Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28–29. Ч 1. С. 196–200.

6. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора : навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.

7. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.

8. Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси). *Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики XX століття*. Дрогобич : Коло, 2006. С. 6–10.

9. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури XX століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харьків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с

10. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : збірник статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.

11. Опанасюк О. Сутність художнього образу та його естетичні аспекти. *Людина і гуманістична природа віри*. Дрогобич, 1998. С. 220–231.

12. Самойленко О. І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. Одеса, 2018. Вип. 26. С. 157–168.

REFERENCES:

1. Afonina, O. S. (2016). Tsytuvannia yak khudozhnii pryiom «podviinoho koduvannia» u muzychnomu mystetstvi postmodernizmu [ting as an Artistic Technique of «Double Coding» in Postmodern Music]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury,* 36, 161–172 [in Ukrainian].

2. Bodina, V. (2010]. Kultura avtorskoi prysviaty v muzychnomu mystetstvi XIX stolittia (na materiali kamerno-vokalnoi tvorchosti M. Hlinky ta M. Musorhskoho) [The Culture of Author's Dedication in the Musical Art of the Nineteenth Century (on the Material of the Chamber Vocal Works f M. Glinka and M. Mussorgsky)]. *Kyivske muzykoznavstvo : zbirka statei – Kyiv musicology: a collection of articles.* (Issue 31), (pp. 78–85) [in Ukrainian].

3. Bodina-Diachok, V. (2010). Avtorska prysviata yak fenomen muzychnoi kultury : khudozhni funktsii ta klasyfikatsiia [Author's dedication as a phenomenon of musical culture: artistic functions and classification]. *Kyivske muzykoznavstvo : zbirka statei – Kyiv musicology: a collection of articles.* (Issue 34), (pp. 78–88) [in Ukrainian].

4. Varnava, R. A. (2017). Psykholohichnyi portret kompozytora yak dzherelo piznannia «obrazu avtora» (na prykladi Borysa Liatoshynskoho ta Vasylia Barvinskoho [The Psychological Portrait of a Composer as a Source of Knowledge of the «Author's Image» (on the Example of Borys Liatoshynsky and Vasyl Barvinsky)]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv. [in Ukrainian].

5. Vasylenko, Yu. (2014). Portrety i avtoportrety kompozytoriv v muzychnii tvorchosti [Portraits and self-portraits of composers in musical creativity]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu – Bulletin of the Precarpathian University.* 28–29. (1), 196–200 [in Ukrainian].

6. Drach, I. S. (2006). Khudozhnia indyvidualnist kompozytora : navchalnyi posibnyk. [Artistic individuality of the composer: a study guide]. Kharkiv : Tymchenko [in Ukrainian].

7. Kyianovska, L. (2014). Psykholohichnyi portret kompozytora yak dzherelo piznannia yoho indyvidualnoho styliu. [A psychological portrait of the composer as a source of knowledge of his individual style]. *Ukrainska muzyka : naukovyi chasopys – Ukrainian music: a scientific journal.* 3 (13), 52–57 [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (2006). Shtrykhy do psykholohichnoho portretu kompozytora (na prykladi Mykoly Kolessy) [Shtrykhy do psykholohichnoho portretu kompozytora (na prykladi Mykoly Kolessy)]. Stanislav Liudkevych ta Mykola Kolessa – koryfei ukrainskoi muzyky XX stolittia – *Stanislav Liudkevych and Mykola Kolessa – the coryphaei of Ukrainian music of the twentieth century.* Drohobych : Kolo. (pp. 6-10) [in Ukrainian].

9. Konovalova, I. (2018). Fenomen kompozytora v chasoprostori yevropeiskoi muzychnoi kultury KhKh stolittia: modusy teoretychnoho osiahnennia : monohrafiia [*Stanislav Liudkevych and Mykola Kolessa – the coryphaei of Ukrainian music of the twentieth century*]. Kharkiv : TOV «Planeta-Prynt» [in Ukrainian].

10. Kokhanyk, I. M. (2001). Intertekstualnist ta problema stylovoi yednosti muzychnoho tekstu [*Intertextuality and the problem of stylistic unity of musical text*]. Intertekstualnist ta problema stylovoi yednosti muzychnoho tekstu – *Musical text: practice and theory.* (Issue 7), (pp. 90–95) [in Ukrainian].

11. Opanasiuk, O. (1998). Sutnist khudozhnoho obrazu ta yoho estetychni aspekty [The essence of the artistic image and its aesthetic aspects]. *Liudyna i humanistychna pryroda viry – Man and the humanistic nature of faith.* 220–231 [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. I. (2018). Katehoriia muzychnoho myslennia u poniatiinomu konteksti psykholohii mystetstva [The category of musical thinking in the conceptual context of art psychology]. *Muzychne mystetstvo i kultura : naukovyi visnyk – Musical art and culture: a scientific bulletin*. 26, 157–168 [in Ukrainian].

УДК 786.2:781.68
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-28

Вікторія СОЛОГУБ
кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020
***ORCID:** 0000-0001-7346-7929*

Бібліографічний опис статті: Сологуб, В. (2025). Сонати Доменіко Скарлатті в сучасному гітарному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 194–200, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-28

СОНАТИ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Мета роботи. *В статті досліджуються особливості інтерпретації сонат Доменіко Скарлатті в сучасному гітарному виконавстві. Аналізується вплив клавесинної специфіки оригінальних творів на їх адаптацію для класичної гітари, а також підходи різних виконавців до транскрипції та виконання цих сонат.* ***Методологія.*** *У дослідженні використано комплексний підхід, що включає історико-аналітичний, порівняльний та виконавський аналіз. Історичний метод дозволив виявити розвиток інтерпретації сонат Скарлатті від бароко до сучасності. Порівняльний аналіз використовується для розгляду різних транскрипцій, що виконувалися такими гітаристами, як Андрес Сеговія, Джон Вільямс та Мануель Барруеко. Виконавський аналіз охоплює технічні та художні аспекти виконання сонат на гітарі.* ***Наукова новизна.*** *Дослідження розкриває нові аспекти адаптації сонат Скарлатті для класичної гітари, акцентуючи увагу на виконавських складнощах та інтерпретаційних можливостях. Аналізується історично поінформований підхід, що сприяє автентичному відтворенню барокових стилістичних особливостей.* ***Висновки.*** *Сонати Доменіко Скарлатті є важливою частиною репертуару сучасних гітаристів, оскільки вони поєднують ритмічну моторику, складну орнаментику та танцювальний характер. Виконання цих творів на гітарі потребує глибокого розуміння стилістичних принципів бароко та адаптації виконавських прийомів відповідно до особливостей інструмента. Одним із ключових завдань при адаптації сонат Скарлатті для гітари є збереження автентичного фразування та артикуляції, водночас забезпечуючи зручність виконання. Орнаменти, такі як трелі та морденти, потребують адаптації з урахуванням технічних можливостей інструмента. Так само, окремі швидкі пасажі або щільні акордові структури можуть вимагати спрощення, щоб зберегти яскравість і динамічність звучання оригінального твору. Баланс між автентичністю та інструментальною виразністю визначає сучасні підходи до інтерпретації сонат Доменіко Скарлатті.*

Ключові слова: *Доменіко Скарлатті, соната, гітара, транскрипція, барокова музика, виконавська інтерпретація, історично поінформоване виконання.*

Victoria SOLOGUB
Candidate of Pedagogical Sciences, Lecturer at the Department of Music and Instrumental Training, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky» 26, Staroportofrankivska Str., Odesa, Ukraine, 65020
***ORCID:** 0000-0001-7346-7929*

To cite this article: Solohub, V. (2025). Sonaty Domeniko Skarlatti v suchasnomu hitarnomu repertuari [Sonatas by Domenico Scarlatti in the modern guitar repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 194–200, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-28

SONATAS BY DOMENICO SCARLATTI IN THE MODERN GUITAR REPERTOIRE

The aim of the study*. The article explores the peculiarities of interpreting Domenico Scarlatti's sonatas in contemporary guitar performance. It analyses the influence of the harpsichord-specific characteristics of the original works on their adaptation for classical guitar, as well as the approaches taken by various performers in transcribing and performing these sonatas.* ***Methodology.*** *The study employs a comprehensive approach that includes historical-analytical, comparative, and performance analysis. The historical method allows for tracing the development of Scarlatti's sonata interpretation from the Baroque period to the present day. Comparative analysis is used to examine different transcriptions performed by such guitarists as Andrés Segovia, John Williams, and Manuel Barrueco. Performance analysis encompasses the technical and artistic aspects of executing the sonatas on the guitar.*

Scientific Novelty. *This research unveils new perspectives on adapting Scarlatti's sonatas for classical guitar, focusing on performance challenges and interpretative possibilities. It examines historically informed approaches that contribute to the authentic reproduction of Baroque stylistic features.* ***Conclusions.*** *Domenico Scarlatti's sonatas form a significant part of the modern classical guitar repertoire, as they combine rhythmic drive, intricate ornamentation, and a dance-like character. Performing these works on the guitar requires a profound understanding of Baroque stylistic principles and the adaptation of performance techniques to the specific characteristics of the instrument. One of the key challenges in adapting Scarlatti's sonatas for the guitar is preserving authentic phrasing and articulation while ensuring playability. Ornaments such as trills and mordents must be adjusted to accommodate the instrument's technical capabilities. Likewise, certain fast passages or dense chordal textures may require simplification to maintain the brilliance and dynamic energy of the original composition. The balance between authenticity and instrumental expressiveness defines modern approaches to interpreting Domenico Scarlatti's sonatas.*

Key words: *Domenico Scarlatti, sonata, guitar, transcription, Baroque music, performance interpretation, historically informed performance.*

Актуальність проблеми. Провідний італійський композитор Доменіко Скарлатті, є автором великої кількості творів для клавішних інструментів. Його музика часто виходить за рамки барокової естетики, провіщаючи виразність і динамізм, які згодом стануть характерними для композицій епохи класицизму. Більшість сонат для клавесину виникли під час перебування Скарлатті в Іспанії, в період, що мав вирішальне значення для формування його композиторського голосу. Яскраві звуки іспанської народної музики з її характерними ритмами, модальними гармоніями та віртуозною технікою гри на струнних інструментах залишили помітний слід у його композиторському стилі. Багато з його понад 550 сонат, написаних переважно для клавесина, містять елементи, що нагадують гру на гітарі фламенко – це стрімкі арпеджіо, перкусійні ефекти та несподівані гармонічні зсуви. Саме тому провідні гітаристи прагнули створювати транскрипції його сонат для гітари. Актуальним завданням є висвітлення специфіки інтерпретації сонат Доменіко Скарлатті в репертуарі сучасних гітаристів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виконання та інтерпретація сонат Доменіко Скарлатті, зокрема їхня адаптація для класичної гітари, наразі не стали поки предметом активних музикознавчих досліджень. Н. Зимогляд (2019) розглядає стилістичні характеристики сонати Соната B-dur Д. Скарлатті та відмінності у її трактуванні різними виконавцями. Авторка акцентує увагу на питанні вибору темпоритму, артикуляції та підходах до відтворення орнаментики. І. Коденко (2024) досліджує проблеми історично поінформованого виконавства, що набуває дедалі більшої популярності у сучасному музичному середовищі. Автор підкреслює важливість автентичності у виконанні творів бароко та аналізує тенденції у відтворенні стилістичних особливостей музики XVIII століття. Праця Москаленка В. (2013) має теоретико-методологічний характер і присвячена загальним принципам аналізу виконавської інтерпретації. Монографія Ю. Ніколаєвської (2020) є ґрунтовним дослідженням ролі виконавця в процесі музичної інтерпретації. Авторка аналізує зміну виконавських підходів упродовж століть і акцентує увагу на суб'єктивному трактуванні музичного матеріалу. А. Тарабанов (2023) досліджує специфіку виконавської інтерпретації сонатної форми у різні історичні періоди. Автор аналізує питання часу та простору в музиці та їхній вплив на виконання, що може бути застосовано до дослідження трансформації сонат Скарлатті у сучасному гітарному репертуарі. Дисертація А. Ялози (2023) містить важливий аналіз розвитку гітарної музики та її зв'язку з традиціями бароко та класицизму. Дослідження допомагає зрозуміти, як змінювалося ставлення до гітарної інтерпретації сонат Скарлатті, особливо у XIX–XX століттях. Фундаментальною працею для розгляду творчості Доменіко Скарлатті є дослідження Р. Кікпатріка (1953), яке залишається одним із найвпливовіших. У цій монографії автор здійснює глибокий аналіз стилю композитора, його музичної мови та специфіки сонатного жанру. Таким чином, проаналізовані джерела охоплюють широке коло аспектів, пов'язаних із виконавською інтерпретацією. Вони дозволяють дослідити питання стилістичної відповідності, виконавських традицій та впливу історичних підходів на сучасне виконання сонат Скарлатті.

Мета дослідження – окреслити специфіку інтерпретації сонат Доменіко Скарлатті в сучасному гітарному виконавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доменіко Скарлатті відіграв важливу роль у розвитку жанру клавірної сонати, заклавши основи для її подальшої еволюції. Його творчість є перехідною ланкою між бароковою традицією та класичним стилем, а численні новаторські підходи до форми, гармонії та фактури мали значний вплив на композиторів наступних поколінь. Скарлатті працював у форматі коротких клавірних сонат, які, на відміну від багаточастинних барокових композицій, найчастіше мали одночастинну структуру у формі подвійного періоду з повторенням. Його музика будувалася на контрастах, несподіваних модуляціях і новаторських гармонічних рішеннях, що надало сонатному жанру більшої динамічності. Він експериментував із тональними переходами, розширював технічні можливості клавішного інструмента та використовував прийоми, які вимагали віртуозного володіння технікою гри. Вплив Скарлатті на розвиток жанру сонати проявився в музиці представників віденського класицизму. Його експерименти з формою, контрастами та віртуозністю заклали основи для класичної сонатної форми, яка згодом перетворилася на один із ключових жанрів європейської інструментальної музики. «Кожна соната Д. Скарлатті має певне технічне завдання (часто не одне), яке реалізується в музиці за допомогою віртуозних ефектів, що й визначає своєрідність композиторського клавірного стилю» (Зимогляд, 2019, с. 56).

Визначальною рисою сонат Скарлатті була їх форма, де кожен твір було поділено на дві взаємодоповнюючі частини. Кіркпатрік аналізує характерні риси його сонат і спосіб їхньої побудови. Він акцентує увагу на тому, що для цих творів властива бінарна структура, де обидві частини врівноважені за формою та змістом. Це відрізняє сонати Скарлатті від класичної сонатної форми, яка традиційно має тричастинну будову (Kirkpatrick, 1953, p. 281). У цих, здавалося б, простих рамках він експериментував зі складним контрапунктом, сміливими модуляціями та непередбачуваними структурами фраз, створюючи музику, яка була водночас технічно складною та емоційно виразною. Взаємодія традицій музики італійського бароко з іспанською народною робить твори Скарлатті придатними для гітарної транскрипції. Багато з його сонат мають такі характеристики, що дозволяє їм звучати «по-гітарному» навіть при грі на клавішних інструментах. Саме тому вони є цікавими для гітаристів, які прагнуть по-своєму інтерпретувати твори Скарлатті. Що ж саме в його творах для клавесина є придатним для класичної гітари? Насамперед, це активна ритміка, складна орнаментика, швидкі арпеджіо, перкусійні ефекти та динамічні контрасти, що імітують техніку гри на іспанській гітарі. «Інструментальний (у даному разі, клавірний) стиль Д. Скарлатті є дуже оригінальним та новаторським, що вплинуло і на види використаної у клавірних сонатах техніки. Поряд із застосуванням широко відомих та вживаних на той час видів техніки, як пасажі та арпеджіо, італійський композитор постав піонером у використанні репетицій та стрибків» (Тарабанов, 2023, с. 32).

Попри звукову подібність клавірних сонат до гітарного звучання, їх транскрибування пов'язане з рядом технічних та художніх труднощів. На відміну від клавесина, який дозволяє швидко повторювати ноти і виконувати складні контрапункти завдяки задіянню обох рук, гітара має більш обмежений сустейн і тому потрібно ретельно підбирати аплікатуру для збереження голосоведіння. Крім того, Скарлатті часто використовував стрибки на широкі інтервали, рух паралельними інтервалами, акорди у тісному розташуванні, які важко відтворити на шести струнах гітари. Його музична мова значним чином відрізнялась від тих прийомів гри, що були притаманні для старовинної музики. «З появою скарлаттівських широких і частих стрибків, batterie, glissandi, октавних пасажів і перехрещень рук, пальцями почали керувати часті рухи рук або принаймні кисті. Це був абсолютно новий принцип клавірної гри, який використовували в старовинній музиці лише в рідкісних змінах регістру або під час цезур між фразами, в гамах в терцію і сексту, які виконувалися nonlegato, без зміни пальців або ж в октавних подвоєннях в лівій руці, що практикувалися виконавцями continuo» (Kirkpatrick, 1953, p. 213).

Одна з вихідних задач при адаптації сонат – це зберегти фразування та артикуляцію Скарлатті, вносячи при цьому необхідні зміни для зручності виконання. Певні орнаменти, такі як трелі та морденти, мають бути переосмислені відповідно до технічних особливостей гітари.

Аналогічно, деякі швидкі пасажі або щільні акордові структури можуть потребувати спрощення без втрат для енергійного та блискучого звучання оригінальної композиції. Тобто мова про створення належного музичного інтерпретування, яке В. Москаленко визначає наступним чином: «це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосмислових можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013, с. 8).

Упродовж десятиліть ряд відомих гітаристів прагнули здійснювати транскрибування сонат Скарлатті, обираючи власний підхід. Одним з них був Андрес Сеговія, чиї транскрипції підкреслювали ліричність фразування, тепле звуковидобування та характеризувались більш романтичним підходом до динаміки і превалюванням рубато. Його інтерпретації відкрили нові можливості для виконання творів Скарлатті на гітарі, зробивши їх доступними для широкого кола музикантів. Однак, із розвитком музикознавчих досліджень та зростанням зацікавленості у виконавській автентичності, постало питання про відповідність таких аранжувань оригінальному стилю епохи бароко. «Поступово увага вчених і музикантів-автентистів зосереджувалась на особливостях відтворення різних історичних стилів і фундаментальних закономірностях, вони вивчали композиторську творчість того чи іншого періоду» (Коденко, 2024, с. 51). Цей підхід сприяв переосмисленню виконавських принципів та наблизив виконавців до історично обґрунтованих рішень. Згодом це позначилося і на нових транскрипціях творів Скарлатті, які намагалися відтворити стилістичні особливості барокового виконання. Інші інтерпретатори, такі як Джон Вільямс та Мануель Барруеко, застосовують історично поінформований підхід, прагнучи передати легкість і ритмічну точність, характерні для барокового виконання. Їх аранжування часто більш точно зберігають орнаментику Скарлатті й підтримують танцювальність, притаманну багатьом його сонатам.

Сучасні транскрипції демонструють трансформації у інтерпретації сонат, які виникли внаслідок еволюціонування гітарної техніки та структури інструментів. Такі виконавці, як Девід Рассел та Карло Маркіоне, розширили межі технічно можливого, адаптуючи навіть найскладніші сонати для гітари з максимальною точністю. Багатоманітність поля інтерпретацій є ознакою виконавської практики сьогодення, про що зазначає Ю. Ніколаєвська: «Мистецтво XX – початку XXI століть визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій» (Ніколаєвська, 2020, с. 11).

Основна дискусія при транскрибуванні сонат Скарлатті для гітари розгортається щодо балансу між вірністю оригінальній партитурі та необхідністю адаптації. У той час як деякі музиканти прагнуть залишатися якомога ближчими до клавесинної версії, інші обирають шлях змін, спрямований на посилення ідіоматичних якостей гітари. Така гнучкість уможливлює безліч інтерпретацій, кожна з яких підкреслює різні аспекти музики Скарлатті – чи то ритмічність, чи то складний контрапункт, чи то виразність гармонійних послідовностей.

Інтерпретація сонат Скарлатті на класичній гітарі вимагає глибокого розуміння як стилістичних принципів бароко, так і унікальних технічних можливостей інструмента. Зокрема, регістрові особливості гітари відрізняються від клавесинних. Саме тому це впливатиме на специфіку звучання твору, як зазначає А. Ялоза: «Відсутність нижнього регістру у гітари в тому обсягу, який має місце у клавесинних композиціях майстрів XVIII століття, надає звучанню перекладень тої вишуканої штучності, яка заповідана аристократичним тонусом ренесансної музики і яку, в силу своєї органологічної генетики, гітара зберігає у класичних творах для цього інструменту, складених у XIX–XX століттях» (Ялоза, 2023, с. 5).

Одним з найбільш характерних аспектів стилю Скарлатті є використання ним орнаментики, зокрема трелей, мордентів, апподжіатур та швидких гам. На клавесині ці прикраси додають динамічного контрасту. На гітарі, однак, орнаментація повинна бути ретельно виконана, щоб зберегти ясність, не перевантажуючи фразу. Наприклад, апподжіатуру слід грати з тонким акцентом, щоб зберегти поступальний рух розгортання фрази. Арпеджовані фігури, що часто зустрічаються в творчості Скарлатті, можна виконувати, використовуючи аплікатуру «кампанелла», коли відкриті струни включаються для створення більш резонансного та плавного звучання.

Артикуляція також відіграє вирішальну роль у виконанні сонат Скарлатті на гітарі. У той час як клавесин створює чітку атаку з невеликим сустейном, гітара дозволяє більш нюансоване фразування. Гітаристи повинні продумати специфіку виконання пасажів legato і staccato, гарантуючи, що мелодії залишатимуться чіткими і ритмічно точними, не втрачаючи при цьому енергію оригінальної композиції. Багато сонат Скарлатті містять ритмічні патерни, натхненні іспанськими народними танцями, такими як фанданго, сегідилья та булерія. Ці танцювальні ритми часто характеризуються синкопами, геміолою та раптовими динамічними змінами. Виконуючи ці ритмічні послідовності на гітарі, музиканти повинні підкреслювати ці ритмічні якості, щоб зберегти специфіку стилю композитора.

Виконавці-гітаристи можуть також вводити rasgueado або постукування по корпусу інструменту в певних пасажах, щоб передати енергетику іберійських впливів Скарлатті. На відміну від клавесина, який має відносно фіксований динамічний діапазон, гітара допускає значні динамічні відтінки і темброві варіації, які можуть посилити виразність музики Скарлатті. Гітаристи можуть експериментувати з різними тембрами звуку, щоб підкреслити контрасти в кожній сонаті. Так гра Sul ponticello (біля підставки) може створити яскраве, металеве звучання, додаючи майже клавесинну чистоту швидким пасажам. Sul tasto (гра біля грифа), навпаки, створює більш теплий, ніжний тон, що підходить для ліричних частин. Варіації типу атаки можуть бути використані для формування мелодійних ліній та акцентування важливих гармонійних змін. Динамічні контрасти також мають вирішальне значення. Раптові переходи між гучними і тихими пасажами Скарлатті, які часто називають ефектами відлуння, можна ефективно відтворити на гітарі, використовуючи розташування правої руки, не покладаючись лише на зміну гучності.

Музика Скарлатті пропонує виконавцям значну інтерпретаційну свободу, що робить підхід кожного гітариста унікальним. «Самобутність авторського письма композитора, притаманний їй художній синтез зумовили затребуваність музики багатьма виконавцями» (Зимогляд, 2019, с. 62). У той час як одні віддають перевагу більш історично поінформованому підходу, прагнучи до ясності, точності та орнаментальності, вірної практиці бароко, інші обирають більш експресивний та романтичний підхід, що включає рубато, динамічну гнучкість та розширений діапазон тональних кольорів.

Ключове інтерпретаційне рішення лежить у площині темпу та фразування кожної сонати. Оскільки багато творів Скарлатті, ймовірно, були написані під впливом імпровізаційної практики, виконавці можуть експериментувати з ними. Рубато можна використовувати у повільних частинах для посилення мелодичної виразності. Чітка артикуляція потрібна для підтримання ритмічної енергійності. Виразне фразування буде потрібним для передачі танцювального характеру багатьох сонат.

Іспанський вплив у сонатах Скарлатті проявляється не лише у сфері синкопованої ритміки чи перкусійних ефектах, а й у використанні фригійського ладу, що притаманно для фламенко та традиційних іспанських танців. Використання Скарлатті швидких гамоподібних ходів, арпеджіо та орнаментики добре перекладається для гітари, пропонуючи технічні виклики, які підвищують віртуозність виконавця та його виразні можливості. Хоча сонати Скарлатті не є строго поліфонічними, вони часто містять складну взаємодію між мелодичними лініями та акомпанементом, що може бути ефективно відтворено на гітарі. Лаконічність сонат Скарлатті робить їх добре придатними для сольного гітарного виконання, оскільки вони не потребують масштабних структурних адаптацій. Саме тому гітаристи часто звертаються до музики Скарлатті як зразка стилістики бароко.

Серед сонат Скарлатті декілька стали особливо популярними у світі класичної гітари завдяки своїй зручності виконання та виразності. Серед них одна з найвідоміших і найліричніших – Соната мі мажор, K. 38, енергійна та танцювальна Соната ре мінор, K., повільна та виразна соната Соната ля мажор, K. 208, фольклорна та сповнена ритмікою іспанської музики Соната соль мажор, K. 14, Соната до мажор, K. 159 з стрімкими фігураціями та яскравим характером. Ці твори продовжують виконувати провідні гітаристи, включаючи до сольних програм та записів.

Сонати Скарлатті, окрім свого місця в стандартному репертуарі, також вплинули на сучасну гітарну композицію та виконавську

практику. Багато сучасних композиторів, таких як Лео Браувер, Хоакін Родріго та Маріо Кастельнуово-Тедеско, черпали натхнення в ритмічних пружних послідовностях, гармонійних вертикалях та орнаментальних прийомах, що містяться в музиці Скарлатті. Вивчення сонат Скарлатті сприяло розвитку практиці історичного поінформованого виконавства на гітарі, адже на них гітаристи вивчають специфіку барокової орнаментики, фразування та принципів артикуляції, поглиблюючи своє розуміння виконавських традицій XVIII століття.

Багато його творів слугують чудовими етюдами для розвитку віртуозності лівої руки, контролю правої руки та виразного фразування. Оскільки нові транскрипції продовжують з'являтися, то сонати Скарлатті, безсумнівно, залишатимуться невід'ємною частиною репертуару гітаристів. Поєднання барокової вишуканості з іспанською пристрастю продовжує приваблювати виконавців і слухачів.

Висновки. Сонати Доменіко Скарлатті зайняли чільне місце в сучасному класичному гітарному репертуарі, незважаючи на те, що спочатку були написані для клавесина. Їх ритмічна енергійність, іспанські народні впливи та експресивна виразність роблять їх придатними для транскрипції та виконання на гітарі. Адаптивність музики Скарлатті дозволяє гітаристам досліджувати нові технічні та інтерпретаційні можливості, зберігаючи при цьому оригінальний художній задум композитора. Завдяки ретельній транскрипції гітаристи успішно зберегли сутність творів Скарлатті, використовуючи при цьому природні тембральні якості інструменту. Виклики, що виникають при адаптації його творів – такі як збереження чіткості орнаментики, артикуляція танцювальних ритмів та збалансування поліфонічних ліній – призвели до формування різноманітних інтерпретаційних версій сонат. Такі провідні гітаристи, як Андрес Сеговія, Джон Вільямс та Мануель Барруеко відіграли вирішальну роль в інтеграції сонат Скарлатті в класичну гітарну традицію, забезпечивши їх постійну популярність.

Окрім свого технічного та інтерпретаційного значення, сонати Скарлатті також вплинули на сучасну гітарну музику, надихаючи композиторів і виконавців на дослідження барокових виконавських практик. Їх присутність у концертних програмах, записах і навчальних програмах підкреслює їх значення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зимогляд Н. Ю. Соната B-dur (K 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій. Культура України, 2019. Вип. 63. С. 53–60.

2. Коденко І.І. Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу "Early Music"). Слобожанські мистецькі студії, 2024. випуск 1 (04). С. 50–55.

3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ, 2013.

4. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть. Монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.

5. Тарабанов А. П. Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX століть у виконавській практиці. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

6. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва. Дис. доктора філософії… спеціальність 025 – «Музичне мистецтво». Одеса, 2023. 178 с.

7. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton University Press, 1953. 492 p.

REFERENCES:

1. Zymohliad N. Yu. (2019) Sonata B-dur (K 266) Domenico Scarlatti: osoblyvosti vykonavskykh interpretatsii. [Sonata B-flat major (K 266) by Domenico Scarlatti: features of performance interpretations] Kultura Ukrainy, 63, 53–60. [in Ukrainian].

2. Kodenko I. I. (2024) Aktualnist interpretatsii starovynnoi muzyky v suchasnomu kulturnomu prostori (storynkamy zhurnalu «Early Music»). [The relevance of early music interpretation in the modern cultural space (based on the «Early Music» journal)] Slobozhanski mystetski studii, 1(04), 50–55. [in Ukrainian].

3. Moskalenko V. (2013) Lektsii z muzychnoi interpretatsii. [Lectures on musical interpretation] Kyiv: NMAU. [in Ukrainian].

4. Nikolaievska Yu. (2020) Homo Interpretatus v muzychomu mystetstvi XX–pochatku XXI stolittia. [Homo Interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries] Monograph. Kharkiv: Fakt. 576 p. [in Ukrainian].

5. Tarabanov A. P. (2023) Chasoprostir fortepiannykh sonat XVIII–XIX stolittia u vykonavskii praktytsi. [The time-space of piano sonatas of the 18th–19th centuries in performance practice] Naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu na zdobuttia tvorchoho stupenia doktora mystetstva za spetsialnistiu 025 «Muzychne mystetstvo» (haluz znan 02 «Kultura i mystetstvo»). Kharkivskyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy, Kharkiv. [in Ukrainian].

6. Yaloza A. H. (2023) Bidermayer u stanovlenni klasyky hitarnoho mystetstva. [Biedermeier in the formation of classical guitar art] PhD dissertation, speciality 025 – «Musical Art». Odesa. 178 p. [in Ukrainian].

7. Kirkpatrick R. (1953) Domenico Scarlatti. Princeton University Press. 492 p.

УДК 78.421;78.25
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29

Ростислав ФЕДИНА
аспірант кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижаківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *0009-0000-6658-1002*

Бібліографічний опис статті: Федина, Р. (2025) Друга і третя фортепіанні сонати Віктора Косенка в проєкції на виконавську інтерпретацію. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–207, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29

ДРУГА І ТРЕТЯ ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ВІКТОРА КОСЕНКА В ПРОЄКЦІЇ НА ВИКОНАВСЬКУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ

Метою *даної розвідки є створити підґрунтя виконавсько-інтерпретаційної моделі фортепіанних сонат № 2 і 3 В. Косенка у контексті герменевтичного та евристичного підходів.*

Для формування інтерпретаційного аналізу сонат В. Косенка застосовано наступні ***методи дослідження:*** *історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів початку XX століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах композитора; аналітичний – для дослідження структури і драматургії твору; інтерпретологічний – для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі з позицій індивідуальних рис формотворення і образно-стильових ознак.* ***Наукова новизна:*** *за відсутності виконавської традиції щодо сонат В. Косенка формування для піаніста-виконавця чіткого усвідомлення побудови форми, способів розвитку музичного матеріалу, послідовного дотримання стильових параметрів, які є фундаментом для побудови оптимального інтерпретаційного плану.* ***Висновки.*** *Сонати, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих, камерних залів. Перед виконавцем постає не лише складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Їх стилістику слід визначити як модерністично-сецесійну, оскільки вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, рельєф і тло, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.*

Фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані у концерті автором статті 20 червня 2024 у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали піднесену реакцію слухачів й високу оцінку спеціалістів.

Ключові слова: *музична сецесія, сонати В. Косенка, інтерпретація, музично-образний зміст, поемність.*

Rostyslav FEDYNA
Postgraduate Student at the Department of Special Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 O. Nyzakivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *0009-0000-6658-1002*

To cite this article: Fedyna, R. (2025). Druha i tretia fortepianni sonaty Viktora Kosenka v proektsii na vykonavsku interpretatsiiu. [Viktor Kosenko's Second and Third Piano Sonatas, performers perspective]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–207, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29

VIKTOR KOSENKO'S SECOND AND THIRD PIANO SONATAS, PERFORMERS PERSPECTIVE

The purpose *of this research is to create a basis for a performance-interpretation model of V. Kosenko's piano sonatas No. 2 and 3 in the context of hermeneutic and heuristic approaches.*

To form an interpretative analysis of V. Kosenko's sonatas, the following ***research methods*** *were used: historical-stylistic – to deduce the interrelationships of cultural processes of the early twentieth century and the features of musical thinking in the composer's sonata genres; analytical – to study the structure and dramaturgy of the work;*

interpretological – to substantiate and build an optimal performance model from the standpoint of individual features of form formation and figurative-stylistic features. ***Scientific novelty:*** *in the absence of a performance tradition regarding V. Kosenko's sonatas, the formation for the pianist-performer of a clear awareness of the construction of form, methods of developing musical material, consistent adherence to style parameters, which are the foundation for building an optimal interpretative plan.* ***Conclusions.*** *Sonatas, like all chamber and instrumental music by Viktor Kosenko, are oriented towards the intellectually refined listener of small, chamber halls. The performer is faced with not only the complex artistic and technical task of accurately reproducing the composer's text and creatively interpreting all the author's instructions. Their style should be defined as modernist-art Nouveau, since it is characterized by freedom and interpenetration of forms, the maximum expansion of tonal and harmonic means while preserving local tonal centers, it is characterized by the rapid variability of bizarre imagery, emotional states, dynamic and register differences, improvisation is combined with detailed elaboration of details, in flexible interaction it contains saturation and laconicism, relief and background, decorativeness, ornamentation and the language of symbols, fatigue and flight, appeal and lyrics.*

Viktor Kosenko's piano sonatas were performed for the first time in Ukraine in a concert by the author of the article on June 20, 2024 at the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko and caused an exalted reaction from the audience and high appreciation from specialists.

Key words**:** *musical secession, V. Kosenko's sonatas, interpretation, musical and figurative content, poetics.*

Актуальність проблеми. Творчий шлях Віктора Косенка демонструє єдність композиторського і виконавського досвіду, суголосного з розгортанням музично-мистецьких процесів його доби. Незважаючи на високу художню вартість його фортепіанного доробку, він досі виконується дуже обмежено і стверджувати про наявність сформованої виконавської традиції не доводиться. Щодо музикознавчих досліджень фортепіанної спадщини митця, слід відзначити неоднорідність положень (насамперед щодо стилістики, джерел і традицій) а також тенденційність в руслі трактувань радянського часу. Однак для піаніста -виконавця чітке усвідомлення побудови форми, способів розвитку музичного матеріалу, послідовно дотримані стильові параметри твору є фундаментом для побудови оптимального інтерпретаційного плану.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Віктор Косенко – композитор, чия творчість в радянську добу трактувалася виключно з позицій соцреалізму в межах образності романтичної лірики і революційної героїки. Такі тенденції сформульовано у дослідженнях С. Зандрок «Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського» (Зандрок, 1975); З. Йовенко «Фортепіанна творчість українських радянських композиторів» (Йовенко, 1968); В. Клина «Українська радянська фортепіанна музика» (Клин, 1980); О. Олійника «Фортепіанна творчість В. С. Косенка» (Олійник, 1977), Р. Стецюка «В. С. Косенко» (Стецюк, 1974) та ін.

Натомість осмислення феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка необхідно вибудовувати на підставі дослідження джерел формування творчого світогляду композитора. Ці аспекти досліджено у працях К. Шамаєвої «До біографії В. С. Косенка: (погляд з XXI сторіччя)» (Шамаєва, 2005); О. Таранченко «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський» (Таранченко, 2016); М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів» (Ржевська, 2005) та ін. Актуальні позиції щодо стильових рис музики В. Косенка висвітлюються у працях О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» (Козаренко, 2000); І. Вавренчук «Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень» (Вавренчук, 2015).

Безпосередньо інтерпретаційним аспектам сонатної творчості митця присвячено дослідження І. Беренбейн «Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу» (Беренбейн, 2024), В. Даценка «Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра» (Даценко, 2020) та Л. Більчинського «До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка» (Більчинський, 1997).

Метою даної розвідки є створити підґрунтя виконавсько-інтерпретаційної моделі фортепіанних сонат № 2 і 3 В. Косенка у контексті герменевтичного та евристичного підходів.

Для формування інтерпретаційного аналізу сонат В. Косенка застосовано наступні **методи дослідження:** історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів

початку ХХ століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах композитора; аналітичний – для дослідження структури і драматургії твору; інтерпретологічний – для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі з позицій індивідуальних рис формотворення і образно-стильових ознак.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для формування індивідуального композиторського стилю митця визначальним був варшавський період: навчання у польських педагогів Юзефа Юдицького та професора Варшавської консерваторії Александра Міхаловського, уроки у Всеволода Буюклі, враження від відвідин концертів Феручо Бузоні, Йосифа Гофмана, Сергія Рахманінова, Фріца Крейслера. Період професійного становлення у Петроградській консерваторії відбувався в руслі здобутків польської фортепіанної школи (у класі Ірини Міклашевської) на підставі опанування виконавського репертуару, де вагоме місце посідали композиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, М. Регера, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля. На композиторському відділі його наставниками були митці-модерністи М. Штейнберг (інструментування), у М. Черепнін (диригування), а до яскравих концертних вражень юності, зафіксованих джерельно, належать програми з творів О. Скрябіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса. Справедливість цих міркуваню підвтерджують і спостереження, викладені в дисертації І. Вавренчук (реалізованій під керівництвом О.Козаренка): «В. Косенко увійшов в українську музику як митець виразно модерністичного спрямування. Його естетична позиція якнайбільше кореспондувала з ідеями «мистецтва заради мистецтва», які активно обговорювалися у вітчизняному середовищі («Мир исскуства», Москва, «В мире искусства», Київ). Звідси підкреслена естетизація всіх складників музичного письма композитора, особливе багатство мовних засобів. Його піанізм кореспондував з манерою письма Ф. Бузоні, Л. Годовського, К. Шимановського та інших – композиторів, які надавали фортепіано потужного оркестрового звучання» (Вавренчук, 2021, с. 60).

Власне таким був фундамент його творчої діяльності, що передував осягненню творчої зрілості житомирського періоду. З позицій стильових характеристик композиторської творчості, які протиставляються радянським окресленням, найбільш вичерпними, вагомими й показовими є формулювання, викладені у працях В. Доценка та І. Вавренчук. Перший з дослідників констатує: «Серед останніх виділяємо інтроверсійність і пов'язану з нею екзистенційність як провідну творчу інтенцію, раціональний інтелектуалізм та помірковане новаторство як тип художнього мислення, символізм як творчий метод, символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм як провідні стильові орієнтири» (Даценко, 2021, с. 76). Цей блок стильових ознак доповнюють тези другої музикознавиці: «З одного боку, спостерігаємо приклади успадкування європейської моделі, з іншого, – витворення власного варіанта української сецесії, позначеного тісним зв'язком з національною мистецькою традицією… Саме європейську модель сецесії підхопили композитори Наддніпрянської України, зокрема, Віктор Косенко. Його фортепіанна музика найкраще ілюструє оригінальне авторське перевтілення сецесійних рис» (Вавренчук, с. 55, 59).

Центральними композиціями цього часу є низка сонатно-симфонічних циклів, серед яких виділяються два типи сонатності – циклічної і поемної. Сонати для фортепіано № 2 і 3 є показовими прикладами кожного з них.

Фортепіанна соната № 2 ор. 14, cis-moll (1924), написана в Житомирі, присвячена Давиду Шору – російському і палестинському піаністу, педагогу, музично-громадському діячеві, правозахиснику, засновнику і учаснику «Московського тріо» («Тріо Шора»). У 1918–1925 роках він був викладачем (з 1919 року професором) Московської консерваторії у класах камерного ансамблю та фортепіано. Соната більш експресивна і дієва за характером. Її тематизм насичений гостро драматичними емоціями трагедійного звучання, що часом переповнюються пафосом і романтичною збудженістю, а іноді – розпачем чи тихою споглядальною лірикою. На відміну від Сонат №№ 1 та 3, Друга Соната написана у вигляді традиційного тричастинного циклу: 1 ч. Andante con moto – Allegro agitato; 2 ч. Moderato assai espressivo; 3 ч. Allegro vivo.

Драматургія твору розгортається за наступною логікою: 1 частина лірично-наспівна, у другій частині циклу лірика, поєднана з роз-

думами філософського плану, завершує цикл активно-вольовий фінал. Їй притаманні яскравість, багатство музичних образів, стрункa форма.

Перша частина починається темою одухотвореною і політною вступу з яскравими скрябінівськими алюзіями (Andante con moto, con disperazione). У ній зароджуються інтонації головної партії. Головна партія піднесена, натхненна, стрімка, цілеспрямована, наділена сецесійним патетизмом. В цілому її виклад має тричастинну динамізовану форму з окресленими автором градаціями темпохарактерів (Poco animato-Allegro agitato).

Натхненна зв'язуюча партія, в якій поєднується своєрідна кантилена і схвильований пульсуючий акордовий супровід, пронизаний складними видами пунктирів і синкоп (Poco meno mosso, espressivo), наділена власною розробковістю в межах експозиційного розділу. У піднесено-ліричній побічній партії утверджується Fis-dur (Piú mosso, appassionato), її подальший виклад містить численні тональні зміщення і альтерації акордових вертикалей. Розробковий розділ відкривається яскравими образними трансформаціями. У динамічний розвиток залучено увесь багатий тематичний матеріал експозиції, теми постають в різних фактурних, регістрових, динамічних видозмінах. Так, головна партія (Maestoso. Meno mosso, Fis-dur) стає ораторськи-патетичною. Акомпанемент опирається на мелодичну трансформацію пасажів-форшлагів. Згодом вона набуває характеру переможної пісні (Allegro agitato, cantando), викладається у вигляді канонічної імітації. Замість паузованих синкоп, супроводу притаманна геміола. Бурхливий схвильованих характер, підкреслений тріольною пульсацією альтерованих акордів, притаманний побічній партії. Весь розвиток характеризується сміливими тональними зміщеннями (A-dur – B-dur –a-moll – gmoll – fis-moll- cis-moll – gis-moll).

Реприза починається після кульмінаційного сплеску. Її відкриває проведення теми вступу (Andante con moto, con passione, ***ff***) потужним монолітним чотириоктавним унісоном. Експозиційні темпохарактери тем поступово відтворюються: Animato (головна партія – Poco animato, cis-moll, побічна – Andante poco moderato, та в подальшому розвитку – Piú mosso apassoinato у одноіменному мажорі Cis-dur). Кода першої частини втілює величний і потужний образ, відтворюючи фактурний тип та перекидаючи інтонаційну арку до початкової фази початку розробки. В її основу покладено вихідний мотив головної партії (Maestoso. Meno mosso, ***ff***), який швидко спалахнувши стрімко вигасає до тихих відголосків з поступовим гальмуванням руху і вилученням горизонтальних пластів фактури (rallentando, con disperacione) і завершує частину складним бітональним комплексом.

Друга частина (Moderato assai espressivo, es-moll) пластична і пронизана рівномірною вісімковою пульсацією. Основна тема наділена складною ритмічною організацією та метричною перемінністю (2/4, 3/4, 4/4). Прозора фактура ділиться на три шари: мелодичну лінію кантиленного типу, симетричний басовий голос, який зрівноважує мелодичний розвиток і терцові паралелі середнього шару фактури. Середній розділ (Poco animando) опирається на співставлення різнотемних коротких побудов у fis-moll та es-moll, спільними для яких є остинатні вісімкові хроматичні низхідні тетрахорди. Реприза повертає до вихідного темпу (Moderato assai espressivo) і тематизму, закріплює початкову тональність, проте викладена більш потужно і масивно, але при збереженні матової звучності з поступовим вигасанням, притаманним сецесійній естетиці (***mf-pp***).

Фінальна частина сонати активна, енергійна та жанрова. Форма фіналу трип'ятичастинна з рисами варіаційності і кодою: A-B-A_1-B_1-A_2. Її тематизм синтезовано з матеріалу кількох тем попередніх частин, завдяки чому досягається інтонаційна єдність циклу. Друга тема фіналу (Meno mosso, alla Marcia), ритмічно мінлива і тонально нестійка, набуває маршового характеру, завдяки пунктирам, чіткій ритмізації рівними чвертками в басу по хроматичним тетрахордам. Кода підсумовуючого характеру (Poco moderato e allarg. – Maestoso e pesante assai) – урочисте утвердження позитивного висновку твору. Таким чином при збереженні тричастинного циклу поемність сонати реалізується на рівні театральної яскравості образів, подієвості, яскравих жанрових опор основних тем, інтонаційних паралелей тематичного матеріалу всього циклу.

Інший підхід до поемності репрезентує Третя соната, завершена композитором 1929 р. і присвячена Б. Лятошинському. Одночастинна Третя соната для фортепіано за настроєвою ліричною образністю, симетричністю архітектоніки та чіткістю ладо-гармонічних змін і переходів демонструє виразну спорідненість із фортепіанними поемами композитора. Соната № 3 менша за об'ємом від одночастинної сонати № 1, і не викликає аналогій зі структурою стисненого в одночастинність циклу вільної сонатної форми. Ознаки сонатної форми представлені в ній достатньо ясно, більше того, вихідне тематичне зерно завдяки своїй багатоелементності і наявності у самій своїй синтаксичній структурі декількох яскравих семантичних мотивів може претендувати на роль монотеми у формі.

Перший двотакт (Allegro moderato) наближається до характерних романтичних втілень стихії зла або демонічних образів, завдяки «віолончельно-контрабасовому» регістру, ламаній мелодичній лінії, загрозливо спадаючій по тритонах. Проте з третього такту на її тлі виринає інша тема, котра нагадує ліричні українські пісні. Це початкове протистояння контрастних за змістом тематичних елементів, полярно протиставлених також у фактурі, визначає логіку драматургічного розгортання цілої сонати. Хоча обидва змістовні елементи головної теми експонуються одразу як рівноправні, проте їх подальший розвиток зовсім неоднаковий. Перший, «зловісний елемент» у головній партії проводиться епізодично, швидше у вигляді «пасакального» басу, і то у значно видозміненому вигляді. Більш інтенсивному розвитку піддається другий, «поривчастий», вольовий елемент теми, завдяки чому головна партія в цілому набуває особистісного схвильовано-ліричного характеру, як своєрідний експресивний монолог ліричного героя. Наприкінці головної партії помічаємо драматургійний прийом, аналогічний до Першої сонати – після віртуозної каденції наступає різкий експресивний злам і в наступному епізоді (Pesante) гострі дисонуючі акорди звучать як невмолимий удар долі (характерна тріольна ритміка ще з П'ятої симфонії Л. Бетовена викликає саме такі асоціації для аналогічних зворотів) і знаменують перехід до побічної партії, яка є ліричним центром. Вона за своєю образністю і за пісенним типом мелодики викликає досить яскраві паралелі з другим елементом головної теми, тобто та сама лірико-пісенна стихія (Poco animato) переноситься на новий етап розвитку.

Змінюється і структура партії – тут представлено репризну тричастинну структуру з динамічною репризою. Середній розділ напружений, декламаційний, з хроматизованими пунктирними, репетиційними та тріольними ходами. Відзначимо, що в побічній, так як і в головній, різко зіставляються образи зла, фатуму – і суб'єктивна лірика, покликана подолати його.

Сфера побічної партії у сонаті найбільш чуттєва, розкішна і піднесена, символіка інтонацій найближча до характерних образів скрябінівської знемоги, хоч і пом'якшена романсово-пісенним тлом (Meno mosso ed espressivo – Pesante – Allegro non troppo – Poco andante). Репризне повторення теми сповнене більшого напруження, драматизму і закономірно приводить до неминучого зламу на початку розробки.

В розробці три фази висхідного наростання напруги, кожного разу з більшою амплітудою – і в прямому розумінні (із згущенням фактури, зростанням гучності), і в переносному (щоразу з більшою інтенсивністю опору, поступовим утвердженням експресивно-ліричного мотиву, що досягає все вищої вершини). Зрештою, у третій фазі розвитку розробки басовий мотив, хоч і проходить повністю, в повному інтервальному обсязі, проте радикально змінюється за своїм образним сенсом – у паралельному мажорі, з вирівняними тритоновими ходами в той час, як тема-протистояння досягає свого абсолютного апофеозу. Повторне проведення теми збагачене канонічно-секвенційним викладом теми у прямому виді та його інверсії.

Реприза відносно точна у порівнянні з експозицією, симетрична за розмірами, що очевидно, пояснюється і задумом, логікою розвитку подій – адже у цьому розділі всі теми утверджуються у виключно позитивному ракурсі. Але і Третя соната не дає в коді однозначного висновку: ще раз у первісній своїй фактурі з'явиться «мотив зла» – проте вже на ***p***, пісенна тема прозора і невагома. Врешті обидві теми-«антагоністи» зникають, ніби розчиняються у завмираючих акордах.

Виконавська складність цього твору полягає в осмисленні і реалізації жанрово-стильових рис та образного змісту фортепіанної сонати В. Косенка, розумінні її драматургії та особливостей фактури, опанування ускладненим ритмом, гармонічною мовою, зрештою, цілісному охопленні і відтворенні образно-інтонаційної і драматургійної ліній твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сонати, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих, камерних залів. Перед виконавцем постає не лише складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Їх стилістику слід визначити як модерністично-сецесійну, оскільки вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, рельєф і тло, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані у концерті автором статті 20 червня 2024 у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали піднесену реакцію слухачів й високу оцінку спеціалістів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1(62). С. 92–103.

2. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.

3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дисерт… канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.

4. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1975. Вип.10. С. 152–165.

5. Йовенко З. М. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів: (20-і роки). *Українське музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник*. Київ, 1968. Вип. 3. С. 199–210.

6. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. на здобуття кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 215 с.

7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Л.: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.

8. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Монографія. Київ : Наук. думка, 1977. 152 с.

9. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.

10. Стецюк Р. В. С. Косенко. Науково-популярне видання. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.

11. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). С. 137–145.

12. Шамаєва К. І. До біографії В. С. Косенка : (погляд з ХХІ сторіччя). *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел*. Житомир: Косенко, 2005. С. 69–80.

REFERENCES:

1. Berenbein, I. (2024) Mifopoetyka sonatnoi tvorchosti V. Kosenka yak opryiavlennia smyslu. [Mythopoetics of V. Kosenko's sonata work as a manifestation of meaning]. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, (Vol. 1(62)), (pp. 92–103). [in Ukrainian].

2. Datsenko, V. P. (2020) Kharakterystyka fortepiannykh tvoriv V. Kosenka zhytomyrskoho periodu roboty maistra. [Characteristics of V. Kosenko's piano works from the Zhytomyr period of the master's work] *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv, (Vol. 38), (pp. 143–148). [in Ukrainian].

3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi indyvidualnosti Viktora Kosenka. [Personal determinants of Viktor Kosenko's creative individuality]. *Candidate's thesis*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

4. Zandrok, S. (1975). Fortepianni sonaty V. Kosenka ta B. Liatoshynskoho. [Piano sonatas by V. Kosenko and B. Lyatoshynsky] *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv: Muz. Ukraina, (Vol. 10), (pp. 152–165). [in Ukrainian].

5. Yovenko, Z. M. (1968). Fortepianna tvorchist ukrainskykh radianskykh kompozytoriv: (20-i roky). [Piano works of Ukrainian Soviet composers: (1920s).] *Ukrainske muzykoznavstvo*: naukovo-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk. Kyiv, (Vol. 3), (pp.199–210). [in Ukrainian].

6. Vavrenchuk, I. A. (2015). Ukrainska muzychna setsesiia: heneza ta typolohiia vtilen. [Ukrainian Musical Secession: Genesis and Typology of Incarnations]. *Candidate's thesis*. Lviv: LDMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. Shevchenka. [in Ukrainian].

8. Oliinyk, O. (1977). Fortepianna tvorchist V. S. Kosenka. [Piano works of V. S. Kosenko] Monohrafiia. Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].

9. Rzhevska, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny KhKh stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy. [At the turn of the times. Music of Dnieper Ukraine in the first third of the 20th century in the socio-cultural context of the era] Monohrafiia. Kyiv: Avtohraf.

10. Stetsiuk, R. (1974). V. S. Kosenko. [V. S. Kosenko] Naukovo-populiarne vydannia. Kyiv : Muz. Ukraina. [in Ukrainian].

11. Taranchenko, O. (2016). Dolia myttsia v realiiakh kulturno-istorychnykh protsesiv pershoi polovyny KhKh stolittia: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi. [The fate of the artist in the realities of cultural and historical processes of the first half of the 20th century: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. K.: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, (Vol. 4 (33)), (pp.137–145). [in Ukrainian].

12. Shamaieva, K. I. (2005). Do biohrafii V. S. Kosenka: (pohliad z KhKhI storichchia). [To the biography of V. S. Kosenko] *Shamaieva K. I. Myttsi. Osvita. Chas: z arkhivnykh dzherel*. (pp. 69–80). Zhytomyr: Kosenko, [in Ukrainian].

УДК 785:792.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-30

Мирослав ФИЛИПЧУК
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0003-4255-5971*

Дмитро МАЗУР
доктор філософії, доцент, завідувач кафедри народно-інструментального виконавства, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0002-2510-4709*

Олександр ЗАХОДЯКІН
доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0001-8552-316*

Бібліографічний опис статті: Филипчук, М., Мазур, Д., Заходякін, О. (2025) Стилістичні та виконавські аспекти регтайму в інструментальному жанрі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 208–214, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-30

СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ РЕГТАЙМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ЖАНРІ

У статті розглянуто сутнісні характеристики регтайму як важливого етапу в історії інструментального виконання, що стало основою для розвитку джазу. Оцінюючи результати наукових досліджень, робиться висновок, що регтайм відіграв значну роль у професійному становленні музикантів, а також у розвитку оркестрової та ансамблевої музики. Встановлено, що на той час у виконанні піаністів формувались унікальні техніки гри й особливі підходи до інтерпретації творів регтайму, які відзначались складними ритмічними і мелодійними структурами, а також оригінальними гармоніями, що створювали жанру неповторний стиль.

Стаття також розглядає регтайм як композиторський жанр, що поєднує основні елементи європейської музичної традиції з новаторським звучанням джазу. Особливу увагу автор приділяє творчості Скотта Джоплі-на, одного з найвидатніших композиторів і піаністів, який вивів регтайм на новий професійний рівень. Джоплін не лише створював музичні твори, але й активно працював над удосконаленням техніки виконання, що вплинуло на подальший розвиток жанру. Його композиції, такі як «Maple Leaf Rag» і «The Entertainer», стали класикою і визначили нові ритмічні та мелодійні структури, характерні для регтайму.

Зокрема, значна роль Джопліна полягала у тому, що він перший досяг високого рівня розвитку регтайму, поєднуючи технічну майстерність із глибоким художнім змістом. Одним із найбільш значущих його досягнень є опера «Тремоніша», яка засвідчила нові можливості жанру та підняла його до художньо-виконавського рівня. Творчість Джопліна й інших піаністів цього періоду не лише розширила репертуар регтаймових творів, але й сприяла утвердженню регтайму як важливої частини американської музичної культури.

Висвітлюючи регтайм як художньо-виконавський феномен, стаття пропонує дослідження його впливу на творчість джазових музикантів та оркестрів, що сприяло розвиткові більш складних форм ансамблевого виконання. Завдяки регтайму з'явилась нова форма музичної інтерпретації, що змішувала класичні традиції та інноваційні елементи, які згодом стали основою для джазу та інших музичних напрямків.

***Ключові слова:** регтайм, метроритмічні формули, джазові піаністи, регінг.*

Myroslav FYLYPCHUK
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepana Bandery Str., Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID:** 0000-0003-4255-5971*

Dmytro MAZUR
Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the department of folk instrumental performance, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepana Bandery Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0000-0002-2510-4709*

Oleksandr ZAKHODYAKIN
Associate Professor, Rivne State Humanities University, 12 Stepana Bandery Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0000-0001-8552-316*

To cite this article: Fylypchuk M., Mazur D., Zakhodyakin O. (2055). Stylistychni ta vykonavski aspekty rehtaimu v instrumentalnomu zhanri. [Stylistic and performance aspects of ragtime in the instrumental genre]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 208–214, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-30

STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS OF RAGTIME IN THE INSTRUMENTAL GENRE

The article deals with the essential characteristics of ragtime as an important stage in the history of instrumental performance, which became the basis for the development of jazz. Evaluating the results of scientific research, it is concluded that ragtime played a significant role in the professional formation of musicians, as well as in the development of orchestral and ensemble music. It is established that at that time, pianists developed unique playing techniques and special approaches to the interpretation of ragtime works, which were marked by complex rhythmic and melodic structures, as well as original harmonies that created a unique style of the genre.

The article also examines ragtime as a compositional genre that combines the main elements of the European musical tradition with the innovative sound of jazz. The author pays special attention to the work of Scott Joplin, one of the most prominent composers and pianists who brought ragtime to a new professional level. Joplin not only created musical works, but also actively worked on improving the performance technique, which influenced the further development of the genre. His compositions, such as 'Maple Leaf Rag' and 'The Entertainer', became classics and defined new rhythmic and melodic structures typical for ragtime.

In particular, Joplin's significant role was that he was the first to achieve a high level of ragtime development, combining technical skill with deep artistic content. One of his most significant achievements is the opera Tremontia, which demonstrated the new possibilities of the genre and raised it to an artistic and performing level. The work of Joplin and other pianists of this period not only expanded the repertoire of ragtime pieces, but also helped to establish ragtime as an important part of American musical culture.

Highlighting ragtime as an artistic and performing phenomenon, the article offers a study of its influence on the work of jazz musicians and orchestras, which contributed to the development of more complex forms of ensemble performance. Thanks to ragtime, a new form of musical interpretation emerged, mixing classical traditions and innovative elements that later became the basis for jazz and other musical styles.

Key words: *ragtime, metrical formulas, jazz pianists, reggae.*

Постановка проблеми. Джазова інструментальна музика має потужний емоційний заряд і є важливим засобом художньої комунікації зі слухачем. Щоб повноцінно передати зміст твору, виконавці-інструменталісти повинні не лише досконало володіти технікою гри, але й проникнути в глибину його емоційного й художнього задуму. У цьому контексті надзвичайно актуальною стає проблема інтерпретації регтаймових творів та особливостей їх виконання.

Виконання регтаймових творів вимагає від інструменталіста високого рівня професійної підготовки, розуміння особливостей джазової музики, технічної майстерності, художньої виразності, а також глибокого музичного мислення і творчого підходу. Якість виконання безпосередньо впливає на здатність передати художній зміст композиції. Регтаймові твори часто становлять виконавський виклик через складність правильної інтерпретації, необхідність досягнення гармонійного звучання обох рук та дотримання чіткого метроритму, зокрема у випадках із перехресними ритмами. Це зумовлює актуальність пошуку ефективних технік виконання, а також розвитку практичних навичок і умінь, що відшліфовуються під час роботи над регтаймовими композиціями.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Регтайм, як важлива форма виконавства завжди перебував у полі зору науковців і дослідників джазової музики. Ґрунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено дослідницею В. Конен, джазовими дослідниками Ю. Панасьє, Дж. Колієром Дж. Саймоном, М. Стернсом, Н. Шапіро, Н. Хентофом, які висвітлювали виконавську концепцію регтайму у творчості музикантів-виконавців, музичних колективів; особливості створення регтаймових творів та їх специфіку виконання на фортепіано тощо. Проте варто зауважити, що дослідження даної проблематики потребує подальшого її осмислення та узагальнення в науковому дискурсі.

Мета статті – дослідити регтайм як важливу константу через призму художніх і виконавських засад в ранньому інструментальному джазі. Визначити його специфіку і манеру виконання, розглянути художність виконавства через виявлення конкретних характеристик звучання, які підлягають усвідомленню, аналізу тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Регтайм спершу виник як фортепіанний стиль гри, що наслідував звучання банджо. Назва стилю перекладається як «рваний» або «розірваний час». У ті часи багато темношкірих піаністів, яких називали «професорами», подорожували між різними розважальними закладами, працюючи то на річкових пароплавах, то в клубах, де розважали публіку своєю грою. Їхній стиль вирізнявся імпровізацією з ритмічними зміщеннями, «неправильними акцентами» та використанням «блюзових нот». Часто такі піаністи влаштовували дружні музичні змагання, демонструючи свою майстерність. Джеллі Рол Мортон згадував, як одного разу завітав до нічного клубу, де грала джазова музика, і зібралося багато піаністів. На той момент його ніхто не знав. Коли він зізнався, що грає регтайм, йому запропонували продемонструвати свою майстерність на фортепіано.

«На фортепіано лежало багато нот – згадував Джеллі, – і мене запитали, чи граю я по нотах; я відповів, що не дуже. Мені відразу дали декілька складних творів, які виявилися для мене не зовсім важкими, оскільки я вже їх раніше виконував. Коли я усіх їх переграв, мені принесли твори Скота Джопліна (я знав їх напам'ять). Мене попросили виконати відомий твір в стилі регтайм «Poet and Peasant». У Сент-Луїсі на той час вважалося, якщо піаніст зможе правильно виконати цей твір, то він – справжній майстер» (Колесников, 2007. с. 23).

З переміщенням у великі міста регтайм утратив свій імпровізаційний характер і став жанром авторської музики. Освічені композитори, знайомі з європейською технікою гри на фортепіано та гармонією, почали створювати регтайми, які видавалися в нотних збірниках. Блюзові тони зникли, рег-фігури в мелодіях перетворилися на синкопи, а сама мелодія прив'язалася до граунд-біту. Єдиним нагадуванням про африканські ритми залишилося жорстке синкопування.

Перехресні ритми, характерні для західноафриканської музики, лежать в основі ритмічної структури регтайму та відіграють важливу роль у джазі. У популярній музиці вони вперше проявилися в 1843 році у пісні «Old Dan Tucker». Цей твір демонструє характерну перехресну ритміку «3 на 2», притаманну західноєвропейській музичній традиції. У європейському підході кожен звук цієї ритмічної формули точно відповідає одній із основних метричних долей. Натомість африканці, маючи більш тонке і гнучке відчуття ритму, не завжди виконують ці звуки однаково. Як слушно зауважує Н.Хентоф «…..фігура з трьох нот у дводольному розмірі (або чотирьохдольному) розмірі виконується так, що середня нота звучить у два рази довше ніж перша чи третя» (Хентоф, 2020. с. 148). Такі ритми за своєю природою були «аритмічними», вільними від чіткої тактової схеми, і часто підкреслювалися хлопками в долоні, притупуванням, веслуванням або ударами молотків. Згодом стилі джазу еволюціонували, і виконавці постійно знаходили способи зміщувати мелодійні лінії щодо метричної основи. Це явище можна побачити у творчості сучасних бі-боп виконавців, таких як Джон Колтрейн, Майлз Девіс, Орнетт Коулмен та інших.

Музиканти, білі та темношкірі, що були вихована в європейській музичній традиції, сприймали «регінг» як синкопована ритмічну фігуру. Це можна побачити у виконанні Уолтера Гулда в його регтаймі «Одинока тінь». Н. Хентоф стверджує, що до 1870 року такі музиканти, як Джес Пікет, Сем Гордон, Семі Юїм, Уїллі Джозеф та інші, грали твори, де рег-фігури правої руки поєднувались з основними басами лівої руки (Хентоф, 2020. с. 152).

Ці та інші виконавці часто подорожували і виступали. Переважно це були любителі, які глибоко закохані в свою справу, здобувши велику популярність і славу серед народу. Вони не лише добре грали на фортепіано, а й володіли співом та могли грати на інших музичних інструментах. Музиканти дарували свою творчість численним відвідувачам, які поважали і цінували кожного з них. Варто зазначити, що серед любителів регтайму були й ті, хто мав музичну освіту та високий рівень майстерності гри. Вони часто гастролювали з менестрельними та водевільними ансамблями, а деякі працювали на річкових пароплавах, де зазвичай грали оркестри, ансамблі та солісти. Важливу роль у цьому процесі відігравали піаністи, яких часто називали «професорами». Вони кочували між розважальними закладами, ресторанами та клубами, виконуючи різноманітні композиції, зокрема регтайми, які набували популярності.

Менестрельний театр вплинув на формування деяких рис джазу, серед яких можна виокремити специфічні інструментальні прийоми (як у банджо), цікаві метроритмічні ефекти, що створюють поліритмію, акцент на імпровізацію, використання нетемперованого строю, повторення мотивів і фраз (схоже на техніку «стопінгу»), а також незвичайну «ударність» у звуковидобування. (Полянський, 2004. с. 30).

Необхідно підкреслити, що важливу роль у менестрельній практиці відіграв ансамбль «Вірджінські музиканти», заснований Д. Еметом, який продовжив традиції менестрельного шоу та африканської інструментальної гри. Цей колектив іноді називають «джаз-бендом» початку 20-го століття. В основі бенду були банджо, тамбурин, скрипка та кістки, а музиканти грали на слух, часто імпровізуючи під час колективних виступів, одночасно співаючи та граючи. Як зазначає джазовий дослідник М. Стернс, менестрельний бенд запровадив специфічні інструментальні техніки (типові для гри на банджо), різноманітні метроритмічні малюнки, що створювали поліритмію, орієнтацію на імпровізацію, застосування елементів нетемперованого строю, а також повторення мотивів і фраз. Це допомогло створити нові ансамблеві форми (крокуючі та духові оркестри), які пізніше стали важливою частиною джазового розвитку. (Стернс, 1999. с. 98).

У менестрельних оркестрах, що супроводжували виступи, грали майбутні відомі джазові музиканти, такі як У. К. Хенді, Джек «Татко» Лейн, Джеллі Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Вільямс і Банк Джонсон. Н. Шапіро зазначає, що джаз-бенди, як правило, дотримувались такої манери гри: по-перше, музиканти активно синкопували мелодії в регтаймі; по-друге, вони використовували сурдинування для створення грубого звучання; по-третє, замість стандартних діатонічних третіх і сьомих ступенів вони часто застосовували блюзові ноти, понижуючи їх, особливо в кульмінаційних частинах мелодії; по-четверте, часто використовувалися прийоми, як-от брейки, стоп-тайми, запитання-відповідь, вібрато (найчастіше наприкінці фраз). (Шапіро, 2020. с. 136).

Регтайм має кілька типових прийомів мелодичного розвитку: повторення (коли одна й та ж фраза відтворюється в іншій тональності, переважно на секунду або терцію); запитання-відповідь (коли друга фраза контрастує з першою); офф-біт; перехресні ритми; несподівана пауза (стоп-тайм); послідовна синкопа; випереджена і запізніла синкопа. В лівій руці піаністи задають чіткий ритм, бас може змінюватися, складаючись з послідовностей окремих нот або октав, які виконуються на першій і третій долях, а повні акорди – на другій і четвертій долі, надаючи звучанню характерний «страйдовий» ритм. В правій руці виконуються синкоповані мелодії. Регтайми зазвичай пишуться в стандартних розмірах: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

Особливу популярність регтайм отримав в кінці минулого століття в Сент-Луїсі, Канзас-Сіті, в містечку Седалія (шт. Міссурі), в Техасі. Основоположником цього жанру був американський композитор і піаніст Скотт Джоплін. Він написав близько 600 фортепіанних регтаймів, дві рег-опери – «Почесний гість» (1903 р.) і «Тремоніша» (1911 р., поставлена 1915), дві симфонії, а також навчальний посібник «Школа гри на фортепіано у стилі регтайму».

Скотт Джоплін, який заслужено носив титул «Короля регтайму», зумів перетворити цей жанр із «музики, що виконувалась бродячими піаністами в дешевих барах» на високе мистецтво. Його творчість з'єднала афро-американську ритміку та романтизм з європейською строгою формою. Важко переоцінити велич

таланту Скотта Джопліна і значення його внеску в розвиток регтайму.

Скотт Джоплін був не лише талановитим композитором, а й видатним піаністом, який виступав у численних клубах. Працюючи в одному з таких закладів, під назвою «Maple Leaf», у 1897 році він написав знаменитий регтайм «Maple Leaf Rag», який швидко здобув популярність. «Одного дня, – казав він своєму другові, – «Maple Leaf Rag» зробить мене королем регтайму». Джоплін не терпів спрощень у виконанні регтаймів і часто критикував піаністів, які відходили від авторських настанов або змінювали виконання, відступаючи від структури творів. Він вимагав, щоб його композиції виконувалися строго за нотами. У той час багато виконавців, вільно трактуючи мелодію, продовжували грати в старому стилі, порушуючи структуру регтайму на основі свого досвіду. Наприклад, є записи відомого музиканта Сільвестера Османа, який грав на банджо, виконуючи «St. Louis Tickle». Він інтерпретував цей твір у вільній манері, надаючи йому джазовий колорит та яскравий імпровізаційний характер. Як слушно зауважував, Н. Хентоф, Джоплін вірив, що регтайм – це музичний жанр, який вимагає такого ж серйозного підходу, як етюди Шопена чи твори Баха. Тому він вважав, що до виконання регтаймів потрібно ставитись з максимальною відповідальністю та професіоналізмом. (Хентоф, 2020. с. 134).

В кінці XIX – на початку XX століття регтайми стали надзвичайно популярними. Проводилися фестивалі, з'являлися нові зірки, а автори та видавці регтаймів накопичували великі статки. Твори регтайму виконувались не тільки на фортепіано, але й джазовими бендами, які з'явилися в 1885 році в Новому Орлеані. Важливу роль у розвитку регтайму відіграли бенди, якими керували корнетисти Б. Болден (з оркестром, що складався з корнета, тромбона, двох кларнетів, контрабаса та гітари), Фредді Кепард та інші.

Багато класичних композиторів висвітлювали теми, ритмічні малюнки, характер регтаймів у своїх творах. Так К. Дебюссі в «Кукольному кекуокі», «Параді»; Сатті «Створенні світу»; Д. Мійо «Регтаймі»; І. Стравінський в балетній пантомімі «Історія солдата» (1918), «Регтайм для 11 інструментів» (1918), Пауль Хіндеміт в фортепіанній сюїті «1922 рік».

Так, для К. Дебюссі регтайм залишився екзотикою, приводом створити гумористичну замальовку (прикл. 1).

Для Саті (прикл. 2) і Мійо (прикл. 3) – можливістю спробувати свої сили в новому жанрі.

Американський композитор Чарльз Айвз, відомий своїми сміливими новаторськими ідеями у музиці 20-го століття і критичним ставленням до популярної масової музики в Америці, виявив особливий інтерес до регтайму. Для нього регтайм став джерелом натхнення, відкриваючи нові можливості для ритмічно-інтонаційного виразу, які тісно пов'язувалися з американською народною музикою. Айвз

Приклад 1. К. Дебюссі. «Менестрелі» [7]

Приклад 2. Е. Саті. «Jack in the box» (Прелюдія)

Приклад 3. Д. Мійо. Рег-каприччо (перша п'єса)

поділяв свої думки щодо регтайму, зазначаючи: «Освоївши ці ритмічні зміни і «коливання» акцентів, ви розумієте, що вони відкривають нові можливості для вираження, які ще не були повністю досліджені або лише трохи використовувалися в музиці з рівними акцентами» (А. Ломакс, 2019, с.55). Це зацікавлення призвело до створення оригінальних творів, таких як «Вулиця Енн», «Танці регтайм» та цикл «Три чверть тонові п'єси» для двох фортепіано, де друга частина містила елементи скерцо-регтайму. Айвз підкреслював інноваційну сутність регтайму та його здатність додавати нові рівні виразності в музиці, що стало характерною рисою його творчого стилю.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, для правильного відтворення регтаймових творів необхідно врахо-вувати особливості та манеру їх виконання, а також мати належну виконавську підготовку, що включає вміння відчувати складні метроритмічні малюнки з насиченою синкопованою ритмікою і широким використанням перехресних ритмів, які є основою регтайму. Важливо розуміти, що трактування таких творів значною мірою залежить від розвитку музичного мислення виконавця, його здатності швидко реагувати на характер і ритмічні особливості, а також правильно поєднувати праву та ліву руку, які формують необхідний граунд-біт.

Пропонований матеріал не охоплює всіх аспектів цієї теми, тому в подальших дослідженнях ми плануємо зосередитися на аналізі регтаймових творів в ансамблевому та оркестровому виконанні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Колесников В. Великий Джеллі Ролл Мортон (монографічний нарис). Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. 36 с.
2. Полянський В. Стилістика раннього джазу. Київ, 2004. 116 с.
3. Стернс М. Історія джазу Оксфорд: Oxford University Press, 1999. 278 с.
4. Asriel A. Jazz. Analisen und Aspecte. Berlin: Musik Verlag, 2021. 235 p.
5. Hentoff N. The Jazz Life. New York, 2020. 260 p.
6. Lomax A. Mister Jelly Roll. Berkly, 2019. 265 p.
7. Shapiro N. Hear Me Talkin`to Ve. New York, 2020. 253 p.

REFERENCES:

1. Kolesnykov V. Velykyi Dzhelli Roll Morton (monohrafichnyi narys). [The great Jelly Roll Morton (monographic essay)] – Donetsk: Skhidnyi vydavnychyi dim, 2007. 36 s. [in Ukrainian].
2. Polianskyi V. Stylistyka rannoho dzhazu. [The style of early jazz] Kyiv, 2004. 116 s. [in Ukrainian].
3. Stearns M. History of jazz Oxford: Oxford University Press, 1999. – 278 p. [in English].

4. Asriel A. Jazz. Analisen und Aspecte. Berlin: Musik Verlag, 2021. – 235 p. [in English].
5. Hentoff N. The Jazz Life. New York, 1975. 260 p. [in English].
6. Lomax A. Mister Jelly Roll. Berkly, 1999. 265 p. [in English].
7. Shapiro N. Hear Me Talkin`to Ve. New York, 2020. – 253 p. [in English].

УДК 78.082.4:378.016
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-31

Наталія ЦЮЛЮПА
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, факультет музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID**: 0000-0001-7063-420X*

Жанна ДАЮК
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, факультет музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID**: 0000-0003-1395-093X*

Вікторія ЛЕВКІВСЬКА
магістрантка кафедри естрадної музики факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0009-0004-8033-2394*

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Даюк, Ж., Левківська, В. (2025). Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 215–220, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-31

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ

У статті досліджено актуальні питання виконавської майстерності та концертмейстерської діяльності, які є невід'ємною складовою професійної підготовки музиканта-педагога. Концертмейстерська діяльність розглядається як важливий аспект музичної педагогіки, що сприяє формуванню професійних якостей майбутніх музикантів-педагогів.

***Метою дослідження** є аналіз виконавської майстерності та розвиток концертмейстерської компетентності студентів, з акцентом на формування їхніх індивідуальних і ансамблевих навичок, а також удосконалення методів художньої інтерпретації музичних творів. Окрім того, стаття спрямована на вивчення основних методичних підходів до навчання у концертмейстерському класі, які сприяють професійній підготовці студентів.*

***Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до аналізу специфіки концертмейстерської діяльності в системі музичної освіти. Дослідження висвітлює інтеграцію виконавських, педагогічних і комунікативних аспектів, що є ключовими для успішної професійної підготовки. Окрему увагу приділено творчій співпраці концертмейстера з виконавцями та викладачами, що сприяє розвитку професійної майстерності. У статті запропоновано інноваційні методи навчання, спрямовані на підвищення ефективності формування концертмейстерської компетенції студентів.*

*У **висновках** зазначено, що концертмейстерська діяльність є однією з базових складових професійної підготовки музикантів у системі музичної освіти. Вона виконує важливу роль у формуванні не лише виконавських навичок, але й педагогічної майстерності, організаційних здібностей і творчого мислення. Результати дослідження можуть бути використані для вдосконалення освітніх програм і розробки сучасних методик підготовки фахівців у сфері музичного мистецтва.*

***Ключові слова:** виконавська майстерність, концертмейстерська діяльність, музичне виконавство, ансамблева гра, інтерпретація, музично-виконавська взаємодія, компетентність.*

Natalia TSYULYUPA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pop Music, Faculty of Music Arts, Rivne State Humanities University, Khylyovogo Str., Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID:** 0000-0001-7063-420X*

Zhanna DAIUK
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pop Music, Faculty of Music Arts, Rivne State Humanities University, 7 Khylyovogo Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0000-0003-1395-093X*

Viktoriia LEVKIVSKA
Master's Student at the Department of Pop Music, Faculty of Music Arts, Rivne State Humanities University, 7 Khylyovogo Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0009-0004-8033-2394*

To cite this article: Tsyulyupa, N., Daiuk, Z., Levkivska, V. (2005). Praktychni aspekty vykonavskoi pidhotovky studentiv u kontsertmeisterskomu klasi. [Practical aspects of performing training for students in the accompanist class]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 215–220, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-31

PRACTICAL ASPECTS OF PERFORMING TRAINING FOR STUDENTS IN THE ACCOMPANIST CLASS

The article examines pressing issues of performance mastery and accompanist activities, which are an integral part of the professional training of musician-educators. Accompanist activities are considered a significant aspect of music pedagogy, contributing to the development of professional qualities in future musician-educators.

The aim of the study *is to analyze performance mastery and develop accompanist competencies in students, focusing on the formation of their individual and ensemble skills, as well as the improvement of methods for artistic interpretation of musical works. Additionally, the article aims to explore the key methodological approaches to training in the accompanist class, which contribute to the professional preparation of students.*

The scientific novelty of the study *lies in its comprehensive approach to analyzing the specifics of accompanist activities within the music education system. The research highlights the integration of performance, pedagogical, and communication aspects, which are essential for successful professional preparation. Particular attention is paid to the creative collaboration of the accompanist with performers and instructors, which fosters the development of professional mastery. The article proposes innovative teaching methods aimed at enhancing the effectiveness of forming accompanist competencies in students.*

The conclusions *emphasize that accompanist activities are one of the fundamental components of the professional training of musicians in the system of music education. They play a crucial role in developing not only performance skills but also pedagogical expertise, organizational abilities, and creative thinking. The results of the study can be utilized to improve educational programs and develop modern methodologies for training specialists in the field of musical art.*

Key words: *performance mastery, accompanist activity, musical performance, ensemble playing, interpretation, musical performance interaction, competence.*

Актуальність проблеми. Мистецька діяльність, зокрема концертмейстерська, вимагає від виконавців високого рівня майстерності, аналітичних здібностей та комунікативних навичок. Формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти є критично важливим завданням, оскільки від цього залежить якість виконання музичних творів та сприяння розвитку мистецтва загалом.

Досягнення цієї готовності вимагає комплексного підходу та розуміння процесу навчання. З огляду на постійний розвиток музичної індустрії та зміни в суспільних очікуваннях стосовно виконавців, важливо досліджувати, як студенти набувають необхідні навички і які чинники сприяють або перешкоджають їхньому професійному зростанню. Загалом, вивчення процесу формування готовності до концертмейстерської діяльності у студентів мистецьких закладів освіти допомагає вдосконалювати мистецьку освіту, сприяє подальшому розвитку музичної культури та підготовці висококваліфікованих музикантів, які здатні до ефективної роботи в сучасному музичному середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання формування концертмейстерської майстерності досліджуються в роботах К. Виноградової, О. Канкаровича, М. Смирнова, М. Моісєєвої, О. Люблінського, Д. Науказ, Г. Сибірякової, В. Пустовіт. Проблеми формування концертмейстерської компетентності вивчають сучасні вітчизняні науковці (Е. Алі-

єва, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та ін.). Феномен емпатії в концертмейстерській підготовці присутній в наукових пошуках І. Когана, М. Петренка, Г. Михайличенка та ін.

Метою статті є дослідження практичних аспектів виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі, зокрема розвиток їх концертмейстерської компетенції, формування професійних виконавських навичок та творчого підходу до співпраці з іншими музикантами.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, педагог-музикант в своїй практичній діяльності зосереджується не лише на викладанні, а й на виконавських аспектах, таких як індивідуальне виконання та гра в ансамблі. В той же час, важливою є також його позаурочна діяльність, що становить суттєву частину музично-просвітницької роботи. Окрім керівництва навчанням учнів, педагог-музикант займається ансамблевим музикуванням і концертмейстерською роботою, включаючи акомпанування у сольних та ансамблевих виступах, а також підтримку інструменталістів та хореографів. Виконання цих завдань передбачає від виконавців наявність розвинутої здатності орієнтуватися в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії, що стає важливою умовою успішної професійної діяльності.

У музичній педагогіці останнім часом велика увага приділяється питанням виконавського мистецтва, зокрема виконавській майстерності. М. Давидов одним з перших у вітчизняній педагогіці дав визначення виконавської майстерності. Він зазначив, що «… виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскравим, артистичним, співтворчим, технічно досконалим втіленням музичного твору в реальному звучанні» (М. Давидов, 2010).

Виконавська майстерність – це якісна характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта. Це не просто вміння грати на інструменті чи виконувати партії, але і глибоке розуміння суті музики, здатність виражати власне ставлення до художніх образів та майстерно втілювати музичний твір з технічною досконалістю та артистизмом.

Процес формування виконавської майстерності – це складний шлях розвитку, який вимагає дослідницької уваги до понять «майстерність» та «компетентність». Майстерність розглядається як вправність, що виявляється у досконалій творчій обізнаності особистості в предметі діяльності. Вона визначається уміннями майбутнього фахівця та оригінальністю у вирішенні творчих завдань. Компетентність – це поняття, яке вказує на здатність та готовність особи (в даному контексті, може бути студента музичного закладу, професійного музиканта, артиста тощо) виконувати певну роботу, завдання або функції в музичному виконавстві чи мистецькій діяльності загалом. Компетентність передбачає не тільки наявність теоретичних знань і навичок, але і здатність успішно застосовувати їх у практичній діяльності (Н. Цюлюпа, 2009). Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності концертмейстерської майстерності та компетентності.

Вивчення музично-виконавської діяльності як провідного засобу формування професійних якостей майбутнього педагога-виконавця є надзвичайно важливою сферою для розвитку музичної освіти та мистецтва взагалі. У концертмейстерському класі за визначенням М. Моісєєвої, цей процес набуває системного характеру та обумовлюється рядом ключових напрямків аналізу виконавської діяльності, а саме: предметним, суб'єктним та організаційним. Предметний аспект дослідження включає в себе аналіз музичного матеріалу, структури та характеру композицій, що виконуються. Вивчення творів, їх історії, авторів та стилістичних особливостей допомагає майбутнім педагогам-виконавцям краще розуміти і втілювати музичні ідеї.

Суб'єктний підхід орієнтується на розвиток власних музичних і виконавських навичок майбутніми виконавцями. Це включає в себе вивчення техніки гри на інструменті, вокалу або іншого музичного виду, а також розвиток музичного слуху, експресії та інтерпретаційних здібностей.

Організаційний аспект системного аналізу виконавської діяльності розглядає питання організації музичних заходів, управління репетиціями та концертами, комунікації з аудиторією, та інші аспекти, які важливі для успішної виконавської кар'єри.

Однією зі суттєвих особливостей музично-виконавської діяльності, які були виокремлені в дослідженнях М. Моісєєвої, є не просто виконавські навички, але і розуміння та глибоке переживання внутрішньої єдності між теоретичними та практичними сторонами музики. Важливим аспектом є індивідуальний підхід до кожного студента, що сприяє їхньому розвитку відповідно до унікальних потреб та талантів. Наголос на розвитку творчого мислення та внутрішньої спрямованості сприяє розвитку особистісних якостей майбутніх музикантів. Крім того, вивчення професійної етики та відповідальності перед мистецтвом та глядачами є невід'ємною частиною підготовки майбутніх виконавців (М. Моісєєва, 2005).

Проведення досліджень в цих аспектах у рамках концертмейстерського класу сприяє формуванню висококваліфікованих виконавців та педагогів, які володіють не лише вміннями виконання музики, але і глибоким розумінням музичних особливостей та закономірностей, здатністю передавати музичні ідеї своїй аудиторії. Це важливий крок у сприянні розвитку загальної музичної культури. Вчені виділяють наступні суттєві особливості музично-виконавської діяльності: спільна мета та єдина духовна стимуляція стають основними факторами у процесі планування, контролю, корекції та координації спільних та окремих дій; визначення ролей учасників в музично-виконавській діяльності відбувається під час призначення завдань, визначення відповідальності, та врахування характеру мети, наявних ресурсів та рівня кваліфікації виконавців; встановлення між особових стосунків серед виконавців, які спільно взаємодіють у виконанні музичних творів базується на ясно визначених функціонально-рольових відносинах. Започатковані взаємодії відповідають специфіці виконавського процесу. Ці взаємодії включають у себе розподіл завдань, регулювання взаємин під час репетицій та виступів, а також спільну роботу над інтерпретацією музичних творів.

З часом ці між особові стосунки можуть перетворюватися у більш самостійні та відносно незалежні. Це може бути результатом взаєморозуміння, взаємної довіри та синергії між виконавцями. Внаслідок цього, виконавці можуть розвивати та вдосконалювати свій власний неповторний стиль виконання музики, виявляючи унікальну індивідуальність у способі інтерпретації музичних творів. Деякі з них можуть брати на себе активну ініціативу у виборі музичних композицій для виконання, допомагаючи розширити репертуар та надавати йому своєї унікальної спрямованості Це спонукає до більш насиченого та різноманітного вираження музичних ідей, заохочує творчий процес та сприяє розвитку унікальних виконавських характеристик. Ця еволюція взаємовідносин між виконавцями допомагає створити більш багатий та креативний виконавський досвід, що відображає унікальність кожного музиканта та сприяє розвитку музичної виразності (О. Скляров, 2002).

Однією з ключових рис високої майстерності концертмейстера є ефективний розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між всіма учасниками. Цей процес визначається не лише характером виконавського вміння, але й розумінням музичної структури та завдань, які несе кожна музична партія. Важливо враховувати семантичне навантаження кожної з них, оскільки це додає глибини і виразності виконанню

Окрім цього, відповідність рівня кваліфікації виконавців є однією з ключових складових успішного виконання музики. У випадку, коли кожен виконавець має високу майстерність та розуміння музичного матеріалу, спільне виконання стає гармонійним та виразним. Це сприяє не лише технічно бездоганному виконанню, але й передачі емоцій та глибокого розуміння музичних ідей, що робить виступ незабутнім для слухачів і залишає глибокий слід в історії музичного виконавства.

Успішність взаємодії в ансамблевому виконанні музики залежить від декількох чинників. По-перше, це музичні вміння виконавців, які включають в себе звуковидобування, володіння інструментом і виразне виконання, а також їхні технічні навички та артистичні здібності. По-друге, важливими є особистісні характеристики учасників ансамблю, такі як темперамент, ступінь інтроверсії чи екстраверсії і рівень емпатії. Оскільки ансамбль передбачає спільну діяльність і взаємодію між виконавцями, важливо, щоб їхні особистісні якості сприяли успішній співпраці та ефективному досягненню бажаного музичного результату.

Так, індивідуальні виконавські дії здійснюються партнерами одночасно, паралельно або взаємодоповнюють один одного. Це може включати в себе одночасне вступання і зняття, паузи та цезури, а також виразне поєднання всіх аспектів виконання, однакові виконавські техніки, динаміку та темпоритмічну єдність. Крім того, вони можуть діяти комплементарно, включаючи розгортання музичної теми, перехід між різними музичними образами та передачу тематичного матеріалу для створення єдності у виконанні.

Під час виконавської діяльності студенти розвивають навички, які ґрунтуються на конкретних функціональних та рольових взаємодіях в обраному предметному напрямку. З часом ці навички стають більш самостійними та незалежними. Планування співробітництва в музичному виконавстві має бути докладно розробленим і враховувати важливі аспекти. Воно включає в себе чітку детермінованість основних компонентів музичної діяльності, залежність від виконавських вмінь та особистісних характеристик учасників, а також потребу у спільному сприйнятті часу та простору.

У музичному виконавстві детермінованість визначає основні аспекти спільної роботи. Це можуть бути плановані моменти, структура виконання, розподіл ролей і функцій між виконавцями. Планування дозволяє досягнути організованості і послідовності в музичному виконанні, що важливо для досягнення спільної мети. Залежність від виконавських умінь і особистісних якостей виконавців визначає, наскільки успішним буде співробітництво. Виконавці повинні володіти не лише технічною майстерністю, але й емоційно спрямованим артистизмом, який дозволяє додати виразності і глибини виконанню. Також важливі особистісні якості, які впливають на комунікацію та спільну роботу у співтоваристві.

Одночасне відчуття музикантів у часі і просторі є ключовим для синхронізації та взаємодії. Виконавці повинні сприймати ритм, темп та музичні зміни одночасно, щоб забезпечити спільне виконання без розбіжностей. Це вимагає уваги та чутливості до динаміки музичного матеріалу.

Отже, успішне музичне виконавство вимагає ретельного планування, врахування виконавських і особистісних якостей, а також спільного сприйняття часу і простору. Всі ці аспекти допомагають досягнути високого рівня музичної виразності та виконавської майстерності.

Виконавська практика підтверджує, що для досягнення технічно грамотного виконання важливо дотримуватися кількох ключових аспектів, де кожен учасник сприяє створенню збалансованого та гармонійного музичного результату. Зокрема, до таких аспектів входить: синхронізація звучання всіх партій, що означає збереження єдності темпу і ритму між всіма виконавцями. Це допомагає створити гармонійний і спрощений звук в музичному виконанні, де кожен учасник звучить у відповідності з рештою; врівноваженість у силі звучання всіх партій, що передбачає єдність динаміки виконання. Важливо, щоб не було домінування одних учасників ансамблю над іншими; узгодженість штрихів усіх партій, включаючи єдність використовуваних прийомів та фразування. Це означає, що усі виконавці повинні виконувати музичні фрази та елементи спрощено та узгоджено, з метою створення єдиного та згуртованого звучання. Безумовно, ці аспекти спільно допомагають досягнути технічно грамотного виконання, де кожен учасник сприяє створенню збалансованого та гармонійного звучання (В. Ревенчук, 2009).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, можемо зробити висновки стосовно того, що виконавська підготовка в концертмейстерському класі є невід'ємною складовою професійного становлення музикантів. Вона сприяє не лише розвитку технічних навичок, але й формуванню комплексної музичної культури, здатності до ансамблевої гри та художньої інтерпретації творів. Роль концертмейстера виходить за межі суто виконавської діяльності та охоплює аспекти педагогіки і творчої співпраці, що значно підвищує якість підготовки майбутніх музикантів і педагогів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Давидов М. Виконавське музикознавство. *Енциклопедичний довідник.* Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Журавльова Н. І., Каленик І. В. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук :* міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка, 2021. Вип. 36, Т. 1. С. 74–79.
3. Моісєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка,* 2005. Вип. 21. С. 51–54.
4. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ*, 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
5. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : Навчалальний посібник. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 104 с.
6. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* 2010. Вип. 24. С. 4–14.
7. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : Навчальний посібник. Ніжин: Видавництво НДУ імені М. Гоголя, 2009. 111 с.
8. Скляров О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавських навичок студентів : Навчальний посібник. Харків: ХДАК, 2002. 79 с.
9. Цюлюпа Н. Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. …канд. пед. наук : 13.00.02 “Теорія та методика музичного навчання”. Київ, 2009. 20 с.

REFERENCES:

1. Davydov, M. (2010) *Vykonavs’ke muzykznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk. [Performing Musicology*]. Lutsk: VAT “Volyns’ka oblasna drukarnia.” [in Ukrainian].
2. Zhuravlova, N. I., & Kalenik, I. V. (2021) *Psykholohichni aspekty diial’nosti kontsertmeistera u sferi muzychnoho mystetstva. [Psychological Aspects of the Accompanist’s Activity in the Field of Musical Art]*. Aktual’ni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh DDPU imeni Ivana Franka. Vyp. 36, T. 1. S. 74–79. [in Ukrainian].
3. Moiseyeva, M. A. (2005). *Intehratsiia muzykznavchykh i psykholoh-pedahohichnykh znan yak chynnyk tvorchoi intuitsii muzykanta [Integration of musicological and psychological-pedagogical knowledge as a factor in the creative intuition of a musician]. Visnyk Zhytomyrs’koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka – Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University*. Vyp. 21. S. 51–54.
4. Molchanova, T. O. (2013). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsikul’turnomu konteksti suchasnost [The Art of the Pianist-Accompanist in the Socio-Cultural Context of Modernity]. Ukrains’ka kul’tura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky RDHU – Ukrainian Culture: Past, Present, and Development Paths. Scientific Notes of Rivne State University for the Humanities.* Vyp. 19(1). S. 212–217.
5. Povzun, L. I. (2009). *Ansambleva tvorychist piianista-kontsertmeystera [Ensemble Creativity of the Pianist-Accompanist*] : Navchalal’nyi posibnyk. Odesa: Fotosynte-tyka. 104 s.
6. Polska, I. (2010). *Kamernyi ansambl’: fenomenolohiia zhanru. [Chamber Ensemble: phenomenology of the genre*]: *Naukovi zbirky L’vivskoi natsional’noi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko.* Vyp. 24. S. 4–14.
7. Revenchuk, V. V. (2009). *Teoriia ta metodyka formuvannia kontsertmeysters’kykh umin’. [Theory and Methods of Forming Accompanist*]: Navchal’nyi posibnyk. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU imeni M. Hoholia. 111 s.
8. Sklyarov, O. D. (2002). *Metodyka vykladannia kursu fortepiano. Formuvannia i rozvytok vykonavskykh navychok studentiv [Methodology of Teaching the Piano Cours]:* Navchalnyi posibnyk. Kharkiv: KhDAK. 79 s.
9. Tsyulyupa, N. L. (2009). *Pedahohichni umovy formuvannia metodychnoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia muzyky v protsesi instrumentalnoi pedahohiky. [Pedagogical Conditions for the Formation of Methodological Competence of the Future Music Teacher in the Process of Instrumental Pedagogy*]: Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 «Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia», Kyiv, 2009. 20 s.

УДК 783.29
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-32

Галина ШПАК
кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановї, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *0000-0001-8866-3236*

Бібліографічний опис статті: Шпак, Г. (2025). Реквіеми Й. Г. Райнбергера: духовно-стильові та виконавські аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 221–227, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-32

РЕКВІЄМИ Й. Г. РАЙНБЕРГЕРА: ДУХОВНО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Статтю присвячено аналітичним узагальненням щодо особливостей трактування типологічних ознак латинського реквієму в творчості Й. Г. Райнбергера.

Мета роботи – *виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей жанру реквієму у спадщині Й. Р. Райнбергера в річищі духовно-естетичних шукань німецької культури середини – другої половини XIX століття.*

Методологія роботи *спирається на інтонаційну концепцію музики у ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-смислову та стильову специфіку реквіємної спадщини Й. Г. Райнбергера у контексті не лише індивідуального авторського стилю композитора, а й еволюційних шляхів німецького хорового мистецтва та його духовно-конфесійних настанов.*

Наукова новизна *визначена тим, що в ній вперше представлені аналітичні узагальнення поетики латинського реквієму у творчості Й. Г. Райнбергера, які виявляють не лише жанрово-стильову специфіку спадщини композитора, але й її духовно-смислову складову.*

Висновки. *Й. Г. Райнбергер увійшов в історію німецької музичної культури XIX століття як яскрава особистість, що успадкувала показове для німецького романтизму тяжіння до творчого універсалізму (виконавство, педагогіка, диригентство, викладацька та композиторська діяльність), який доповнювався також його високою працездатністю та прагненням оволодіти висотами музичного професіоналізму. Водночас творчість Й. Г. Райнбергера виявляє його глибинний інтерес до духовно-релігійних настанов німецької культури, про що свідчить його численна хорова спадщина, зокрема, реквієми (ор. 60, 84, 194). Їх поетика сформована на перетині жанрових та богослужбових настанов латинського католицького реквієму та відтворення його «моделі» в композиторській практиці з урахуванням настанов «Цеціліанського руху». Водночас гармонійно-просвітлений, медитативний тонус цих творів виявляє їх спорідненість з «Німецьким реквіємом» Й. Брамса, що мав протестантську ґенезу. При цьому і Й. Брамс, і Й. Г. Райнбергер в інтонаційній мові своїх траурних композицій апелюють саме до стародавніх зразків церковно-співацького обиходу, що, попри належність до різних конфесій, в умовах німецької музично-історичної традиції другої половини XIX століття символізують глибинний зв'язок з її віковими релігійно-етичними настановами та прагнення до духовного об'єднання нації.*

Ключові слова: *реквієм, католицький реквієм, реквіємна спадщина Й. Г. Райнбергера, жанр, стиль, романтизм, «Цеціліанський рух».*

Halyna SHPAK
Candidate of Art Studies, Professor, Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023
ORCID: *0000-0001-8866-3236*

To cite this article: Shpak, H. (2025). Rekviyemy Y. H. Raynberhera: dukhovno-styl′ovi ta vykonavs′ki aspekt [Requiems by J. G. Rheinberger: spiritual, stylistic and performance aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 221–227, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-32

REQUIEMS BY J. G. RHEINBERGER: SPIRITUAL, STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS

The article is devoted to analytical generalizations regarding the peculiarities of the interpretation of the typological features of the Latin requiem in the work of J. G. Rheinberger.

***The purpose of the work** is to identify the poetic-intonational and performance features of the requiem genre in the legacy of J. G. Rheinberger in the context of spiritual and aesthetic searches of German culture in the middle – second half of the 19th century.*

***The methodology** of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic analysis, as well as on interdisciplinary and historical-culturological approaches, which allow us to reveal the spiritual-semantic and stylistic specificity of the requiem heritage of J. G. Rheinberger in the context of not only the individual authorial style of the composer, but also the evolutionary paths of German choral art and its spiritual and confessional guidelines.*

***The scientific novelty** is determined by the fact that it presents for the first time analytical generalizations of the poetics of the Latin requiem in the work of J. G. Rheinberger, which reveal not only the genre-stylistic specificity of the composer's heritage, but also its spiritual and semantic component.*

***Conclusions.** J. G. Rheinberger entered the history of German musical culture of the 19th century as a bright personality who inherited the attraction to creative universalism (performance, pedagogy, conducting, teaching and composing) that was indicative of German romanticism, which was also complemented by his high working capacity and desire to master the heights of musical professionalism. At the same time, J. G. Rheinberger's work reveals his deep interest in the spiritual and religious guidelines of German culture, as evidenced by his numerous choral heritage, in particular, requiems (op. 60, 84, 194). Their poetics is formed at the intersection of the genre and liturgical guidelines of the Latin Catholic requiem and the reproduction of its «model» in composer practice, taking into account the guidelines of the «Cecilian Movement». At the same time, the harmoniously enlightened, meditative tone of these works reveals their affinity with the «German Requiem» by J. Brahms, which had a Protestant genesis. At the same time, both J. Brahms and J. G. Rheinberger, in the intonational language of their funeral compositions, appeal precisely to ancient examples of church singing, which, despite belonging to different confessions, in the conditions of the German musical and historical tradition of the second half of the 19th century symbolize a deep connection with its age-old religious and ethical guidelines and the desire for the spiritual unification of the nation.*

***Key words:** requiem, Catholic requiem, J. G. Rheinberger's requiem legacy, genre, style, romanticism, «Cecilian Movement».*

Актуальність теми. Наш час позначений суттєвими змінами в сфері соціально-політичного та культурно-мистецького життя України. Їх показовою ознакою можна вважати й актуалізацію духовної хорової спадщини різних епох та національних культур, що стає потужним інструментом формування та регуляції гуманістично-ціннісних відносин людини з оточуючим світом. Згідно з міркуваннями М. Маріо, «духовний піснеспів як "мова серця" формує естетичні почуття, художні смаки, а біблійний текст, як "мова розуму", – моральні принципи людини, її громадянськість, потреби творити добро» (Маріо, с. 6). Зазначена сфера хорового мистецтва живиться не тільки поетико-інтонаційними показниками обиходно-співацької практики, але й сформованою на її основі жанровою сферою. Серед її численних зразків особливе місце займає реквієм, типологія якого в різні часи фіксувала одну з вічних тем людського буття – співвідношення життя та смерті. В цьому плані інтерес викликають не тільки широко відомі опуси реквіємної тематики, створені в Новий час музикантами світового рівня, але й аналогічні композиції поки що менш відомих в українській музикознавчій думці авторів, зокрема, Й. Г. Райнбергера, чиї твори є активно затребуваними в сучасній виконавській практиці, в тому числі й у представників Одеської хорової школи.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна бібліографія, що пов'язана з проблематикою представленої статті, перш за все репрезентована різноманітними дослідженнями історії буття жанру латинського реквієму та його аналогів, в тому числі у наукових розвідках О. Муравської (Муравська, 2010 с. 49-64; 2004), І. Гулеско (Гулеско, 2003), А. Єфіменко (Єфіменко, 1996; 2003), І. Палкіна (Палкін, 2003) та ін. У дисертаціях І. Вербицької-Шокот (Вербицька-Шокот, 2007) та Ю. Кучурівського (Кучурівський, 2019) підіймаються питання про метаморфози цього жанру в українській та англійській музично-історичній та композиторській практиці минулого та сучасності. Більш детальні відомості щодо історії реквієму та його конфесійних різновидів знаходимо у фундаментальній монографії A. Robertson (Robertson, 1967). Що стосується творчої постаті Й. Г. Райнбергера, то будь яка інфор-

мація щодо цього автора в українській музикознавчій думці поки що практично відсутня. Вона частково компенсується зарубіжними публікаціями (Grace, 1957; Rheinberger, 2005) та інтернет-джерелами (Rheinberger, 2024). Повне узагальнення творчого шляху композитора, його педагогічної та виконавської діяльності, а також «буття» його спадщини (в тому числі й хорової) у культурних реаліях XX–XXI століть представлено на сайті International Josef Gabriel Rheinberger Gesselschaft (International, 2024).

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей жанру реквієму у спадщині Й. Р. Райнбергера в річищі духовно-естетичних шукань німецької культури середини – другої половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Німецький музичний романтизм у всій різноманітності його жанрових проявів – визначна сторінка історії європейської культури XIX ст., що репрезентована багатьма іменами. Узагальнення сутності музично-історичних процесів, що мали місце в німецькомовному культурному регіоні, свідчить про особливе місце музики серед інших мистецтв. Саме вона виступає улюбленим об'єктом філософських роздумів, духовно-естетичних міркувань та художніх одкровень німецьких романтиків. Середина XIX століття чітко окреслила два провідних напрямки німецького музичного романтизму, що виявили його неоднозначну природу. Перший з них був пов'язаний з активними пошуками оновлення музичного вираження (Р. Шуман, Р. Вагнер, Ф. Ліст), тоді як другий орієнтувався на відродження класико-барокових традицій, що мислилися на рівні ґенези німецької музично-історичної традиції (Ф. Мендельсон, К. Льове, пізній Й. Брамс) та закладали основи для її неокласичного спрямування. Зазначені вектори, при всіх їх відмінностях, в той же час діалектично доповнювали один одного, будучи репрезентованими як видатними іменами, що назавжди увійшли в історію світової музики, так і великою когортою менш відомих авторів, які, проте, зберігали, розвивали її традиції та передавали їх наступним поколінням німецьких музикантів. Серед останніх суттєве місце належить й Й. Р. Райнбергеру.

Узагальнюючи відомості з наведених вище бібліографічних джерел, відзначимо, що Йозеф Габріель Райнбергер (1839–1901) виявив винятковий музичний талант вже в ранньому дитинстві. У сім років він вже виконував обов'язки органіста парафіяльної церкви Вадуца (Ліхтенштейн). До цього ж періоду відносяться його перші композиторські опуси. Відношення батьків до музичних занять свого сина було спочатку негативним. Проте у 1851 році батько Й. Г. Райнбергера погодився з рішенням сина вступити до Мюнхенської консерваторії. Після її закінчення майбутній композитор став професором фортепіано і композиції в тому ж навчальному закладі.

Крім того, Й. Г. Райнбергер був призначений репетитором у місцевому придворному театрі, з якого він пішов у відставку в 1867 році. У 1877 році він став також придворним диригентом, що відповідав за музику в королівській каплиці. Згодом Й. Г. Райнбергер був удостоєний звання почесного доктора Мюнхенського університету Людвіга Максиміліана (Rheinberger, 2024).

Водночас, Й. Г. Райнбергер увійшов до історії німецької музики XIX століття також і як видатний педагог, що виховав ціле покоління музикантів різних національних шкіл. Серед його учнів виділяються майбутні фундатори американської композиторської школи – Горацio Паркер, Вільям Бервальд, Джордж Уайтфілд Чедвік, Бруно Кляйн, Сідні Гомер та Генрі Холден Хасс. Інші його вихованці представляли музично-історичну традицію Європи у всій множині її національних традицій. Це італійський композитор Ерманно Вольф-Феррарі, серб Стефан Стоянович Мокраньяц та німецькі композитори – Енгельберт Хумпердінк та Ріхард Штраус, а також диригент та композитор Вільгельм Фуртвенглер (International, 2024).

Отже, постать Й. Г. Райнбергера відрізнялася різноманіттям мистецьких проявів (виконавство, педагогіка, викладацька та композиторська діяльність, диригентська практика). Саме це й дозволило йому стати широко відомою публічною фігурою в німецькому музичному світі середини і другої половини XIX століття, що успадкувала показове для німецького романтизму тяжіння до *творчого та мистецького універсалізму*. Згідно зі свідоцтвами його біографів та сучасників, разом із своєю дружиною, поетесою Франциской фон Хофнааз (Franziska von Hoffnaaß-Rheinberger), Й. Г. Райнбергер

багато років тримав салон, який з часом набув статусу мистецько-артистичного центру Мюнхена, що протягом багатьох років поєднував німецьку творчу інтелігенцію. Зазначимо, що творчий універсалізм цього митця доповнювався також його неймовірною працездатністю, що виявляла цілеспрямованість композитора у його прагненні оволодіти висотами музичного професіоналізму (див. про це детальніше: Grace, 1957).

Одночасно Й. Г. Райнбергер виявився причетним і до процесів розвитку німецького музичного театру середини та другої половини XIX століття. Деякий час його творча діяльність була пов'язана з Королівською придворною оперою, де він мав можливість спілкуватися з Р. Вагнером та приймати участь у підготовці прем'єри «Трістана та Ізольди». Проте, активно спілкуючись з великим німецьким оперним реформатором та його найближчим оточенням, Й. Г. Райнбергер так і не став прихильником його ідей. На думку багатьох дослідників (Grace, 1957; Internationale, 2024), він віддавав перевагу в своїй діяльності *академічному спрямуванню,* що було зумовлено його музичним вихованням, основи якого заклав І. Г. Херцог (1822–1909) – органний наставник Й. Г. Райнбергера по Мюнхенській академії музики, спадкоємець німецької барокової музичної традиції. Закономірним в цьому плані є й інтерес Й. Г. Райнбергера до ідей та творчих настанов «Цециліанського руху», що визначили поетико-інтонаційні показники багатьох його творів (див.: Cecilian Movement, 2024; Koch, 2024).

У 1864 році музикант починає працювати у Мюнхенському ораторіальному суспільстві (Münich Oratorienverein), де заявляє про себе як талановитий хормейстер та знавець відповідної жанрової сфери. При відборі репертуару Й. Г. Райнбергер віддає перевагу перш за все ораторіям Г. Ф. Генделя та його сучасників. Звертання до такого роду діяльності було досить закономірним для німецького музиканта XIX століття, що прагнув, з одного боку, до відродження національного духовно-хорового надбання, з іншого – приймав активну участь у процесах розвитку та виконавської діяльності численних німецьких хорових товариств – співочих спілок та лідертафелів [див. про це докладніше: Integer vitae, 2014].

Зазначений інтерес композитора до німецької духовно-хорової традиції та принципів її інтерпретації обумовив його залучення до відповідної жанрової сфери. Він є автором 32-х духовних хорових опусів, серед яких чотирнадцять мес (для всіх складів, із супроводом та a cappella), реквієми, ораторія «Christophorus». Крім того, йому належать понад п'ятдесят світських хорових опусів.

Реквієм op. 60 b-moll було написано орієнтовно у період 1865–1870 рр. Він розцінюється більшістю біографів Й. Г. Райнбергера як композиція, створена «на згадку про полеглих на війні німецьких воїнів» і включає також посвяту королю Баварії Людвігу II (Rheinberger, 2024; 2005). Ідея «пам'яті», втілена в даному випадку через типологію латинського (католицького) реквієму (у відповідності з віросповіданням композитора), стає, за аналогією з «Німецьким реквіємом» Й. Брамса, що створювався в цей же період, символом духовно-патріотичної консолідації німецької нації напередодні історичного об'єднання Німеччини. Підтвердженням сказаного можна вважати і той факт, що актуалізація зазначеної ідеї єднання нації фактично долала й її конфесійне розмежування. Згадуваний твір Й. Брамса фактично відроджував провідні духовні та інтонаційно-смислові настанови лютеранської траурної погребальної музики (див. про це детальніше: Муравська, 2004), в той час як Реквієм Й. Г. Райнбергера є співвідносним з німецькою католицькою заупокійною традицією.

Цей твір, з одного боку, можна вважати зразком «концертної» моделі жанру, що позначилося на його виконавському складі, який включає симфонічний оркестр, мішаний хор і квартет солістів. Її ознаки найбільш повно зосереджені саме в розділі Dies irae, що саме в Новий час набув статусу кульмінаційного в духовно-смисловій концепції цього жанру, що певною мірою зближувалася з оперною практикою того часу (Муравська, 2010, с. 49-63).

З іншого боку, розглянутий твір Й. Г. Райнбергера за інтонаційно-стильовим рішенням більшості частин, не тяжіє до гранично драматизовано-театралізованих версій реквіємів інших композиторів-романтиків, а скоріше дотримується *«академічної» лінії німецького романтизму*, синтезованої з обиходною католицькою церковно-співацькою традицією Німеччини

та її віковими настановами. У стилі цього твору також відчувається істотний вплив творчості кумирів Й. Г. Райнбергера – В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Л. Керубіні, а також традиції поліфонічного мистецтва німецької барокової школи.

Принципово інший підхід в інтерпретації жанру демонструють *реквієми Es-dur op. 84 (1867) та d-moll op. 194 (1900)*. Останній із них створений незадовго до смерті композитора. Ці опуси, згідно зі спостереженнями біографів Й. Г. Райнбергера (Internationale, 2024), безпосередньо пов'язані з католицькою церковною траурно-ритуальною практикою. Так перша композиція була створена на згадку про померлу сестру Й. Г. Райнбергера. Дані опуси за інтонаційною мовою та виконавським складом безпосередньо стикаються з ідеалами та постулатами згадуваного вище «Цецилианського руху».

Його духовно-етичні та творчо-композиторські настанови відчутні і в акапельній природі реквієму Es-dur op. 84, і в тембровій специфіці реквієму d-moll op. 194, що призначений для виконання мішаним хором у супроводі органу. Обидва твори відрізняє медитативно-просвітлений колорит, зумовлений домінуванням мажору, повільних темпів. Показово, що Й. Г. Райнбергер в названих композиціях принципово уникає драматичної образності секвенції Dies irae та її відповідного «озвучення», віддаючи перевагу ладово-інтонаційним показникам ренесансної поліфонії «строгого стилю» (різноманітні канонічні форми) та її музично-риторичній символіці.

Такого роду «просвітлене» подання теми смерті в згадуваних творах знов таки зближує їх з концепцією «Німецького реквієму» Й. Брамса, орієнтованого на відтворення образу смерті як «втішання-розради», що стає підсумком діяльного духовного життя людини та виконання нею свого «призначення» (Beruf). При цьому і Й. Брамс, і Й. Г. Райнбергер в інтонаційній мові своїх траурних композицій апелюють саме до стародавніх зразків церковно-співацького обиходу (Robertson, 1967), що, попри належність до різних конфесій, в умовах німецької музично-історичної традиції другої половини XIX століття символізують глибинний зв'язок з її віковими духовно-етичними настановами.

Зазначений духовний стрижень хорової спадщини названих творів у поєднанні з високим рівнем музичного професіоналізму в названій жанровій сфері обумовлює інтерес до них представників Одеської хорової школи, що активно включають роботу над ними як у концертно-виконавську практику студентів та аспірантів, так і в педагогічну. Такого роду репертуарна орієнтація на композиції, співвідносні з церковно-співацькою традицією, творчо-виконавським «мінімалізмом» «Цецилінського руху», знаходиться й у відповідності й з провідними духовно-етичними принципами диригентсько-хорової діяльності К. Пігрова, в якій органічно поєднано обиходно-співацьку практику, особливості її інтерпретації з її композиторським відтворенням, що в сукупності сходять до сакральних настанов ангелогласся та християнської музичної культури в цілому.

Висновки. Й. Г. Райнбергер увійшов в історію німецької музичної культури XIX століття як яскрава особистість, що успадкувала показове для німецького романтизму тяжіння до творчого універсалізму (виконавство, педагогіка, диригентство, викладацька та композиторська діяльність), який доповнювався також його високою працездатністю та прагненням оволодіти висотами музичного професіоналізму. Водночас творчість Й. Г. Райнбергера виявляє його глибинний інтерес до духовно-релігійних настанов німецької культури, про що свідчить його численна хорова спадщина, зокрема, реквієми (op. 60, 84, 194). Їх поетика сформована на перетині жанрових та богослужбових настанов латинського католицького реквієму та відтворення його «моделі» в композиторській практиці з урахуванням настанов «Цецилианського руху». Водночас гармонійно-просвітлений, медитативний тонус цих творів виявляє їх спорідненість з «Німецьким реквіємом» Й. Брамса, що мав протестантську генезу. При цьому і Й. Брамс, і Й. Г. Райнбергер в інтонаційній мові своїх траурних композицій апелюють саме до стародавніх зразків церковно-співацького обиходу, що, попри належність до різних конфесій, в умовах німецької музично-історичної традиції другої половини XIX століття символізують глибинний зв'язок з її віковими релігійно-етичними настановами та прагнення до духовного об'єднання нації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 217 с.
2. Гулеско І. Музично-художня типологія Реквієму в європейському культурному контексті. Харків: ХДАК. 2003. 76 с.
3. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 26 с.
4. Єфіменко А. Г. Формування змістовного комплексу реквієма на основі латинського канонічного тексту. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2003. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 81–90.
5. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX – початку XXI ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
6. Маріо М. Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – початок XX століття): автореф. дис. … канд. педогогічних наук: 13.00.01 – Загальна педагогіка та історія педагогіки / Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2000. 19 с.
7. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
8. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII – XX століть: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
9. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
10. Палкін І. В. Класифікація жанрових різновидів реквієму в процесі його історичної еволюції. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах: Збірник наукових праць. Проблеми сучасного мистецтва і культури.* Харків: Стиль-Издат, 2003. С. 165–174.
11. Cecilian Movement. URL: https://datewiki.ru/wiki/Cecilian_Movement (дата звернення: 02.11.2024).
12. Grace H. The organ works of Rheinberger. London: Published by Novello, 1957. 130 p.
13. Integer vitae: Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832). Hrsg. von A. Fischer und M. Kornemann. Hannover: Wehrhahn, 2014. 424 s.
14. Internationale Josef Gabriel Rheinberger Gesellschaft. URL: https://www.rheinberger.li (дата звернення: 01.11.2024).
15. Josef Gabriel Rheinberger. Stuttgart: Carus-Verlag. 2005. 48 p.
16. Josef Rheinberger. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Rheinberger (дата звернення: 09.03.2024).
17. Koch A. Der Caecilianismus: Die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus: Referat. Musikhochschule, Luzern. October 2004 [11 S.]. URL: http://www.aloiskoch.ch/pages/doku/Der-Caecilianismus-Referat-2004.pdf (дата звернення: 25.11.2024).
18. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Vashington: Frederik A. Praeger Pablisher, 1967. 300 s.

REFERENCES:

1. Verbyts′ka-Shokot, I. (2007). Zhanr rekviyemu v khoroviy tvorchosti ukrayins′kykh kompozytoriv porubizhzhya tysyacholit′ [The Genre of Requiem in the Choral Works of Ukrainian Composers at the Turn of the Millennium]. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkivs′kyy derzhavnyy universytet mystetstv im. I. P. Kotlyarevs′koho [in Ukrainian].
2. Hulesko, I. (2003). Muzychno-khudozhnya typolohiya Rekviyemu v yevropeys′komu kul′turnomu konteksti [Musical and artistic typology of the Requiem in the European cultural context]. Kharkiv: HDAK [in Ukrainian].
3. Yefimenko, A. H. (1996). Evolyutsiya zhanru rekviyemu v aspekti traktovky temy smerti (rekviyem doby romantyzmu) [The evolution of the requiem genre in terms of the treatment of the theme of death (requiem of the Romantic era)]. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].
4. Yefimenko, A. H. (2003). Formuvannya zmistovnoho kompleksu rekviyema na osnovi latyns′koho kanonichnoho tekstu [Formation of the content complex of the requiem based on the Latin canonical text]. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs′koho. 28, 81–90 [in Ukrainian].
5. Kuchurivs′kyy, YU. S. (2019). Zhanrova tradytsiya rekviyemu u tvorchosti kompozytoriv Velykobrytaniyi ostann′oyi tretyny XIX – pochatku XXI st. [The genre tradition of the requiem in the work of British composers of the last third

of the 20th – the beginning of the 21st century]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes′ka natsional′na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

6. Mario, M. D. (2000). Vykhovannya molodi zasobamy pravoslavnoyi dukhovnoyi muzyky u zakladakh osvity Ukrayiny (kinets′ XIX – pochatok XX stolittya) [Education of young people through the means of Orthodox spiritual music in educational institutions of Ukraine (late 19th – early 20th century)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs′kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet im. H. S. Skovorody [in Ukrainian].

7. Muravs′ka, O. V. (2010). Narysy z istoriyi zarubizhnoyi muzychnoyi kul′tury [Essays on the history of foreign musical culture]. Odessa: Drukars′kyy dim [in Ukrainian].

8. Muravs′ka, O. V. (2004). Nimets′ka traurna pohrebal′na muzyka lyuterans′koyi tradytsiyi yak fenomen yevropeys′koyi kul′tury XVII–XX stolit′ [German mournful funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th–20th centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes′ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

9. Muravs′ka, O. V. (2017). Skhidnokhrystyyans′ka paradyhma yevropeys′koyi kul′tury i muzyka XVIII–XX stolit′ [The Eastern Christian paradigm of European culture and music of the 18th – 20th centuries: a monograph]. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

10. Palkin, I. V. (2003). Klasyfikatsiya zhanrovykh riznovydiv rekviyemu v protsesi yoho istorychnoyi evolyutsiyi [Classification of genre varieties of the requiem in the process of its historical evolution]. Rozvytok innovatsiynykh protsesiv u navchal′no-vykhovnykh zakladakh: Zbirnyk naukovykh prats′. Problemy suchasnoho mystetstva i kul′tury. Kharkiv: Stil′-Izdat [in Ukrainian].

11. Cecilian Movement (2024). Retrieved from : https://datewiki.ru/wiki/Cecilian_Movement

12. Grace H. (1957). The organ works of Rheinberger. London: Published by Novello [in English].

13. Integer vitae: Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832) (2014). Hrsg. von A. Fischer und M. Kornemann. Hannover: Wehrhahn [in German].

14. Internationale Josef Gabriel Rheinberger Gesellschaft (2024). Retrieved from: https://www.rheinberger.li

15. Josef Gabriel Rheinberger (2005). Stuttgart: Carus-Verlag [in German].

16. Josef Rheinberger (2024). Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Rheinberger

17. Koch, A. (2024). Der Caecilianismus: Die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus: Referat. Musikhochschule, Luzern. October 2004 [11 S.]. Retrieved from: http://www.aloiskoch.ch/pages/doku/Der-Caecilianismus-Referat-2004.pdf

18. Robertson, A. (1967). Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Vashington: Frederik A. Praeger Pablisher [in English].

УДК 785.651.2.082.4.071.1.09(477)(092)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-33

Олександр ШУМАКОВ
аспірант спеціальності 025 Музичне мистецтво, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська 87, м. Суми, Україна, 40002
ORCID: *0009-0003-4019-2756*

Єлізавета ШУМАКОВА
доктор філософії, викладач кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська 87, м. Суми, Україна, 40002
ORCID: *0000-0002-6717-4799*

Бібліографічний опис статті: Шумаков, О., Шумакова, Є. (2025). Композиторська діяльність Віктора Косенко на прикладі концерту для фортепіано з оркестром. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 228–232, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-33

КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ

Віктор Косенко – один із найяскравіших українських композиторів першої половини XX століття, відомий своєю багатогранною творчою діяльністю. Його внесок у розвиток фортепіанного мистецтва, камерно-інструментальної та симфонічної музики є надзвичайно цінним для української музичної культури. Особливе місце у його творчості займає Концерт для фортепіано з оркестром, який відображає індивідуальний стиль композитора та є знаковим твором у контексті української академічної музики.

У статті розглядається композиторська діяльність Віктора Косенка через аналіз цього концерту. Досліджуються особливості мелодики, гармонічної мови, оркестровки та музичної драматургії. Значну увагу приділено стилістичним рисам твору, які поєднують романтичну виразність із національними інтонаціями. Аналізуючи концерт, автор статті звертає увагу на характерну для Косенка мелодійність, що має зв'язок із українським фольклором, а також на риси, притаманні європейській романтичній традиції.

Окремо висвітлюється вплив на Косенка композиторів-романтиків XIX століття, таких як Фредерік Шопен. Простежуються риси його стилю, які композитор органічно поєднував із власними творчими пошуками. Увага приділяється структурі концерту, його темам, їхній взаємодії та розвитку. Розглядається специфіка оркестровки, що підкреслює сольну партію фортепіано, створюючи цілісну музичну концепцію.

Окрім музично-стилістичного аналізу, стаття також розкриває історичний контекст створення концерту та його значення для подальшого розвитку жанру в українській музиці. Робиться висновок про те, що Концерт для фортепіано з оркестром є одним із найбільш значущих творів Косенка, що засвідчує високий рівень його композиторської майстерності.

Завдяки цьому твору Віктор Косенко заклав підґрунтя для подальшого розвитку фортепіанного концерту в українській музиці, вплинув на сучасних виконавців та композиторів. Його музика й досі залишається актуальною, адже вона поєднує в собі глибокий ліризм, емоційність та національну самобутність.

Ключові слова: *Віктор Косенко, українська музика, фортепіанний концерт, романтизм, оркестровка, музична драматургія, стильові особливості.*

Oleksandr SHUMAKOV
Postgraduate Student of specialty 025 Musical art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: *0009-0003-4019-2756*

Yelizaveta SHUMAKOVA
PhD in Art, Teacher at the Department of Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska Str., m. Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: *0000-0002-6717-4799*

To cite this article: Shumakov, O., Shumakova, Ye. (2025). Kompozytorska diialnist Viktora Kosenko na prykladi kontsertu dlia fortepiano z orkestrom [Viktor Kosenko's compositional activity on the example of a piano concerto with an orchestra]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 228–232, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-33

VIKTOR KOSENKO'S COMPOSITIONAL ACTIVITY ON THE EXAMPLE OF A PIANO CONCERTO WITH AN ORCHESTRA

Viktor Kosenko is one of the most prominent Ukrainian composers of the first half of the 20th century, known for his multifaceted creative activity. His contribution to the development of piano art, chamber instrumental and symphonic music is extremely valuable to Ukrainian musical culture. A special place in his work is occupied by the Concerto for Piano and Orchestra, which reflects the composer's individual style and is a landmark work in the context of Ukrainian academic music.

The article examines Viktor Kosenko's compositional activity through an analysis of this concerto. The peculiarities of melody, harmonic language, orchestration, and musical dramaturgy are explored. Considerable attention is paid to the stylistic features of the work, which combine romantic expressiveness with national intonations. Analyzing the concerto, the author of the article draws attention to Kosenko's characteristic melodiousness, which has a connection with Ukrainian folklore, as well as to features inherent in the European romantic tradition.

Separately, the article highlights the influence on Kosenko of 19th-century romantic composers, such as Frédéric Chopin. The features of his style are traced, which the composer organically combined with his own creative searches. Attention is paid to the structure of the concerto, its themes, their interaction and development. The specifics of the orchestration, which emphasizes the solo part of the piano, creating a holistic musical concept, are considered.

In addition to musical and stylistic analysis, the article also reveals the historical context of the concerto's creation and its significance for the further development of the genre in Ukrainian music. It is concluded that the Concerto for Piano and Orchestra is one of Kosenko's most significant works, testifying to the high level of his compositional skill.

Thanks to this work, Viktor Kosenko laid the foundation for the further development of the piano concerto in Ukrainian music, influenced contemporary performers and composers. His music still remains relevant, because it combines deep lyricism, emotionality and national identity.

Key words: *Viktor Kosenko, Ukrainian music, piano concerto, romanticism, orchestration, musical dramaturgy, stylistic features.*

Актуальність проблеми. Композиторська діяльність Віктора Косенка, зокрема його *Концерту для фортепіано з оркестром*, зумовлена кількома важливими факторами. По-перше, творчість Косенка є невід'ємною частиною української музичної спадщини, проте вона залишається недостатньо дослідженою та маловідомою широкому загалу. Аналіз цього твору сприяє глибшому розумінню внеску композитора у розвиток національного музичного мистецтва.

Крім того, концертна творчість Косенка відіграла важливу роль у становленні жанру фортепіанного концерту в Україні. Його стиль поєднує традиції європейського романтизму з характерними рисами української музичної культури, що робить його творчість особливо цінною для сучасних композиторів, виконавців і музикознавців. Дослідження особливостей його музичної мови, оркестровки та драматургії сприятиме не лише збереженню культурної спадщини, а й подальшому розвитку українського академічного мистецтва.

Не менш важливим є виконавський аспект. Концерт Косенка є складним, емоційно насиченим твором, який становить значний інтерес для піаністів і диригентів. Його аналіз допоможе глибше зрозуміти інтерпретаційні особливості твору, що стане у пригоді як професійним музикантам, так і педагогам у навчальному процесі.

Сучасний культурний контекст також робить цю тему актуальною. В умовах відродження української музичної традиції та зростаючого інтересу до національної культури важливо повертати увагу до видатних митців минулого. Творчість Віктора Косенка заслуговує на гідне місце у виконавському репертуарі та музикознавчих дослідженнях, адже вона поєднує глибокий ліризм, емоційну виразність і національну самобутність, що робить її цінною як для української, так і для світової музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження творчості Віктора Косенка свідчать про зростаючий інтерес до його музичної спадщини, хоча його твори,

зокрема *Концерт для фортепіано з оркестром*, залишаються недостатньо вивченими. У працях українських музикознавців, таких як Вікторія Доценко і Ольга Іванова, аналізується стиль Косенка, вплив європейського романтизму та національні риси його музики.

Незважаючи на наукові публікації, присвячені загальному огляду його творчості, спеціальні дослідження *Концерту для фортепіано з оркестром* є поодинокими. Виконавські інтерпретації та нові записи сприяють популяризації твору, проте він потребує глибшого музикознавчого аналізу. Це відкриває перспективи для подальших досліджень та повернення імені Косенка до ширшого наукового й виконавського контексту.

Метою дослідження є аналіз композиторської діяльності Віктора Косенка на прикладі його Концерту для фортепіано з оркестром, визначення стилістичних особливостей твору, його жанрової специфіки та ролі у розвитку української академічної музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Віктор Косенко (1896–1938) є одним із найяскравіших представників української музичної культури першої половини XX століття. Його творчість поєднує риси європейського романтизму з національною музичною традицією, що проявляється у його симфонічних, камерних та фортепіанних творах.

Творча спадщина Віктора Косенка відзначається багатогранністю та жанровим розмаїттям, охоплюючи майже всі музичні напрями. Композитор звертався до різних аспектів людського буття, зокрема до політико-громадянських мотивів, романтики праці та духовного світу сучасників. Незалежно від жанру, його твори вирізняються високим рівнем професіоналізму, майстерністю та широкою ерудицією. Музичний стиль Косенка сформувався під впливом вітчизняної та світової класики, а його естетичний світогляд був близьким до романтичних традицій. В основі його творчого підходу лежать принципи класичного стилю, де мелодія відіграє ключову роль як головний носій музичної ідеї (Datsenko, 2020).

Одним із найважливіших творів у його спадщині є *Концерт для фортепіано з оркестром*, що вважається вершиною його оркестрової творчості. Твір написаний у до мінорі (c-moll), ця тональність надає твору драматичного характеру, що підсилює його емоційну глибину та виразність (Ivanova, 2019). Цей твір демонструє глибоке знання традицій жанру та індивідуальний композиторський почерк. На жаль, тривалий час творчість Косенка була дещо недооціненою, і його Концерт залишався в тіні популярніших творів тогочасних європейських композиторів. Проте в останні роки інтерес до цього твору відчутно зростає, це є важливим кроком до повернення Косенка в активний виконавський репертуар і утвердження його імені серед класиків української музики.

Концерт має тричастинну форму, що є класичною для романтичних концертів. Перша частина концерту вирізняється насиченою драматургією, побудованою на виразних контрастах, що створюють ефект емоційної напруги. Основна тема поєднує ліричну м'якість із героїчним пафосом, демонструючи широкий діапазон музичних виразових засобів. Перехідні епізоди розкривають конфліктний розвиток, у якому напружені гармонійні зіставлення та динамічні кульмінації посилюють експресивність звучання.

Друга частина відзначається особливою ліричністю та глибокою емоційною виразністю. Спокійний, задумливий характер цієї частини перегукується з традиціями романтичної фортепіанної музики, зокрема з творчістю Фредеріка Шопена. Мелодія розгортається плавними, співучими інтонаціями, що надають їй камерного забарвлення, а гармонійні відтінки створюють атмосферу тонкої психологічної заглибленості. Оркестровий супровід тут відіграє роль не лише фону, а й активного учасника музичного діалогу, підкреслюючи емоційні переливи фортепіанного голосу.

Фінальна, третя частина концерту є віртуозною та динамічною, демонструючи високий рівень технічної майстерності соліста. Побудована на енергійних темах, вона розвивається через чергування яскравих епізодів, що ведуть до масштабної кульмінації. Оркестр і фортепіано ведуть постійний музичний діалог, в якому ритмічна активність та блискучі пасажі створюють ефект стрімкого руху. Завершення концерту має піднесений, тріумфальний характер, підкреслюючи завершеність і цілісність музичної концепції твору.

У цьому концерті простежується яскраво виражена романтична традиція фортепіанної

музики, яка перегукується з творчістю видатних європейських композиторів XIX століття, зокрема Фредеріка Шопена та Ференца Ліста. Водночас Віктор Косенко надає твору самобутнього національного колориту, майстерно вплітаючи в музичну тканину елементи, характерні для української музичної культури. Він використовує ладову гнучкість, притаманну українському мелосу, широкі, розспівні мелодичні лінії, сповнені щирої емоційності, а також вишукану орнаментальність, що додає творові особливої витонченості та неповторного звучання.

Окремої уваги заслуговує місце цього концерту в історичному контексті. Написаний у першій половині XX століття, він відображає непростий період для української культури, коли мистецтво перебувало під ідеологічним тиском радянської влади. Попри це, Косенко зумів створити твір, що зберігає дух української музичної традиції, не втрачаючи при цьому універсальної виразності, зрозумілої як для вітчизняного, так і для міжнародного слухача.

Оркестровка концерту вирізняється вишуканою гнучкістю та ретельно продуманою фактурою, що забезпечує витончену рівновагу між звучанням фортепіано та оркестру. Інструментальні барви розподілені з великою майстерністю, завдяки чому оркестр не просто супроводжує соліста, а й відіграє активну роль у музичному розвитку, розгортаючи теми, збагачуючи їх новими відтінками та надаючи твору симфонічного масштабу.

Віктор Косенко майстерно використовує широкий спектр виразових засобів, зокрема динамічні контрасти, тонкі поліфонічні переплетення голосів і насичені колористичні ефекти, які підкреслюють емоційну напругу та сприяють драматичному розгортанню форми. Важливою рисою його стилю є плавність тематичних переходів, що створює відчуття природного розвитку музичного матеріалу, а також органічне поєднання сольних фортепіанних партій з оркестровими епізодами, де кожен інструмент відіграє свою значущу роль у загальному художньому задумі.

Концерт для фортепіано з оркестром є справжнім випробуванням для піаніста, оскільки поєднує в собі як високі технічні вимоги, так і глибокий інтерпретаційний зміст. Виконання твору потребує від виконавця не лише блискучої віртуозності та досконалого володіння інструментом, а й тонкого відчуття музичної драматургії. Кожен епізод концерту вимагає чітко вибудуваного фразування, майстерного контролю динамічних градацій, а також витонченого нюансування тембрового забарвлення. Піаніст повинен передати широкий спектр емоцій – від стрімкої експресії до ліричної задушевності, зберігаючи при цьому природний розвиток музичної думки.

Останніми роками цей концерт дедалі частіше з'являється в програмах піаністів, що свідчить про зростання інтересу до творчості Косенка. Його виконання на престижних конкурсах і концертних майданчиках не лише демонструє актуальність цього твору, а й сприяє поверненню імені композитора до активного виконавського репертуару. Завдяки популяризації концерту Косенко постає не лише як видатний український композитор, а й як автор, чия музика гідно займає місце поруч із класиками світового фортепіанного мистецтва.

Концерт для фортепіано з оркестром Віктора Косенка займає визначне місце в українській академічній музиці, адже в ньому органічно переплітаються європейські романтичні традиції та виразні національні риси. Цей твір не лише засвідчує глибоку обізнаність композитора із західноєвропейською музичною спадщиною, а й демонструє його унікальний стиль, в якому відчувається тонке відчуття українського мелосу, ладова своєрідність та орнаментальна мелодика. Концерт став важливою віхою у становленні та розвитку жанру фортепіанного концерту в Україні, утверджуючи високий рівень композиторської майстерності Косенка.

Завдяки своїй драматургічній довершеності, витонченій інструментовці та глибокій емоційності твір має великий потенціал для подальших досліджень і аналізу. Він є надзвичайно цінним матеріалом як для виконавців, які прагнуть розширити свій концертний репертуар, так і для педагогів та музикознавців, що вивчають розвиток української фортепіанної музики. Гармонійне поєднання фортепіано та оркестру, яскрава виразність музичної мови та характерний український колорит роблять цей концерт справжнім мистецьким надбанням, яке залишається актуальним і затребуваним у сучасному музичному просторі.

Загалом, *Концерт для фортепіано з оркестром* Косенка – це не лише вагомий внесок у національну музичну спадщину, а й твір, що заслуговує на гідне місце в світовому концертному репертуарі. Його вивчення, популяризація та виконання сприятимуть глибшому усвідомленню багатства української академічної музики та її значення в загальноєвропейському контексті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Композиторська діяльність Віктора Косенка, зокрема його *Концерт для фортепіано з оркестром*, є вагомим внеском у розвиток української академічної музики. Твір поєднує європейські романтичні традиції з характерними національними рисами, зокрема мелодичною виразністю та ладовою гнучкістю.

Концерт вирізняється тонкою оркестровкою, динамічними контрастами та поліфонічними прийомами, що додає йому симфонічного розмаху. Технічна складність твору вимагає від піаніста не лише віртуозності, а й глибокого розуміння стилю та драматургії.

Подальші дослідження *Концерту для фортепіано з оркестром* Віктора Косенка можуть охоплювати кілька важливих аспектів. Зокрема, варто детальніше проаналізувати, як у творі поєднуються романтичні традиції та українські національні особливості, що дозволить точніше визначити його місце у світовій фортепіанній музиці. Цікавим є також порівняння концерту Косенка з аналогічними творами інших українських і європейських композиторів.

Перспективним є дослідження виконавських труднощів концерту, розробка методичних рекомендацій для піаністів та аналіз історичного контексту його створення. Важливим напрямом залишається популяризація твору: його активне виконання, нові редакції партитури та запис сучасних інтерпретацій. Усі ці аспекти сприятимуть поверненню музики Косенка до широкого концертного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гордійчук М. Віктор Косенко: Нарис про життя і творчість. Київ: Музична Україна, 1982. 175 с.

2. Даценко В. Характеристика фортепіанних творів Віктора Косенка. Матеріали IV міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів *Музичне мистецтво: традиції та сучасність* (3–4 листопада 2020 р.). С. 101.

3. Іванова О.А. Архів В.С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського : біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О.П. Степченко (голова) та ін. Київ, 2019. 196 с.

4. Косенко А.В. В.С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд.: А.В. Косенко. Київ : Музична Україна, 1967. 179 с.

5. Косенко А.В. В.С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А.В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.

6. Рощина Т. Виконавська інтерпретація як віддзеркалення композиторської концепції: на прикладі Концерту для фортепіано з оркестром В. Косенка. *Українське музикознавство.* 2018. № 44. С. 78–85.

REFERENCES:

1. Hordiichuk, M. (1982). *Viktor Kosenko: Narys pro zhyttia i tvorchist* [Viktor Kosenko: An Essay on Life and Work]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 175 p. [in Ukrainian].

2. Datsenko, V. (2020). Kharakterystyka fortepiannykh tvoriv Viktora Kosenka [Characteristics of Viktor Kosenko's Piano Works]. *Materialy IV mizhnarodnoi naukovoi konferentsii molodykh vchenykh, aspirantiv ta magistrantiv "Muzychne mystetstvo: tradytsii ta suchasnist"* (November 3–4, 2020), 101. [in Ukrainian].

3. Ivanova, O.A. (2019). *Arkhiv V. S. Kosenka (1896–1938) u fondakh Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: biohrafichne doslidzhennia; naukovyi katalog* [The Archive of V. S. Kosenko (1896–1938) in the Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine: A Biographical Study; Scientific Catalogue]. Kyiv. 196 p. [in Ukrainian].

4. Kosenko, A.V. (1967). *V. S. Kosenko u spohadakh suchasnykiv* [V. S. Kosenko in the Memoirs of Contemporaries] (A. V. Kosenko, Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina. 179 p. [in Ukrainian].

5. Kosenko, A.V. (1975). *Spohady. Lysty* [Memoirs. Letters]. 2nd ed., expanded (A. V. Kosenko, Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina. 295 p. [in Ukrainian].

6. Roshchyna, T. (2018). Vykonavska interpretatsiia yak vidzerkallennia kompozytorskoi kontseptsii: na prykladi Kontsertu dlia fortepiano z orkestrom V. Kosenka [Performing Interpretation as a Reflection of the Composer's Concept: The Case of V. Kosenko's Piano Concerto]. *Ukrainske muzychznavstvo*, 44, 78–85. [in Ukrainian].

УДК 78.083.6.09(438)(092)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-34

Єлізавета ШУМАКОВА
доктор філософії, викладач кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська 87, м. Суми, Україна, 40002
***ORCID:** 0000-0002-6717-4799*

Бібліографічний опис статті: Шумакова, Є. (2025). Експромти Фредеріка Шопена: виконавський аспект. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 233–237, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-34

ЕКСПРОМТИ ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Дослідження присвячене жанру експромту у творчості Ф. Шопена, його стильовим особливостям, структурним характеристикам та виконавським інтерпретаціям. У роботі розглядається історичний розвиток жанру, його зв'язок із романтизмом, а також місце експромтів у загальному контексті творчості композитора.

Жанр експромту, що виник у добу романтизму, поєднує імпровізаційність, ліричну виразність і камерний характер. Його попередником був Ф. Шуберт, експромти якого мали тричастинну форму з контрастними розділами та опорою на певний піаністичний прийом. Ф. Шопен розвинув жанр, надавши йому більшої гармонічної гнучкості, вишуканої мелодики та витонченої фактури. Його експромти поєднують риси ноктюрнів, етюдів і балад, що робить їх особливо цікавими для аналізу та виконавської інтерпретації. Попри невелику кількість творів у цьому жанрі, експромти Шопена стали знаковими у фортепіанному мистецтві та отримали широке визнання серед виконавців.

У ході дослідження проведено порівняльний аналіз інтерпретацій експромтів Ф. Шопена у виконанні Євгена Кісіна та Клаудіо Аррау. Виявлено суттєві відмінності в їхніх виконавських підходах: Є. Кісін акцентує увагу на чіткості артикуляції, деталізації фактури, динамічних відтінках та мінімальному використанні педалі, що забезпечує прозорість звучання. Натомість К. Аррау віддає перевагу плавному фразуванню, насиченій педалізації та м'якому, оксамитовому тембру, що створює відчуття легкого імпресіоністичного забарвлення.

Отримані результати сприяють глибшому розумінню специфіки виконання експромтів Ф. Шопена та їхньої ролі в розвитку фортепіанного мистецтва. Перспективними напрямами подальших досліджень є аналіз інтерпретацій інших піаністів, дослідження впливу експромтів на творчість наступних поколінь композиторів, а також вивчення особливостей фразування, динаміки та педалізації в контексті різних виконавських традицій. Додаткову цінність становить розгляд взаємозв'язку експромтів із іншими жанрами у творчості Шопена та їхнього впливу на формування сучасних виконавських підходів.

***Ключові слова:** Фредерік Шопен, експромт, романтизм, фортепіанна музика, виконавська інтерпретація, артикуляція, динаміка, педалізація, фразування.*

Yelizaveta SHUMAKOVA
PhD in Art, Teacher at the Department of Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002
***ORCID:** 0000-0002-6717-4799*

To cite this article: Shumakova, Ye. (2025). Ekspromty Frederyka Shopena: vykonavskyi aspekt [Frederic Chopin's impromptus: performance aspect]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 233–237, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-34

FREDERIC CHOPIN'S IMPROMPTUS: PERFORMANCE ASPECT

The study is dedicated to the genre of impromptu in the works of F. Chopin, its stylistic features, structural characteristics, and performance interpretations. The paper examines the historical development of the genre, its connection with Romanticism, and the place of impromptus within the overall context of the composer's creative legacy.

The impromptu genre, which emerged during the Romantic era, combines improvisational elements, lyrical expressiveness, and a chamber character. Its predecessor was F. Schubert, whose impromptus followed a three-part form with contrasting sections and a reliance on specific pianistic techniques. F. Chopin further developed the genre by enhancing its harmonic flexibility, refined melody, and delicate texture. His impromptus incorporate features of nocturnes, études, and ballads, making them particularly interesting for analysis and performance interpretation. Despite the relatively

small number of works in this genre, Chopin's impromptus have become iconic in piano artistry and have gained wide recognition among performers.

The study includes a comparative analysis of the interpretations of Chopin's impromptus performed by Evgeny Kissin and Claudio Arrau. Significant differences in their approaches have been identified: Kissin emphasizes precise articulation, detailed textural work, dynamic nuances, and minimal pedal use, ensuring a transparent sound. In contrast, Arrau favors smoother phrasing, extensive pedal application, and a soft, velvety timbre, creating a subtle impressionistic quality.

The findings contribute to a deeper understanding of the performance specifics of Chopin's impromptus and their role in the evolution of piano art. Future research directions include analyzing the interpretations of other pianists, exploring the impact of impromptus on subsequent generations of composers, and examining phrasing, dynamics, and pedaling within different performance traditions. Additional value lies in investigating the connection between impromptus and other genres in Chopin's works, as well as their influence on shaping modern performance approaches.

Key words: *Frederic Chopin, impromptu, Romanticism, piano music, performance interpretation, articulation, dynamics, pedaling, phrasing.*

Актуальність проблеми. Жанр експромту посідає особливе місце у фортепіанній музиці романтизму, однак порівняно невелика кількість композиторів зверталася до нього, надаючи йому індивідуального трактування. Експромт – це камерна інструментальна п'єса, що характеризується імпровізаційністю, емоційною безпосередністю та гнучкістю форми. Незважаючи на уявну спонтанність, цей жанр має продуману структуру, яка у композиторів романтичної доби часто набуває тричастинної будови, як у Ф. Шуберта та Ф. Шопена.

Як самостійний жанр експромт утвердився у XIX столітті, відображаючи загальну тенденцію романтизму до імпровізаційності та суб'єктивного виразу почуттів. Вперше термін *Impromptu* для позначення твору використав Ян Вацлав Воржішек у 1817 році, а розвиток жанру значною мірою був зумовлений творчістю Ф. Шуберта, у якого експромти поєднували риси пісенності, мініатюрності та сонатного мислення. Подальша еволюція жанру пов'язана з фортепіанною спадщиною Ф. Шопена, який надав йому завершеного вигляду, увиразнивши контрасти між крайніми розділами та співучою серединою. Його модель експромту стала зразковою для наступних композиторів.

У другій половині XIX століття жанр експромту поступово втрачає популярність, однак продовжує з'являтися у творчості окремих композиторів. В українській музиці він найбільш розвинений у фортепіанних творах (В. Кирейко, К. Кукловський, М. Лисенко, Г. Ляшенко, Я. Степовий, В. Флис), хоча зустрічається і в інших жанрах, зокрема у творах для камерного оркестру (М. Чембержі), фортепіано з оркестром (В. Зюзін), альта (І. Карабиць).

Попри значну увагу до фортепіанної спадщини Ф. Шопена, у музикознавстві бракує ґрунтовних досліджень, присвячених його експромтам. Наявні праці здебільшого містять загальні згадки про жанр або поверхневий аналіз окремих творів. Відсутність системного дослідження особливостей експромтів Ф. Шопена, їхніх інтерпретаційних аспектів та виконавських підходів зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз останніх досліджень та публікацій, присвячених експромтам Фредеріка Шопена, виявляє, що цей жанр не є широко висвітленим у музикознавчій літературі. Хоча існують загальні дослідження творчості Шопена, детальний аналіз його експромтів та їх виконавських інтерпретацій залишається обмеженим.

У дисертації Волік О. В. «Поетика етюдів Фредеріка Шопена» (2019) розглядаються базові складові поетики етюдів композитора, зокрема, аналізуються нотні тексти та виконавські інтерпретації. Хоча основна увага приділяється етюдам, методологічний підхід та висновки цього дослідження є корисними для аналізу експромтів Шопена.

Окрім того, у статті «Spes phthisica: the case of Frederic Chopin» (2019) досліджується життя та творчість Шопена, зокрема, аналізуються його листи та праці біографів. Хоча основна увага зосереджена на біографічних аспектах, це дослідження надає контекст для розуміння творчого процесу композитора.

Незважаючи на наявність цих праць, спеціалізовані дослідження, присвячені виключно експромтам Шопена та їх виконавським аспектам, є рідкісними. Це підкреслює необхідність подальших наукових розвідок у цій галузі, що сприятиме глибшому розумінню специфіки

жанру експромту в творчості Шопена та особливостей його інтерпретації.

Метою дослідження є визначення характерних особливостей експромтів Ф. Шопена на основі їхнього детального аналізу та порівняння різних інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фредерік Шопен – один із найвидатніших композиторів та піаністів XIX століття, чия творчість залишається актуальною й сьогодні. Його музика відзначається глибокою емоційністю, поетичністю та оригінальністю фортепіанної мови. Незважаючи на те, що більшу частину життя Шопен провів поза межами Польщі, його творчість нерозривно пов'язана з батьківщиною, народним мистецтвом і культурою.

Музика Ф. Шопена стала невід'ємною частиною концертного репертуару піаністів, привертаючи увагу як виконавців, так і музикознавців. Його стиль поєднує вишуканість, глибину почуттів і новаторський підхід до фортепіанної техніки. Композитор зосередився на одному інструменті, значно розширивши його виражальні можливості, відкривши світові нові фортепіанні звучання. Він розвинув унікальну ритміку, гармонію та мелодику, створивши особливу художню мову, що вирізняла його серед сучасників.

Шопен не писав симфоній чи опер, натомість його фортепіанні твори охоплюють широкий спектр емоцій – від ліричної мрійливості до героїчної піднесеності. Хоча він не тяжів до концертної естради, його музика здобула популярність ще за життя та стала уособленням витонченого стилю. Творчість композитора – це поєднання польської народної музики з європейськими традиціями, що надало йому статусу одного з найяскравіших представників романтизму.

Шопенівська спадщина залишається джерелом натхнення для виконавців і дослідників. Його музика, що вражає глибиною змісту та технічною досконалістю, продовжує захоплювати слухачів і формувати еталон фортепіанного мистецтва.

Фредерік Шопен створив чотири експромти, всі вони написані в період його життя у Парижі:

- Експромт №1 As-Dur, op. 29
- Експромт №2 Fis-Dur, op. 36
- Експромт №3 Ges-Dur, op. 51
- Фантазія-експромт cis-moll, op. 66

Жанр експромту як самостійний музичний напрям утвердився завдяки Францу Шуберту, чиї твори у цьому жанрі відзначалися ліризмом і формальною структурованістю. Експромти Шопена мають низку спільних рис із шубертівськими зразками, зокрема тричастинну форму з контрастними розділами та опору на піаністичні прийоми, що використовується протягом усього твору. Водночас вони споріднені й із ноктюрнами композитора, що проявляється у співучих мелодичних лініях, педальній фактурі та емоційній виразності.

Експромт №1 As-Dur, op. 29, написаний у 1837 році, демонструє зрілий стиль Шопена. Його форма побудована на зіставленні контрастних образів: граційної, вишуканої теми першої частини та пристрасного, пісенного середнього розділу. Реприза зберігає початкову енергію, але завершується ніжною, тендітною кодою.

Експромт №2 Fis-Dur, op. 36 (1839) вирізняється широким тональним планом і наявністю фольклорних інтонацій. Його основна тема має риси мазурки, а середня частина – фанфарно-закличний характер, що створює ефект величі. Шопен досягає драматичної кульмінації через варіаційний розвиток першої теми, яка збагачується орнаментальними пасажами.

Експромт №3 Ges-Dur, op. 51 (1842) позначений особливою витонченістю стилю. Його перша частина побудована на прозорих фігураціях та граційних мелодичних обертах. Середній розділ вводить гнучкі, пісенні лінії, що плавно переходять у репризу, яка відзначається скороченою формою та медитативною завершеністю.

Фантазія-експромт cis-moll, op. 66 є одним із найвідоміших творів Шопена. Він був написаний у 1835 році, але не публікувався за життя композитора. Видання відбулося лише у 1855 році завдяки Юліану Фонтані. Твір відзначається складною фактурою, що наближає його до етюдів Шопена, а також яскравою поліритмією. Його середній розділ вражає світлою ліричністю, нагадуючи прелюдію Des-Dur. Реприза повертає драматичну енергію, поступово переходячи до спокійного завершення.

Експромти Фредеріка Шопена є синтетичним жанром, що поєднує елементи ноктюрнів, етюдів та балад. Вони демонструють характерні особливості стилю композитора: яскраву

мелодику, витончену гармонію та новаторську піаністичну фактуру. Попри малу кількість творів у цьому жанрі, Шопен значно розширив його художні можливості, надавши експромтам глибокого емоційного змісту та формальної довершеності.

Щодо інтерпретацій експромтів, то можна сказати, що поняття *інтерпретації* у музиці охоплює різні аспекти виконавського мистецтва. Згідно з Музичною енциклопедією, це художнє тлумачення твору виконавцем, спрямоване на розкриття його змісту через виразові та технічні засоби. Інші дослідники розглядають інтерпретацію ширше, включаючи в цей процес не лише виконавців, а й музикознавців, критиків та педагогів, діяльність яких спрямована на розкриття художньої сутності музичного твору.

Для порівняння інтерпретацій експромтів Ф. Шопена було обрано виконання двох видатних піаністів – Євгена Кісіна та Клаудіо Аррау. Обидва музиканти демонструють високий рівень виконавської майстерності, проте їхні підходи мають суттєві відмінності.

В *Експромті As-Dur, op. 29* інтерпретація Є. Кісіна відзначається чіткою артикуляцією, мінімальним використанням педалі, що зберігає легкість фактури, а також дбайливим ставленням до динамічних відтінків. Його виконання вирізняється вишуканою точністю та стриманістю в агогіці. Натомість К. Аррау використовує більше педалі, що наближає звучання до імпресіоністичного стилю, підкреслює обертонові фарби твору та додає експресивності мелізматичним зворотам.

В *Експромті Fis-Dur, op. 36* середній розділ трактується по-різному: Є. Кісін виразно виділяє мелодію та басовий голос, підкреслюючи контрастні фактурні пласти, що додає драматичної напруги. Виконавець чітко дотримується динамічних відтінків, акцентуючи сильні долі, що надає твору героїчного звучання. Інтерпретація Клаудіо Аррау є більш приглушеною, із плавними фразами та м'яким звуком. Його середній розділ звучить стримано і поступово наростає динамічно, на відміну від більш енергійного та акцентованого виконання Кісіна.

В *Експромті Ges-Dur, op. 51* Є. Кісін активно використовує ритмічні нюанси, застосовує раптові паузи та чітко артикулює контрапунктичні проведення в середньому розділі. Його виконання відзначається яскраво окресленими динамічними контрастами. Натомість у Клаудіо Аррау мелодія звучить м'якше, подається єдиним потоком, без різких акцентів. Використання педалі додає твору особливої витонченості, проте в деяких моментах створює розмитість звучання.

Фантазія-експромт cis-moll, op. 66 є одним із найвідоміших творів Шопена, що вимагає високої виконавської майстерності. У виконанні Є. Кісіна чітко артикульовані всі деталі фактури, виявлені особливості штрихів і динамічних нюансів. Він майстерно виділяє підголоски в середніх голосах та акценти, що сприяє більшій рельєфності музичної тканини. Інтерпретація Клаудіо Аррау є дещо більш вільною в агогіці, але насичена педалізацією, що створює м'яке, оксамитове звучання. У середньому розділі Євген Кісін передає кантилену з особливою чуттєвістю, використовуючи плавні зміни динаміки, тоді як К. Аррау виконує цей фрагмент більш рівно, з акцентом на загальний звуковий потік.

Порівняльний аналіз інтерпретацій експромтів Ф. Шопена у виконанні Є. Кісіна та К. Аррау дозволяє побачити два різні підходи до трактування музичного тексту. Є. Кісін зосереджується на чіткості артикуляції, деталізації фактури, точному дотриманні динамічних відтінків, а його виконання відзначається виразною структурністю. Натомість К. Аррау використовує м'якшу звукову палітру, активно застосовує педаль, що створює ефект «димки» навколо звуку, а його інтерпретація сповнена пластичності та розкутості.

Обидва виконавці демонструють майстерність у переданні особливостей стилю Шопена, проте їхні підходи відображають різні виконавські традиції. Інтерпретація Є. Кісіна більш детальна та аналітична, тоді як виконання К. Аррау вирізняється емоційною гнучкістю та глибиною звукового образу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження було присвячене аналізу експромтів Ф. Шопена, їхній стильовій специфіці та виконавським трактуванням. Особливу увагу приділено зв'язку цього жанру з романтизмом, що визначався прагненням до емоційної виразності, імпровізаційності та витонченості форми.

Шопенівські експромти зберігають риси, властиві Ф. Шуберту, зокрема тричастинну форму та контрастність розділів. Водночас вони відзначаються гармонічною гнучкістю, співучою мелодикою та віртуозною фактурою. Жанрово експромти близькі до балад, ноктюрнів та етюдів композитора, що надає їм особливого колориту.

Порівняльний аналіз інтерпретацій Євгена Кісіна та Клаудіо Аррау засвідчив відмінність підходів: Кісін тяжіє до чіткої артикуляції та деталізованої динаміки, тоді як Аррау віддає перевагу м'якому, «димчастому» звучанню та більш плавному фразуванню.

Перспективними напрямами подальших досліджень є детальніший аналіз виконавських трактувань експромтів у виконанні інших піаністів, а також дослідження впливу цього жанру на наступні покоління композиторів. Окремої уваги заслуговує питання взаємозв'язку експромтів Шопена з іншими його жанрами, зокрема з імпровізаційними елементами в ноктюрнах і мазурках.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Автобіографізм «Impromtu phantasie» («Фантазія-експромт»). [Електронний ресурс]. Всеосвіта. Режим доступу: https://vseosvita.ua/lesson/avtobiohrafizm-impromtu-phantasie-fantaziia-ekspromt (дата звернення: 20.02.2025).

2. Експромт Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 2008. Т. 2. С. 16.

3. Івашкевич Я. Шопен. Київ : Музична Україна, 1989. 112 с.

4. Невядомський С. Про Фредеріка Шопена – в соту річницю народження. Львів : Накладом товариства ім. Ф. Шопена, 1910. 145 с.

5. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.

6. Поляков А. Фредерік Шопен. Київ: Мистецтво, 1949. 192 с.

7. Фантазія-експромт До-дієз мінор. Шопен Ф. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/fantaziya-ekspromt-do-diez-minor/ (дата звернення: 20.02.2025).

8. Фридерик Шопен: збірка статей / ред.-упоряд. Я. Якубяк. Львів : Сполом, 2000. 240 с.

REFERENCES:

1. Avtobiohrafizm *"Impromptu Phantasie"* ("Fantaziia-ekspromt"). (2025). [Autobiographical elements in *"Impromptu Phantasie"* ("Fantasy-Impromptu")]. *Vseosvita*. Retrieved February 20, 2025, from https://vseosvita.ua/lesson/avtobiohrafizm-impromtu-phantasie-fantaziia-ekspromt [in Ukrainian].

2. Ekspromt. (2008). *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia]. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Vol. 2, p. 16 [in Ukrainian].

3. Ivashkevych, Ya. (1989). *Shopen* [Chopin]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 112 p. [in Ukrainian].

4. Nevyadomskyi, S. (1910). *Pro Frederika Shopena – v sotu richnytsiu narodzhennia* [About Frederic Chopin – on the 100th anniversary of his birth]. Lviv: Nakladom tovarystva im. F. Shopena. 145 p. [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. H. (1994). *Teoretychnyi ta metodychnyi aspekty muzychnoi interpretatsii* [Theoretical and Methodological Aspects of Musical Interpretation]: Doctoral dissertation abstract. Kyiv. 25 p. [in Ukrainian].

6. Polyakov, A. (1949). *Frederik Shopen* [Frederic Chopin]. Kyiv: Mystetstvo. 192 p. [in Ukrainian].

7. *Fantaziia-ekspromt* C-sharp minor. (2025). Chopin, F. [Fantasy-Impromptu C-sharp minor]. Retrieved February 20, 2025, from https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/fantaziya-ekspromt-do-diez-minor/ [in Ukrainian].

8. Yakubiak, Ya. (Ed.). (2000). *Fryderyk Chopin: zbirka statei* [Fryderyk Chopin: Collection of Articles]. Lviv: Spolom. 240 p. [in Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7:03/01. 091/036
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-35

Олександр БЕРЛАЧ
кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID**: 0000-0002-8567-3268*

Тетяна ПРОКОПОВИЧ
кандидат психологічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-9935-6645*

Бібліографічний опис статті: Берлач, О., Прокопович, Т. (2025). Стріт-арт як нова художня практика в архітектурному середовищі Луцька. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 238–246, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-35

СТРІТ-АРТ ЯК НОВА ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЛУЦЬКА

Проблеми вивчення стріт-арту як нової мистецької практики набирають все більшої актуальності, оскільки поява їх в урбаністичному середовищі мають не аби який вплив на оточуючих, а твори вуличних художників все ще мало досліджені, навіть не систематизовані.

Велика кількість абсолютно різних за стилем, технікою виконання та матеріалами продуктів стріт-арту робить неймовірно важкою навіть їх первинну класифікацію та систематизацію.

В українському монументальному мистецтві останніх десятиліть можна простежити появу нового напряму що відповідає запитам, соціальному становищу і рівню свідомості замовників – мурал-арт і менш вартісні у формуванні філософії вуличного мистецтва – графіті. Прикметно, що ці малюнки виникають у межах якихось фестивалів серед вуличних художників чи проектів міського благоустрою.

***Мета статті** – проаналізувати сучасні тенденції стріт-арту як художньої практики на прикладі архітектурного середовища Луцька.*

***Методологія дослідження** прийнята комплексна. Вона включає як загальнонаукові методи – аналіз, синтез, міждисциплінарні методи – порівняння, систематизації, так і спеціальні методи – метод збору даних, фотофіксація. Зокрема, метод аналізу був використаний під час розгляду теоретичних засад стріт-арту в мистецтвознавстві, синтез – з метою узагальнення продуктів стріт-арту як нової практики в урбаністичному середовищі Луцька; порівняння – для визначення ознак стріт-арту в живописно-стилістичному та техніко-технологічному дослідженні, системного – під час розгляду творів стріт-арту як складового компоненту мистецького процесу; метод збору даних дозволив отримати детальну інформацію по безпосередньому обліку творів мистецтва – огляду, виміру, глибинні інтерв'ю з респондентами щодо ідеї, задуму та композиційних рішень, фотофіксація – з метою ідентифікації та верифікації творів стріт-арту в архітектурному середовищі Луцька.*

***Наукова новизна** отриманих результатів полягає у виокремленні особливостей продукту вуличного мистецтва в Луцьку та систематизація його за живописно-стилістичним аналізом.*

***Висновки.** Стаття присвячена дослідженню й атрибуції продуктів стріт-арту в урбаністичному середовищі Луцька. Атрибуція проводилась на основі комплексного аналізу, як живописно-стилістичного, так і техніко-технологічного досліджень. Допоміжну роль відігравали інтерв'ювання авторів мистецьких творів, а також джерелознавчий аналіз.*

Відомими представниками такого живопису серед луцьких художників є Андрій Кальков, Андрій Присяжнюк, Сергій Радкевич, Андрій Горбаль, Юрій Чайка та ін..

Живописно-стилістичний аналіз досліджень дав можливість систематизувати продукти вуличного мистецтва за такою схемою:

1. Елементи стріт-арту з інтенцією національної ідентичності, репрезентації творів етнокультури.

2. Елементи стріт-арту з інтенцією міської ідентичності, індивідуального бачення митцем оточуючого середовища.

3.Елементи стріт-арту з інтенцією систематизації глобального маскульту, зверненням художників до мистецьких традицій.

4.Елементи стріт-арту з інтенцією систематизації національних культурних продуктів які актуалізують гострі соціальні, державні проблеми.

Встановлено основні характеристики таких форм означення урбаністичного простору як «мурал-арт», «графіті». Здійснено спробу охарактеризувати елементи стріт-арту у міському просторі Луцька.

Мистецтво стріт-арту є важливою частиною міської культури, яка сприяє розвитку суспільства, робить свій посильний внесок в окрасу архітектурного середовища, дозволяє виражати соціальні, політичні та культурні ідеї.

Художньо-стилістичні ознаки досліджуваних творів, а саме характер моделювання об'ємів, ритмічний розподіл та звучання кольорів луцького стріт-арту дотичні до загальних тенденцій західноєвропейського монументального живопису нового часу.

Одержані результати актуальні та важливі для розуміння розвитку українського монументального мистецтва, вони можуть бути використані як зразок для подальшого системного вивчення вуличного мистецтва в Україні.

Ключові слова: *стріт-арт, мурал-арт, графіті, вуличне мистецтво, Луцьк, архітектурне середовище.*

Oleksandr BERLACH
Candidate of Architecture, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-8567-3268*

Tatyana PROKOPOVICH
Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0001-9935-6645*

To cite this article: Berlach, O., Prokopovich, T. (2025). Strit-art yak nova khudozhnya praktyka v arkhitekturnomu seredovyshchi Luts′ka [Street art as a new artistic practice in the architectural environment of Lutsk]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 238–246, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-35

STREET-ART AS A NEW ARTISTIC PRACTICE IN THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT OF LUTSK

The problems of studying Street-art as a new artistic practice are gaining relevant, since their appearance in the urban environment is not any impact on others, and the works of street artists are still little studied, not even systematized.

A large number of completely different in style, technique and materials of the street art products makes it incredibly difficult even their primary classification and systematization.

In the Ukrainian monumental art of recent decades, it is possible to trace the emergence of a new direction that meets the demands, social status and level of consciousness of customers-mural art and less valuable in the formation of street art philosophy-graffiti. It is noticeable that these drawings occur within some festivals among street artists or city improvement projects.

The purpose of the article is to analyze the current trends of the street art as an artistic practice on the example of the architectural environment of Lutsk.

The research methodology *is accepted. It includes both general scientific methods – analysis, synthesis, interdisciplinary methods – comparison, systematization, and special methods – data collection method, photo fixation.In particular, the method of analysis was used in the consideration of the theoretical foundations of street art in art studies, synthesis-in order to generalize the products of street art as a new practice in the urban environment of Lutsk; comparison-for determining the signs of street art in the painting-stylistic and technical-technological research, systemic-during the consideration of the works of street art as an integral component of the artistic process; The method of collecting data allowed detailed information on the direct accounting of works of art-review, measurement, deep interviews with respondents on the idea, design and compositional solutions, photo fixation-for the purpose of identifying and verifying the works of Street Art in the architectural environment of Lutsk.*

The scientific novelty *of the results obtained is to distinguish the features of the product of street art in Lutsk and to systematize it by painting and stylistic analysis.*

Conclusions. *The article is devoted to the study and attribution of Street Art products in the urban environment of Lutsk. The attribution was carried out on the basis of comprehensive analysis, both painting-stylistic and technical and technological research. The auxiliary role was played by the interviews of artistic works, as well as source analysis.*

Famous representatives of such painting among Lutsk artists are Andrey Kingkov, Andriy Prysyazhnyuk, Sergey Radkevich, Andriy Gorbal, Yuri Chaika and others.

Painting and stylistic analysis of research made it possible to systematize the products of street art according to the following scheme:

1. Elements of the Street Art with the intention of national identity, representation of the works of ethnoculture.

2.Elements of street art with the intention of urban identity, individual vision of the artist of the environment.

3. Street art elements with the intensity of systematization of global maskult, artists' appeal to artistic traditions.

4. Street art elements with the intention of systematization of national cultural products that actualize acute social, state problems.

The main characteristics of such forms of definition of urban space as «mural-art», «graffiti» are established. An attempt was made to characterize the elements of the street art in the city space of Lutsk.

The art of street art is an important part of urban culture, which promotes the development of society, makes its feasible contribution to the decoration of the architectural environment, allows to express social, political and cultural ideas.

Artistic and stylistic features of the studied works, namely the nature of modeling of volumes, the rhythmic distribution and sound of the colors of Lutsk Street art is involved in the general trends of Western European monumental painting of modern times.

The results obtained are relevant and important for understanding the development of Ukrainian monumental art, they can be used as an example for further systematic study of street art in Ukraine.

Key words: *street art, mural art, graffiti, street art, Lutsk, architectural environment.*

Актуальність проблеми. Художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі набув не аби якого значення та захоплення мільйонами людей протягом останніх десятиліть. В монументальному мистецтві утвердилася нова художня практика, в процесі якої суспільство познайомилося з такими напрямками як мурал, стріт-арт і графіті. Відокремлення одне від одного через визначення понять є важливим і актуальним завданням, оскільки деякі дослідники схильні додати до стріт-арту всі типи вуличних зображень. Сьогодні є досить актуальним питання всебічного вивчення та включення до наукового обігу високохудожніх творів вуличного мистецтва Луцька із метою розширення, доповнення та корегування критеріїв атрибуції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових публікацій дає можливість зробити припущення, що комплексного аналізу стріт-арту як нової художньої практики та її місця на прикладі архітектурного середовища міста Луцька дослідниками не проводилось, хоча представлені техніки в історичному аспекті добре вивчені.

Важливою для дослідження стала праця Н. Міхно, де дослідниця основну увагу зосередила на виявленні особливостей елементів стріт-арту у семантико-синтагматичному просторі міста.

Науковцями зафіксовано, що стріт-арт, як мистецька практика має тривалу історичну традицію, але увагу наукової спільноти отримала лише в кінці XX ст. Низку досліджень щодо специфіки історичного розвитку стріт-арту провели Ж. Бодрійяр, С. Холл, Р. Гастман та ін.

Характеристика окремих муралів та графіті в Україні, особливості та відмінності зустрічаються у наукових працях І. Гаврилаш, Ю. Шеменьова, О. Гладун, Н. Столярчук та ін.

Мета дослідження – проаналізувати сучасні тенденції стріт-арту як нової художньої практики на прикладі архітектурного середовища Луцька.

Виклад основного матеріалу. Стріт-арт як вуличне мистецтво тісно пов'язане з графіті, оскільки воно також створюється в публічних місцях і, як правило, несанкціоноване. Разом з тим охоплює ширший спектр засобів масової інформації, більше пов'язане з графічним дизайном. У вуличному мистецтві немає чітко встановлених правил, а отже все, що не виходить за рамки юридичної відповідальності – дозволене. Стріт-арт для художника – це як інструмент, засіб вираження. Для того, щоб виразити якусь тему, художник використовує цей засіб. (Suchasnyi stinopys. Muraly).

Графіті, на думку деяких дослідників, є частиною міського досвіду молоді та молодіжних субкультур, які використовують доступне архітектурне середовище, міський простір для свого самовираження, реалізації себе. Завдяки тривалій популярності цей вид вуличного мистецтва став піддаватися детальному дослідженню. Було сформульовано саме поняття «графіті» у науковому просторі, яке розглядає його, як вид урбаністичного мистецтва, самостійного культурного феномену, що використовується для передачі будь-яких графічних або текстових зображень. (Suchasnyi stinopys. Muraly).

Не оминув цей напрямок і Україну. Графіті присутні на вулицях у різних формах – від тегів, підписів, художніх творів і трафаретного живопису до несанкціонованого створення зображення на об'єктах державної або приватної власності. За формою створення вони поділяються на ті, що виконуються за власним бажанням та ті, які є предметом замовлення іншої сторонни. Вуличне графіті в Луцьку поступово втрачає свою актуальність, а її місце в межах експозиційного простору міста впевнено займає мурал-арт.

Мурал-арт – це стилістичні зовнішні розписи на стінах та фасадах будинків житлової або промислової архітектури, володіють характерними сюжетними композиціями та складною технікою виконання. Як правило, мурал покриває всю площину поверхні та створюється із дозволу представників влади, або на їхнє замовлення. Ця особливість і є кардинальною відмінністю між графіті та муралом, оскільки перші у більшості випадків створені нелегально, а автори зазнають переслідування. (Suchasnyi stinopys. Muraly).

Тому з впевненістю можна стверджувати, що мурал – різновид монументального живопису, твори якого мають самостійне значення і сприймаються незалежно від оточення. Відповідно до твердження тлумачного словника мистецтвознавчих термінів «монументальний живопис – це твір образотворчого мистецтва значного розміру, пов'язаний з архітектурою, але із самостійним і суспільно значимим образним змістом». (Slovnyk mystetstvoznavchykh terminiv). Мета діяльності монументалістів полягає в перетворенні архітектурного простору, внесення в нього нових естетичних форм. Специфіка творчості художників-монументалістів, які працюють на архітектурній площині будівель полягає в тому, що для них необхідно в більшій мірі володіти технічними та технологічними навичками, адже робота в архітектурному середовищі ставить свої вимоги та завдання. Конкретні архітектурні умови, містобудівна характеристика, функції, призначення будівлі, стильові особливості безпосередньо впливають на ідею монументального твору, диктують його композиційну побудову, колористику, образотворчу мову. Але розпис у монументальному мистецтві не може служити лише прикрасою архітектурного об'єкта, він має виявляти архітектурні форми, доповнювати стилістику що надаватиме йому своєрідного характеру, який виражається в особливому трактуванні зображуваних форм, фарб, світла, гармонії з архітектурою. (Havrylash, I. S., 2018).

Мурали міста Луцька, або Луцькі мурали створені професійними художниками та слугують засобом вираження потягу до соціальних змін, або певних прагнень у суспільстві. Міський текст – набір специфічних значень, метафор та образів, наявних у міському просторі, як наслідок, асоційовані з цим містом. Луцьк на рівні з іншими містами України, є містом, де живопис мурал-арту розвивається та знаходить підтримку як серед жителів так і серед осередків влади. Громадські ініціативи теж мають велике значення у розвитку мурал-арту в Луцьку. Адже місцеві художники часто створюють мурали за підтримки міської ради, або приватних інвесторів. Також стало популярною практикою залучення жителів міста до обговорення тематик муралів.

Важливе значення в розвитку та популяризації мистецтва муралу-арт відіграє багаторічна співпраця та обмін досвідом між українськими та європейськими художниками. Об'єднання митців із різних регіонів України та світу для перетворення міського простору проходить через фестивалі вуличного мистецтва. Наприклад, «Поліхрома» – луцький фестиваль сучасного мистецтва, який проходив на території розважального комплексу «Адреналін Сіті», у межах якого митцями створювалися продукти стріт-арту, об'єднав художників з різних регіонів України. У 2020 році в обласному центрі Волині провели унікальний *фестиваль стріт-арту «Lutsk Wallking»,* який був покликаний популяризувати вуличне мистецтво і завдяки якому у місті з'явилися нові дивовижні стінописи, які, до того ж, «оживають» у смартфонах в доповненій реальності. Митці творили нові роботи, знайомлячи зі своєю творчістю та руйнуючи стереотипи про вуличне мистецтво.

Серед художників, продукти стріт-арту яких розташовані в архітектурному середовищі міста Луцька варто назвати митця зі Львова Тараса Довгалюка, лучан Сергія Радкевича, Андрія Присяжнюка, Андрія Калькова, Андрія Горбаля, Юрія Чайку, Костянтина Качановського з Рівного, колектив львівських майстрів живопису «Kickit art studio» у складі Віталія Греха,

Сергія Греха та Володимира Федусіва, команда художників «Magic Art Group» та ін.

На стіні однієї з будівель Волинського національного університету імені Лесі Українки, що на вулиці Винниченка, 30, митець зі Львова Тарас Довгалюк в рамках фестивалю *«Lutsk Wallking»* створив мурал, який носить назву «Споглядання» (рис.1). Робота має символічний характер. Її головна ідея полягає у заохоченні спостереження за навколишнім світом та роздумів про гармонію і внутрішній спокій. Цей твір є частиною ініціативи мистецької спільноти зі створення арт-об'єктів, які доповнюють міський простір Луцька, і демонструє сучасний підхід до монументального мистецтва.

На історичній будівлі, що на вулиці Шопена, 16, лучанин Сергій Радкевич створив роботу «Рівновага» (рис. 2), яка наповнена напрочуд глибокою символікою. Ця робота створена у рамках мистецького проекту, присвяченого співпраці між Луцьком і Любліном, як подарунок польським партнерам від міста. У муралі відображені мотиви рівноваги та спокою, символізовані хвилями, натхненними візерунками військової форми, що нагадує розташування поруч музею військової техніки. Включено також текст, зашифрований шрифтом Брайля, що додає глибини твору.

Творчі роботи Радкевича часто відзначаються мінімалізмом, символізмом і філософською глибиною. Радкевич створює мурали, що несуть як соціальні, так і духовні посили. Однією з найбільш відомих робіт художника є мурал «Святі Мужі Волині» (рис. 3), створений на вулиці Винниченка в Луцьку. Цей твір присвячений пам'яті Героїв Небесної Сотні та має на меті викликати в глядачів роздуми про жертовність і боротьбу за свободу.

Колектив художників зі Львова *Kickit art studio* у складі Віталія Греха**,** Сергія Греха та Володимира Федусіва в рамках фестивалю *«Lutsk Wallking»***,** на проспекті Волі, 27 зобразив мурал з назвою «Квантовий стрибок» (рис. 4). «Робота символізує розвиток планети та суспільства в останні кілька століть. Шляхом художньої мови ми розділяємо композицію на два середовища. Нижня частина складається з елементів урбаністичного ландшафту, що занурює глядача у спогади. Тут немає чіткої часової лінії, минуле змішується з теперішнім, гра з масштабом дозволяє подивитись на простір по-іншому. Верхня частина – це абстрактна композиція, що уособлює майбутнє, щось невловиме, без рамок і обмежень» – пояснюють творці муралу. (Vulychna krasa v Luts′ku: yak u smartfonakh «ozhyvayut′» neymovirno kruti muraly: vebsayt.).

А ось лучанин Андрій Присяжнюк на будівлі колишнього кінотеатру «Зміна», що на вулиці Богдана Хмельницького, 40, створив оригінальний мурал «Доповнена реальність» (рис. 5). Художник ставив перед собою завдання вписати абстрактну пластичну форму в архітектурну площину будівлі радянського модернізму, організувати формат, враховуючи такі архітектурні конструкції, як вікна, стовп тощо. Мурал виконано в ахроматичній гамі кольорів. (Vulychna krasa v Luts′ku: yak u smartfonakh «ozhyvayut′» neymovirno kruti muraly: vebsayt.). Серед муралів А. Присяжнюка заслуговує на увагу серія муралів «Тризуб», які є частиною його патріотичних робіт, «Кіт, якому наснилося сяйво» та ін.

Мурал «Тризуб» був вперше презентований в 2015 році в Луцьку. Враховуючи погіршення стану роботи через вандалізм та вплив факторів зовнішнього середовища, автор реставрував свій твір та доповнив його декоративними елементами народного розпису, що символізує українську національну ідентичність.

Андрій Кальков, молодий художник з Луцька, відомий своїми муралами, які відображають символічні та культурні мотиви міста. Цікавою та неповторною є його мурал «Душа міста», створена в рамках фестивалю «Art Territory», розташована на будинку на вулиці Лесі Українки, 26 а (рис. 6). Основним елементом муралу є спіраль, що символізує пізнання, розвиток і циклічність. Він візуально відображає ідею взаємозв'язку різних аспектів життя та міської культури. Цей мурал додає сучасного художнього вираження міському простору, інтегруючись у загальний образ історичного центру Луцька. Інший проект Андрія Калькова – серія муралів «Круговорот», яка з'явилася в різних частинах Луцька. Серія муралів «Круговорот» є символічним проєктом, що відображає ідеї циклічності життя, пізнання та змін. Прикметно, що ця робота є діджитал-муралом. Це означає, що він може «ожити» за допомогою мобільного додатку «AR murals».

Рис. 1. Довгалюк Т. «Споглядання», 2020

Рис. 2. Радкевич С. «Рівновага», 2020

Рис. 3. Радкевич С.
«Святі Мужі Волині»

Рис. 4. Kickit art studio
«Квантовий стрибок», 2020

Рис. 5. Присяжнюк А.
«Доповнена реальність», 2020

Рис. 6. Кальков А.
«Душа міста», 2021

Цікавим та неповторним є мурал на стіні факультету культури та мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, що розміщений на вул. Ковельська, 15. Цю роботу виконав художник Андрій Горбаль будучи студентом ВУЗу за підтримки художника Андрія Калькова, що має назву «Синтез мистецтв…» (рис. 7).

Мурал із портретом патронеси Волинського національного університету, нашої землячки, поетеси Лесі Українки з'явилося на будинку 43, що по вулиці Лесі Українки в м. Луцьку. Його виконав волинський художник Юрій Чайка. Цей художник працює здебільшого над авторськими портретами відомих персоналій міста (В. Зінкевича, М. Голованя та ін.).

У Луцьку на адміністративній будівлі управління патрульної поліції художник із Рівного Костянтин Качановський намалював мурал із зображенням реактивного комплексу «Град» (рис. 8). Це символічний трофейний град, який волинські військові здобули у ворога під час наступальної операції на Харківщині.

Міський простір Луцька з року в рік стає урбаністично прогресивнішим та дивує новими сучасними арт-об'єктами. Тільки центральна частина міста нараховує більше 25 муралів. Адже до виконання долучаються і професійні художники з інших міст і країн Європи.

Луцький вуличний стінопис можна систематизувати за схемою яку пропонує дослідниця Н. Міхно:

1. Елементи міського стріт-арту з інтенцією національної ідентичності (містять типізовані образи, загальнонаціональні символи: прапор, герб, візуалізовані в національно-патріотичних кольорах, можуть містити слогани та заклики до дії або звертатися до архетипів національної ідентичності.

2. Елементи міського стріт-арту з інтенцією міської ідентичності (містять типізовані образи, оформлені в кольорах міста, апелюють до символів міста – футбольних рухів, гербів, визначних споруд та ін., можуть бути комбіновані із національними символами та знаками).

3. Елементи стріт-арту з інтенцією інкорпорації глобального маскульту (містять образи героїв популярної масової культури, апелюють до певних соціальних типізацій).

4. Елементи стріт-арту з інтенцією інкорпорації національних культурних продуктів (містять текстовий супровід – цитати із відомих та знакових літературних творів, оформлені із залученням національно-державних кольорів, містять елементи традиційних культурних об'єктів (кодів, символів), спрямовані та конкретного споживача, актуалізують гострі соціальні, державні проблеми). (Mikhno, N., 2019).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Мистецтво стріт-арту є важливою частиною міської культури, яка сприяє розвитку суспільства, робить свій посильний внесок в окрасу архітектурного середовища, дозволяє виражати соціальні, політичні та культурні ідеї. Таким чином, досліджені мурали-арт в місті Луцьку є самобутніми творами професійних художників монументалістів і можуть бути використані як рідкісний високохудожній зразок для подальшого системного вивчення нової мистецької практики та культури загалом.

Рис. 7. Горбаль А. «Синтез мистецтв», 2018

Рис. 8. Качановський К. «Град», 2023

Особисті спілкування авторів статті, проведені інтерв'ю з вуличними художниками Луцька, робота з бібліографічними джерелами, дослідження продуктів стріт-арту в натурі дозволили встановити час, місце, авторське право, техніко-технологічні прийоми та методи, композиційні задуми.

Художньо-стилістичні ознаки досліджуваних творів, а саме характер моделювання об'ємів, ритмічний розподіл та звучання кольорів луцького стріт-арту дотичні до загальних тенденцій західноєвропейського монументального живопису нового часу.

Перспективи подальших досліджень передбачають дослідження стріт-арту в урбаністичному середовищі Волині, як самостійного культурного феномену XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вулична краса в Луцьку: як у смартфонах «оживають» неймовірно круті мурали: вебсайт. URL: https://tilkyrazom.com.ua/vulychna-krasa-v-luczku-yak-u-smartfonah-ozhyvayut-nejmovirno-kruti-muraly. (дата звернення: 02.02. 2025).

2. Гаврилаш І. С. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. ХДАК, 2018. 62 с.

3. Грех В. Стріт-арт в Україні, вандалізм та авторське право на графіті. URL: https://chernozem.info/journal/strit-art-v-ukrayini/. (дата звернення: 12. 02. 2025).

4. Литовченко Н. Віхи історії України у сучасному монументальному живописі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* Національна академія мистецтв України, 2015. Т. 7 (12 лютого). С. 16–20.

5. Любавський Р. Мурали Харкова: простір, пам'ять, політика. Місто: історія, культура,суспільство. 2021. Т. 1, № 12. С. 24–40. URL: https://doi.org/10.15407/mics2021. (дата звернення: 12. 01. 2025).

6. Міхно Н. Елементи стріт-арту у семантико-синтагматичному просторі міста. *Науково-теоретичний альманах «Грані». ДНУ імені Олеся Гончара.* Дніпро. Видавництво «*Грані*» – 2019. Т. 22, №12. С. 15–21.

7. Мурали міста: у Луцьку організовують оригінальну екскурсію: вебсайт. URL: https://konkurent.ua/publication/135004/murali-mista-u-lutsku-organizovuut-originalnu-ekskursiu (дата звернення: 29. 01. 2025).

8. Словник мистецтвознавчих термінів. URL: https://art.lib.kherson.ua/slovnik-mistetstvoznavchih-terminiv.htm (дата звернення: 30. 01. 2025).

9. Сучасний стінопис. Мурали: вебсайт. URL: https://uk.wikipedia.org (дата звернення: 30. 01. 2025).

10. Шеменьова Ю. В. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості: *дис…. д-ра філософії: 023. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Міністерство культури та інформаційної політики України.* Київ: НАКККіМ, 2021. С. 17.

11. Шеменьова Ю. В. Вуличне мистецтво як засіб спілкування з мешканцями міста. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: зб. матеріалів міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Міністерство культури та інформаційної політики України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 282–283.

REFERENCES:

1. Vulychna krasa v Luts′ku: yak u smartfonakh «ozhyvayut′» neymovirno kruti muraly: vebsayt. [Street beauty in Lutsk: how incredibly cool murals "come to life" in smartphones: website]. URL: https://tilkyrazom.com.ua/vulychna-krasa-v-luczku-yak-u-smartfonah-ozhyvayut-nejmovirno-kruti-muraly (data zvernennya: 02.02. 2025) [in Ukrainian].

2. Havrylash I. S. (2018). Muraly ta hrafiti v suchasniy Ukrayini: osoblyvosti ta vidminnosti. [Murals and graffiti in modern Ukraine: features and differences]. KHDAK, 2018, 62, 25–31[in Ukrainian].

3. Hrekh V. Strit-art v Ukrayini, vandalizm ta avtors′ke pravo na hrafiti.[Street art in Ukraine, vandalism and copyright on graffiti]. URL: https://chernozem.info/journal/strit-art-v-ukrayini [in Ukrainian].

4. Lytovchenko N. (2015). Vikhy istoriyi Ukrayiny u suchasnomu monumental′nomu zhyvopysi. [Milestones of the History of Ukraine in Modern Monumental Painting]. *Aktual'ni problemy mystets'koyi praktyky i mystetstvoznavchoyi nauky. Natsional'na akademiya mystetstv Ukrayiny*. 7, (12 lyutoho),16–20 [in Ukrainian].

5. Lyubavs′kyy R. Muraly Kharkova: prostir, pam″yat′, polityka. Misto: istoriya, kul′tura,suspil′stvo.[Murals of Kharkiv: space, memory, politics. City: history, culture, society]. 1, 12, 24–40. URL: https://doi.org/10.15407/mics2021. (data zvernennya: 12. 01. 2025) [in Ukrainian].

6. Mikhno N. (2019). Elementy strit-artu u semantyko-syntahmatychnomu prostori mista. [Elements of street art in the semantic-syntagmatic space of the city.] *Naukovo-teoretychnyy al'manakh «Hrani». DNU imeni Olesya Honchara.* Dnipro. Vydavnytstvo «Hrani». 22, 12, 15–21[in Ukrainian].

7. Muraly mista: u Luts′ku orhanizovuyut′ oryhinal′nu ekskursiyu: vebsayt. [Murals of the city: an original excursion is organized in Lutsk: website]. URL: https://konkurent.ua/publication/135004/murali-mista-u-lutsku-organizovuut originalnu-ekskursiu (data zvernennya: 29. 01. 2025) [in Ukrainian].

8. Slovnyk mystetstvoznavchykh terminiv.[Dictionary of Art History Terms.]. URL: https://art.lib.kherson.ua/slovnik-mistetstvoznavchih-terminiv.htm (data zvernennia: 30. 01. 2025) [in Ukrainian].

9. Suchasnyi stinopys. Muraly [Modern mural. Murals]: vebsait. URL: https://uk.wikipedia.org (data zvernennia: 30.01.2025) [in Ukrainian].

10. Shemenova Yu. V. (2021). Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formotvorennia, plastychne modeliuvannia, khudozhno-obrazni osoblyvosti. [Murals of Ukraine in world street art: form formation, plastic modeling, artistic and figurative features]: *dys…. d-ra filosofii: 023. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy.* Kyiv: NAKKKiM, 17 [in Ukrainian].

11. Shemenova Yu. V. (2019). Vulychne mystetstvo yak zasib spilkuvannia z meshkantsiamy mista. [Street art as a means of communication with city residents.]. *Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo: zb. materialiv mizhnarodnoho sympoziumu, 6 chervnia 2019 r. Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy; Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* Kyiv: NAKKKiM, 282–283 [in Ukrainian].

УДК 7.01:004:069.5
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-36

Мар'ян БЕСАГА
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу міжнародних зв'язків, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011
ORCID: *0000-0003-4871-3475*

Бібліографічний опис статті: Бесага, М. (2025). Вплив цифрових технологій на мистецтвознавчий супровід аукціонів: виклики та перспективи. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 247–255, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-36

ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ СУПРОВІД АУКЦІОНІВ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Мета роботи. *Дослідити вплив цифрових технологій на мистецтвознавчий супровід аукціонів, визначити ключові тенденції цифровізації, що сприяють модернізації механізмів ідентифікації, оцінки та популяризації творів мистецтва, а також окреслити основні виклики та перспективи їхнього застосування.*

Методологія. *Дослідження базується на комплексному аналізі сучасних цифрових технологій, що використовуються у сфері мистецтвознавчої експертизи, зокрема штучного інтелекту, блокчейну, віртуальної та доповненої реальності, автоматизованих систем оцінки вартості творів мистецтва. Використано методи порівняльного аналізу, систематизації та узагальнення.*

Наукова новизна. *Встановлено, що цифрові технології значно розширюють можливості мистецтвознавчого супроводу аукціонів, забезпечуючи швидкий доступ до баз даних і архівів, підвищуючи точність експертизи та зменшуючи ризик помилкових атрибуцій. Виокремлено ключові виклики цифровізації, зокрема проблему фальсифікації творів мистецтва за допомогою 3D-друку та цифрової графіки, що потребує розробки нових методик автентифікації. Обґрунтовано необхідність інтеграції алгоритмів машинного навчання та блокчейну для підвищення прозорості аукціонних процесів. Окрім того, дослідження виявило потенціал для розвитку нових форм інтерактивного спілкування між експертами, покупцями та продавцями, що дозволяє створити більш відкриту та динамічну систему торгів.*

Висновки. *Цифрові технології трансформують мистецтвознавчий супровід аукціонів, сприяючи автоматизації оцінки мистецьких об'єктів, підвищенню достовірності атрибуції та створенню персоналізованих алгоритмів рекомендацій. Віртуальні виставки, онлайн-аукціони та цифрові платформи розширюють доступ до ринку мистецтва, залучаючи нову аудиторію. Разом із тим цифровізація породжує нові виклики, зокрема загрози фальсифікації та безпеки обробки мистецтвознавчої інформації. Впровадження інноваційних підходів до виявлення підробок і використання технологій блокчейну може сприяти вирішенню цих проблем і забезпечити більшу прозорість арт-ринку. Перспективи розвитку цифрових технологій у сфері мистецтва відкривають нові можливості для підвищення ефективності аукціонних торгів, а також для створення інтегрованих систем, що об'єднують різні аспекти мистецтвознавчої експертизи та комерціалізації.*

Ключові слова: *цифровізація, мистецтвознавчий супровід, аукціон, блокчейн, штучний інтелект, віртуальна реальність.*

Maryan BESAHA
PhD (Art History), Associate Professor, Head of International Relations Department, Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiyovycha Str., Lviv, Ukraine, 79011
ORCID: *0000-0003-4871-3475*

To cite this article: Besaha, M. (2025). Vplyv tsyfrovyh tehnologij na mystetstvoznavchyj suprovid aukcioniv: vyklyky ta perspektyvy. [The impact of digital technologies on art historical support of auctions: challenges and prospects]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 247–255, doi: https://doi.org/ 10.32782/facs-2025-1-36

THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON ART HISTORICAL SUPPORT OF AUCTIONS: CHALLENGES AND PROSPECTS

Objective. *The study aims to explore the impact of digital technologies on art historical support for auctions, identify key digitalization trends that contribute to the modernization of mechanisms for the identification, evaluation, and promotion of artworks, and outline the main challenges and prospects of their application.*

Methodology. *The research is based on a comprehensive analysis of contemporary digital technologies used in the field of art historical expertise, including artificial intelligence, blockchain, virtual and augmented reality, and automated systems for art valuation. Methods of comparative analysis, systematization, and generalization were employed.*

Scientific Novelty. *The study establishes that digital technologies significantly expand the possibilities of art historical support for auctions, providing rapid access to databases and archives, increasing the accuracy of expertise, and reducing the risk of misattribution. Key challenges of digitalization are highlighted, particularly the issue of art forgery through 3D printing and digital graphics, which necessitates the development of new authentication techniques. The need for integrating machine learning algorithms and blockchain to enhance the transparency of auction processes is substantiated. Additionally, the research reveals the potential for developing new forms of interactive communication among experts, buyers, and sellers, fostering a more open and dynamic trading system.*

Conclusions. *Digital technologies are transforming art historical support for auctions, facilitating the automation of art object evaluation, improving the reliability of attribution, and creating personalized recommendation algorithms. Virtual exhibitions, online auctions, and digital platforms are expanding access to the art market, attracting new audiences. At the same time, digitalization introduces new challenges, including threats of forgery and the security of art historical data processing. The implementation of innovative approaches to detecting counterfeits and the use of blockchain technology can help address these issues and ensure greater transparency in the art market. The prospects for the development of digital technologies in the art sector open up new opportunities for enhancing the efficiency of auction trading and creating integrated systems that combine various aspects of art historical expertise and commercialization.*

Key words: *digitalization, art history support, auction, blockchain, artificial intelligence, virtual reality.*

Актуальність теми. Цифрові технології стрімко змінюють світ і ринок мистецтва не є винятком. Інтернет, блокчейн, штучний інтелект, доповнена реальність – усі ці інновації відкривають нові горизонти як для митців, так і для покупців творів мистецтва. Однак вплив цих змін на мистецтвознавство та, зокрема, мистецтвознавчий супровід аукціонів залишається темою, що потребує глибшого аналізу. Попри зростаюче значення цифрових інструментів, науковий інтерес до цієї проблематики обмежений, що стримує розвиток інноваційних підходів та практичних рішень.

Однією з ключових причин подібного роду прогалини є відносна новизна явища. Ще десять років тому поняття «онлайн-аукціон» або «цифрова верифікація мистецьких творів» звучало як щось екзотичне. Традиційний ринок мистецтва довгий час спирався на практики, сформовані століттями: ручну оцінку автентичності, фізичну присутність експертів на аукціонах, використання друкованих каталогів. Лише пандемія COVID-19 стала каталізатором для масового переходу аукціонів у цифровий формат. І хоча технології вже зайняли вагоме місце у цьому секторі, їхній вплив часто вивчається фрагментарно, без комплексного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки спостерігається активне дослідження впливу цифрових технологій на сферу мистецтвознавчого супроводу аукціонів, що зумовлено глобальними тенденціями цифровізації культурного простору та мистецького ринку. У цьому контексті важливим є аналіз сучасних наукових публікацій, що висвітлюють різні аспекти цього впливу.

О. Ясенєв у своїй роботі досліджує вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво, що має безпосередній зв'язок із функціонуванням арт-аукціонів. Автор акцентує увагу на змінах у процесах оцінювання та каталогізації мистецьких творів, що стали можливими завдяки цифровим засобам обробки зображень, штучному інтелекту та блокчейн-технологіям. Також підкреслюється значення віртуальних виставок і цифрових платформ як нового формату представлення творів мистецтва, що впливає на механізми їхнього продажу та популяризації (Ясенєв, 2023).

В. Фесенко аналізує арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України, розглядаючи його інституційні засади та перспективи розвитку. Важливим аспектом дослідження є визначення ролі цифрових платформ у процесі купівлі-продажу мистецьких творів. Автор зазначає, що впровадження цифрових аукціонів сприяє розширенню географії учасників арт-ринку, підвищенню прозорості торгів і зростанню довіри до механізмів продажу.

Окрему увагу приділено використанню технологій верифікації та цифрового паспортизації творів мистецтва, що є ключовим фактором у боротьбі з підробками (Фесенко, 2024).

М. Зінченко досліджує сучасні світові тенденції артаукціонів образотворчого мистецтва, наголошуючи на глобальних змінах у підходах до організації торгів. Зокрема, автор акцентує увагу на впливі штучного інтелекту в процесі формування стартової ціни лотів та прогнозування результатів торгів. Аналізується інтеграція блокчейн-технологій у роботу аукціонних платформ, що забезпечує надійність операцій і захист авторських прав. Важливою тенденцією, на думку дослідника, є розвиток NFT-ринку, який відкриває нові можливості для продажу цифрових мистецьких творів, зокрема у сфері образотворчого мистецтва (Зінченко, 2024).

Пролити світло на окремі організаційні аспекти проведення аукціонів дають змогу наукові розвідки І. Бруско та М. Редчиць, які вивчали специфіку організації саме онлайн аукціонів (Бруско, Редчиць, 2020). Варто зауважити, що роботи М. Зінченко Формують вагомий теоретичний базис щодо аналізу ключових концептів в частині мистецтвознавчого супроводу (Зінченко, 2023). В частині формування цінової політики та стосовно окреслення змісту голландських аукціонів цінними є висновки, до яких прийшов Ю. Поздняков, І. Братішко, М. Лапішко (Поздняков, Братішко, Лапішко, 2023).

Таким чином, аналіз наукових публікацій дозволяє констатувати зростаючий вплив цифрових технологій на мистецтвознавчий супровід аукціонів, що проявляється у вдосконаленні методів оцінювання, зміні механізмів продажу та появі нових форматів представлення мистецьких творів.

Мета дослідження – визначення особливостей впливу цифрових технологій на мистецтвознавчий супровід аукціонів, дослідження основних викликів, що виникають у процесі їх інтеграції, та окреслення перспектив оптимізації мистецтвознавчих практик в умовах цифрової трансформації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аукціони – це процеси конкурентних торгів, під час яких покупці та продавці домовляються про ціну та умови угоди на основі найвищої ставки. Зважаючи на його специфіку проведення, не даремно таку форму організації процесу купівлі-продажу називають найбільш прозорою, зокрема, у відношенні до предметів мистецтва (Зінченко, 2023, с. 193). Останнім часом популярності набули онлайн-аукціони, що здійснюються заздалегідь за встановленими правилами і носять нерегулярний характер (Бруско, Редчиць, 2020, с. 65). Програмне забезпечення для аукціонів здатне оптимізувати проведення різних типів аукціонів, залежно від країни, типу (закриті, зворотні), виходячи із правил і вподобань користувачів. Програмне забезпечення для аукціонів важливе з кількох причин, а саме:

здатне підвищити ефективність і зручність аукціонів за рахунок автоматизації процесів торгів, оплати та доставки. Користувачі можуть отримувати доступ до аукціонів у будь-який час і в будь-якому місці через свої пристрої без необхідності фізичної присутності або залучення посередників;

схильне до розширення охоплення і різноманітності аукціонів, об’єднуючи покупців і продавців з різних місць, ринків і галузей. Користувачі можуть отримати доступ до ширшого спектру продуктів і послуг, а також до більшої кількості потенційних покупців і продавців через програмні платформи для аукціонів;

дозволяє підвищити прозорість і безпеку аукціонів, надаючи інформацію в режимі реального часу, зворотний зв’язок і механізми перевірки. Користувачі можуть відстежувати хід торгів, статус своїх транзакцій і спілкуватися з іншими учасниками за допомогою функцій програмного забезпечення для аукціонів. Більше того, в такий спосіб простіше покластися на системи шифрування, аутентифікації та вирішення спорів програмного забезпечення для аукціонів з метою захисту своїх даних та приватних інтересів;

дає змогу забезпечити інновації та налаштування аукціонів, за рахунок чого користувачі створюють аукціони, приєднуються до них, що відповідає їхнім потребам і вподобанням. Користувачі можуть розробляти свої власні правила, формати та функції аукціону або обирати з наявних варіантів, пропонованих програмними платформами для аукціонів.

Програмне забезпечення для аукціонів революціонізує процес торгів, надаючи учасника більше можливостей і переваг, ніж традиційні

аукціони. Використовуючи програмне забезпечення для аукціонів, користувачі можуть отримати більш швидкий, простий і приємний спосіб купівлі та продажу товарів і послуг в Інтернеті.

Загалом, аукціони є одним із найстаріших і найпоширеніших методів обміну товарами та послугами на ринку. Вони століттями використовувалися різними цивілізаціями, культурами та інститутами для визначення цінності та розподілу обмежених ресурсів. Технології відіграли значну роль у зміні способів їх проведення, а також сприйняття як покупцями, так і продавцями.

Поява Інтернету та електронної комерції відкрила реальну змогу створити платформи онлайн-аукціонів, як-от E-Tender, CETAM, Prozorro, Amazon або Sotheby's. Ресурси дозволяють переглядати, робити ставки та купувати товари в будь-якій точці світу. Онлайн-платформи підвищили доступність, зручність і ефективність аукціонів, а також різноманітність і якість доступних товарів і послуг; представили нові функції та можливості, як-от системи зворотного зв'язку, проксі-ставки або варіанти «купи зараз», що в комплексі підвищують зручність і задоволеність користувачів.

Поширення смартфонів і планшетів ще більше розширило охоплення і можливості онлайн-аукціонів, оскільки тепер користувачі можуть отримувати доступ до аукціонів і брати участь у них у будь-який час і в будь-якому місці, використовуючи свої мобільні пристрої. Мобільні пристрої також дали змогу розробити мобільні додатки (AuctionZip, AuctionTime, ProZakupivli, CETAM), які пропонують спеціалізовані та індивідуальні послуги для різних типів аукціонів по типу аукціонів подорожей, моди або мистецтва. З часом розробники оптимізували свій потенціал, в тому числі шляхом надсилання сповіщень і нагадувань у режимі реального часу, які допомагають користувачам відстежувати свої ставки і не втрачати можливості.

Застосування штучного інтелекту (ШІ) і машинного навчання (МО) підвищило інтелект і продуктивність платформ онлайн-аукціонів, а також процес прийняття рішень і стратегії користувачів (Григоров та ін. 2019). Штучний інтелект і машинне навчання можуть допомогти онлайн-платформам аналізувати великі обсяги даних, як-от поведінка користувачів, вподобання або відгуки, для оптимізації дизайну, цін і термінів аукціонів, для виявлення та запобігання шахрайству, змові або маніпуляціям. Володіють ресурси прогностичною функцією, адже надають рекомендації чи інформацію на основі цілей користувачів ресурсів, бюджетних даних або історії. Наприклад, Google Ads використовує систему інтелектуального призначення ставок, яка має вбудоване машинне навчання для автоматичного коригування ставок для максимізації конверсій чи доходу.

Поява блокчейна і криптовалют відкрила нові можливості та проблеми для онлайн-аукціонів, оскільки вони пропонують децентралізований, прозорий і безпечний спосіб проведення транзакцій і перевірки особи. Блокчейн і криптовалюти можуть дозволити створювати платформи однорангових аукціонів, як-от OpenBazaar, Bitify або CryptoThrift, які усувають необхідність у посередниках, комісіях або правилах і дають користувачам можливість мати більший контроль та володіння своїми активами і дані. Блокчейн і криптовалюти також можуть дозволити використовувати смарт-контракти, цифрові токени або невзаємозамінні токени (NFT), здатні автоматизувати виконання та забезпечення дотримання угод, а також створювати й обмінюватися унікальними й дефіцитними цифровими товарами та послугами, такими як мистецтво, музика або предмети колекціонування. Наприклад, Christie's нещодавно продав твір мистецтва Beeple у форматі NFT за 69 млн. $ на онлайн-аукціоні (Григоров та ін., 2019).

Програмне забезпечення для аукціонів – це потужний інструмент, який може змінити спосіб взаємодії покупців і продавців у процесі торгів. Використовуючи передові технології, платформа здатна запропонувати низку переваг для обох сторін, таких як:

– ефективність і зручність (ІТ-ресурси націлені автоматизувати і спростити багато аспектів аукціонного процесу, як-от реєстрація, ставки, оплата і доставка. Покупці і продавці можуть отримати доступ до аукціонної платформи з будь-якого пристрою, в будь-який час і з будь-якого місця, що в комплексі значно економить час, гроші та сили для обох сторін);

– прозорість і безпека (спеціальні цифрова платформа для аукціонів може в режимі реаль-

ного часу надавати інформацію щодо відгуків про статус аукціону, наприклад про кількість та найвищу ставку; час, що залишився, і переможця. Покупці і продавці також можуть комунікувати безпосередньо через платформу, без посередників і третіх осіб; ресурс у змозі забезпечити безпеку і конфіденційність транзакцій, використовуючи методи шифрування, аутентифікації та перевірки);

– гнучкість і налаштування (програмне забезпечення для аукціонів може пропонувати різні варіанти і функції, що відповідають диференційованим потребам і перевагам покупців / продавців. Наприклад, покупці можуть вибирати з різних типів аукціонів, таких як англійський, голландський, закриті або зворотні аукціони, тоді як продавці – встановлювати свої власні правила і параметри по типу стартової чи резервної ціни, мінімального кроку, тривалості і застосувати опцію «купити зараз»);

– конкуренція та інновації. Дійсно, такий потенціал можливий за рахунок залучення більшої кількості покупців і продавців, а також при створенні нових можливостей. Покупці можуть отримати вигоду від нижчих цін, вищої якості та ширшого вибору продуктів і послуг; продавці, в свою чергу, – від більш високих доходів, нижчих видатків, а також зросту популярності та репутації у відповідних мистецтвознавчих колах;

Загалом, програмне забезпечення для аукціонів здатне оптимізувати проведення різних типів аукціонів. До прикладу, англійські аукціони, як найпоширеніший тип аукціонів, характеризуються тим, що в їх процесі ціна товару починається з найнижчої і збільшується в міру збільшення кількості ставок. Аукціон закінчується, коли ніхто не бажає пропонувати ціну, вищу за поточну. Прикладом англійського програмного забезпечення для аукціонів є Е-Тендер, яке дає змогу користувачам розміщувати заявки на різноманітні продукти та послуги і робити ставки на них. В свою чергу голландські аукціони – антипод попереднього виду, де ціна товару починається з високої і знижується в міру просування аукціону. Аукціон закінчується, коли хтось приймає поточну ціну. Прикладом голландського програмного забезпечення для аукціонів є Google Ads, який використовує модифіковану версію цього механізму для розподілу рекламного простору серед рекламодавців (Поздняков, Братішко, Лапішко, 2023, с. 160–161).

Аукціони із закритими ставками відрізняються тим, що учасники подають свої ставки, не знаючи ставок інших. Аукціон закінчується, коли будуть подані всі ставки, і лот виграє учасник, який запропонував найвищу ціну. Прикладом програмного забезпечення для аукціонів із закритими ставками є Google OpenBidding (EBDA), яке з'єднує урядові установи та постачальників через безпечну онлайн-платформу.

Не можемо не звернути увагу на аукціони Vickrey – специфічний вид аукціонів із закритими ставками, на яких лот виграє учасник, що запропонував найвищу ціну, але платить другу за величиною ставку. Ресурс спонукає учасників торгів пропонувати свої справжні оцінки, а не намагатися вгадати пропозиції інших. Прикладом програмного забезпечення для аукціонів Vickrey є Flippa, що дає змогу користувачам купувати і продавати веб-сайти та домени.

Зворотні аукціони, в свою чергу, – аукціони, на яких ролі покупців і продавців міняються місцями. Продавці конкурують за те, щоб запропонувати найнижчу ціну за товар або послугу, а покупець обирає найкращу пропозицію. Прикладом програмного забезпечення для зворотного аукціону є Priceline, яке дає змогу користувачам самостійно призначати ціни на туристичні послуги, як-от авіаквитки та готелі. Особливість цього підходу: в покупця воля вибору обмежена. Наприклад, він може заздалегідь обумовити ціну, що готовий заплатити за авіаквиток, але має відмовитися від можливості вибирати час вильоту. Сайт Priceline першим реалізував ідею «аукціонів навпаки», дозволивши споживачам призначати власні ціни на авіаквитки. З тих пір у список предметів, які можна оцінювати в онлайн-режимі, компанія додала ще готельні номери, оренду автомобілів, нерухомість і навіть бакалійні товари (Василюк, 2011, с. 55).

Програмне забезпечення для аукціонів може надавати різні переваги як покупцям, так і продавцям, наприклад:

– зручність (доступ до аукціонів відкритий з будь-якого місця і в будь-який час, використовуючи пристрої та підключення до Інтернету. Користувачі також можуть заощадити час і гроші, уникаючи поїздок і фізичних транзакцій);

– прозорість (інформування користувачів про предмет, продавця, ставки та відгуки інших користувачів, що сприяє прийняттю щонайбільш раціональних та обґрунтованих рішень й дає змогу уникати шахрайства);

– ефективність (програмне забезпечення для аукціонів може підвищити ефективність ринку, зіставляючи попит і пропозицію товарів або послуг. Користувачі здатні отримати вигоду з конкуренції та динамічного ціноутворення на аукціонах, що може призвести до оптимальних результатів як для покупців, так і для продавців).

Програмне забезпечення для аукціонів – це потужний інструмент, котрий в змозі модифікувати способи ставок і покупок в Інтернеті. Він може пропонувати низку функцій і можливостей, які покращують процес торгів як для покупців, так і для продавців, наприклад призначення ставок у режимі реального часу. Програмне забезпечення для аукціонів дозволяє покупцям розміщувати ставки в режимі реального часу, без будь-яких затримок. Наприклад, BidJS, BiddingOwl, Maxanet та ін. аналоги – це програмне забезпечення для аукціонів, яке дає змогу покупцям робити ставки на кількох аукціонах одночасно, використовуючи простий та інтуїтивно зрозумілий інтерфейс (мультиаукціонні платформи). Окрім зазначеного, мова йде про динамічне ціноутворення. Програмне забезпечення для аукціонів також може коригувати ціни на предмети залежно від попиту та пропозиції, а також часу, що залишився до аукціону. В перспективі, такий підхід здатен сформувати динамічний і конкурентний ринок, на якому покупці зможуть знайти найкращі пропозиції, а продавці зможуть максимізувати свій прибуток. Наприклад, німецька платформа Auctionata – це програмне забезпечення для аукціонів, яке використовує запатентований алгоритм для визначення оптимальної стартової ціни та резервної ціни для кожного предмета на основі історичних даних і ринкових тенденцій.

Програмне забезпечення для аукціонів також може надавати покупцям і продавцям корисну інформацію та аналітику, наприклад кількість ставок, найвищу ставку, середню ставку, історію ставок, профіль учасника торгів тощо. Володіючи подібною інформацією, набагато простіше ухвалювати обґрунтовані рішення і стратегії, а також відстежувати свою роботу і прогрес. Наприклад, Auction Edge – це програмне забезпечення для аукціонів, яке надає докладні звіти та інформаційні панелі, що можуть допомогти користувачам відслідковувати, оптимізувати свої дії з розміщення ставок.

Програмне забезпечення для аукціонів також може забезпечити безпеку і надійність процесу торгів завдяки використанню шифрування, автентифікації, перевірки та заходів щодо запобігання шахрайству. В даному випадку простіше захистити користувачів від крадіжки особистих даних, злому, фішингу та інших кібератак, а також гарантувати якість і автентичність предметів. Наприклад, LiveAuctioneers – це програмне забезпечення для аукціонів, яке використовує SSL-шифрування, відповідність PCI і сторонні послуги умовного депонування для захисту даних і транзакцій користувачів.

Загалом, програмне забезпечення для аукціонів – це потужний інструмент, який може допомогти учасникам торгів, продавцям і аукціоністам проводити транзакції більш ефективно, прозоро та безпечно. Однак, щоб максимально ефективно використовувати подібного роду технологію, важливо дотримуватися деяких передових практик і порад, які можуть поліпшити процес торгів і забезпечити позитивний результат для всіх сторін, котрі беруть у ньому участь.

У першу чергу варто обрати якісне програмне забезпечення для аукціонів, що відповідає індивідуальним потребам користувача. На ринку доступні різні типи програмного забезпечення для аукціонів, такі як онлайн-аукціони, тихі або гібридні аукціони. Кожен із них має свої особливості, переваги та недоліки залежно від характеру, розміру та обсягу аукціону. Наприклад, програмне забезпечення для онлайн-аукціонів дає змогу транслювати відео та аудіо аукціоніста і предметів у режимі реального часу, а програмне забезпечення для онлайн-аукціонів дає змогу створювати аукціони та керувати ними на веб-платформі. Рекомендується порівняти і зіставити різні варіанти, за цим – вибрати той, який відповідає конвертним цілям, бюджету та вподобанням.

Важливо підготувати і завантажити високоякісну інформацію, зображення предметів. Однією з переваг програмного забезпечення для аукціонів є те, що воно дає змогу демон-

струвати предмети ширшій аудиторії та залучати більше потенційних учасників торгів. Однак для цього необхідно надати чітку, точну і детальну інформацію та зображення товарів, які продаються, що допоможе учасникам торгів оцінити об'єкти, прийняти обґрунтовані рішення. Доцільно включити всю необхідну інформацію, таку як стан, історія, походження або сертифікати автентичності предметів. Крім того, доречно використовувати зображення з високою роздільною здатністю, на яких видно особливості та недоліки предметів з різних кутів і точок зору.

Слід встановлювати реалістичні та справедливі стартові й резервні ціни. Так, перевагою програмного забезпечення є те, що воно дає змогу вам встановлювати власні ціни та умови для ваших товарів. Однак слід бути пильним, щоб не завищувати і не занижувати ціну на свої товари, оскільки це може вплинути на їх перебіг та остаточну ціну продажу. В такому випадку доречно наперед вивчити ринкову вартість і попит на товари відповідної категорії та встановити реалістичні та справедливі стартові та резервні ціни, які відображають їхню цінність.

Стартова ціна – це мінімальна сума, яку учасник торгів може запропонувати за товар, а резервна ціна – це мінімальна сума, яку продавець готовий прийняти за товар. Доцільно враховувати збори та комісії, які аукціонне програмне забезпечення або аукціоніст можуть стягувати з учасників за використання їхніх послуг.

Програмне забезпечення для аукціонів дає змогу відстежувати і контролювати ставку на товари в режимі реального часу; простіше моніторити, хто робить ставки, скільки вони пропонують і як довго цей процес відбувається; спілкуватися з учасниками торгів та аукціоністом простіше напряму через чат або функції обміну повідомленнями. Більше того, власник лоту можете відповісти на будь-які запитання, які ймовірно виникнуть в учасників торгів з приводу товарів можете скоригувати ціни чи умови, якщо ставка занадто низька чи занадто висока. У разі виникнення підозр про будь-які шахрайські чи підозрілі ставки, негайно слід повідомляти про них розробникам (володільцям) програмного забезпечення аукціону або аукціоністу.

Після завершення аукціону варто завершити транзакцію з переможцем торгів та аукціоністом. В даному випадку необхідно підтвердити остаточну ціну продажу, спосіб оплати, спосіб доставки та час доставки товару. Слід надати учаснику торгів квитанцію, рахунок-фактуру або контракт, у якому вказані деталі та умови угоди. Слід переконатися, що товар упаковано, відправлено і доставлено цілим і неушкодженим, а платіж отримано і оброблено негайно; рекомендовано залишити відгук про програму аукціону для учасника торгів і аукціоніста, а також попросити їх зробити те ж саме для покупця, що допоможе завоювати довіру і репутацію в аукціонному співтоваристві.

Деякі з нових тенденцій та інновацій у програмному забезпеченні для аукціонів – штучний інтелект і машинне навчання. Дані технології можуть допомогти програмному забезпеченню аукціонів аналізувати великі обсяги даних і надавати цінну інформацію, рекомендації учасникам торгів та аукціоністам. Наприклад, штучний інтелект може допомогти учасникам торгів знаходити найкращі пропозиції, оптимізувати свої стратегії призначення ставок і уникати завищення або заниження ставок.

Блокчейн і смарт-контракти – незамінні помічники для забезпечення безпеки, прозорості й довіру на онлайн-аукціонах. Децентралізований і незмінний реєстр усіх транзакцій і заявок простіше сформувати засобами блокчейну, який може запобігти шахрайству, маніпуляціям і суперечкам. Смарт-контракти за своїм функціоналом націлені автоматизувати виконання та забезпечення дотримання правил і умов аукціону, таких як оплата, доставка та умовне депонування, без необхідності використання посередників або третіх сторін (Бортнікова, Чиркова, 2022). Доповнена реальність (AR) і віртуальна реальність (VR) – ще одні передові ресурси, без яких складно сформувати захоплюючий та інтерактивний досвід для учасників торгів та аукціоністів. Не слід нехтувати засобами гейміфікації та інтеграції з соціальними мережами, адже саме за рахунок них відкривається можливість підвищити залученість, утримання та лояльність користувачів. Гейміфікація може додати в процес торгів елементи розваги, змагання та винагороди, такі як бали, значки, списки лідерів і досягнення, ділитися своїми ставками, виграшами, відгуками зі

своїми друзями й підписниками, а також знаходити нові аукціони та спільноти і приєднуватися до них.

Вплив цифрових технологій на мистецтвознавство не обмежується лише технічними аспектами, як-от використання блокчейну для підтвердження походження творів. Мова йде і про етичні питання (наприклад, ризик підробок у цифровому середовищі), зміна ролі експертів (деякі процеси автоматизуються), а також вплив на поведінку покупців. Оцінювати цю проблему необхідно з різних точок зору: мистецтвознавчої, економічної, технологічної та навіть психологічної. Однак міждисциплінарні підходи у дослідженні цієї теми поки що є рідкісним явищем, відповідно перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо саме в даному напрямку.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цифрові технології створили як виклики, так і перспективи для мистецтвознавчого супроводу аукціонів. Успішна адаптація до нових умов вимагає від експертів не лише глибоких знань у галузі мистецтва, але й готовності опановувати нові цифрові інструменти. Необхідно підкреслити, що саме гармонійне поєднання людського досвіду та технологій відкриває шлях до більш ефективного, прозорого та доступного ринку мистецтва.

Подальші дослідження у цій сфері можуть бути зосереджені на розширенні інструментарію цифрового аналізу, вивченні юридичних аспектів використання блокчейн-технологій у мистецтвознавчій практиці та оцінці довгострокових перспектив цифровізації арт-ринку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бортнікова М., Чиркова Ю. Особливості формування та реалізації SMART-контрактів в Україні. *Економічний простір*. 2022. Вип. 181. С. 79–83. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/181-13

2. Бруско І. В., Редчиць М. В. Онлайн-аукціон як маркетинговий інструмент стимулювання продажів автомобілів з пробігом. *Збірник наукових праць ЧДТУ*. 2020. Вип. 57. С. 64–73.

3. Вальд Б. NFT-картина цифрового художника Beeple була продана за рекордні 69 млн доларів. *Український капітал*: веб-сайт. 2021. URL: https://ucap.io/nft-kartyny-didzhytal-hudozhnyka-beeple-buv-prodanyj-za–69-mln-dolariv/ (дата звернення: 12.02.2025).

4. Василюк А. Інтелектуальна система Інтернет-аукціону з продажу автомобілів та аналізу автомобільного ринку. *Вісн. Нац. ун-ту «Львів. політехніка»*. 2011. С. 3–12.

5. Григоров О. В., Аніщенко Г. О., Стрижак В. В., Петренко Н. О. та ін. Штучний інтелект. Машинне навчання. *Сучасні технології: зб. наук. пр.* Харків: ХНАДУ. 2019. Вип. 15. С. 17–27.

6. Зінченко М. В. Аукціон як культурно-економічний феномен сучасного мистецького процесу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 191–196

7. Зінченко М. В. Сучасні світові тенденції артаукціонів образотворчого мистецтва. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. Вип. 3 (33). С. 161–169. DOI: https://doi.org/10.32782/2415–8151.2024.33.17

8. Поздняков Ю. В., Братішко І. Г., Лапішко М. Л. Види вартості при формуванні ціни товарів у публічних закупівлях на основі голландських аукціонів. *Сучасний стан та перспективи економічного розвитку України: теорія, методологія, практика*: колективна монографія / кол. авторів. Полтава: ПП «Астрая», 2023. С. 160–174.

9. Фесенко В. В. Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 146–150. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/313298 (дата звернення: 11.02.2025).

10. Ясенєв О. П. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 2. С. 106–110. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5034/Visnyk_2023_2–106–110.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 09.02.2025).

REFERENCES:

1. Bortnikova, M., & Chirkova, Yu. (2022). Osoblyvosti formuvannia ta realizatsii SMART-kontraktiv v Ukraini [Features of the formation and implementation of SMART contracts in Ukraine]. *Ekonomichnyi prostir*, 181, 79–83. https://doi.org/10.32782/2224-6282/181-13 [In Ukrainian].

2. Brusko, I. V., & Redchyts, M. V. (2020). Onlain-aukcion yak marketynhovyi instrument stymuliuvannia prodazhiv avtomobiliv z probihom [Online auction as a marketing tool for stimulating the sale of used cars]. *Zbirnyk naukovykh prats ChDTU*, 57, 64–73. [In Ukrainian].

3. Vald, B. (2021). NFT-kartyna tsyfrovoho khudozhnyka Beeple bula prodana za rekordni 69 mln. dolariv [NFT artwork by digital artist Beeple was sold for a record $69 million]. *Ukrainskyi kapital*. Retrieved from https://ucap.io/nft-kartyny-didzhytal-hudozhnyka-beeple-buv-prodanyj-za–69-mln-dolariv/ [In Ukrainian].

4. Vasyluk, A. (2011). Intelektualna systema Internet-aukcionu z prodazhu avtomobiliv ta analizu avtomobilnoho rynku [Intelligent system of Internet auction for car sales and analysis of the automotive market]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika»*, 3–12. [In Ukrainian].

5. Hryhorov, O. V., Anishchenko, H. O., Stryzhak, V. V., Petrenko, N. O., et al. (2019). Shtuchnyi intelekt. Mashynne navchannia. Suchasni tekhnolohii [Artificial intelligence. Machine learning. Modern technologies]. *Zbirnyk naukovykh prats KhNADU*, 15, 17–27. [In Ukrainian].

6. Zinchenko, M. V. (2023). Auktsion yak kulturno-ekonomichnyi fenomen suchasnoho mystetskoho protsesu [Auction as a cultural and economic phenomenon of the modern art process]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 191–196. [In Ukrainian].

7. Zinchenko, M. V. (2024). Suchasni svitovi tendentsii artauktsioniv obrazotvorchoho mystetstva [Modern world trends of art auctions in fine arts]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Kultura i mystetstvo*, 3 (33), 161–169. https://doi.org/10.32782/2415–8151.2024.33.17 [In Ukrainian].

8. Pozdniakov, Yu. V., Bratishko, I. H., & Lapishko, M. L. (2023). Vydy vartosti pry formuvanni tsiny tovariv u publichnykh zakupivliakh na osnovi holandskykh auktsioniv [Types of value in the formation of prices for goods in public procurement based on Dutch auctions]. In *Suchasnyi stan ta perspektyvy ekonomichnoho rozvytku Ukrainy: teoriia, metodolohiia, praktyka* (P. 160–174). PP «Astraia». [In Ukrainian].

9. Fesenko, V. V. (2024). Art-rynok yak chynnyk formuvannia mystetskoho seredovyshcha Ukrainy: instytutsiini zasady ta perspektyvy rozvytku [Art market as a factor in the formation of the artistic environment of Ukraine: Institutional foundations and development prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 146–150. Retrieved from https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/313298 [In Ukrainian].

10. Yaseniev, O. P. (2023). Vplyv suchasnykh tsyfrovykh tekhnolohii na obrazotvorche mystetstvo [The impact of modern digital technologies on fine arts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 106–110. Retrieved from https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5034/Visnyk_2023_2-106-110.pdf?sequence=1&isAllowed=y [In Ukrainian].

УДК 7.741;75.047
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-37

Олексій ЖАДЕЙКО
доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, Заслужений діяч мистецтв України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
***ORCID**: 0000-0002-6234-2220*

Бібліографічний опис статті: Жадейко, О. (2025). Сакральна архітектура України у творчості Юрія Химича. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 256–262, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-37

САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ХИМИЧА

Предметом наукового інтересу статті є творчий доробок українського архітектора, живописця, графіка, педагога Юрія Химича. ***Мета статті –*** *актуалізувати творчий спадок Ю. Химича, акцентувавши увагу на його архітектурному пейзажі, зокрема на сакральній архітектурі України.* ***Методологічна база роботи*** *ґрунтується на синтезі хронологічного, іконографічного, біографічного, компаративного методів дослідження, що своїм інструментарієм допомагають всебічно охарактеризувати загальний спадок митця, акцентувавши увагу на його амплуа як архітектора, який на папері відтворює архітектурні перлини України, перетворившись на хроніста, популяризатора вітчизняної архітектури.* ***Наукова новизна*** *розвідки полягає в тому, щоб актуалізувати роль творчості Ю. Химича як популяризатора українського архітектурного спадку, що досягав своєї мети засобами живопису, пригорнути увагу до саме сакральних споруд у живописному спадку митця, зображення яких за часів радянської влади потребувало належної сміливості та твердості духу.* ***Висновки.*** *Стаття має завданням не тільки вкотре звернутися до творчості митця універсального таланту, Юрія Химича, який гарно відомий у багатьох країнах. Основною тематичною лінією цієї розвідки є архітектурний пейзаж як засіб популяризації сакральної архітектури України, яка в часи творчості митця була за лаштунками уваги через ідеологічне підґрунтя епохи, в якій починав творити художник, через що потребувала особливого висвітлення. Творчість Ю. Химича позиціонована як метод дослідження образності архітектурних споруд України, перетворення їх на маркери міст, дзеркало духовного розвитку народу. Акцентована роль архітектурної освіти митця для грамотного відображення образності архітектурних пейзажів, схарактеризовані основні стилістичні особливості його творчості, в якій виокремлений масив сакральних архітектурних мотивів.*

Ключові слова: *архітектура, пейзаж, сакральна споруда, Юрій Химич, акварель, гуаш, церква, собор.*

Olexiy ZHADEIKO
PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Honored Doctor of Arts, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015
***ORCID:** 0000-0002-6234-2220*

To cite this article: Zhadeiko, O. (2025). Sakralna arkhitektura Ukrainy u tvorchosti Yuriia Khymycha. [Sacred architecture of Ukraine in the creativity of Yuri Khymych]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 256–262, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-37

SACRED ARCHITECTURE OF UKRAINE IN THE CREATIVITY OF YURI KHYMYCH

The subject of scientific interest of the article is the creative work of the Ukrainian architect, painter, graphic artist, and teacher Yuriy Khymych. ***The purpose*** *of the article is to actualize the creative heritage of Yu. Khymych, focusing on his architectural landscape, in particular on the sacred architecture of Ukraine.* ***The methodological basis*** *of the work is based on the synthesis of historical, chronological, iconographic, biographical, and comparative research methods, which with their tools help to comprehensively characterize the general heritage of the artist, focusing on his role as an architect who recreates the architectural pearls of Ukraine on paper, turning into a chronicler and popularizer of national architecture.* ***The scientific novelty*** *of the investigation lies in actualizing the role of the work of Yu. Khymych as a popularizer of Ukrainian architectural heritage, who achieved his goal through painting, to draw attention to the sacred buildings in the artist's pictorial heritage, the depiction of which during the Soviet era required due courage and fortitude.* ***Conclusions****. The article aims not only to once again*

turn to the work of the artist of universal talent, Yuri Khymych, who is well known in many countries. The main thematic line of this investigation is the architectural landscape as a means of popularizing the sacred architecture of Ukraine, which during the artist's work was behind the scenes of attention due to the ideological background of the era in which the artist began to create, which is why it required special coverage. The work of Yu. Khymych is positioned as a method of researching the imagery of architectural buildings in Ukraine, transforming them into markers of cities, a mirror of the spiritual development of the people. The role of the artist's architectural education for the competent reflection of the imagery of architectural landscapes is emphasized, the main stylistic features of his work are characterized, in which an array of sacred architectural motifs is highlighted.

Key words: *architecture, landscape, sacred building, Yuriy Khymych, watercolor, gouache, church, cathedral.*

Актуальність проблеми. Українська художня культура періоду військових дій, особливо з початком повномасштабного вторгнення, з 2022 р., перебуває у стані, коли ведеться пошук тем, сюжетів, образів у мистецькій царині, які б могли підтримувати культурне життя, не дали йому згаснути, перейти на дальній план в новоствореній системі цінностей з урахуванням актуальних реалій, викликів часу. До головних проблем доби можна віднести зневіреність людей, які не перший рік перебувають у пекельному полум'ї війни. Навколо триває тотальне знищення – в тому числі й великої кількості архітектурних споруд, як складали велику цінність для образу міст, які їх стрімко втрачають. Люди на межі ненависті та страху, сміливості та відчаю. Ними рухає весь комплекс емоцій, які приводять до шаленого супротиву. Але знищення провокує спустошення, в тому числі – емоційне, втрату надії. Тоді людина спрямовує свою увагу на віру, яка підтримує, в цей час особливо актуальним стає слово віри. А значить, шлях людини – до храму. Тому саме в ці часи, коли Україна перебуває у пекельному полум'ї війни, нового значення набуває творчість архітектора, живописця, графіка, педагога Юрія Химича (1928–2003 рр.). Цей митець є, можна сказати, універсальною особистістю – він синтезував у собі талант художника і свого роду хроніста, що документує архітектурний спадок, зберігає його для майбутнього, убезпечуючи від зникнення. Особливий акцент варто поставити на тому, що серед усіх мотивів творчості Ю. Химича одним з домінуючих став саме мотив сакральної архітектури, а сьогодення як ніколи потребує звернення до храму, до символу віри, притулку і персоніфікованого спасіння. Це і дає своєю творчістю художник, спадок якого у світлі нинішніх реалій підлягає переосмисленню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Не дивлячись на те, що митець є доволі знаним навіть за межами України, його творчість не підлягала комплексному мистецтвознавчому аналізу, а окремі вектори діяльності майже не висвітлені. Діяльність Ю. Химича висвітлена ще доволі фрагментарно, можемо спиратися на окремі статті біографічного характеру (Бондаренко, 2013; Вечерський, 2023; Химич, 2008; Шапіро, 2014; Щербак, 2003), які дають стислий екскурс у біографію майстра, виокремлюють етапи формування його індивідуальної манери. Немало джерел про творчість художника є російськомовними, тому можна говорити про брак досліджень про нього і в цьому розрізі – передусім україномовних. Є низка енциклопедичних статей про Ю. Химича, які лише констатують факти, але не містять всебічної оцінки творчості, як і численні рецензії на його виставки, що проводилися в Будапешті, Києві, Кишиневі, Львові, Москві, Новгороді, Нью-Йорку, Харкові (Соборна Україна, 2022; Стародавній Чернігів, 2023, ін.). Поодинокими поки що можна назвати розвідки суто наукового характеру, що присвячені більш глибокому аналізу окремих художніх проблем, пов'язаних із творчістю художника, як, наприклад, ролі пленеру в творчості митця (Бражник, 2023). Тому **мета статті –** актуалізувати творчий спадок Ю. Химича, акцентувавши увагу на його архітектурному пейзажі, зокрема на сакральній архітектурі України, в першу чергу – на матеріалі київських сакральних архітектурних мотивів.

Виклад основного матеріалу. Впродовж свого життя Юрій Химич пробував себе і як науковець, і як живописець, і як графік. Завершивши навчання в Київському будівельному інституті, він став архітектором, і саме це давалося взнаки в усіх інших сферах його мистецької діяльності. Ю. Химич став універсальним майстром – усе життя він писав аквареллю та переважно гуашшю, залишивши по собі величезну галерею творів, передусім – пейза-

жів. Але його архітектурна «виучка», вміння будувати форму, здібності конструктивно мислити та структурувати роблять його живописні роботи надзвичайно продуманими, виваженими з точки зору побудови форми, організації простору. Ю. Химич був і прекрасним «композитором», прораховуючи всі особливості композиційної побудови кожного твору. Манера, яка стала його візитівкою, робить його твори впізнаваними, нерозривно пов'язана з архітектурною освітою, знанням архітектури, розумінням ролі конструкції, значення ритму, тяжінням до геометризму та певної лаконічності, якщо не скупості, в колористичних рішеннях. Усе це лежить у площині архітектурної школі майстра. У своєму живописі він передусім був архітектором. І, звісно, його суть архітектора далася взнаки і у виборі сюжетів, з якими художник пов'язав свою творчу активність. Починаючи з періоду художнього становлення, Ю. Химич створював пейзажі, але левова частка його спадку – це архітектурні мотиви. Він залишався архітектором не лише в манері, підході до конструкції форми, до організації простору, до композиції, але і у виборі сюжетики. У величезній кількості творів митця є кілька блоків, які можна виокремити, кожний із яких був пов'язаний із знаковим для біографії художника місцем. Це види Кам'янця, Києва, Львова, Криму, Кавказу, Прибалтики, Білорусі. Він старанно документував, відтворював сотні відвіданих місць, але при цьому реалістичною його манеру можна назвати реалістичною лише відносно ранніх років, коли художник писав аквареллю, більшою мірою в легкій, часто ескізній манері («Видубицький монастир», «Софія», обидві – 1958 р., акварель). Його аркуші ніколи не були кричущими колористично, живопис був артистично-інтелігентним у палітрі, пастельним і м'яким. Але уже з 1959–60 рр. Ю. Химич переходить переважно на гуаш, віддавши їй пальму першості до кінця свого творчого життя. Змінилася і манера митця – його роботи перетворилися на декоративні аркуші, з важливою роллю міцного чорного кольору, домінуючою роллю плями, локального кольору, насиченого і гучного. Така метаморфоза, еволюція стилю художника лише ще раз змушує згадати – це твори архітектора, який прекрасно знається на вітражі. Кожен такий аркуш – це вітраж засобами паперу та гуаші. Були тут і відголоски впливу Рериха, Кузнецова, Сар'яна, і знання середньовічного, особливо німецького, вітражу, що прийшло на зміну впливу імпресіонізму. Але ще в акварелях, які сотнями народжувалися присвятою багатьом містам, викристалізовується один з найголовніших мотивів, який червоною ниткою проходив через творчість Ю. Химича, – сакральна архітектура. Звісно, було б достатньо, щоб надати цим роботам енциклопедичного значення, уже того, що вони є документом, відтворенням архітектурного спадку, який дозволяє закарбувати в пам'яті подекуди вже втрачене, тому і є хронікою часів, історичним документом. Але є ще один дуже важливий фактор, який змушує подивитися через іншу призму на і так визнаного митця. В архітектурних мотивах Ю. Химича класифікація за географічною ознакою не є єдино можливою. Всередині кожного корпусу робіт (Київ, Львів, Судак, Чернігів тощо), який перетворює творчий доробок митця на енциклопедію архітектури, є ще видова класифікація, і дуже значна частина творів – це сакральна архітектура. Звісно, в архітектурних мотивах митця можна знайти і мотиви фортець, вуличок, звичайні індустріальні мотиви, але головним об'єктом залишалися храми, монастирі. І на цьому варто поставити особливий акцент, оскільки мотив сакральної архітектури є дуже складним для розвитку у період становлення манери, індивідуального творчого методу митця. Кінець 1950–1980-і рр. – який період можна назвати менш вдалим, ніж цей, для роботи зі сферою сакрального? Художник працював за часів радянської влади. Церква як інституція взагалі була поза увагою сильних світу цього. Не можна забувати про це, що ранні аркуші Ю. Химича створювалися лише років через двадцять після глобальної руйнації храмів, знищення сотень монастирів, церковних споруд. Боротьба з вірою, з «опіумом для народу», релігією, мала призвести до повного зневірення, «знелюднення», якщо б не деяке послаблення за доби «шестидесятників». Складні політичні умови цих часів диктували для митців рідкі звернення до сфери сакрального, храм як такий не мав приваблювати ні як місце, де можна знайти порятунок, ні як культурна цінність. Але з-під пензля Ю. Химича вийшли сотні аркушів саме з зображенням храмів – це своєрідна алея слави храмової архітектури. Звичайно, він

малював, писав архітектуру різних країн, міст, відтворюючи колорит міста, народжуючи його портрет, образ, відшукуючи найхарактерніше. Але окремим блоком були сакральні пам'ятки України. Відтворювати храми в 50–70-і рр. XX ст. – справа далеко не безпечна, для цього треба було мати не лише віру в душі, але й сміливість, відчуття власної гідності, розуміння істинних цінностей. Художник, закінчивши аспірантуру, так і не захистив свою дисертацію, – всі сили були покрадені на творчість. Це дало поштовх для народження десятків архітектурних мотивів Ю. Химича з сакральною лінією, з яких більшість – київські. Від акварелей 1959 р. з інтер'єрами Софії Київської (рис. 1–2) він поступово переходить до гуаші, якою фіксує на папері храми, монастирі у своїй декоративно-вітражній манері. У творчому спадку художника є чимало інтер'єрів, відтворених і аквареллю, і гуашшю, і екстер'єрів, він досліджує храмовий організм в усіх варіаціях. Не дивлячись на легкий характер манери акварельного живопису ранніх років, інтер'єри абсолютно впізнавані, передані чітко, точно, хоча легко і свіжо.

Софія Київська не раз ставала об'єктом дослідження архітектурного ока митця. Уже гуашшю він передавав її в 1960 р., наче документуючи з різних боків, у різних ракурсах, то спостерігаючи з дзвіниці (рис. 3), то дивлячись із південно-східного боку, з цікавої точки огляду («Софія Київська. Вигляд із південно-східного боку», папір, гуаш, 1960 р.), то милуючись храмом у сутінках, експериментуючи з освітленням («Софія Київська, папір, гуаш, 1966 р., два варіанти з різних ракурсів), намагаючись передати всю велич споруди («Храм святої Софії», папір, гуаш, 1964 р.). Цікаво для розуміння трансформації манери митця бачити його повернення в 1968 р. в інтер'єри храму св. Софії уже з гуашшю, – експеримент дослідження внутрнішнього простору сакральної споруди повторився через десять років, але вже в іншій техніці («Софія Київська. Інтер'єр центральної нави з боку іконостасу», «Софія Київська. Інтер'єр із мозаїкою «Архангел Гавриїл», обидві – папір, гуаш, 1968 р.).

Але свята Софія приваблювала митця і пізніше – можна побачити написані гуашшю

Рис. 1–2. Химич Ю. Інтер'єри Софії Київської. Папір, акварель. 1959 р.

Рис. 3. Химич Ю. «Софія. Вигляд із дзвіниці». Папір, гуаш. 1960 р.

інтер'єри і зовнішній вигляд із різних точок огляду і в 1990-х рр. («Софія Київська. Інтер'єр північної вежі», «Брама Заборовського», обидві – папір, гуаш, 1991 р.; «Засніжені нави. Свята Софія», «Морозний вечір. Софія Київська», обидві – папір, гуаш, 1992 р.). Цікаво, що в пізніх аркушах художник експериментує не лише з ракурсами і освітленням, а звертається до зимового стану пам'яток, прикрашених сніжними шатами. Він досліджує храмовий комплекс майже впродовж всього життя.

Ще одна святиня українців світового значення, Києво-Печерська лавра, також знайшла місце в хроніках сакральних споруд Ю. Химича і пригортала увагу теж багато років. Його творча спадщина вміщувала чимало зображень і цього грандіозного комплексу: «Ковнірівський корпус. Києво-Печерська лавра» (папір, гуаш, 1970 р.); «Останній сніг (Києво-Печерська лавра)», «Розлив Дніпра» (Києво-Печерська лавра)» (обидві – папір, гуаш, 1975 р.); «Дорога до Успенського собору (аркбутан)» (папір, гуаш, 1978 р., рис. 4), «Лавра навесні», «Дзвіниця дальніх печер», «Руїни Успенського собору» (всі – папір, гуаш, 1980 р.), «аркуші вже 1990-х рр. («Дзвіниця Ближніх і Дальніх печер (Київська лавра», папір, гуаш, 1993 р.; «Дзвіниця Дальніх печер», папір, гуаш, 1996 р.) ін.

Багато й інших церковних перлин знаходили собі місце на аркушах Ю. Химича: Флорівський монастир («Давні дивізія. За стіною Флорівського монастиря», папір, гуаш, 1979 р.), Кирилівська церква («Церква Кирила (Київ)», папір, гуаш, 1980 р.), Андріївська церква («Тривожне небо», папір, гуаш, 1980 р.), ін. Цікавим є ком-

Рис. 4. Химич Ю. «Дорога до Успенського собору (аркбутан)». Папір, гуаш, 1978 р.

позиційний хід, завдяки якому автор дозволяє глядачеві бачити і забудову вулички, і храм на дальньому плані – Андріївську церкву, як ту мерехтливу мету, до якої все життя наближається людина, маючи перед собою мету, мрію. Цей композиційний прийом цікаво дався взнаки в триптиху 1985 р., який митець знову пише аквареллю, – «Київ взимку». Аркуші триптиху, як і чимало інших робіт, мають яскраво виражений вертикальний формат, який стає затребуваним у автора особливо з 1970-х-80х рр., що дає можливість побудувати цікаву композицію, підкресливши вертикалі споруд, їх домінуючі ритмічні напрямки. Формат грає на архітектоніку, автор часто експлуатує його можливості.

Висновки. Юрій Химич залишив не одну сотню аркушів, переважно акварельних і гуашевих, на яких втілені святині різних міст України. Звичайно, увагою митець не обійшов і інші країни, особливим колоритом наділені кримські архітектурні пейзажі, які на сьогодні мають для українського глядача особливе значення. Але саме його «сакральна україніка» особливо важлива на сьогодні. І не лише тому, що ці аркуші (Київ, Кам'янець-Подільський, Львів, Чернігів, ін.) зафіксували те, чого вже ніколи можна не побачити через знищення, або демонструють той чи інший храм до реставрації. Не дивлячись на декоративну, узагальнюючу манеру митця, схильну до площинності, локальності, певної міри стилізації, його аркуші все одно достатньо точні, щоб сприйматися документом епохи. Але не лише це ставить перед дослідниками задачу продовження висвітлення сакральної архітектури в творчості Ю. Химича. Його творчий шлях сконцентровано, знаково виражений в аркуші, який цілком можна вважати програмним, – «Дорога до Успенського собору (аркбутан»). Життя Митця і є дорого до Храму, яку втілив своїми творами Юрій Химич. І їх висвітлення, дослідження, споглядання знаходить перегук із Дорогою до Храму глядача. Тому архітектурний спадок України, культову архітектуру у відтворенні засобами живопису Юрія Химича, варто ставити в центр уваги і надалі, особливо зараз, коли український глядач знову так потребує духовної сили, яку знайти легше за все саме Дорогою до Храму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко Р. Химич Юрій Іванович. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10 : Т-Я. С. 382.

2. Бражник О. Вплив творчої особистості на результати професійного та академічного живописного пленеру. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 33–38.

3. Вечерський В. Химич, Юрій Іванович. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/ (дата звернення: 15.02.2025).

4. Соборна Україна мовою архітектурного пейзажу. *Кримська світлиця*. 2023. №29. URL: https://salo.li/a2fB4b0 (дата звернення: 15.02.2025).

5. Стародавній Чернігів на картинах Юрія Химича – неперевершеного майстра архітектурного пейзажу. 2022. URL: https://salo.li/33c2641 (дата звернення: 16.02.2025).

6. Україна соборна. Юрій Химич. *Музей книги і друкарства України.* 2023. URL: https://salo.li/981A6f3 (дата звернення: 15.02.2025)

7. Химич Юрій Іванович. Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. Професори НАОМА (1917–2007). Київ: НАОМА, 2008. С. 187–188.

8. Шапіро О. Genius loci Юрія Химича. *День*. 2014. № 27.URL: https://salo.li/196AcfB (дата звернення: 16.02.2025)

9. Щербак В. Співець краси нетлінної (Пам'яті Ю. Химича). *Українська академія мистецтва.* 2003. Вип. 10. С. 28–282.

10. Юрій Химич. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: https://salo.li/3F2331C (дата звернення: 15.02.2025)

REFERENCES:

1. Bondarenko, R. Khymych Yurii Ivanovych [Khymych Yurii Ivanovych] (2013). *Entsyklopediia istorii Ukrainy*: u 10 t. Kyiv: Naukova dumka, 10: T-Ya, 382 [in Ukrainian].

2. Brazhnik, O. (2023). Vplyv tvorchoyi osobystosti na rezul′taty profesiynoho ta akademichnoho zhyvopysnoho pleneru [Influence of Creative Personality on the Results of Professional and Academic Plein Air]. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 33–38 [in Ukrainian].

3. Vechers′kyy, V. Khymych, Yuriy Ivanovych [Khymych Yurii Ivanovych]. *Velyka ukrayins'ka entsyklopediya.* Retrieved from: https://vue.gov.ua/ [in Ukrainian].

4. Soborna Ukrayina movoyu arkhitekturnoho peyzazhu [Cathedral Ukraine in the language of architectural landscape.] (2023). *Kryms'ka svitlytsya*. 29. Retrieved from: https://salo.li/a2fB4b0 [in Ukrainian].

5. Starodavniy Chernihiv na kartynakh Yuriya Khymycha – nepereversheno maystra arkhitekturnoho peyzazhu [Ancient Chernihiv in the paintings of Yuri Khymych, an unsurpassed master of architectural landscape] (2022). Retrieved from: https://salo.li/33c2641 [in Ukrainian].

6. Ukrayina soborna. Yuriy Khymych [United Ukraine. Yuriy Khymych] (2023). *Muzey knyhy i drukarstva Ukrayiny*. Retrieved from: https://salo.li/981A6f3 [in Ukrainian].

7. Khymych Yuriy Ivanovych [Khymych Yuriy Ivanovych] (2008). *Ukrayins'ka akademiya mystetstva.* Spetsial′nyy vypusk. Profesory NAOMA (1917–2007). Kyyiv: NAOMA, 187–188 [in Ukrainian].

8. Shapiro, O. (2014). Genius loci Yuriya Khymycha [Genius loci of Yuri Khymich]. *Den'*. 27. Retrieved from: https://salo.li/196AcfB [in Ukrainian].

9. Shcherbak, V. (2003). Spivets′ krasy netlinnoyi (Pam″yati YU. Khymycha) [Singer of imperishable beauty (In memory of Yu. Khymiych)]. *Ukrayins'ka akademiya mystetstva*. 10, 28–282 [in Ukrainian].

10. Yuriy Khymych. Biblioteka ukrayins′koho mystetstva [Yuriy Khymych. Library of Ukrainian Art]. Retrieved from: https://salo.li/3F2331C [in Ukrainian].

УДК 008(477+510)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-38

Жао Ї
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053
ORCID: *0000-0002-8555-877X*

Бібліографічний опис статті: Жао, Ї. (2025). Культурно-мистецьких діалог між Україною та Китаєм за часів незалежності України. Творчість Михайла Гуйди як культурний зв'язок між Україною та Китаєм. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 263–268, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-38

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ МІЖ УКРАЇНОЮ ТА КИТАЄМ ЗА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ. ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ГУЙДИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЗВ'ЯЗОК МІЖ УКРАЇНОЮ ТА КИТАЄМ

Мета роботи. *Стаття присвячена аналізу культурно-мистецьких обмінів між Україною та Китаєм через призму творчості видатного українського художника та педагога Михайла Гуйди. Основна мета дослідження – висвітлити творчість Михайла Гуйди у контексті культурно-мистецьких обмінів між Україною та Китаєм, а також проаналізувати його вплив на популяризацію української художньої школи через викладання в китайських вищих навчальних закладах.* ***Методологія****. Застосовано загальнонаукові методи дослідження, зокрема, порівняльний аналіз, історичний підхід – для висвітлення етапів розвитку цих обмінів у контексті історичних подій, зокрема періоду незалежності України; контекстуальний аналіз – з метою розгляду творчості Михайла Гуйди в межах його впливу на китайське мистецьке середовище та українську художню традицію. Застосовано теоретико-мистецтвознавчий та візуальний підхід з використанням описового аналізу, включаючи інтерпретацію внеску митця через викладацьку та художню діяльність та культурологічний підхід – для дослідження взаємодії двох культур через призму мистецтва, як інструменту діалогу.* ***Наукова новизна****. Визначено роль М. Гуйди у сприянні культурного діалогу між двома різними культурами, а також вагомий внесок у збагачення мистецького дискурсу. Визначено основні механізми і впливи його діяльності на формування нового мистецького дискурсу. що дозволяє поглибити розуміння процесів міжкультурного обміну та підкреслити значення українського мистецтва у світовому контексті. Проаналізовано особливості культурно-мистецького обміну між Україною та Китаєм, зіставлено українську художню традицію з китайською.* ***Висновки****. У дослідженні обґрунтовано унікальну роль Михайла Гуйди як митця і викладача, що сприяє інтеграції української художньої школи в культурно-освітнє середовище Китаю.*

Ключові слова: *Михайло Гуйда, культурний обмін, Україна, Китай, художня освіта, живопис.*

Rao YI
Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Arts of National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesenskyi uzviz, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: *0000-0002-8555-877X*

To cite this article: Rao, Yi. (2025). Kulturno-mystetskyi dialoh mizh Ukrainoiu ta Kytaiem za chasiv nezalezhnosti Ukrainy. Tvorchist Mykhaila Huidy yak kulturnyi zviazok mizh Ukrainoiu ta Kytaiem [Cultural and artistic dialogue between Ukraine and China during Ukraine's independence. Mykhailo Huyda's work as a cultural link between Ukraine and China]. *Fine Art and Cultural Studies*, 1, 263–268, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-38

CULTURAL AND ARTISTIC DIALOGUE BETWEEN UKRAINE AND CHINA DURING UKRAINE'S INDEPENDENCE. MYKHAILO HUYDA'S WORK AS A CULTURAL LINK BETWEEN UKRAINE AND CHINA

Purpose of the work. *The article is devoted to the analysis of cultural and artistic exchanges between Ukraine and China through the prism of the work of the outstanding Ukrainian artist and teacher Mykhailo Huyda. The main purpose of the study is to highlight the work of Mykhailo Huyda in the context of cultural and artistic exchanges between Ukraine and China, as well as to analyze his influence on the popularization of the Ukrainian art school through*

teaching in Chinese higher educational institutions. ***Methodology****. General scientific research methods were applied, in particular, comparative analysis, a historical approach – to highlight the stages of development of these exchanges in the context of historical events, in particular the period of Ukraine's independence; contextual analysis – in order to consider the work of Mykhailo Huyda within the framework of his influence on the Chinese artistic environment and the Ukrainian artistic tradition. A theoretical-artistic and visual approach using descriptive analysis was applied, including the interpretation of the artist's contribution through teaching and artistic activities and a culturological approach – to study the interaction of two cultures through the prism of art as a tool of dialogue.* ***Scientific novelty****. The role of M. Huyda in promoting cultural dialogue between two different cultures was determined, as well as a significant contribution to the enrichment of artistic discourse. The main mechanisms and influences of his activities on the formation of a new artistic discourse were determined. which allows to deepen the understanding of the processes of intercultural exchange and emphasize the importance of Ukrainian art in the global context. The features of cultural and artistic exchange between Ukraine and China were analyzed, the Ukrainian artistic tradition was compared with the Chinese.* ***Conclusions****. The study substantiates the unique role of Mykhailo Huyda as an artist and teacher, which contributes to the integration of the Ukrainian art school into the cultural and educational environment of China.*

Key words: *Mykhailo Huyda, cultural exchange, Ukraine, China, art education, painting.*

Актуальність проблеми. Культурно-мистецькі обміни між Україною та Китаєм стали важливою складовою двосторонніх відносин після здобуття Україною незалежності у 1991 році. Ці взаємодії відображають прагнення двох країн зміцнювати культурний діалог, розвивати мистецьке співробітництво та взаємно збагачувати свої традиції. Після встановлення дипломатичних відносин між Україною та Китаєм у 1992 році почалася робота в напрямку культурного обміну між країнами, де напрямок культурно-гуманітарної співпраці визначився як важливий аспект взаємин між Україною та Китаєм. Ця співпраця мала охоплювати мистецькі проєкти, просвітницькі акції та інші форми обміну. Основу правового регулювання цієї діяльності становить Угода про культурне співробітництво між урядами України та КНР від 1992 року.

Взаємодія в галузі мистецтва та освіти сприяє поглибленню культурних зв'язків між Україною і Китаєм, створює більше можливостей для взаєморозуміння, взаємозбагачення та співпраці на культурному рівні, допомагає краще зрозуміти культурні цінності і традиції одне одного. Це також впливає на культурну дипломатію яка здатна діяти в контексті міжнародних відносин та розвиває міжкультурний діалог через мистецтво. Синергія двох потужних мистецьких шкіл – китайської та української допомагають підвищувати культурну обізнаність і взаєморозуміння, сприяють просуванню української культури в Китаї та, відповідно, китайської культури в Україні. Зважаючи на зазначене, аналіз культурно-мистецьких обмінів між Україною та Китаєм через призму творчості видатних українських митців набуває першочергової актуальності в сучасних науково-мистецьких колах. Першочергово, розширеного дослідження вимагає діяльність видатної постаті в окресленому колі питань, художника та педагога Михайла Гуйди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки актуалізується дослідження проблематики культуротворчих процесів в контексті теоретико-мистецтвознавчого та візуального підходу в інтерпретацій творів сучасних митців. Особливий інтерес науковців в окресленому контексті викликає творчість Михайла Гуди. До різних аспектів окресленої проблеми звертаються низка дослідників, серед яких – О. Авраменко, Р. Михайлова, О. Ковальчук, D. Min, О. Тарасенко, А. Тарасенко.

Творча діяльність М. Гуйди та його учнів, як детермінанти україно-китайського мистецького діалогу, стала предметом досліджень L. Rybalko, Y. Li, D. Ovsiuk, B. Zhao, S. Sun, M. Sullivan, О. Федорук, P. Gryglewski, Y. Ivashko, D. Chernyshev, P. Chang, A. Dmytrenko, L. Horodniuk. Ученими вивчається вплив культурних відмінностей на міжкультурну комунікацію в контексті українсько-китайського митецького діалогу, аналізується феномен мистецтва як послання, реалізоване за допомогою різних засобів художньої виразності.

Мета дослідження – висвітлити творчість Михайла Гуйди у контексті культурно-мистецьких обмінів між Україною та Китаєм, а також проаналізувати його вплив на популяризацію української художньої школи через викладання в китайських вищих навчальних закладах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним з вагомих символів зближення двох країн, в рамках культурно-мистецького діалогу, є переклад літературних творів на китайську та українську мови. У 2006 році в Китаї вийшли

перші переклади творів Тараса Шевченка, а в Україні – переклади класичної китайської поезії, зокрема Лі Бо та Ду Фу.

В межах реалізації програми культурного співробітництва на 2018–2022 роки, восени 2018 року в Китаї відбулися «Дні культури України». Серед заходів: виставка українських культурних пам'яток в музеї «Ґуґун», виступи Національного хору ім. Г. Верьовки, майстер-класи з Петриківського розпису, а також участь у Міжнародному культурному ЕКСПО «Шовковий шлях». Саме у цій локації триптих Михайла Гуйди «Великий шовковий шлях» був представлений як масштабний та символічний художній твір (Авраменко, 2005; 2006). Цей твір став виразною демонстрацією гармонійного співжиття та співпраці між різними націями й культурами.

Розширення міжкультурних, соціальних, економічних зв'язків між двома країнами – Україною та Китаєм, призводить до зростання не тільки в економічній чи культурній сфері. Велика увага приділяється, також, освітній програмі та охоплює різні аспекти співпраці в цьому напрямку, а саме: співпраця з іноземними вишами та стипендіальні програми для державних службовців, учителів, науково-викладацького складу університетів, навчання студентів, культурні обміни та дослідницькі проекти (Донг Мінь, 2020).

Взаємовплив і взаємозбагачення художньої освіти України та Китаю мають тривалий та глибокий характер і охоплюють кілька аспектів розвитку мистецтва та педагогіки. Ця взаємодія, яка почала активно розвиватися ще в радянський період продовжує приносити значні плоди й сьогодні. Обидві країни мають свої унікальні традиції, які гармонійно поєднуються у процесі обміну, створюючи нові можливості для культурного діалогу, навчання та творчості (Михайлова, 2017). Українська система художньої освіти стала однією з ключових ланок формування та розвитку діалогу між Китаєм та Україною і відіграла важливу роль у становленні сучасного китайського мистецького середовища, особливо в контексті реалістичних напрямків.

Важливою складовою взаємозбагачення художньої освіти України та Китаю є також вплив мистецтва на культурну ідентичність Піднебесної. Українська школа живопису, з її орієнтацією на реалістичне відображення дійсності, допомагає китайським художникам глибше осмислити соціальні та історичні процеси, які впливали і впливають на культурний та мистецький розвиток країни (Сюй Дуншэн, 2018). Українські мистецько-освітні заклади впливають на творче вдосконалення китайських студентів, а українські викладачі допомагають їм інтегрувати європейські підходи до живопису, акцентуючи на академічному малюнку та проваджують ці методики в систему китайської художньої освіти (Хань Бін, 2012). Це також дозволяє розвивати нові напрямки в китайському мистецтві, які поєднують національні традиції з європейським підходом до живопису. Українська система мистецької освіти, з її глибокими історичними коренями, стала одним із важливих джерел натхнення для китайських мистецьких шкіл.

Керівництво Китаю приділяє значну увагу міжнародним відносинам, активно заохочуючи молодь здобувати освіту за кордоном, вивчати культуру, мистецтво та науку інших країн. Щороку китайські студенти приїжджають до Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Україні, де вивчають техніку олійного живопису, використовуючи європейські методи побудови композиції та форми (Кулеба-Баринова, 2015; Gryglewski та ін., 2020). Після завершення навчання та захисту дипломів, вони повертаються на батьківщину, фаховими спеціалістами: митцями і наставниками та майстерно інтегрують здобуті знання у створенні нових напрямків викладання чи зображення на полотні, переосмислюючи традиційні підходи як у навчальних процесах, так і у власній творчості.

В Україні також відзначається зростаючий інтерес до культури Китаю та її образотворчої спадщини. Китайські викладачі та митці проводять лекції й семінари в Україні, представляючи традиційне китайське мистецтво, зокрема каліграфію, традиційний живопис, техніку туші та сучасні інновації в мистецьких практиках. Важливою складовою китайського мистецтва є філософія даосизму та конфуціанства, які впливають на підхід до композиції та використання простору. Ці концепції починають проникати в українське мистецтво завдяки обміну ідеями й техніками (Horodniuk, 2023).

Не можна не відмітити, що традиційна китайська культура, з її багатою історією

та унікальними філософськими підходами до мистецтва, справила великий вплив на українське художнє середовище. Китайська живописна традиція, що зосереджена на гармонії з природою, тонких лініях та символізмі дала українським художникам нові інструменти для вираження своїх творчих поглядів (Сунь, 2017). Багато українських художників, які працювали та викладали в Китаї, перейняли певні елементи китайської естетики, що відображається в їхній творчості. Цей обмін і взаємозбагачення дозволяють українським художникам поєднувати традиційний реалізм з елементами східної філософії та дає поштовх для розвитку нових мистецьких концепцій в українській образотворчій діяльності. Китайський акцент на духовність і глибоку символіку також вплинув на підходи українських митців до трактування простору, часу та емоційного змісту в живописі (Rybalko та ін., 2023). Українські митці, зануривши в китайську культуру, отримали можливість по-новому поглянути на власні художні традиції, що дало їм змогу вийти за межі традиційного реалізму та відкрити нові форми та шляхи творчого самовираження.

Важливими елементами взаємозбагачення двох культур та двох мистецьких шкіл – української та китайської – є, також, спільні художні виставки, симпозіуми, майстер-класи, художні резиденції, міжнародні проекти, лекції які організовуються як на державному рівні, так і в межах окремих інституцій. Такі заходи допомагають ширше розуміти традиційні культурні контексти один одного. Окрім того, мистецькі проекти, присвячені традиціям обох країн, часто супроводжуються демонстраціями живопису, скульптури, каліграфії та народного мистецтва, що також створює підґрунтя до міжкультурного діалогу. Завдяки зазначеній культурній інтеграції та творчому обміну китайська живописна культура суттєво розширила свої методи самовираження. Водночас, треба визначити і важливу роль окремих українських митців, які не лише викладали, але й активно долучалися до мистецьких заходів. Серед них варто виділити В. Баринову-Кулебу, О. Бєлянського, С. Брахнова, М. Гуйду, Т. Гончаренко, С. Зорук, О. Храпачова, А. Чебикіна та інших професорів і викладачів НАОМА.

Завдяки сучасним інтеграційним процесам китайського та світового мистецтва академічні методи, зокрема українська образотворча школа, активно впроваджуються у підготовку молодих китайських митців. У цьому контексті особливу увагу слід приділити діяльності видатного українського митця і педагога Михайла Євгеновича Гуйди, якого постійно запрошують до Китаю в якості викладача китайських художніх вишів, в якості коуча мистецьких проектів, до участі в пленерах та організації виставок (Ковальчук, 2016).

Система навчання М. Гуйди є науково обґрунтованою та базується на принципах наукового підходу та реалізму. Вона структурована, послідовна та ефективна. Процес навчання спирається на наукові спостереження та дослідження, які передбачають поступовий аналіз і глибоке вивчення природи об’єктів. Використовуючи такі методи, підходи до академічного рисунку М. Гуйда створив систематизовану методику викладання, поєднуючи між собою українські та китайські образотворчі системи (Головко, 2016).

Майстер приділяє велику увагу техніці, зокрема академічному живопису, ретельному вивченню натури, а також детальному аналізу форми та світлотіні. Це дозволяє студентам вивчати не тільки технічні аспекти, але і культурні та філософські основи обох традицій. Така структура навчання поєднує практику і теоретичне мислення, де основна увага приділяється точному відтворенню форми та фізичної структури об’єктів у просторі, допомагає пізнати основні принципи художньої освіти та сприяє розвитку нових методів і підходів у навчанні живопису (Тарасенко & Тарасенко, 2021).

М. Гуйда не лише навчає основам реалістичного живопису, але й інтегрує до своєї методики китайське сприйняття сутності об’єкта, використовуючи символічні прийоми для його глибшого осмислення. Китайські студенти, яких навчає М. Гуйда, мають ґрунтовне розуміння цих аспектів, що пізніше відображається у їхніх власних творах. Навчання під керівництвом українського майстра дозволяє їм гармонійно поєднувати традиційні китайські мистецькі техніки з сучасними методами зображення у своїх роботах.

Творчість українського митця також має вплив на самоусвідомлення як китайських учнів через унікальне вираження індивідуального

стилю художника та його світогляду. М. Гуйда здатний глибоко занурюватись у навколишнє середовище, відчувати його внутрішню природу, інтуїтивно вловлювати приховану історію. Талановитий митець у погляді людини бачить цілий всесвіт, який неможливо повністю передати словами, але можна відобразити на полотні. Саме такі картини, які китайці пізніше споглядають на його виставках, також впливають на їхнє сприйняття світу, змушуючи поглянути на свою реальність по-новому.

Діяльність Михайла Гуйди у Китаї сформувала стійкий вплив, який інтегрувався як у творчість, так і в методики викладання. Його студенти стали частиною нового покоління китайських митців, які інтегрують елементи українського живопису не тільки у свої роботи, а і в китайську педагогічну систему в сфері мистецької освіти, оскільки його методи знаходять застосування в китайських художніх школах. Цей симбіоз культур став важливим кроком у зміцненні культурно-мистецьких зв'язків між Україною та Китаєм і відкриває нові перспективи для культурного співробітництва, особливо у контексті глобалізації та розвитку цифрових технологій.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Культурно-мистецькі обміни між Україною та Китаєм відображають багатство традицій обох країн і прагнення до взаємного розуміння. Вони не лише сприяють зближенню народів, а й відкривають нові можливості для творчої співпраці у глобальному контексті.

Творчість та викладацька діяльність Михайла Гуйди є прикладом того, як митець та педагог може виступати в якості культурного зв'язоку між китайським та українським народами. Його внесок у розвиток мистецької освіти в Китаї та популяризацію українського мистецтва в Китаї та світі підтверджує важливість культурного діалогу для взаємного збагачення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авраменко О. Михайло Гуйда. Альбом. Київ-Ханчжоу, 2005. 196 с.
2. Авраменко О. Михайло Гуйда (до 50-річчя від дня народження). Мистецькі обрії 2005–2006. 2006. Вип. 8–9. С. 96–100.
3. Донг Мінь. Вплив традицій мистецтва сходу на живопис Михайла Гуйди. Культура і сучасність: альманах. 2020. № 2. С. 56–62.
4. Михайлова Р. Образотворче мистецтво в україно-китайській культурній дипломатії. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Культурологічний альманах. Київ: Ун-т ім. Драгоманова. 2017. Вип. 5. С. 156–163.
5. Сюй Дуншэн. Креативний підхід до інтеграції традиційної культури в систему навчання олійного живопису вищих навчальних закладів. Гуансійські суспільні науки. 2018. № 11. С. 233–236.
6. Хань Бін. Трансформація культурних функцій китайського живопису XX і початку XXI ст. : порівняльний аналіз. Гуманітарний вектор. 2012. № 3. С. 240–246.
7. Кулеба-Баринова В. В єдиному просторі. Михайло Гуйда й учні. *Віче*. 2015. № 1. С. 72–73.
8. Gryglewski P., Ivashko Y., Chernyshev D., Chang P., Dmytrenko A. Art as a message realized through various means of artists expression. Art Inquiry. 2020. №22. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=966115
9. Horodniuk L. S. Modern Ukrainian-Chinese dialogue: the influence of cultural differences on intercultural communication. «中国式现代化与中华传统艺术的当代传承», 2023. 年11月20日中国蚌埠576-581页 dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/19341
10. Сунь С. Майстер століття Ли Фенмянь. Пекін, Реліквії культури, 2017. 202 с. [孙晓飞，百年巨匠林风眠 CenturyMasters, 北京，文物出版社， 2017 共 202 页（第 126 页）].
11. Rybalko L., Li Y., Ovsiuk D., Zhao B. Heritage of European science: Creative self realization of art teacher: chinese experience of art and pedagogical education: monograph. Karlsruhe: ScientificWorld-NetAkhatAV, 2023. Book 17. Part 1. 127 p. https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11331
12. Ковальчук О. Дипломні роботи студентів навчально-творчої майстерні живопису НАОМА під керівництвом М. Гуйди другої половини XX – початку XXI століття. Мистецтвознавство України. Київ, 2016. С. 21–25.
13. Головко Т. Як Михайло Гуйда відкривав китайцям Україну. День. 2016. №41. https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-mykhaylo-huyda-vidkryvav-kytaytsyam-ukrayinu
14. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А. Universe by Mykhailo Guyda. Art and Design. 2021. №2. С. 152–163. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.14

REFERENCES:

1. Avramenko, O. (2005). *Mykhailo Huida. Albom* [Mikhail Guida. Album]. Kyiv-Khanchzhou. 196 p. [in Ukrainian]
2. Avramenko, O. (2006). Mykhailo Huida (do 50-richchia vid dnia narodzhennia) [Mykhailo Huyda (to the 50th anniversary of his birth)]. *Mystetski obrii 2005–2006 – Artistic horizons 2005-2006*, 8–9. 96–100. [in Ukrainian].
3. Donh Min. (2020). Vplyv tradytsii mystetstva skhodu na zhyvopys Mykhaila Huidy [The Influence of Oriental Art Traditions on Mykhailo Huyda's Painting]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 56–62 [in Ukrainian].
4. Mykhailova, R. (2017). Obrazotvorche mystetstvo v ukraino-kytaiskii kulturnii dyplomatii. Kulturna dyplomatiia: stratehiia, modeli, napriamy [Arts in Ukrainian-Chinese Cultural Diplomacy. Cultural diplomacy: strategy, models, directions]. *Kulturolohichnyi almanakh – Culturological almanac*, 5. 156–163. [in Ukrainian]
5. Siui Dunshɔn. (2018). Kreatyvnyi pidkhid do intehratsii tradytsiinoi kultury v systemu navchannia oliinoho zhyvopysu vyshchykh navchalnykh zakladiv [A creative approach to the integration of traditional culture into the system of teaching oil painting in higher education institutions]. *Huansiiski suspilni nauky*, 11, 233–236. [in Ukrainian]
6. Khan Bin. (2012). Transformatsiia kulturnykh funktsii kytaiskoho zhyvopysu XX i pochatku XXI st. : porivnialnyi analiz [Transformation of Cultural Functions of Chinese Painting in the XX and Early XXI Centuries: A Comparative Analysis]. *Humanitarnyi vektor*, 3, 240–246. [in Ukrainian]
7. Kuleba-Barynova, V. (2015). V yedynomu prostori. Mykhailo Huida y uchni. [In a single space. Mykhailo Huyda and his students]. *Viche – Viche*, 1. 72–73. [in Ukrainian]
8. Gryglewski, P., Ivashko, Y., Chernyshev, D., Chang, P., & Dmytrenko, A. (2020). Art as a message realized through various means of artists expression. *Art Inquiry*, 22. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=966115
9. Horodniuk, L. S. (2023). Modern Ukrainian-Chinese dialogue: the influence of cultural differences on intercultural communication. «中国式现代化与中华传统艺术的当代传承». 年11月20日中国蚌埠576–581页 dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/19341
10. Sun, S. (2017). *Maister stolittia Ly Fenmian*. [The master of the century Li Fengmian]. Pekin, Relikvii kultury. 202 s. [孙晓飞，百年巨匠林风眠 CenturyMasters, 北京，文物出版社， 2017 共 202 页（第 126 页）]. [in Ukrainian]
11. Rybalko, L., Li, Y., Ovsiuk, D., & Zhao, B. (2023). *Heritage of European science: Creative self realization of art teacher: chinese experience of art and pedagogical education: monograph*. Karlsruhe: ScientificWorld-NetAkhatAV. Book 17(1). 127 p. https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11331
12. Kovalchuk, O. (2016). Dyplomni roboty studentiv navchalno-tvorchoi maisterni zhyvopysu NAOMA pid kerivnytstvom M. Huidy druhoi polovyny KhKh – pochatku XXI stolittia. [Diploma works of students of the educational and creative studio of painting of the National Academy of Arts of Ukraine under the direction of M. Huyda in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art History of Ukraine*. Kyiv. 21–25. [in Ukrainian].
13. Holovko, T. (2016). Yak Mykhailo Huida vidkryvav kytaitsiam Ukrainu. [How Mykhailo Huyda opened Ukraine to the Chinese]. *Den – Day*, 41. https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-mykhaylo-huyda-vidkryvav-kytaytsyam-ukrayinu [in Ukrainian]
14. Tarasenko, O. A., & Tarasenko, A. A. (2021). Universe by Mykhailo Guyda. *Art and Design*, 2, 152–163. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.14

УДК 7.05
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-39

Жу ЧАНПУ
аспірант кафедри основ архітектури та архітектурного проєктування, Київський національний університет будівництва та архітектури, просп. Повітрофлотський, 31, м. Київ, Україна, 03037
***ORCID**: 0009-0004-9009-6938*

Ольга КРИВЕНКО
доктор технічних наук, професор, професор кафедри архітектурних конструкцій, Київський національний університет будівництва та архітектури, просп. Повітрофлотський, 31, м. Київ, Україна, 03037
***ORCID**: 0000-0002-8949-0944*

Бібліографічний опис статті: Жу Чанпу, Кривенко, О. (2025). Біокліматичне моделювання: інтерпретація класифікації дизайн-об'єктів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 269–274, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-39

БІОКЛІМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИФІКАЦІЇ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТІВ

***Метою роботи** є уточнення класифікації об'єктів дизайну відповідно до рівня їх взаємодії з природно-кліматичним середовищем в матеріально-предметному та функціонально-процесуальних проявах при біокліматичному моделюванні.*

***Методологія** ґрунтується на аналітичному дослідженні існуючих класифікацій дизайну стосовно біокліматичного моделювання, орієнтуючись на матеріально-предметний і функціонально-процесуальний взаємозв'язок дизайн-об'єктів із штучним і природним середовищем, що спирається на результати порівняльного аналізу теоретичних положень та конкретних прикладів з формування проєктних рішень середовищного дизайну. В результаті дослідження запропонована класифікація дизайн-об'єктів, що враховує їх взаємодію з природним середовищем. Виділено три основні типи: природно-об'єктний, штучно-об'єктний та дифузно-об'єктний дизайн. Кожен тип проаналізовано на прикладах середовищного дизайну. У біокліматичному контексті, класифікація враховує ступінь взаємодії з природним та штучним середовищем: від повної до мінімальної взаємодії. Важливим висновком стало усвідомлення, що кожен об'єкт дизайну взаємодіє з штучним та природним середовищем по-різному, що вимагає індивідуалізації рішень при біокліматичному моделюванні.*

***Наукова новизна** полягає у формуванні нового погляду на класифікацію дизайн-об'єктів з акцентом на біокліматичне моделювання, що розширює традиційні рамки проєктування об'єктів дизайну і спонукає до екологічних інновацій на основі врахування впливу природно-кліматичних умов.*

***Висновок.** Результати дослідження мають не тільки теоретичну але й практичну цінність для дизайнерів, архітекторів та інших фахівців, які займаються створенням стійких та екологічних продуктів та середовищ. Запропонована класифікація об'єктів дизайну дозволяє більш ефективно впроваджувати біокліматичні рішення в практику, забезпечувати сталий розвиток у різних областях дизайну.*

***Ключові слова:** біокліматичне моделювання, об'єкти дизайну, середовищний дизайн, сталий розвиток.*

Ru CHANGPU
Postgraduate student at the Department of Fundamentals of Architecture and Architectural Design, Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture, 31 Povitroflotskyi Ave, Kyiv, Ukraine, 03037
***ORCID:** 0009-0004-9009-6938*

Olga KRIVENKO
Doctor of Technical Sciences, Professor, Professor at the Department of Architectural Structures, Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture, 31 Povitroflotskyi Ave, Kyiv, Ukraine, 03037
***ORCID:** 0000-0002-8949-0944*

To cite this article: Changpu, Ru., Krivenko, O., (2025). Bioklimatychne modeliuvannia: interpretatsiia klasyfikatsii dyzain-obiektiv. [Bioclimatic modeling: interpreting the classification of design objects]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 269–274, doi: https://doi.org/ 10.32782/facs-2025-1-39

BIOCLIMATIC MODELING: INTERPRETING THE CLASSIFICATION OF DESIGN OBJECTS

The purpose *of the study is to clarify the classification of design objects based on the analysis of the level of interaction with the natural and climatic environment in material and subject and functional and procedural manifestations in the context of bioclimatic modeling.*

The methodology *is based on an analytical study of existing design classifications in relation to bioclimatic modeling, focusing on the material-subject and functional-processual interconnection of design objects with both artificial and natural environments. This approach relies on the results of a comparative analysis of theoretical principles and specific examples in the formation of design solutions for environmental design. The study proposes a classification of design objects that takes into account their interaction with the natural environment. Three main types are identified: natural-object, artificial-object, and diffuse-object design. Each type is analyzed using examples of environmental design. In the bioclimatic context, the classification takes into account the degree of interaction with the natural and artificial environment: from full to minimal interaction. An important conclusion was the realization that each design object interacts with the artificial and natural environment in different ways, which requires individualization of solutions in bioclimatic modeling.*

The scientific novelty *lies in the formation of a new view on the classification of design objects with an emphasis on bioclimatic modeling, which expands the traditional framework for designing design objects and encourages environmental innovation based on the impact of natural and climatic conditions.*

The results of the study *are of practical value for designers, architects, and other professionals involved in the creation of sustainable and environmentally friendly products and environments. The proposed classification of design objects allows for more efficient implementation of bioclimatic solutions in practice, ensuring sustainable development in various design areas.*

Key words: *bioclimatic modeling, design objects, environmental design, sustainable development.*

Вступ. Дизайн відображає сучасні естетичні уподобання та функціональні потреби суспільства. Зростаюча увага до стійкого розвитку спонукає дизайнерів шукати нові рішення, які б мінімізували негативний вплив на довкілля (Кардаш, 2016). У цьому контексті, біокліматичне моделювання, що ґрунтується на врахуванні кліматичних умов та природних ресурсів, забезпечує створення інноваційних рішень у дизайні, що відповідають актуальним вимогам енергоефективності та екологічної безпеки.

Дизайн, який на сьогодні охоплює різні галузі – від промислового до архітектурного, ж має враховувати вплив своєї діяльності на довкілля. З огляду на це, класифікація дизайн-об'єктів стає важливим інструментом для систематизації проєктної діяльності та впровадження біокліматичних принципів у практику. Розуміння особливостей різних типів дизайн-об'єктів дозволить підбирати оптимальні біокліматичні рішення для кожного конкретного випадку. Це, в свою чергу, сприятиме вдосконаленню дизайнерської практики та розвитку нових підходів до створення стійких та екологічних продуктів і середовищ.

Актуальність дослідження полягає в необхідності адаптації дизайну до змін клімату та потреб суспільства, а також у розширенні традиційних рамок класифікації дизайн-об'єктів шляхом інтеграції біокліматичного підходу.

Аналіз попередніх досліджень. Питання класифікаційного узагальнення дизайну розглядається у наукових дослідженнях у зв'язку з його поширенням у різні галузі та сфери людської діяльності. Як відзначається в (Малік, 2011; Прищенко, 2010) сучасний дизайн охоплює різні галузі: від промислового та графічного дизайну до дизайну інтерфейсів, моди, архітектури та навіть комп'ютерних сервісів. У цьому контексті питання класифікації дизайну досліджуються як система проєктної діяльності. У дослідженнях (Абизов, 2020; Пискун, 2009; Прищенко, 2010), автори відзначають, що існуюча класифікація видів дизайну характеризується спрямованістю проєктної діяльності на певну об'єктну галузь. Під об'єктом розуміється сукупність предметів матеріального світу, які об'єднуються тією чи іншою конкретною специфікою та виділяє наступні основні види дизайну за об'єктною направленістю: дизайн середовища (Абизов, 2020; Тімохін, 2010; Тімохін 2012), промисловий дизайн (Луговський, 2017), графічний дизайн (Пискун, 2009).

Однак, з огляду на зростаючу популярність біокліматичного моделювання (Кривенко, 2013), виникає затребуваність у розширенні традиційної класифікації дослідження дизайн-об'єктів через призму біокліматичного підходу, що дозволить формувати ефективні стратегії сталого дизайну.

Метою дослідження є уточнення класифікації об'єктів дизайну, що ґрунтується на аналізі рівня їх взаємодії з природно-кліматичним середовищем в матеріально-предметному та функціонально-процесуальних проявах при біокліматичному моделюванні.

Результати дослідження. Дизайн є цілісною проєктною системою, що впливає як на формування штучних об'єктів, так і на природне середовище. Дослідження дизайну як системи проєктних практик, дозволяє не зосереджуватись тільки на об'єктах дизайну, але і аналізувати їх зв'язок чи вплив на них природного середовища в процесі проєктування. Прикладом такого підходу є розвиток екологічного дизайну та біокліматичного моделювання об'єктів дизайну, що дозволяє не замикатись в проблематиці створення штучних об'єктів, але й активно розвивати питання взаємодії об'єктів дизайну із природним середовищем. Розвиток екологічного дизайну та біокліматичного моделювання (Данієлян, 2018; Кривенко, 2013; Yeang Ken, 1994) свідчить про необхідність врахування природно-кліматичних факторів у процесі проєктування.

Сучасний дизайн характеризується «міжпроцесною дифузією» – взаємопроникненням процесів створення штучних та природних об'єктів. Це явище можна відобразити через концепцію природно-об'єктного та штучно-об'єктного дизайну, а також «дифузних» об'єктів, що поєднують обидва підходи. Такий підхід дозволяє групувати різні види дизайну всередині цих напрямів, що визначається рівнем взаємодії з природним середовищем в їх матеріально-предметному та функціонально-процесуальних проявах. Розглянемо на прикладі середовищних об'єктів дизайну, що формують упорядковану сукупність різноманітних предметно-просторових структур.

Природно-об'єктний дизайн відзначається максимально можливим, навіть до 100% рівнем взаємодії з природним середовищем, де практично відсутні штучні елементи дизайну. Прикладом цього є формування ландшафтного середовища традиційного пейзажного саду у китайському стилі (табл. 1, рис. 1). У китайських садах визначальне значення має гармонія з природою, що ґрунтується на унікальності природи та філософському значенні рослин, що і відображається у функціонально-процесуальному прояві дизайну. Так, рослини розташовуються довільно, але їх вибір має символічне значення. Щодо матеріально-предметного прояву у дизайні, то всі садові споруди виготовляють виключно з натуральних матеріалів, таких як дерево та камінь, бамбук тощо, дотримуючись природної гармонії саду.

Штучно-об'єктний середовищний дизайн визначається мінімальним рівнем взаємодії з природним середовищем в матеріально-предметному та функціонально-процесуальних проявах, що може проявлятись лише опосередковано (через досвід та уяву розробника дизайну). Прикладом розробки штучно-об'єктного дизайну є розробка віртуального середовища в ігровому дизайні. Ігровий дизайн поєднує мистецтво і технології, перетворюючи творчі ідеї на інтерактивний досвід. Художнє бачення

Таблиця 1

Природно-об'єктний дизайн при формуванні ландшафтного середовища – традиційного пейзажного саду у китайському стилі

Аналіз рівня взаємодії зі штучним та природним середовищем у:	
матеріально-предметному прояві дизайну	**функціонально-процесуальному прояві дизайну**
Штучний: відсутній **Природний:** сад в китайському стилі відзначається наявністю таких архітектурних елементів, як містки, сходи, альтанки, які часто фарбуються в яскраві кольори, такі як червоний, жовтий або зелений. Щоб зберегти природну гармонію саду, всі споруди виготовляються лише з природних матеріалів, таких як дерево та камінь, бамбук.	**Штучний:** відсутній **Природний:** з метою пошуку взаємодії людини з енергіями та силами природи, у Китаї сформувалась концепція Фен-шуй. Тому для саду в китайському стилі надзвичайно важливо дотримуватися повної гармонії з природою. Рослини, крім естетичного значення, мають також символічне та філософське навантаження: слива і персик символізують щастя, сосна – великодушність, а бамбук – чистоту думок.

Рис. 1. Приклад пейзажного саду у китайському стилі з природним ландшафтом, що призначений для роздумів, неквапливого споглядання

визначає естетику, атмосферу та сюжет гри, дозволяючи передавати емоції, залучати гравців і створювати незабутні враження. У цьому контексті дизайн середовища відіграє ключову роль, надаючи гравцям основу для дослідження і взаємодії з ним. Наявність складних деталей та інтерактивних елементів посилює враження занурення, що спонукає гравців вкладати більше часу та енергії у гру. При цьому як на матеріально-предметному так і функціонально-процесуальному прояві розробка віртуального середовища є штучним об'єктом дизайну, що розвивається на основі та завдяки технологіям (табл. 2).

Дифузно-об'єктний середовищний дизайн, що виникає між двома провідними напрямками (штучного та природного об'єктного дизайну) на рівні міжвидової взаємодії як окремі «проміжні» чи «дифузні» об'єкти дизайну можуть бути у більшій чи меншій мірі наближеними до природного середовища. Відповідно і формування рішень дизайну при біокліматичному моделюванні може бути більш чи менш пов'язаним з природним середовищем.

Як приклад такої взаємодії розглянемо створення інтер'єру середовища павільйону Бразилії на всесвітній виставці Expo Dubai у 2020 році. При розробці павільйону Бразилії на Expo 2020 архітектори та дизайнери (Ben-Avid, JPG.ARQ, MMBB Arquitetos) створили публічний простір центром якого стала поверхня підлоги із чорного, відшліфованого, протиковзного бетону покрита тонким шаром води, що черпає свій поетичний мотив із річки Ріо-Негро у басейні Амазонки (табл. 3, рис. 2а, б). Павільйон захищений сталевою конструкцією та непрозорою брудовідштовхувальною тканиною Precontrant від Serge Ferrari на яку проєктується відео, що створює захоплюючу атмосферу змінних зображень, звуків та ароматів на воді та представляє водні ресурси Бразилії як місце народження життя та природної спадщини.

Таблиця 2

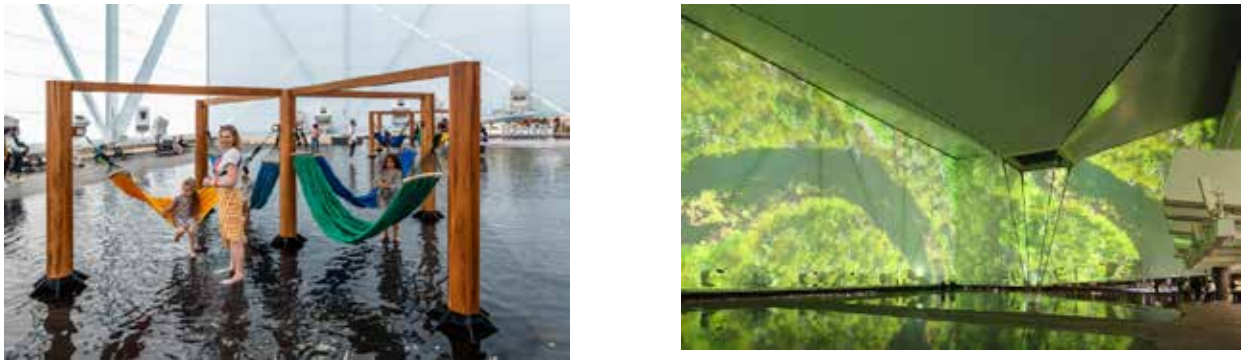
Штучно-об'єктний дизайн (при розробці віртуального середовища у гейм дизайні)

Аналіз рівня взаємодії зі штучним та природним середовищем у:	
матеріально-предметному прояві дизайну	**функціонально-процесуальному прояві дизайну**
штучний: застосування штучних технологій, направлених на розробку складних деталей, текстур та освітлення; сенсорна стимуляція, технології для підвищення доступності віртуальної реальності для навігації та взаємодії зі штучним віртуальним світом; **природний:** опосередковано через досвід розробника дизайну	**штучний:** ігровий дизайн, по суті, є сумішшю мистецтва і технологій, де дизайнери перетворюють свої творчі ідеї у мистецтво дизайну ігрового середовища, що служить фоном для пригод гравців, створюючи відчуття місця, атмосфери. **природний:** опосередковано через досвід розробника дизайну

Таблиця 3

Дифузно-об'єктний дизайн при формуванні середовища інтер'єру павільйону Бразилії на Expo 2020

Аналіз рівня взаємодії зі штучним та природним середовищем у:	
матеріально-предметному прояві дизайну	**функціонально-процесуальному прояві дизайну**
Штучний: - конструктивні елементи будівлі для захисту від впливу зовнішнього природнього середовища; - елементи оздоблення інтер'єру; **Природний:** - температура та вологість повітря, вода на поверхні підлоги для охолодження та забезпечення комфорту відвідувачів.	**Штучний:** тканеві огороджуючі поверхні павільону, на які виводиться відео, створюючи захоплюючу атмосферу змінних зображень, звуків для візуалізації природи та культури Бразилії. **Природний:** вода як центральна тема уваги та роздумів. У павільйоні представлені води Бразилії – її річки та мангрові зарості, місце зародження родючості життя, природна спадщина, що лежить в основі всіх дискусій про стійкий розвиток на планеті.



а **б**

Рис. 2. Виставковий павільйон Бразилії на Expo Dubai 2020 рішення інтер'єру: а – поєднання води та штучних елементів дизайну для відпочинку; б – проєкція на стіни павільйону природного середовища Бразилії

Вода використовується не тільки як центральна тема уваги але і як матеріально-предметний прояв дизайну, забезпечуючи відвідувачам комфорт у спекотному кліматі Дубаї. У своєму функціонально-процесуальному прояві таке рішення дизайну пов'язано із візуалізацією природи та культури Бразилії, що орієнтовано як на збереження, так і на стійке майбутнє за допомогою технологій.

Представлений аналіз проєктного досвіду об'єктів середовищного дизайну, що демонструє рівень їхньої взаємодії з природним середовищем, формує основу для класифікації цих об'єктів у контексті біокліматичного моделювання.

Висновки. У ході дослідження було уточнено класифікацію об'єктів дизайну на основі рівня їх взаємодії з природним середовищем. Запропонована класифікація (природно-об'єктний, штучно-об'єктний, дифузно-об'єктний дизайн) дозволяє дизайнерам визначати рівень взаємодії їх проєктів з природним середовищем. Це сприяє усвідомленому вибору матеріалів, технологій та проєктних рішень, що мінімізують екологічний слід. Розглянута концепція «міжпроцесної дифузії» підкреслює взаємозв'язок між створенням штучних та природних об'єктів. Це спонукатиме дизайнерів до пошуку інтегрованих рішень, що враховують як функціональні, так і екологічні аспекти. Представлені у дослідженні приклади демонструють, що біокліматичне моделювання є ефективним інструментом для інтеграції принципів сталого розвитку в дизайн.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методології оцінки екологічної ефективності біокліматичних дизайн-рішень, а також у вивченні можливостей застосування новітніх технологій для біокліматичного моделювання. Крім того, важливо дослідити соціальні та культурні аспекти біокліматичного дизайну, щоб забезпечити його гармонійне поєднання з потребами та цінностями суспільства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абизов В. Пропозиції щодо методики дизайн-проектування об'єктів середовища. *Актуальні проблеми сучасного дизайну:* тези II міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня 2020 р. Київ, 2020. С. 138–142.
2. Данієлян А.Є. Інструментальні засоби створення об'єктів еко – дизайну на основі методологічного підходу : дис. … канд. техн. Наук: 05.01.03. Київ, 2018. 184 с.
3. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування / О.В. Кардаш та ін. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
4. Кривенко О.В. Біокліматична архітектура як явище в екологічній архітектурі. *Енергоефективність в будівництві та архітектурі*. 2013. № 4. С. 155–158.
5. Луговський О. Традиції та інновація в сучасній проектній практиці промислового дизайну: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., м.Херсон, 18 – 20 квітня 2017 р.. Херсон: ХНТУ, 2017. С. 19–21.
6. Малік Т.В. Просторово формуючі напрями дизайн-діяльності початку 21 століття. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2011. №27. С. 89–94.
7. Основи дизайну архітектурного середовища: Підручник / В.О.Тімохін та ін. Київ: Основа, 2010. 395 с.
8. Пискун О.М. Основи дизайну: навч.-метод. посіб. Чернігів: ЧДПУ, 2009. 40 с.
9. Прищенко С. Теорія та методологія дизайну: навч. посіб. Київ: Альтерпрес, 2010. 354 с.
10. Тімохін В. Pro «Дизайн архітектурного середовища». *Нариси з історії українського дизайну XX століття*: зб. статей Ін-ту проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ: Фенікс, 2012. С. 173–178.
11. Yeang, Ken, (1994). *Bioclimatic Skyscrapers* (p. 137). London, Zurich, Munich: Artemis.

REFERENCES:

1. Abyzov, V. (2020). Propozytsii shchodo metodyky dyzain-proiektuvannia obyektiv seredovyshcha [Proposals on the methodology for designing environmental objects]. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 138–142). Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury. (in Ukrainian).
2. Daniyelyan, A. Ye. (2018). Instrumentalni zasoby stvorennia obiektiv eko-dyzainu na osnovi metodolohichnoho pidkhodu [Tools for creating eco-design objects based on a methodological approach] [Candidate's thesis]. Kyivskyi natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury. (in Ukrainian).
3. Kardash, O. V., Svirko, V. O., Boychuk, O. V., & Holoborodko, V. M. (2016). Dyzainerska diialnist: ekolohichne proektuvannia [Design activity: ecological design]. Kyiv: Ukrainskyi naukovo-doslidnyi instytut dyzainu ta erhonimiky. (in Ukrainian).
4. Kryvenko, O. V. (2013). Bioklimatychna arkhitektura yak yavyshche v ekolohichnii arkhitekturi [Bioclimatic architecture as a phenomenon in ecological architecture]. Enerhoefektyvnist v budivnytstvi ta arkhitekturi – *Energy efficiency in construction and architecture*, 4, 155–158. (in Ukrainian).
5. Luhovskyi, O. (2017). Tradytsii ta innovatsiia v suchasnii proektnii praktytsi promyslovoho dyzainu [Traditions and Innovation in Modern Industrial Design Practice]. Materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 19–21). Kherson: Kherson National Technical University. (in Ukrainian).
6. Malik, T. V. (2011). Prostorovo formuiuchi napriamy dyzain-diialnosti pochatku 21 stolittia [Spatially Forming Directions of Design Activity at the Beginning of the 21st Century]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia – *Modern problems of architecture and urban planning*, 27, 89–94. (in Ukrainian).
7. Timokhin, V. O., Shebek, N. M., & Malik, T. V. (2010). Osnovy dyzainu arkhitekturnoho seredovyshcha [Fundamentals of Architectural Environment Design]. Kyiv: Osnova. (in Ukrainian).
8. Pyskun, O. M. (2009). Osnovy dyzainu: navchalno-metodychnyi posibnyk [Fundamentals of Design: Teaching and Methodological Manual]. Chernihiv: Chernihiv State Pedagogical University. (in Ukrainian).
9. Pryshchenko, S. (2010). Teoriia ta metodolohiia dyzainu: navchalnyi posibnyk [Theory and Methodology of Design: Teaching and Methodological Manual]. Kyiv: Alterpress. (in Ukrainian).
10. Timokhyn, V. (2012). Pro «Dyzain arkhitekturnoho seredovyshcha». Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Pro "Design of Architectural Environment". Essays on the History of Ukrainian Design of the 20th Century]. Zbirnyk naukovykh prats Instytutu problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, (pp. 173–178). Kyiv: Phoenix. (in Ukrainian).
11. Yeang, K. (1994). Bioclimatic Skyscrapers (p. 137). London, Zurich, Munich: Artemis.

УДК 7.036(477):339.13:658.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40

Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ
аспірант кафедри теорії і історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002
ORCID: *0000-0003-4672-5851*

Бібліографічний опис статті: Завершинський, В. (2025). Типи кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві: автономність, посередництво, художня діяльність. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 275–283, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40

ТИПИ КУРАТОРСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У СУЧАСНОМУ ЗАХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ: АВТОНОМНІСТЬ, ПОСЕРЕДНИЦТВО, СПІВАВТОРСТВО

Метою статті *є дослідження типології кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві з точки зору ключових рольових орієнтацій автономності, посередництва та співавторства.*

Методологія *дослідження включає метод компаративного аналізу, який застосовувався для порівняння ключових явищ у становленні і розвитку кураторських стратегій. Важливого значення набув метод типологізації та історико-хронологічного аналізу.*

Наукова новизна. *У дослідженні визначено та обґрунтовано типологію кураторських практик; виокремлено три основні напрямки, в яких упродовж другої половини XX – початку XXI ст. розвивались функції, ролі та властивості кураторства.*

Висновки. *Кураторська стратегія автономності характеризується виконанням самостійної художньої ролі та є віддзеркаленням властивої кураторам функції авторської індивідуалізації. В західноєвропейському та американському мистецтві, автономний статус куратора є інструментом поєднання художніх творів та аудиторій глядачів у спільну парадигму експозиції, проекту або події. Кураторська стратегія посередництва є найбільш звичною у практиках першої половини XX ст., особливо у сфері музейного кураторства. Упродовж другої половини XX – початку XXI ст. управлінські функції арт-посередника здобули більш виразну змістовну складову, спрямовану на залучення нових аудиторій, формування нових просторів зустрічі твору та глядача, а також важливу функцію встановлення художньої ієрархії. Кураторська стратегія співавторства виникає на хвилі т.зв. кураторського повороту 1960-х рр. Можливість виступити від імені художника формує нове амплуа митця-куратора, який відтепер володіє персональною територією художнього виробництва.*

Ключові слова: *куратор, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво, кураторські стратегії, Венеційська бієнале, Документа.*

Valeriy ZAVERSHYNSKY
Postgraduate Student, Department of Theory and History of Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0000-0003-4672-5851*

To cite this article: Zavershynsky, V. (2025). Typy kuratorskykh stratehii u suchasnomu zakhidnomu mystetstvi: avtonomnist, poserednytstvo, khudozhnia diialnist [Types of curatorial strategies in contemporary art: autonomy, mediation, co-authorship]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 275–283, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40

TYPES OF CURATORIAL STRATEGIES IN CONTEMPORARY WESTERN ART: AUTONOMY, MEDIATION, CO-AUTHORSHIP

The purpose of the article *is to study the typology of curatorial strategies in contemporary Western art. The author considers the main role orientations of an art curator, in particular: autonomy, mediation and co-authorship.*

The research methodology *is based on the method of comparative analysis, which was used to study key phenomena in the formation and development of curatorial strategies. The method of typology and historical-chronological analysis was of great importance.*

Scientific novelty. *The study defines and substantiates the typology of curatorial practices; three main directions are identified in which the functions and roles of curatorship developed during the second half of the 20th – early 21st centuries.*

Conclusions. *The curatorial strategy of autonomy is characterized by the fulfillment of an independent artistic role and is a reflection of the function of authorial individualization. In Western European and American art, the autonomous status of the curator is a tool for combining works of art and audiences into a common model of an exhibition, project or event. The curatorial strategy of mediation is the most widespread in the practices of the first half of the 20th century, especially in the field of museum curatorship. During the second half of the 20th – early 21st centuries. the managerial functions of the art mediator acquired a more pronounced substantive component aimed at attracting new audiences and forming new spaces. The function of establishing an artistic hierarchy gained significant importance. The curatorial strategy of co-authorship arises in the wake of the so-called curatorial turn of the 1960s. The opportunity to speak on behalf of the artist forms a new role for the artist-curator, who from now on owns a personal "territory" of artistic production.*

Key words: *curator, contemporary art, fine arts, curatorial strategies, Venice Biennale, Documenta.*

Вступ. Свідченням складності проблеми визначення статусу кураторських практик у сучасному образотворчому мистецтві є динаміка інституалізації та осмислення ролі куратора у цьому процесі. У середині 2000-х років твердження Пола О'Нілла стосовно того, що в якості історичного дискурсу «кураторство ще не повністю утвердилося як наукова галузь дослідження» (O'Neill, 2007, с. 25) виглядало органічним та коректним підсумком тривалого, проте незавершеного етапу ствердження кураторських ролей, що розпочався наприкінці 1990-х рр. Проте в середині 2010-х рр. дослідники продовжували констатувати неочевидність багатьох аспектів у кураторських практиках. Приміром, Ірма Віткаускайте стверджувала, що «ідентичність куратора ще не визначена» (Vitkauskaitė, 2015, с. 2).

У цьому контексті стосовно ролі куратора важливим є три точки зору, які по різному характеризують кураторські практики як інструментарій експозиційно-виставкового процесу.

По-перше, найбільш очевидною позицією є представлення арт-куратора в якості самостійної фігури, яка створює автономний художній продукт. У цій ролі куратор звертається до концепцій кураторського автономізму.

По-друге, куратор розглядається як арт-менеджер виставкового проекту. В цій ролі він поєднує різні якості образотворчого мистецтва у спільну модель експозиції, проте при цьому не є виробником художнього продукту. У концептуальному сенсі така кураторська модель спирається на т.зв. медіативні або посередницькі концепції. Як менеджер експозиційного простору, арт-куратор доносить змісти, проте не формує їх. Важливо підкреслити, що посередницькі функції куратора перетинаються, проте не перебирають на себе медійну складову, виходячи з того факту, що мистецтво – більш складна соціальна сфера, про яку не можна розповідати тільки як про подію (іншими словами, мистецтво потребує емоційного споживання).

По-третє, в останні десятиліття здобуває популярність точка зору на кураторську практику як модель співавторства, що дозволяє куратору виступати у експозиційному проекті на рівні із митцями саме в художній якості автора.

Розглянемо кураторські практики як інструментарій експозиційно-виставкового процесу у контексті наведених вище напрямків.

Аналіз попередніх досліджень. Кураторські стратегії у західному мистецтві досліджуються з другої половини XX ст. Проте з огляду на завдання нашого дослідження, зосередимось на історіографії проблеми рольової орієнтації кураторських практик на початку XXI ст., яка є більш вузькою.

У західних дослідження домінує концепція взаємозв'язку кураторських стратегій із еволюцією виставково-експозиційних концепцій. Наприклад, у такому контексті концепцію походження сучасних рольових форм кураторських практик розглядає Йоакім Ханссон. Вчений підкреслює, що «мистецтво насправді стає саме собою лише на виставках», і ця обставина змінило роль куратора на «каркасну» (тобто таку, що структурує та впорядковує художні наміри) (Hansson, 2016, с. 5). Єва Віткаускай пояснює масштаб репрезентації функцій та ролей арт-куратора природною невизначеністю, яка є органічним наслідком широти кураторського фаху. Типовим варіантом сприйняття куратора є приписування йому ролі менеджера, який «організовує зустріч глядача з твором мистецтва» та опікується тими чи іншими формами пред'явлення робіт. Саме у цьому сенсі куратор

виступає як «генератор ідей, що розвиває своє бачення разом з митцями», допомагаючи художникам самовиразитися (Vitkauskaitė, 2015, с. 2).

В цілому, серед дослідників, які задіяні нами для виявлення та інтерпретації рольових орієнтацій куратора слід назвати дослідження Ейвінда Россака (Rossaak, 2018), Зеян Чжоу (Zhou, 2020), Дженніфер Рестаурі (Restauri, 2012), Вілсона Вай (Wai, 2019), які звертаються до аналізу конкретних проектів.

Метою статті є дослідження типології кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві з точки зору ключових рольових орієнтацій автономності, посередництва та співавторства.

Результати дослідження. ***Кураторська стратегія автономності. Куратор як самостійна художня роль.*** Аналіз цього напрямку варто розпочати із важливого висновку Джонаса Тініуса та Шерон Макдональд, які пропонують розглядати кураторські практики через призму двох різних якостей: «curating» (кураторство, як процес) та «the curatorial» (кураторський результат, як наслідок, як продукт) (Tinius, 2020, с. 36). За їх припущенням, кураторські практики станом на 2020-ті роки вже не є беззастережно пов'язані із «обслуговуванням виставки» або відбором творів мистецтва для експонування. Невід'ємними інструментами такий проектів є дослідження, співучасть у мистецькому процесі та дискурсивні формати, що сигналізує про остаточний вихід арткураторства «за межі музейного або виставкового контекстів» (Tinius, 2020, с. 36). Важливо підкреслити, що вказані вище дослідники розглядають такі особливості в зміні підходів як ознаку автономності кураторського фаху.

В західноєвропейському мистецтві склалась конвенційна точка зору, щодо періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. як етапу переходу від кураторської вторинності до автономізму.

Наприклад, Ейвінд Россак характеризує процес трансформації кураторський практик у Норвегії як зміну традиційних параметрів виставки, що багато десятиліть до цього була «місцями відтворення та артикуляції сприйняття, цінності та знання», а після 1990-х рр. набула додаткових значень як «нова логіка обміну в галузі мистецтва» (Rossaak, 2018, с. 127–128).

У цей період часу роль куратора стає настільки міцно вкоріненою до існуючих художніх інституцій, що в окремих випадках породжує контроверсивні погляди на саму природу посередництва в мистецтві. Так, вже у другій половині 1980-х у західному світі починаються реверсні процеси, коли галереї уникають терміну «куратор» для більш нейтральних і прагматичних понять, таких як «виробник» або «організатор виставок» (McKeon, 2022, с. 181).

Не дивлячись на це, важливе значення для ствердження автономного статусу куратора відіграло ускладнення концептуального значення сучасного образотворчого мистецтва, яке, за влучним висновком Крістофера Уайтхеда, у певний момент припинило «говорити саме за себе» (Whitehead, 2012, с. X–XI). Складність сприйняття художніх творів, а також паралельно із цим – загострення соціального значення мистецтва, стали каталізаторами кураторського автономізму, який сформувався як відповідь на виклик «неоднозначності» художнього твору.

Як підкреслює Уайтхед, каналами через які кураторська автономія будувала сама себе, стала ціла низка факторів, які вчений відносить до сфери художнього виробництва. Створення «інтерпретації мистецтва» сформувало дослідницьку роль куратора, а «маніпуляції фізичним середовищем демонстрації художніх творів» (приміром, участь у дизайні освітлення виставки) створило важливу функцію куратора, як «виробника просторів». Навіть така, на перший погляд, допоміжна роль у виставкових процесах, як розробка супровідних матеріалів (текстові панелі, етикетки, аудіогіди, інтерактиви, аудіовізуальні матеріали тощо) спричинила відповідний напрямок у кураторстві, який Уайтхед називає «вербальними регістрами інтерпретації» творів мистецтва (Whitehead, 2012, с. XIII).

Подвійна ідентичність куратора помітна не тільки у випадках суміщення ролей посередника, менеджера та власне митця, але й у взаємодії куратора із аудиторіями.

Наприклад, Зеян Чжоу розглядає в якості головної альтернативи моделі «куратор – художник», модель «куратор – спільноти», де посередницькі функції спрямовуються «на тих, хто за межами галереї». При цьому Чжоу вважає, що куратор має бути не лише промоутером виставки, але й має бути присутнім як частина аудиторії та не відокремлювати себе від гля-

дача. Цю роль дослідниця називає роллю кураторської самоідентифікації, натякаючи на те, що професія медіатора між картиною та глядачем виникла з аудиторії, а не з художньої спільноти (Zhou, 2020, с. 121).

В якості прикладу розглянемо проект куратора Харальда Зеємана «Коли відношення стає формою» (1969 р. «Kunsthalle») та його реконтекстуалізацію у 2003 року в рамках експозиції «Як узагальнення стає формами: мистецтво в глобальну епоху» («Walker Art Center», куратори Філіпа Вернь, Олукемі Ілесанмі та Дугласа Фогл).

Концепція Зеємана була спрямована на поєднання творчих зусиль митців (переважно, в рамках інсталяції, перформансу та концептуального живопису) із замкненим простором. В основі задуму – ідея галереї як своєрідної рамки від картини, що стримує, надає форму, узагальнює, проте не здатна відмінити сам живопис або істотно змінити його сприйняття. Куратор використав усі можливі площини та простори: від традиційного підняття картин на стіни, до імітації випадкових речей у кімнаті та наповнення простору виставки «мистецтвом дії» (акціонізмом). Серед учасників проекту були такі відомі вже на той час митці як Йозеф Бойс або Маріо Мерц, проте Зеєман орієнтувався не на зіркові статуси митців, прагнучи створити рівновагу між своїм кураторським задумом та творами художників.

Проект вважається одним із найбільш знакових у становленні амплуа незалежного куратора або куратора-партнера, за словами самого Зеємана. Крістоф Бенке стверджує, що численні коментарі куратора засвідчують те, наскільки важливо та складно було наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. відстоювати таку форму взаємодії, особливо у співпраці із визнаними митцями які спирались на власну аудиторію глядачів (Behnke, 2010, с. 29). Отже, куратору було необхідно сформувати власну аудиторію, альтернативну по відношенню до традиційного глядача учасників-художників.

Проект 2003 року виник на тому етапі, коли принципи взаємин між куратором та глядачами знову набув гострої актуальності Зеєман віддавав перевагу у своїй роботі спрощеному визначенню куратора як «організатора виставок», хоча в цьому, на думку дослідників, простежується очевидна авторська гра із глядачем, націлена на ефект виявлення сутності кураторських дій самими відвідувачами виставок (Richard, 2004).

Наприклад, Даніель Бірнбаум характеризує це як кураторську «пастку»: глядач очікує «просто виставку», а опиняється в атмосфері події, яка вимагає контакту із кураторськими задумами. Не випадково, Зеєман часто вживав для характеристики власного кураторського методу поняття «контрольований хаос» (Birnbaum, 2005).

Сьорен Граммель інтерпретує цю виставку як навмисне зміщення інтересу з твору на автора, а з автора на куратора (Grammel, 2010, с. 8).

Переосмислення спадщини Зеємана у контексті альтернативної виставки, яка при цьому спиралась на підняті куратором питання та частково продовжувала дискусію про межі кураторських стратегій, додатково аргументує важливість проблеми становлення автономної ролі куратора.

Серед митців, які продемонстрували це на прикладі власних робіт у проекті 2003 року слід окремо виділити Робіна Роуда, який спеціально для реалізації задуму кураторів переніс реалізацію художньої ідеї в іншу техніку – малюнку графіті. Емма Бедфорд вбачає у цьому ознаку поваги до спадщини Зеємана та водночас свідчення можливості куратора домінувати над художниками у проектах, де «розмова з аудиторіями важливіша за розмову між куратором та митцем» (Bedford, 2003, с. 5–6).

Щодо самої експозиції 2003 р., то, на наш погляд, звернення до ідей Зеємана як до нерозв'язаних та усе ще актуальних історій, засвідчило складність однозначної інституалізації ролі куратора у проектах, де авторська художня точка зору не домінує.

Як зауважує Філіпп Вернь, мета виставки полягала не у тому, аби «замінити одну домінуючу модель кураторства на нову», а навпаки зверталась до практики управління мистецтвом, як до самостійного процесу. (Vergne, 2003, с. 20).

Кураторська стратегія посередництва. Куратор як арт-менеджер та медіатор. Посередницька роль арт-куратора серед усіх інших є найбільш широко відомою та вивченою. Проте, не зважаючи на тривале дослідження кураторського менеджменту, медіаторські властивості кураторських практик продовжують викликати дискусії.

Наприклад, Угне Павловайте та Віргінія Юренене у нещодавньому дослідженні моделей стратегії арт-кураторства, запропонували знову «вивчати кураторство через призму теорії управління», так як реальна практика підтверджує необхідність вкотре звернутись до ролі куратора-посередника (Pavlovaitė, 2024, с. 1).

На наш погляд, найбільш переконливо продемонструвала потребу у звернені до зазначеного аспекту в кураторському функціоналі Єва Віткаускайте. Дослідниця зосереджує увагу на типових моделях куратора-посередника. Не дивлячись на те, що визначені Віткаускай моделі є вкрай різноманітними та характеризують достатньо широкий простір мистецьких процесів, вчена підкреслює функцію управління проектами як головну, навіть за умови «постійного створення нових і нових моделей кураторства» (Vitkauskaitė, 2015, с. 4–5).

Більш точно кваліфікує особливість такої функції куратора Крістоф Бенке, аналізуючи типового куратора як, у першу чергу, арт-адміністратора. На його думку, це передбачає зміну точки зору на сучасне образотворче мистецтво як на практику художнього виробництва, у якій куратор не є виробником, але задіяний на важливій посередницькій ролі адміністрування концепцій та проектів (Behnke, 2010, с. 31).

На наш погляд, популярність цього підходу можна пояснити кількома обставинами. Якщо посилення концептуального значення сучасного образотворчого мистецтва (власне, його ускладнення в очах глядача) призвело до появи куратора-автономіста (за Уайтхедом), то ускладнення самого процесу кураторства проектами прискорило процес внутрішньої автономізації.

Наприклад, «Дифузія» – тема китайського національного павільйону на 54-й Венеційській бієнале (2011 р., куратор Пен Фенга), стала прикладом суміщення центру уваги з візуального мистецтва на більш масштабний естетичний досвід, який включав тактильні і смакові компоненти, із використанням традиційної китайської «філософії ароматів». П’ять художників (серед яких такі відомі митці як Ян Маоюань або скульптор Цай Чжисон) створили роботи на основі п’яти ароматів (приміром, лотосу, чаю, традиційних винних напоїв), утворюючи метафоричний зв’язок із конфуціанською концепцією «п’яти смаків». Зеян Чжоу стверджує, що хоча зображальна частина експозиції містила усі звичні атрибути виставки, роботи китайського павільйону «кинули виклик візуальному мистецтву», пропонуючи глядачеві задіяти не лише зір, але й слух та рецептори тактильного і смакового сприйняття (Zhou, 2020, с. 120).

Ще однією обставиною, яка закріпила посередницьку роль арт-куратора, стала потреба в обміні якостями між художником та глядацькою аудиторією. Наприклад, Алекс Гавронський розглядає цей процес як частину історичної еволюції інституту арт-кураторства, який пройшов шлях від вторинного і допоміжного до цілком самостійного, із вираженою здатністю продукувати нові напрямки. Вчений вважає, що кураторство сформувалось у художньому середовищі 1960-х рр. як відповідь самих митців на виклики складності сучасного мистецтва. Іншими словами: «Художники винайшли те, що ми зараз розуміємо як сучасне кураторство» (Gawronski, 2019, с. 233). Згідно із цією логікою, посередництво є елементом художнього твору, але для опрацювання цього важливого компоненту потрібна окрема, за словами А.Гавронського, «творча мантія», яку самому митцю важко використовувати повноцінно та ефективно (там само).

Як зазначалося нами на початку цього параграфу, соціальні ролі арт-куратора достатньо не просто піддати розмежуванню. Функціональні особливості оперування такою складною сферою діяльності як сучасне мистецтво часто вимагають, скоріше, конвергенції між різними аспектами кураторських практик, ніж є чітко відділеними.

Таким чином, з одного боку, арт-куратори стали помітним явищем у світі мистецтва завдяки попиту на «харизматичних та обізнаних посередниках», які вивчають художні вподобанні аудиторій (Acord, 2014, с. 153).

З іншого боку, така вагома роль у виробництві, якщо не самого мистецтва, то його контексту споживання, надало кураторам право розглядати себе в якості співавторів або навіть самостійних митців. Часто саме співпраця куратора та художника виступає як погранична форма взаємодії, яка сприяє закріпленню за куратором функції автора (Schuppert, 2021).

Характерну складову реалізації такого задуму можна показати на прикладі Документи 13 (2012 р.). Кураторка цього форуму

з США Каролін Хрістов-Бакаргієв запропонувала концепцію, орієнтовану на автономію просторів. За висновком Нанне Буурман, експозиція основних павільйонів виявилася настільки чистою, що кураторська драматургія, на перший погляд, лишалася майже непомітною. Фактичне керування увагою глядачів, їх рухом галереями відбувалося максимально тонко та без нав'язливого тиску. Замість того, аби надати аудиторії вже звичну всеохоплюючу кураторську розповідь, кураторська концепція зупинилась на форматі «конгломерату персональних виставок», який побудував серійну структуру розповідей, що майже не перетинались на не вступали у змістовну взаємодію (Buurman, 2016, с. 153–154).

З точки зору кураторської методології, така концепція є класичним автономним підходом, який припускає максимальне делегування повноважень художнику та кураторське невтручання до форматів зустрічі мистецтва та глядача.

Таким чином, посередницькі функції арт-куратора є найбільш зрозумілою формую його діяльності. Як підкреслював Уолтер Хоппс, глядачі схильні сприймати особу куратора «як щось на зразок диригента, що прагнете встановити гармонію виконання між окремими музикантами» (Obrist, 2008, с. 11). Проте, як ми можемо переконатися на прикладі наведених вище даних, посередництво у сфері сучасного мистецтва не полегшує завдання аналізу кураторських практик, так як не є безальтернативним.

Кураторська стратегія співавторства. Куратор як виробник художнього твору; куратор-художник. Складність точки зору на роль арт-куратора як повноцінного митця або митця-співавтора, пов'язане із нечіткістю та широтою репрезентації сутності кураторських дій. Як підкреслює Бретт Левін, поєднання соціальних ролей (приміром, куратора-менеджера або оператора художніх виставкових просторів) часто є проблемним, так як у такому разі позиція куратора-художника у першу чергу є «непрозорою». Усі інші аспекти його діяльності наперед зрозумілі, але це не можна сказати про амплуа митця (Levine, 2021, с. 21).

Так, О'Ніл вважає, що подібний перехід від адміністративної посередницької ролі до кураторства як творчої діяльності, більш схожої на форму мистецької практики, фіксується в західноєвропейському та американському мистецтві з кінця 1980-х років (O'Neill, 2007, с. 21). Вже у 1989 році в важливому для історії кураторства тексті Бенджаміна Бухло зазначалося щодо «нагальної потреби в артикуляції позиції куратора як частини мистецького» (Buchloh, 1989, с. 92).

Наприкінці 1990-х ідея куратора як «метахудожника», стає все більше помітною (Schade, 2016).

Таким чином, на початку 2000-х років Роберт Сторр виступив із пропозицією розмежувати роль куратора та художника, що, на наш погляд, показує наскільки проблема ролі куратора-митця була актуальною. Відмітимо те, що Сторр аргументував свою пропозицію бажанням більш явно проявити для глядача якості мистецьких проектів, які стають нездатними до розуміння, якщо куратори наполягають на своїй ролі художника (O'Neill, 2007, с. 20–21).

Наголосимо на тому, що на відміну від розглянутих вище кураторських функцій, поштовхом до її виокремлення стало цифрове мистецтво та мережеві художні виклики «нульових» років. Вже на початку 2000-х років очевидною стала зміна кураторського статусу під впливом цифрового мистецтва та цифрових засобів експозиції.

Прикладом цього процесу може бути аналіз т.зв. замкнених художніх середовищ, які десятиріччями розвивались у власному локальному контексті. Приміром, Вілсон Вай розглядає такі трансформації на прикладі сучасного мистецтва Австралії. Для художнього простору цього континенту мережеві можливості та цифрова експозиційна практика стали джерелом змін, що спонукали саме практику кураторства до ролі співавторства. Куратор як співавтор вперше вийшов на художню арену Австралії у 1993 році, у контексті залучення «міжнародних радників» для експозиції у центральній художній галереї Квінсленда (Wai, 2019, с. 89). проте достатньо швидко стало очевидним, що завдяки глобальній мережі колективні мистецькі проекти здатні виходити за межі старих географічних територій і навіть включати віртуальні рівні співпраці у творчості, художньому навчанні та виробництві арт-просторів (Wai, 2019, с. 90).

З іншого боку, навіть за межами проблематики цифрового виклику, роль арт-куратора як співавтора, виробника художнього твору або куратора-художника, є привабливою формою сучасної репрезентації мистецтва.

Звернемось до висновків дослідження Дженніфер Рестаурі, яка припускає, що чітке розмежування художника і куратора є полярністю, яка характеризує різницю у суб'єктивних і об'єктивних підходах до демонстрації та інтерпретації мистецтва. Проте у цьому процесі є вкрай важливий фактор. Рестуарі нагадує, що «використання емоцій у процесі прийняття рішень куратором дозволяє постійно нагадувати про присутність людини на виставці» (Restauri, 2012, с. 95). Отже, склалося так, що від куратора очікують інтелектуального результату, а від художника – емоційного враження. Цю модель Джулі Бавін влучно охарактеризувала як «філософію «зроби все самостійно» (Bawin, 2019, с. 141).

Таким чином, арт-кураторство є прямою відповіддю на виклик синтетичності сучасного мистецтва, яке постійно залучає до художньо-образного змісту усе розмаїття мистецької та соціальної проблематики. Ейвінд Россак показує як працює така модель на прикладі сучасного мистецтва Норвегії. За його однозначним висновком, які б намірі не декларувались художниками чи організаторами події, художня виставка призначена для «донесення повідомлень». Тому «забезпечення ясності висвітлення – це головне завдання куратора» (Rossaak, 2018, с. 128).

Висновки. Таким чином, проведений нами аналіз типології кураторських практик дозволяє визначити три основні напрямки, в яких упродовж другої половини XX – початку XXI ст. розвивались функції, ролі та властивості кураторства.

У першу чергу, це кураторська *стратегія автономності*, яка характеризується виконанням самостійної художньої ролі та є віддзеркаленням властивої кураторам функції авторської індивідуалізації. Як показують розглянуті нами приклади та концептуальні підходи у західноєвропейському та американському мистецтві, автономний статус куратора є інструментом поєднання художніх творів та аудиторій глядачів у спільну парадигму експозиції, проекту або події.

Кураторська *стратегія посередництва* є найбільш поширеним напрямком, який сформований історичним розвитком цієї сфери художньої діяльності. Роль куратора як арт-менеджера та медіатора у мистецьких процесах є найбільш звичною у практиках першої половини XX ст., особливо у сфері музейного кураторства. Проте упродовж другої половини XX – початку XXI ст. управлінські функції арт-посередника здобули більш виразну змістовну складову, спрямовану на залучення нових аудиторій, формування нових просторів зустрічі твору та глядача, а також важливу функцію встановлення художньої ієрархії, що особливо помітно на прикладі міжнаціональних арен (передусім Венеційської бієнале, форуму Документа та івенту арт-Базель).

Кураторська *стратегія співавторства* виникає на хвилі т.зв. кураторського повороту 1960-х рр., а остаточно закріплюється після запропонованих Х.Зеєльманом інновацій у ході Документи 1972 року. Куратор як виробник художнього твору поступово набуває статусу внутрішньої автономії у середовищі глобальних кураторських функцій. Як показано нами у тексті розділу, можливість виступити від імені художника формує нове амплуа митця-куратора, який відтепер володіє персональною територією художнього виробництва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Acord, S. Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. In Artistic Practices. Routledge, 2014. P. 151–165.

2. Bawin, J. The artist-curator or the philosophy of 'do it yourself.'. Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice, 2019. P. 141–147.

3. Bedford, E. Fresh from South Africa: supporting young artists. DAKAR – ART, MINORITIES, MAJORITIES. JULY 2003. P. 1–10.

4. Behnke, C. The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition "When Attitudes Become Form". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2010, 40(1). P. 27–42.

5. Birnbaum, D. (2005). When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Artforum Summer, 2005.

6. Buchloh, B. A Note on Gerhard Richter's «October 18, 1977». October, 1989. P. 89–109.
7. Buurman, N. Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13). Curating in Feminist Thought, 2016. 146 p.
8. Gawronski, A. Curated from Within: The Artist as Curator. A Companion to Curation, 2019. P. 232–261.
9. Grammel, S. Harald Szeemann–and the (self-) construction of an authorial position in the field of curatorial practice. The Exhibition as Artistic Medium, 2010. P. 1-16.
10. Hansson, J. The curator as a conceptual artist / Master of Culture and Arts, Entrepeneurship in the arts, 2016, 48 p.
11. Levine, B. Curatorial Intervention: History and Current Practices. Rowman & Littlefield, 2021, 152 p.
12. McKeon, E. Coming to our senses: From the birth of the curator function to curating live arts. Turba, 1(1), 2022. P. 28–43.
13. O'Neill, P. The curatorial turn: from practice to discourse. Issues in curating contemporary art and performance, 2007. № 25. P. 13–28.
14. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. A brief history of curating. Zurich: JRP/Ringier, 2008.
15. Pavlovaitė, U., & Jurėnienė, V. (2024). Art curatorship strategy models: from tradition to contemporaneity. Museum Management and Curatorship, 2024. P. 1–18.
16. Restauri, J. "Not only creators, but also interpreters": Artist/Curators in Contemporary Practice. Baylor University, 2012. 136 p.
17. Richard, C. How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. Parachute: Contemporary Art Magazine, 2004, № 113. P. 141–143.
18. Rossaak, E. The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques and the Contemporary. Contested qualities: Negotiating value in arts and culture, 2018. P. 127–164.
19. Schade, S. The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas–Female, 20051. Curating in Feminist Thought, 2016. P. 54-63.
20. Schuppert, M. Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. Philosophies, 2021, № 6(1). V. 16. P. 1–13.
21. Tinius, J., & Macdonald, S. The recursivity of the curatorial. The anthropologist as curator, 2020. P. 35–58.
22. Vergne, P. Globalization from the rear: "Would you care to dance, Mr. Malevich?". How Latitudes Become Forms: Art in Global Age, Exhibition Catalogue, Minneapolis: Walker Art Center, 2003. P. 18–27.
23. Vitkauskaitė, I. The Role of the Freelance Curator in an Art Exhibition. European Journal of Interdisciplinary Studies, 2015 , №7(2).
24. Wai, W. Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art. Journal of Urban Culture Research, 2019, № 18(1). P. 88–102.
25. Whitehead C. Interpreting Art in Museums and Galleries. London, New York: Routledge, 2012, 196 p.
26. Zhou, Z. On the relationship between art curator and audience. In International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHEM 2019) Atlantis Press, 2020. P. 119–123.

REFERENCES:

1. Acord, S. (2014). Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. In Artistic Practices, Routledge, 151–165 (in English).
2. Bawin, J. (2019). The artist-curator or the philosophy of 'do it yourself.'. Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice, 141–147 (in English).
3. Bedford, E. (2003). Fresh from South Africa: supporting young artists. DAKAR – ART, MINORITIES, MAJORITIES. JULY 2003, 1–10 (in English).
4. Behnke, C. (2010). The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition "When Attitudes Become Form". The Journal of Arts Management, Law, and Society, 40(1), 27–42 (in English).
5. Birnbaum, D. (2005). When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Artforum Summer (in English).
6. Buchloh, B. H. (1989). A Note on Gerhard Richter's «October 18, 1977». October, 89–109 (in English).
7. Buurman, N. (2016). Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13). Curating in Feminist Thought, 146 (in English).
8. Gawronski, A. (2019). Curated from Within: The Artist as Curator. A Companion to Curation, 232-261 (in English).
9. Grammel, S. (2010). Harald Szeemann–and the (self-) construction of an authorial position in the field of curatorial practice. The Exhibition as na Artistic Medium (in English).
10. Hansson, J. (2016). The curator as a conceptual artist / Master of Culture and Arts, Entrepeneurship in the arts, 48 p. (in English).

11. Levine, B. M. (2021). Curatorial Intervention: History and Current Practices. Rowman & Littlefield, 152 p. (in English).

12. McKeon, E. (2022). Coming to our senses: From the birth of the curator function to curating live arts. Turba, 1(1), 28–43 (in English).

13. O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: from practice to discourse. Issues in curating contemporary art and performance, 25, 13–28 (in English).

14. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. (2008). A brief history of curating. Zurich: JRP/Ringier, 243 p. (in English).

15. Pavlovaitė, U., & Jurėnienė, V. (2024). Art curatorship strategy models: from tradition to contemporaneity. Museum Management and Curatorship, 1–18 (in English).

16. Restauri, J. L. (2012). "Not only creators, but also interpreters": Artist/Curators in Contemporary Practice. Baylor University (in English).

17. Richard, C. (2004). How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. Parachute: Contemporary Art Magazine, (113), 141–143 (in English).

18. Røssaak, E. (2018). The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques and the Contemporary. Contested qualities: Negotiating value in arts and culture, 127–164 (in English).

19. Schade, S. (2016). The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas–Female, 20051. Curating in Feminist Thought, 54–63 (in English).

20. Schuppert, M. (2021). Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. Philosophies, 6(1), 16, 1–13 (in English).

21. Tinius, J., & Macdonald, S. (2020). The recursivity of the curatorial. The anthropologist as curator, 35–58 (in English).

22. Vergne, P. (2003). Globalization from the rear: "Would you care to dance, Mr. Malevich?". How Latitudes Become Forms: Art in Global Age, Exhibition Catalogue, Minneapolis: Walker Art Center, 18–27 (in English).

23. Vitkauskaitė, I. (2015). The Role of the Freelance Curator in an Art Exhibition. European Journal of Interdisciplinary Studies, 7(2) (in English).

24. Wai, W. Y. C. (2019). Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art. Journal of Urban Culture Research, 18(1), 88–102(in English).

25. Whitehead C. (2012). Interpreting Art in Museums and Galleries. London, New York: Routledge, 196 p. (in English).

26. Zhou, Z. (2020, April). On the relationship between art curator and audience. In International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHEM 2019), Atlantis Press, 119–123 (in English).

УДК 7.04:004.9:069
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-41

Костянтин ІЩЕНКО
аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
ORCID: *0000-0002-3260-6678*

Бібліографічний опис статті: Іщенко, К. (2025). Твори цифрового мистецтва як об'єкти колекціонування. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 284–290, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-41

ТВОРИ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОБ'ЄКТИ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю аналізу цифрового мистецтва як явища сучасної культури, нових механізмів колекціонування та впливу цих процесів на традиційний арт-ринок, мистецтво і суспільство загалом. ***Мета статті –*** *проаналізувати особливості колекціонування творів цифрового мистецтва.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на поєднанні загальнонаукових і спеціальних методів і підходів – аналізу, синтезу, порівняння, кейс-стаді, бібліографічний та ін. Комбінування цих методів дає змогу дослідити феномен цифрового мистецтва як об'єкта колекціонування, оцінити його вплив на сучасний арт-ринок.* ***Наукова новизна.*** *Вперше в українському мистецтвознавстві звернено увагу на можливості цифрового мистецтва у створенні приватних колекцій.* ***Висновки.*** *Цифрове мистецтво та NFT відкрило нову епоху не лише для митців, а й для колекціонерів. Завдяки впровадженню технологій блокчейн і NFT цифрові твори мистецтва отримали статус колекційних об'єктів, що забезпечує їх унікальність, автентичність і монетизацію. NFT переосмислили, що означає унікальність у мистецтві. Нових колекціонерів більше цікавлять творчість, інновації, а також культурні та соціальні аспекти мистецтва, ніж його матеріальна цінність.*

NFT відіграють ключову роль у формуванні ринку цифрового мистецтва, надаючи художникам і колекціонерам можливість встановлювати безпосередні взаємовідносини, а також вирішувати питання власності та прав на твори. Серед найбільш вартісних творів цифрового мистецтва: проєкти компанії Larva Labs, роботи Pak, Beeple та ін. Так цифрове мистецтво трансформує традиційний арт-ринок, створюючи нові можливості для художників і колекціонерів, зокрема через глобалізацію, зниження бар'єрів входу та доступність нових творчих форматів. Утім, через насиченість ринку митцям-початківцям доволі важко виділитися, тому нові колекціонери почасти купують цифрове мистецтво, щоб підтримати творчих людей.

Ключові слова: *цифрове мистецтво, NFT, колекціонер, колекціонування, унікальність.*

Kostiantyn ISHCHENKO
Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

To cite this article: Ishchenko, K. (2025). Tvory tsyfrovoho mystetstva yak obiekty kolektsionuvannia. [Digital art works as collectibles]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 284–290, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-41

DIGITAL ART WORKS AS COLLECTIBLES

The relevance of the study is due to the need to analyze digital art as a phenomenon of modern culture, new collecting mechanisms and the impact of these processes on the traditional art market, art and society in general. **T*he purpose of the*** *article is to analyze the features of collecting works of digital art.* **T*he research methodology*** *is based on a combination of general scientific and special methods and approaches – analysis, synthesis, comparison, case study, bibliographic, etc. The combination of these methods makes it possible to investigate the phenomenon of digital art as a collectible, to assess its impact on the modern art market.* ***Scientific novelty.*** *For the first time in Ukrainian art history, attention has been paid to the possibilities of digital art in creating private collections.* ***Conclusions.*** *Digital art and NFT have opened a new era not only for artists, but also for collectors. Thanks to the introduction of blockchain and NFT technologies, digital artworks have acquired the status of collectibles, which ensures their uniqueness, authenticity and monetization. NFTs have redefined what uniqueness means in art. New collectors are more interested in creativity, innovation, and the cultural and social aspects of art than its material value.*

NFTs play a key role in shaping the digital art market, providing artists and collectors with the opportunity to establish direct relationships, as well as resolve issues of ownership and rights to works. Among the most valuable works of digital

art: projects by Larva Labs, works by Pak, Beeple, etc. Thus, digital art is transforming the traditional art market, creating new opportunities for artists and collectors, in particular through globalization, lowering barriers to entry, and the availability of new creative formats. However, due to the saturation of the market, it is quite difficult for novice artists to stand out, so new collectors partly buy digital art to support creative people.

Key words: *digital art, NFT, collector, collecting, uniqueness.*

Постановка проблеми. Цифрове мистецтво – це твори, створені за допомогою цифрових інструментів, серед яких: графічні редактори, 3D-моделі, анімація, відеоарт чи навіть алгоритми штучного інтелекту. Це може бути зображення, GIF, відео, інтерактивні роботи чи будь-який інший формат, в якому задіяно новітні технології. Тобто «…цифрові технології дозволяють створювати віртуальні реалізації мистецтва, які стимулюють сприйняття та взаємодію глядачів у новий спосіб» (Чембержі, 2023, с. 146).

В останні роки продажі цифрових творів мистецтва помітно зросли, досягнувши в аукціонних будинках цифр у мільйони доларів. А однією з популярних сфер сучасної культури, мистецтв та технологій стало їхнє колекціонування. Завдяки розвитку блокчейну та NFT ця діяльність набуває нових масштабів і можливостей. NFT (незамінні токени) дають змогу закріпити право власності на цифрову роботу: власник отримує токен, який підтверджує автентичність твору. Так унікальність NFT породила новий тип колекціонування, який спонукає до переосмислення не тільки поняття «митець», а й поняття «колекціонер». Трансформуючи поняття власність, автентичність і доступ до мистецтва, вони відкривають світ можливостей, який привертає увагу дослідників – і теоретиків, і практиків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Цифрове мистецтво – предмет наукового зацікавлення дослідників із різних країн та галузей знання.

«Beeple: Кожен день, перші 5000 зображень» – це перша монографія про феномен цифрового мистецтва, у якій представлено 5000 зображень, які американський цифровий художник М. Вінкельманн створив від початку своєї кар'єри до 2021 р. Поєднання класичних тем наукової фантастики, персонажів поп-культури та політичної сатири, щоденні публікації та ін. – М. Вінкельманн створював картину щодня і розміщував її в інтернеті протягом більше десяти років, не пропустивши жодного дня (Winkelmann, 2023).

У статті «NFT і цифрове мистецтво: нові можливості для споживання, розповсюдження та збереження творів сучасного мистецтва» дослідники С. Куеста Валера, П. Фернандес Вальдес та С. Муньос Віньяс аналізують основні характеристики і проблем цифрового мистецтва, а також рішення та завдання, які пропонують криптографічні сертифікати щодо твору мистецтва: виробництво, поширення та збереження (Cuesta Valera, Fernández Valdés, Muñoz Viñas, 2021).

А.-С. Радермекер та В. Ґінзбург у публікації «Ставлячи під сумнів «революцію» NFT в екосистемі мистецтва», ґрунтуючись на останніх публікаціях у пресі та академічних виданнях, досліджують вплив NFT технології на виробників (творчий процес і кар'єрний розвиток митців), посередників (актори мистецького ринку) і споживачів (прагнення до автентичності, колекціонування та втручання музеїв у арт-ринок) (Radermecker, Ginsburgh, 2023).

Стаття «Кіберповорот ринку сучасного мистецтва» О. Сидорової присвячена питанню цифровізації ринку сучасного мистецтва. Аналізуються ключові особливості сучасного онлайн-ринку мистецтва та обговорюються три технологічні інновації – криптовалюта, блокчейн і штучний інтелект, які можуть сприяти подальшому розвитку та зростанню онлайн-торгівлі мистецтвом. Стаття демонструє, що в той час як кіберпростір приваблює нові таланти та чудові бізнес-ідеї, спрямовані на те, щоб зробити глобальну торгівлю мистецтвом більш універсальною та ефективною, гравці онлайн-ринку мистецтва разом із постачальниками даних та аналітики онлайн-ринку мистецтва пропонують цікаві шляхи майбутніх досліджень у цьому секторі (Sidorova, 2019).

У публікації «Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав» Н. Борщевська та О. Нос досліджують тенденції розвитку, основні принципи роботи, переваги та недоліки цифрового мистецтва, а також його вплив «на

захист авторських прав митців та легалізацію розповсюдження об'єктів сучасного дизайну в електронному форматі. Охарактеризовано сутність алгоритмів отримання прав інтелектуальної власності на унікальні цифрові файли» (Борщевська, Нос, 2021).

Мета статті – проаналізувати особливості колекціонування творів цифрового мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Комерційний успіх цифрових творів пояснюється тим, що разом з архівом власне твору вони включають криптографічний сертифікат, незамінні токени (NFT), які збирають дані роботи та вписують їх у блокчейн. Мистецький твір перетворюють на унікальний цифровий об'єкт, який можна відстежити, а його властивості можна передати так, як і будь-якого об'єкта в офлайн. Сертифікати блокчейну та їхні транзакції, що зберігаються в блокчейні, можна переглянути на різних вебсайтах за відповідним номером (Cuesta Valera, Fernández Valdés, Muñoz Viñas, 2021). Отже, на відміну від «фізичного» твору, який вимагає догляду, демонстраційного простору та страхування, NFT пропонують більш доступну та просту у використанні форму власності. Також, на відміну від традиційного мистецтва, цінність якого часто базується на таких критеріях, як техніка, автор та історія, NFT вводять новий набір параметрів для оцінки творів, серед яких насамперед цінуються унікальність та цифровий наратив.

У традиційному мистецтві унікальність пов'язана з фізичним існуванням твору. Однак у цифровому світі унікальність визначається автентичністю та правом власності, перевіреним через блокчейн. Ця цифрова унікальність, яку гарантують NFT, створила новий тип цінності, яка базується на цифровій ексклюзивності, а не на матеріальності. Відтак цифровий твір мистецтва є нематеріальним економічним активом, а не об'єктом, відповідно – можна представити лише володіння деякими правами щодо нього (Brea 2007, p. 25), тому криптографічний сертифікат фактично є інструментом монетизації (Roeder, 2018). Це водночас не перешкоджає поширенню твору, полегшує реєстрацію даних про його творця, надає легітимності та визнання новим митцям, а також записує транзакції та інтелектуальну власність. Загалом у цифрових творів мистецтва висока надійність, що забезпечує автентифікацію та відстеження (Sidorova, 2019).

Цінність цифрових творів сильно залежить від наративу та культурного контексту, в яких вони побутують. Твори, які перегукуються з культурними тенденціями, мемами та под., можуть набувати значної цінності, незалежно від традиційних естетичних вимог. Цей зв'язок із сучасною цифровою культурою означає, що NFT можна оцінювати не лише за художні переваги, а й за їхню культурну значимість і вплив на цифровий світ (El Impacto del Arte Digital y NFT…).

NFT представили і новий тип колекціонера мистецтва, для якого колекціонування – це практика, яка виходить за межі простого накопичення цінних предметів. У світі цифрових технологій власність на рідкісні твори мистецтва є символом статусу та своєрідною формою самовираження. Сучасні колекціонери цінують красу, інноваційність та ідеї, які презентують цифрові твори. Також вони більше цікавляться символічною та культурною цінністю мистецтва, ніж матеріальною. Крім того, традиційне колекціонування часто вимагало значних інвестицій і зацікавленості у фізичному збереженні творів, а колекціонери NFT можуть зосередитися на цифровій власності. Це привернуло увагу нового покоління колекціонерів, багато з яких є вихідцями зі сфери цифрових технологій та представляють молодшу демографічну групу.

Щоправда, художник Саймон Денні вважає, що інтерес до блокчейну виходить від людей, які не дуже цікавляться мистецтвом, а просто шукають ідеї як заробити гроші. Такої ж думки дотримується і організатор виставок Келані Ніколь, яка вважає, що світ мистецтва перетворюється на сферу, яка орієнтується на технології та активи. А культурна цінність мистецтва в такому разі має тенденцію втрачатися (Botz, 2021).

Загалом ринок цифрового мистецтва стає переповненим завдяки своїй доступності та демократизації. Саме тому на основних платформах для купівлі NFT (маркетплейси OpenSea, Rarible, Foundation, SuperRare) можна знайти твори відомих цифрових митців і твори новачків, оскільки деякі колекціонери зосереджуються на відомих іменах, а інші шукають

роботи молодих талантів. Це призвело до занепокоєння щодо якості та оригінальності робіт. Тому нині колекціонери повинні старанно виявляти справжні та дійсно вартісні твори мистецтва.

«Цифрове мистецтво об'єднує спільноти митців з усього світу. Автори криптокомуни постійно спілкуються і збираються у віртуальних місцях для зустрічей – Cent (платформа для ведення блогів у соціальних мережах), на віртуальних конференціях через Instagram Live, Twitch і Crowdcast, а також в різних месенджерах, таких як Discord і Telegram» (Борщевська, Нос, 2021). Так само і колекціонери об'єднуються у спільноти в соціальних мережах, форумах чи месенджерах, щоб обговорювати тренди, ділитися досвідом та купувати рідкісні твори.

Усе зазначене вище свідчить про парадигмальну зміну в світі і мистецтва, і колекціонування. Тому наразі для підтримки доступності та демократизації цифрового мистецтва та NFT вкрай важливо заохочувати стійкі практики та навчати як художників, так і колекціонерів. Це включає: розуміння технічних аспектів NFT, бути в курсі ринкових тенденцій, підтримувати мистецьку екосистему, яка цінує різноманітність і креативність (El Impacto del Arte Digital y NFT…).

Звернемося до конкретних прикладів. Насамперед варто зазначити, що колекційний рух блокчейн-мистецтва виник не сьогодні. Наприклад, твір «Остання біткойн-вечеря» французького художника Юла був проданий майже за 3 000 доларів ($) на eBay ще у 2014 р.

Відома віртуальна гра CryptoKitties дає змогу гравцям купувати, збирати, розводити та продавати різні типи віртуальних котів. Під час арт-аукціону Codex Art Auction 2021 р. її ексклюзивні видання були продані на аукціоні за ціною до 140 000 доларів, навіть залучивши нових колекціонерів, яких приваблюють традиційні форми мистецтва. Те, що вони купують, – це для них нова форма колекціонування. Незважаючи на те, що CryptoKitties, мабуть, має деякі спільні риси з необмеженими виданнями Такаші Муракамі, які вплинули на поп-арт, з точки зору традиційного арт-ринку ще потрібно пройти певний шлях, перш ніж ці нові мистецькі форми будуть прийняті системою галерей та більш культурно налаштованими колекціонерами мистецтва. Тому що захоплення гейміфікованими формами мистецтва очевидне, утім, залишається відкритим питання про те, як це пов'язано з традиційною художньою практикою (Botz, 2021).

Першим твором на аукціоні Christie's, створеним виключно в цифровому форматі, став «Everydays: the First 5000 Days» авторства Beeple. У лютому 2021 р. аукціонний дім оголосив про продаж колажу, а 11 березня його вже було продано за $69 млн. При цьому Вігнеш Сундаресан, який придбав цей твір, вважає інвестиції у NFT великим ризиком і навіть більш божевільним, ніж інвестиції в криптовалюту (NFTs are much bigger than an art fad…). Цей продаж – історичний момент для технології блокчейн і NFT, позаяк аукціон Christie's узаконив NFT як технологію, а Beeple зробив третім найдорожчим живим художником після Дж. Кунса та Д. Гокні. Це також була третя найдорожча робота, продана живим художником (Who is Beeple?).

Beeple – це цифровий художник М. Вінкельманн, який працює у форматі цифрових ілюстрацій, 3D-арту, анімації тощо. Він відомий тим, що продає свої роботи як NFT. Він зібрав неймовірну спільноту шанувальників, ставши одним із найбільших візуальних художників у соціальних мережах із 1,7 млн підписників в Instagram і понад 500 000 у Facebook.

Серед найбільш відомих творів М. Вінкельманна: «Crossroads» (Перехрестя) – цифрова робота, яка змінювалася залежно від результатів президентських виборів у США у 2020 р. Продана за $6,6 млн на платформі Nifty Gateway; «Politics is Bullshit» (Політика – фігня) – із зображенням загорнутого у американський прапор бика із діареєю, обліпленого доларовими купюрами. Продана у жовтні 2020 р. на Nifty Gateway за $130 тис.; «HUMAN ONE» – гібридна фізично-цифрова скульптура, яка складається з чотирьох екранів, що показують безперервно змінюваний відеоконтент. Робота продана за $28,9 млн на Christie's у 2021 р.; «MF Collection» – безперервний цифровий цикл творів із колекції «Everydays». Купив його криптоінвестор Тім Канг за $778 тис. (Who is Beeple?).

12–14 квітня 2021 р. Sotheby's у співпраці з цифровим творцем Pak запустили триденний продаж і аукціон NFT. Колекція, відома як «The Fungible», продавалася виключно через

Nifty Gateway – провідний ринок для NFT. Продаж поділявся на три категорії: відкриті видання, аукціони та зарезервовані екземпляри та приніс 16,8 млн доларів за три дні через відкриті видання та два аукціонні вироби. Деякі твори, такі як «Перемикач», монохромна 3D-конструкція, яку художник може змінити в будь-який момент, отримали ставки, які перевищили 1 млн доларів ($17 Million Realized in Sotheby's…).

Стиль Pak – це абстрактний мінімалізм, інтерактивне мистецтво. Митець зберігає анонімність, його роботи часто взаємодіють із глядачами та створюють інтригуючі концептуальні форми. Найвідомішою його роботою є «The Merge», продана на платформі Nifty Gateway у грудні 2021 р. за $91,8 млн. Покупцям пропонували купувати частки одного токена, що зробило продаж колективним. Усього участь взяли понад 28 тис. людей.

«Clock» – робота Pak та WikiLeaks, особливістю якої є те, що зображує годинник, який відраховує дні ув'язнення Дж. Ассанжа. Продаж став частиною кампанії зі збору коштів для його захисту. У лютому 2022 р. на Foundation її було продано за $52,7 млн.

Larva Labs – американська компанія, заснована в 2005 р. М. Голлом та Дж. Воткінсоном, яка спеціалізується на розробці програмного забезпечення, мобільних додатків і на створенні цифрового мистецтва, яке стало основою для революції NFT.

Серед основних проєктів компанії – CryptoPunks. Це одна з перших колекцій NFT, яка складається з 10 000 унікальних 24x24 піксельних персонажів. Випущені у 2017 р., вони стали піонерами ринку NFT. CryptoPunks часто називають «прабатьками NFT» завдяки їхньому впливу на розвиток концепції унікальної цифрової власності.

Категорії персонажів: Люди (Human), Зомбі (Zombie), Мавпи (Ape), Прибульці (Alien). На початку CryptoPunks розповсюджувалися безкоштовно, а тепер продаються за мільйони доларів. Наприклад, один із найрідкісніших CryptoPunks із серії «Alien» *CryptoPunk #5822* був проданий за $23,7 млн (8000 ETH) у лютому 2022 р. А CryptoPunk #7523 – через аукціон Sotheby's у червені 2021 р. за $11,75 млн. Це частина серії «Alien» відома як «COVID Alien» через медичну маску на персонажі.

Ще один проєкт – це Autoglyphs – перша повністю ончейн-генеративна арт-колекція, випущена у 2019 р. Це 512 унікальних абстрактних зображень, створених на основі алгоритмів. Генерація проходить на блокчейні Ethereum. Користувачі могли створити власний Autoglyph, пожертвувавши 0.2 ETH на благодійність. Через обмежену кількість і новаторський підхід ці NFT тепер оцінюються в мільйони доларів. У березні 2022 р. Yuga Labs (творці Bored Ape Yacht Club) придбали права на CryptoPunks і Meebits. Однак Larva Labs зберігає творчий контроль над іншими проєктами та продовжує інноваційну діяльність. (Що таке Bored Ape Yacht Club?).

Ці продажі стали символом не лише стрімкого розвитку цифрового мистецтва, а й змінили його сприйняття: NFT продемонстрували потенціал як об'єкти для творення, торгівлі та збереження цифрових активів, а також формування приватних колекцій.

Висновки. Цифрове мистецтво та NFT відкрило нову епоху не лише для митців, а й для колекціонерів. Завдяки впровадженню технологій блокчейн і NFT цифрові твори мистецтва отримали статус колекційних об'єктів, що забезпечує їх унікальність, автентичність і монетизацію. NFT переосмислили, що означає унікальність у мистецтві. Нових колекціонерів більше цікавлять творчість, інновації, а також культурні та соціальні аспекти мистецтва, ніж його матеріальна цінність.

NFT відіграють ключову роль у формуванні ринку цифрового мистецтва, надаючи художникам і колекціонерам можливість встановлювати безпосередні взаємовідносини, а також вирішувати питання власності та прав на твори. Серед найбільш вартісних творів цифрового мистецтва: проєкти компанії Larva Labs, роботи Pak, Beeple та ін. Так цифрове мистецтво трансформує традиційний арт-ринок, створюючи нові можливості для художників і колекціонерів, зокрема через глобалізацію, зниження бар'єрів входу та доступність нових творчих форматів. Утім, через насиченість ринку митцям-початківцям доволі важко виділитися, тому нові колекціонери почасти купують цифрове мистецтво, щоб підтримати творчих людей.

Подальший розвиток технологій, таких як доповнена реальність, віртуальна реальність та штучний інтелект, може ще більше розши-

рити можливості цифрового мистецтва та зміцнити його позиції як об'єкта колекціонування, що вимагатиме подальших досліджень у цьому напрямі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борщевська Н., Нос О. Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав. *Міжнар. наук.-практ. конф. Актуальні проблеми сучасного дизайну*. Київ, 2021. С. 320–323.

2. Мачулін Л. І. Вплив NFT (невзаємозамінних токенів) на світ мистецтва. *Культура України.* 2022. Вип. 75. С. 67–77.

3. Чембержі Д. А. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 144–49.

4. Що таке Bored Ape Yacht Club? URL: https://www.kraken.com/uk-ua/learn/what-is-bored-ape-yacht-club (дата звернення: 5.01.2025)

5. $17 Million Realized in Sotheby's First NFT Sale with Digital Creator Pak, 2021. URL: https://www.sothebys.com/en/articles/17-million-realized-in-sothebys-first-nft-sale-with-digital-creator-pak (date of access: 28.12.2024)

6. Botz A. Is Blockchain the Future of Art? Four Experts Weigh In. *Art Basel.* 2021. URL: https://artbasel.com/news/blockchain-artworld-cryptocurrency-cryptokitties (date of access: 20.12.2024)

7. Brea J. L. Cultura Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Cibercultura. Barcelona: Gedisa, 2007. 108 p.

8. Cuesta Valera S., Fernández Valdés P., Muñoz Viñas S. NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación de obras de arte contemporáneo. *Revista científica electrónica impulsada por la UOC Artnodes.* 2021. № 28. URL: https://artnodes.uoc.edu (date of access: 2.01.2025)

9. El Impacto del Arte Digital y NFT en la Inversión en Arte. URL: https://coleccionismoeinversion.com/el-impacto-del-arte-digital-y-nft-en-la (date of access: 2.01.2025)

10. NFTs are much bigger than an art fad – here's how they could change the world, 2021. URL: https://www.bangor.ac.uk/news/2021-04-27-nfts-are-much-bigger-than-an-art-fad-heres-how-they-could-change-the-world (date of access: 28.12.2024)

11. Radermecker A.-S. V., Ginsburgh V. Questioning the NFT "Revolution" within the Art Ecosystem. *Arts.* 2023. №12 (1). URL: https://www.mdpi.com/2076-0752/12/1/25 (date of access: 26.12.2024)

12. Roeder O. The blockchain is just another way to make art all about money. *FiveThirtyEight (blog),* 2018. URL: https://fivethirtyeight.com/features/blockchain-is-justanother-way-make-art-all-about-money (date of access: 3.01.2025)

13. Sidorova E. The cyber turn of the contemporary art market. *Arts.* 2019. № 8(84). DOI: https://doi.org/10.3390/arts8030084 (date of access: 3.01.2025)

14. Who is Beeple? URL: https://www.bitstamp.net/learn/people-profiles/beeple (date of access: 2.01.2025)

15. Winkelmann M. Beeple. Everydays, the First 5000 Days. Abrams, 2023. 400 p.

REFERENCES:

1. Borshchevska N., Nos O. (2021) Rozvytok tsyfrovoho mystetstva yak suchasnoho sposobu monetyzatsii mystetstva ta zakhystu avtorskykh prav [Development of digital art as a modern way of monetizing art and protecting copyright]. *Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu.* Kyiv, 4, 320–323. [in Ukrainian]

2. Machulin L. I. (2022). Vplyv NFT (nevzaiemozaminnykh tokeniv) na svit mystetstva [The impact of NFT (non-fungible tokens) on the world of art]. *Kultura Ukrainy.* 75, 67–77. [in Ukrainian]

3. Chemberzhi D. (2023) Tsyfrove mystetstvo u sotsialno-kulturnomu prostori: vplyv, vzaiemodiia ta perspektyvy [Digital art in the socio-cultural space: impact, interactions and perspectives]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 64, 144–49. [in Ukrainian]

4. Shcho take Bored Ape Yacht Club? [What is Bored Ape Yacht Club?]. URL: https://www.kraken.com/uk-ua/learn/what-is-bored-ape-yacht-club (data zvernennia: 5.01.2025) [in Ukrainian]

5. $17 Million Realized in Sotheby's First NFT Sale with Digital Creator Pak, 2021. URL: https://www.sothebys.com/en/articles/17-million-realized-in-sothebys-first-nft-sale-with-digital-creator-pak (date of access: 28.12.2024) [in English]

6. Botz A. Is Blockchain the Future of Art? Four Experts Weigh In. *Art Basel.* 2021. URL: https://artbasel.com/news/blockchain-artworld-cryptocurrency-cryptokitties (date of access: 20.12.2024) [in English]

7. Brea J. L. (2007) Cultura Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Cibercultura. Barcelona: Gedisa [in Spanish]

8. Cuesta Valera S., Fernández Valdés P., Muñoz Viñas S. (2021) NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación de obras de arte contemporáneo. *Revista científica electrónica impulsada por la UOC Artnodes.* 28. URL: https://artnodes.uoc.edu (date of access: 2.01.2025) [in Spanish]

9. El Impacto del Arte Digital y NFT en la Inversión en Arte. URL: https://coleccionismoeinversion.com/el-impacto-del-arte-digital-y-nft-en-la (date of access: 2.01.2025) [in Spanish]

10. NFTs are much bigger than an art fad – here's how they could change the world, 2021. URL: https://www.bangor.ac.uk/news/2021-04-27-nfts-are-much-bigger-than-an-art-fad-heres-how-they-could-change-the-world (date of access: 28.12.2024) [in English]

11. Radermecker A.-S. V., Ginsburgh V. (2023) Questioning the NFT "Revolution" within the Art Ecosystem. *Arts.* 12 (1). URL: https://www.mdpi.com/2076-0752/12/1/25 (date of access: 26.12.2024) [in English]

12. Roeder O. (2018) The blockchain is just another way to make art all about money. *FiveThirtyEight (blog)/* URL: https://fivethirtyeight.com/features/blockchain-is-justanother-way-make-art-all-about-money (date of access: 3.01.2025) [in English]

13. Sidorova E. (2019) The cyber turn of the contemporary art market. *Arts.* 8(84). DOI: https://doi.org/10.3390/arts8030084 (date of access: 3.01.2025) [in English]

14. Who is Beeple? URL: https://www.bitstamp.net/learn/people-profiles/beeple (date of access: 2.01.2025) [in English]

15. Winkelmann M. (2023) Beeple. Everydays, the First 5000 Days. Abrams[in English]

УДК 7.01-7.09
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-42

Андрій МАТІОС
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015
ORCID: *0000-0002-5884-2505*

Бібліографічний опис статті: Matioc, A. (2025). Використання цифрових технологій для документування та збереження культурних цінностей під час війни. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 291–297, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-42

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ ДОКУМЕНТУВАННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Актуальність дослідження *зумовлена тим, що під час збройних конфліктів культурна спадщина опиняється під загрозою знищення, що робить цифрові технології необхідним інструментом для її збереження та захисту.*

Мета дослідження*. Аналіз можливостей застосування цифрових технологій у збереженні культурної спадщини під час воєнних дій, з урахуванням технічних, соціокультурних та етичних аспектів їх ефективності.*

Використано ***методи*** *системного, описового та порівняльного аналізу для оцінки різних підходів до цифрового збереження.*

Наукова новизна *полягає у систематизації досвіду застосування цифрових технологій для збереження культурної спадщини під час збройних конфліктів, розробці адаптованих методів швидкого реагування на загрози та виявленні ключових прогалин у наявних інструментах. Обґрунтовано потребу у розробці спеціалізованих методологій навчання для фахівців, які працюють у цій сфері. Запропоновано практичні рекомендації для налагодження ефективної міжінституційної співпраці між державними органами, міжнародними організаціями та волонтерськими ініціативами, а також розроблено детальний метод покрокового реагування для збору інформації про стан об'єктів культурної спадщини від місцевого населення. Сформульовано інтегративну концепцію збереження спадщини, що передбачає поєднання різних технологічних підходів для реалізації ефективної загальнодержавної стратегії. Висновки дослідження підтверджують критичну важливість цифрових технологій для захисту культурних цінностей, наголошуючи на необхідності їх своєчасного документування, надійного зберігання та відновлення у разі пошкодження. Ефективність застосування цифрових технологій залежить від адаптації до конкретних умов та активної взаємодії зацікавлених сторін.*

Висновки дослідження *підтверджують критичну важливість цифрових технологій для захисту культурних цінностей, наголошуючи на необхідності їх своєчасного документування, надійного зберігання та відновлення у разі пошкодження. Ефективність застосування цифрових технологій залежить від адаптації до конкретних умов та активної взаємодії зацікавлених сторін.*

Ключові слова: *цифрові технології, культурна спадщина, війна, документування, збереження, криза, блокчейн.*

Andrii MATIOS
Postgraduate student, Department of Art Expertise, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska Str., Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015
ORCID: *0000-0002-5884-2505*

To cite this article: Matios, A. (2025). Vykorystannya tsyfrovykh tekhnolohiy dlya dokumentuvannya ta zberezhennya kul'turnykh tsinnostey pid chas viyny [Using Digital Technologies for Documenting and Preserving Cultural Values During War]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 291–297, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-42

USING DIGITAL TECHNOLOGIES FOR DOCUMENTING AND PRESERVING CULTURAL VALUES DURING WAR

Relevance of the study*: The relevance of the study is due to the fact that during armed conflicts, cultural heritage is threatened with destruction, which makes digital technologies a necessary tool for its preservation and protection.*

Purpose of the study*: Analysis of the possibilities of using digital technologies in the preservation of cultural heritage during armed conflicts, taking into account the technical, socio-cultural and ethical aspects of their effectiveness.*

The research methodology*: Methods of systematic, descriptive and comparative analysis are used to assess different approaches to digital preservation.*

Scientific novelty*: The scientific novelty lies in the systematization of experience in the use of digital technologies for the preservation of cultural heritage during armed conflicts, the development of adapted methods for rapid response to threats, and the identification of key gaps in existing tools. The need to develop specialized training methodologies for specialists working in this field has been substantiated. Practical recommendations are proposed for establishing effective inter-institutional cooperation between state bodies, international organizations and volunteer initiatives, and a detailed method of step-by-step response for collecting information on the state of cultural heritage sites from the local population has been developed. An integrative concept of heritage preservation has been formulated, which envisages the combination of different technological approaches to implement an effective national heritage preservation strategy. The findings of the study confirm the critical importance of digital technologies for the protection of cultural values, emphasizing the need for their timely documentation, reliable storage and restoration in case of damage. The effectiveness of the use of digital technologies depends on adaptation to specific conditions and active interaction of stakeholders.*

The conclusions of the study *confirm the critical importance of digital technologies for the protection of cultural values, emphasizing the need for their timely documentation, reliable storage and restoration in case of damage. The effectiveness of the use of digital technologies depends on adaptation to specific conditions and active interaction of stakeholders.*

Key words: *digital technologies, cultural heritage, war, documentation, preservation, crisis, blockchain.*

Актуальність дослідження зумовлена тим, що під час збройних конфліктів культурна спадщина опиняється під загрозою знищення, що робить цифрові технології необхідним інструментом для її збереження та захисту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження підкреслюють важливість цифрового збереження в умовах війни. Наприклад, Нелья Грейс та інші у своїй роботі «Cultural Heritage at Risk in World Conflicts: Digital Tools' Contribution to Its Preservation» пропонують рамки для інтеграції правових та цифрових інструментів для збереження культурної спадщини (G. Neglia, 2024, с. 6353). Інше дослідження, Роналда Алкани «Cultural evolution: Protecting "digital cultural property" in armed conflict», розглядає правові аспекти захисту цифрової культурної власності під час збройних конфліктів (G. Neglia, 2024, с. 6353).

Мета дослідження. Аналіз можливостей застосування цифрових технологій у збереженні культурної спадщини під час воєнних дій, з урахуванням технічних, соціокультурних та етичних аспектів їх ефективності.

Виклад основного матеріалу. Лазерне сканування – це безконтактний метод цифрового документування з високою точністю, який використовує лазерний промінь для вимірювання відстані до об'єкта і його форми. Технологія працює на принципі випромінювання лазерних імпульсів, які, відбиваючись від об'єкта, повертаються до сканера, де спеціальний датчик реєструє час, потрібний для цього процесу. Зібрана інформація дозволяє створити так звану «хмару точок», щільний набір 3D-координат, що представляють скановану поверхню. Ці дані можна обробити, створюючи дуже детальні 3D-моделі, архітектурні креслення та інші форми документації. Відповідно до статті «3D Laser Scanning for Mapping, Buildings and Heritage», це надзвичайно цінний актив, який дозволяє детально вивчити об'єкт, аналізувати його особливості та навіть реконструювати його в цифровому середовищі (Badulescu B.).

Переваги лазерного сканування в контексті документування культурної спадщини під час війни є численні. Його швидкість дозволяє оперативно задокументувати об'єкти, що знаходяться під загрозою, що є критично важливим у нестабільних зонах конфлікту. Як наголошується у дослідженні «Theory and practice on Terrestrial Laser Scanning», технологія надає можливість з високою точністю записувати велику кількість точок, що дозволяє відтворити найдрібніші деталі архітектурних споруд та інших об'єктів. Безконтактний характер технології забезпечує збереження крихких структур, уникаючи подальшого пошкодження

через фізичну взаємодію. Крім того, отримані 3D-моделі можуть використовуватися не лише для архівування, а й для подальшої реставрації та реконструкції пошкоджених об'єктів. Загалом, ця технологія пропонує «неперевершену точність, деталізацію та доступність», що є важливим для збереження відчутного зв'язку з минулим (Badulescu B.). Можливість створювати точні 3D-моделі допомагає в плануванні реставраційних робіт, а зворотній інжиніринг може бути критично важливим при відтворенні пошкоджених частин будівель.

Кілька досліджень демонструють практичне застосування лазерного сканування у складних умовах. Документування форту Конгер, історичної полярної дослідницької бази, як детально описано у праці «Застосування 3D-лазерного сканування для збереження форту Конгер», демонструє ефективність технології у важких умовах. Подібним чином, використання 3D-сканування для документування пошкоджень об'єктів культурної спадщини в Україні, про що повідомляє Geo Week News, підкреслює його актуальність в активних зонах конфлікту.

Проте, технологія лазерного сканування також має певні недоліки. Вартість обладнання та спеціалізованого досвіду може бути непомірно високою, особливо для організацій з обмеженими ресурсами. Згідно з працею Бадулеску, отримані 3D моделі залежать від освітлення та якості сканера. Отримані дані, так звані «хмари точок», потребують значних обчислювальних потужностей для обробки та можуть бути доволі громіздкими. Згідно з працею Бадулеску, необхідність подальшої обробки "хмар точок" з використанням програмного забезпечення (наприклад, Cyclone) є однією з ключових вимог для досягнення якісних результатів. Для цього потрібні відповідні технічні навички та програмне забезпечення, що також є додатковими ресурсами. Крім того, складні екологічні умови, такі як несприятлива погода або обмежений доступ, можуть перешкоджати отриманню даних. Як зазначено у праці «Виклики в документуванні спадщини за допомогою наземного лазерного сканування», такі фактори, як орнаментальні фасади або недоступні поверхні, можуть створювати труднощі для ефективного сканування (Badulescu B.).

З огляду на умови війни, недоліки лазерного сканування можуть стати більш вираженими. Скан-обладнання може вийти з ладу через складні умови зберігання та експлуатації, або потрапити під руйнування. Для отримання якісної тривимірної моделі часто потрібно декілька позицій сканування. Під час воєнних дій це створює значні труднощі для безпечного виконання поставлених задач. Тому, на вибір методології фіксації культурної спадщини впливають такі чинники, як: швидкість, портативність, точність, та простота в роботі. За умов складності надання живлення до об'єкта може виникнути потреба використання сканера на автономному живлені, або в комбінації з іншим інструментом документування, щоб якісно виконати зйомку та зберегти інформацію (Badulescu B.).

Одним із визначальних чинників при виборі технологічних рішень у воєнний час є доступність ресурсів, яка включає в себе кілька взаємопов'язаних аспектів. По-перше, наявність фахівців, що мають компетенцію з роботи із цифровим обладнанням та культурною спадщиною. Такі експерти необхідні не лише для керування технологічними процесами, але й для забезпечення відповідності цифрового документування стандартам збереження культурної спадщини. (Gupta et al., 2021, c.436). В ситуації конфліктів людські ресурси часто обмежені або виснажені, як продемонстрував досвід Асоціації захисту сирійської археології (APSA). Ця організація була змушена спиратися на ініціативну роботу місцевих фахівців з метою наповнення онлайн простору документальною інформацією (Munawar, 2021), що свідчить про нагальну потребу навчання та підготовки персоналу безпосередньо на місцях, щоби хоч якось пом'якшити критичний дефіцит професіоналів в регіонах уражених війною.

По-друге, важливе значення має наявність обладнання та вартість. Закупівельна спроможність як місцевих, так і міжнародних установ залежить від обмеженості їхніх бюджетних можливостей, (Powers, 2020), і це ставить під сумнів використання технологічного обладнання першої лінії. Окрім цього, не можна ігнорувати фінансову обмеженість територіальних органів влади, які можуть зазнавати як матеріальних так і людських втрат. Створення стійкої системи використання технічних ресурсів вимагає пошуку компромісних

варіантів між ціною та якістю, на що спрямовані, наприклад, зусилля Rapid Response Fund, організації, що фінансує місцеві ініціативи. Умови постійного військового напруження суттєво впливають на технічні спроможності, необхідні для забезпечення надійного використання обладнання. І тут проявляється третій визначальний аспект: оцінка технічної можливості застосування – врахування усіх технічних особливостей конкретних умов у регіоні конфлікту. У контексті перебоїв із електроенергією, мобільним зв'язком та логістичними проблемами виникає питання щодо вибору технологічних рішень, які залишаються надійними та ефективними (Shavarskyi et al., 2022, с. 78). Ситуації швидкого застосування технологій і впровадження їхніх функціональних можливостей стають визначальними, як доводить приклад швидкого та ефективного документування Асоціацією захисту сирійської археології (APSA) та Red List ICOM.

З огляду на обмеженість внутрішніх можливостей, вирішальне значення отримує міжнародний правовий контекст та діяльність установ. Приклад «блакитного щита», покликаного відзначати пам'ятки, підкреслює обмеженість впливу навіть таких авторитетних організацій як ЮНЕСКО. Завданням «блакитного щита» є захист об'єктів культурної спадщини від збройних конфліктів, як на прикладі маркування об'єктів в Україні. Однак навіть цей символ, хоч і відомий міжнародній спільноті, залишається слабким чинником для агресорів, що свідомо ігнорують усі міжнародні правові домовленості. Не менш важливим у цьому контексті стає питання забезпечення захисту культурної спадщини шляхом створення спеціальних комітетів, для захисту культурних цінностей від війни. Зусилля таких організацій як ICOM та ICCROM є позитивним прикладом. З іншого боку, приклад Міжнародного комітету Блакитного щита підкреслює потребу координації зусиль між різними професійними та державними установами, особливо за умови постійної загрози та виснажливих бойових дій в регіоні конфлікту (Ostapenko et al., 2023, с. 355). Разом з цим, в ситуації безпрецедентної зневаги до міжнародного права, піднімається питання ефективності та необхідності проведення реформ і посилення впливу організацій подібних до ЮНЕСКО (Wainwright, 2015), а особливо їхнього фінансування задля належного забезпечення процесів післявоєнної відбудови та збереження пам'яток в таких країнах як Сирія та Україна.

Наступним важливим аспектом, є людський фактор та важливість співпраці. Ініціативи на зразок Heritage for Peace, демонструють можливості для створення «зелених коридорів», щоб убезпечити об'єкти культури у час збройного протистояння (Panasiuk, O. et al., 2021). Така ініціатива є прикладом поєднання фахових знань із можливостями реальної допомоги для тих хто знаходиться на передовій війни. За таких умов першочерговою задачею постає взаємодія професійних спеціалістів у сфері охорони культурної спадщини з комбатантами. Прямий діалог дозволяє узгодити необхідні дії щодо забезпечення безпеки історично-культурних об'єктів, залучаючи військових та невійськових суб'єктів. Для того, щоб отримати дійсний і об'єктивний результат необхідно спиратися на відкритість інформації, і уникати фальсифікацій поширених соціальними медіа. Саме на це і спрямовані зусилля різних волонтерських груп, які створюють та перевіряють інформаційні бази даних (O. Tsugorka, 2024, с. 1433).

Однією з головних проблем у документуванні культурної спадщини під час війни є фізичне знищення культурних об'єктів і артефактів. Згідно з повідомленням Міністерства культури та інформаційної політики України, від російської агресії постраждали понад 417 об'єктів культурної спадщини, про що повідомляють різні джерела, зокрема сайт міністерства. Цей масштаб руйнування підкреслює терміновість цифрової документації. Використання цифрових технологій, таких як 3D-моделювання та віртуальне архівування, дозволяє створювати цифрових двійників фізичних сайтів і об'єктів. Наприклад, такі проекти, як «Врятувати українську культурну спадщину онлайн», відіграли ключову роль у оцифруванні культурних цінностей, забезпечуючи їх виживання у віртуальній формі, коли фізичні форми знаходяться під загрозою. Однак реалізація таких технологій не позбавлена труднощів. По-перше, це питання доступу та безпеки. Конфлікт, що триває, може зробити доступ до певних місць небезпечним або неможливим, таким чином обмежуючи обсяг зусиль із документування. Крім того, сама цифрова інфра-

структура може стати мішенню або постраждати від відключень електроенергії та збоїв у мережі, які є звичними для зон бойових дій. Це було підкреслено потребою в надійних цифрових архівах, які можуть протистояти кібератакам, як обговорювалося в контексті захисту цифрових даних. Іншою важливою проблемою є якість і автентичність цифрових зображень. Точність 3D-сканувань або цифрових зображень має бути високою, щоб забезпечити правильну реставраційну роботу в майбутньому. Тут вирішальну роль відіграє співпраця між українськими установами та міжнародними організаціями, такими як ЮНЕСКО та ІКОМОС. Ці організації не лише надають технічну підтримку, але й гарантують дотримання стандартів цифрового збереження. Наприклад, співпраця з Міжнародним центром вивчення питань збереження та реставрації культурних цінностей (ICCROM) сприяла навчанню та технічній допомозі для українських експертів. Законодавство також відіграє ключову роль у збереженні культури під час конфліктів. Гаазька конвенція 1954 року, ратифікована Україною, передбачає захист культурних цінностей під час збройних конфліктів. Проте забезпечення виконання під час активних бойових дій залишається проблематичним. Український уряд через свою законодавчу базу спробував інтегрувати ці міжнародні заходи захисту в національне законодавство, зокрема через стратегії Міністерства культури та інформаційної політики, які включають створення «червоних списків» для першочергової евакуації культурних об'єктів під час надзвичайних ситуацій. Емоційний та етичний виміри збереження культурної спадщини під час війни не менш переконливі. Втрата культурної спадщини може призвести до глибокої кризи культурної ідентичності, оскільки ці артефакти та місця є не просто об'єктами, але мають історичне, національне та особисте значення. Таким чином, цифрове збереження служить не лише технічним рішенням, але й засобом підтримки культурної спадкоємності та ідентичності серед хаосу війни.

Висновки. В умовах ескалації глобальних збройних конфліктів питання документування та збереження культурної спадщини набуває особливої гостроти. Це дослідження присвячене аналізу можливостей застосування цифрових технологій для забезпечення надійного збереження культурних об'єктів у період воєнних дій.

Результати численних наукових досліджень підкреслюють важливу роль цифрових рішень у процесах автентифікації та довготривалого відтворення культурної спадщини. Значення такого відтворення особливо зростає в контексті української локалізації та регіонів, що піддаються ризику культурних змін. Створення цифрових копій об'єктів культурної спадщини виконує важливу захисну функцію, запобігаючи їхньому остаточному знищенню.

Забезпечення ефективної цифрової трансформації потребує тісної співпраці між членами команди та залучення зацікавлених сторін для оперативного реагування на локальні потреби. Узагальнення досвіду досліджень у цій сфері сприяє подоланню розбіжностей між нормативними актами та підкреслює важливість законодавчого забезпечення для довготривалого збереження культурної спадщини.

Активне залучення громадянського суспільства до розробки стратегій збереження даних та безперервний обмін цифровою документацією є надзвичайно важливими. Не менш важливим є вплив державних та місцевих установ, а також підтримка аматорських ініціатив та організація професійного навчання.

Зважаючи на численні виклики в цій сфері, пріоритетним завданням є досягнення стійкої цифрової цілісності для забезпечення зв'язку з минулим. Авторська позиція полягає в необхідності посилення зусиль із гарантування цілісності ідентичності суспільства та забезпечення інклюзії. Це є визначальним фактором у запобіганні руйнуванню культурної спадщини для сучасних і майбутніх поколінь.

Перспективи подальших досліджень. Впровадження більш досконалих методів цифрової фіксації з мінімізацією ризиків пошкодження артефактів у зонах конфліктів та забезпеченням надійного та довготривалого зберігання даних із залученням хмарних рішень є першочерговими напрямками для подальших наукових пошуків. Потребує детальнішого вивчення синергія між міжнародними організаціями та місцевими громадами, як інструмент підвищення ефективності зусиль зі збереження, особливо на тлі постійної нестабільності та загроз.

ЛІТЕРАТУРА:

1. «TRANSFORMATION» OF HIRED LABOR AS ONE OF THE CONDITIONS FOR REFORMING LABOR LEGISLATION OF UKRAINE: ECONOMIC AND LEGAL DIMENSION / M. Blikhar et al. *Financial and credit activity problems of theory and practice*. 2023. Vol. 1, no. 48. P. 351–361. URL: https://doi.org/10.55643/fcaptp.1.48.2023.3969 (date of access: 02.02.2025).
2. Ali M., Khan S. U., Vasilakos A. V. Security in cloud computing: Opportunities and challenges. *Information Sciences*. 2015. Vol. 305. P. 357–383. URL: https://doi.org/10.1016/j.ins.2015.01.025 (date of access: 02.02.2025).
3. An Application of Structure Equation Modelling in Determinants of Customer-Based Brand Equity (CBBE) in the Banking Area / S. K. Gupta et al. *Intelligent Systems, Business, and Innovation Research*. Cham, 2024. P. 399–411. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-36895-0_32 (date of access: 02.02.2025).
4. Application of 3D Laser Scanning to the Preservation of Fort Conger, a Historic Polar Research Base on Northern Ellesmere Island, Arctic Canada / P. C. Dawson et al. *ARCTIC*. 2013. Vol. 66, no. 2. URL: https://doi.org/10.14430/arctic4286 (date of access: 01.02.2025).BADULESCU B. 3D LASER SCANNING FOR MAPPING, BUILDINGS AND HERITAGE. *Journal of Young Scientist*. URL: https://journalofyoungscientist.usamv.ro/pdf/vol_II_2014/art25.pdf (date of access: 01.02.2025).
5. Artec 3D's hardware and software is being used to preserve heritage in Ukraine | GEO Week News | Lidar, AEC, 3D Technology & Geospatial Insights. *GEO Week News | Lidar, AEC, 3D Technology & Geospatial Insights*. URL: https://www.geoweeknews.com/blogs/ukraine-war-artec-3d-laser-scanning-model (date of access: 01.02.2025).
6. Cultural evolution: Protecting "digital cultural property" in armed conflict. *International Review of the Red Cross*. URL: https://international-review.icrc.org/articles/cultural-evolution-protecting-digital-cultural-property-in-armed-conflict-919 (date of access: 01.02.2025).
7. Cultural Heritage at Risk in World Conflicts: Digital Tools' Contribution to Its Preservation / G. Neglia et al. *Heritage*. 2024. Vol. 7, no. 11. P. 6343–6365. URL: https://doi.org/10.3390/heritage7110297 (date of access: 01.02.2025).
8. Falatah M. M., Batarfi O. A. Cloud Scalability Considerations. *International Journal of Computer Science & Engineering Survey*. 2014. Vol. 5, no. 4. P. 37–47. URL: https://doi.org/10.5121/ijcses.2014.5403 (date of access: 02.02.2025).
9. Management of the longwall face advance on the stress-strain state of rock mass / I. Shavarskyi et al. *Mining of Mineral Deposits*. 2022. Vol. 16, no. 3. P. 78–85. URL: https://doi.org/10.33271/mining16.03.078 (date of access: 02.02.2025).
10. Munawar N. A. Reconstructing narratives: The politics of heritage in contemporary Syria. *Journal of Social Archaeology*. 2022. P. 146960532210739. URL: https://doi.org/10.1177/14696053221073992 (date of access: 02.02.2025).
11. Nishanbaev I. A Cloud Architecture for Processing and Visualization of Geo-located 3D Digital Cultural Heritage Models. *6th International Conference on Geographical Information Systems Theory, Applications and Management*, Prague, Czech Republic, 7–9 May 2020. 2020. URL: https://doi.org/10.5220/0009341500510061 (date of access: 02.02.2025).
12. The role of international organizations in the protection and restoration of the cultural heritage of Ukraine in the conditions of armed aggression: Financial, economic and legal aspects / O. Tsugorka et al. *Edelweiss Applied Science and Technology*. 2024. Vol. 8, no. 6. P. 1430–1444. URL: https://doi.org/10.55214/25768484.v8i6.2259 (date of access: 02.02.2025).
13. Virtual Laboratories for Engineering Education / O. Panasiuk et al. *2021 11th International Conference on Advanced Computer Information Technologies (ACIT)*, Deggendorf, Germany, 15–17 September 2021. 2021. URL: https://doi.org/10.1109/acit52158.2021.9548567 (date of access: 02.02.2025).
14. Wainwright O. Unesco impotence takes shine off world heritage status. *the Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/world/2015/jul/02/unesco-impotence-world-heritage-status (date of access: 02.02.2025).

REFERENCES:

1. Blikhar M., et al. (2023). "TRANSFORMATION" OF HIRED LABOR AS ONE OF THE CONDITIONS FOR REFORMING LABOR LEGISLATION OF UKRAINE: ECONOMIC AND LEGAL DIMENSION. Financial and credit activity problems of theory and practice, 1(48), 351–361. URL: https://doi.org/10.55643/fcaptp.1.48.2023.3969 (date of access: 02.02.2025) [In English].
2. Ali M., Khan S. U., & Vasilakos A. V. (2015). Security in cloud computing: Opportunities and challenges. Information Sciences, 305, 357–383. URL: https://doi.org/10.1016/j.ins.2015.01.025 (date of access: 02.02.2025) [In English].
3. Gupta S. K., et al. (2024). An Application of Structure Equation Modelling in Determinants of Customer-Based Brand Equity (CBBE) in the Banking Area. Intelligent Systems, Business, and Innovation Research, 399–411. Cham. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-36895-0_32 (date of access: 02.02.2025) [In English].

4. Dawson P. C., et al. (2013). Application of 3D Laser Scanning to the Preservation of Fort Conger, a Historic Polar Research Base on Northern Ellesmere Island, Arctic Canada. ARCTIC, 66(2). URL: https://doi.org/10.14430/arctic4286 (date of access: 01.02.2025).

5. Badulescu B. 3D LASER SCANNING FOR MAPPING, BUILDINGS AND HERITAGE. Journal of Young Scientist. URL: https://journalofyoungscientist.usamv.ro/pdf/vol_II_2014/art25.pdf (date of access: 01.02.2025) [In English].

6. GEO Week News. (n.d.). Artec 3D's hardware and software is being used to preserve heritage in Ukraine | GEO Week News | Lidar, AEC, 3D Technology & Geospatial Insights. URL: https://www.geoweeknews.com/blogs/ukraine-war-artec-3d-laser-scanning-model (date of access: 01.02.2025) [In English].

7. International Review of the Red Cross. (n.d.). Cultural evolution: Protecting "digital cultural property" in armed conflict. International Review of the Red Cross. URL: https://international-review.icrc.org/articles/cultural-evolution-protecting-digital-cultural-property-in-armed-conflict-919 (date of access: 01.02.2025) [In English].

8. Neglia G., et al. (2024). Cultural Heritage at Risk in World Conflicts: Digital Tools' Contribution to Its Preservation. Heritage, 7(11), 6343–6365. URL: https://doi.org/10.3390/heritage7110297 (date of access: 01.02.2025) [In English].

9. Falatah M. M., & Batarfi O. A. (2014). Cloud Scalability Considerations. International Journal of Computer Science & Engineering Survey, 5(4), 37–47. URL: https://doi.org/10.5121/ijcses.2014.5403 (date of access: 02.02.2025) [In English].

10. Shavarskyi I., et al. (2022). Management of the longwall face advance on the stress-strain state of rock mass. Mining of Mineral Deposits, 16(3), 78–85. URL: https://doi.org/10.33271/mining16.03.078 (date of access: 02.02.2025) [In English].

11. Munawar N. A. (2022). Reconstructing narratives: The politics of heritage in contemporary Syria. Journal of Social Archaeology, P. 146960532210739. URL: https://doi.org/10.1177/14696053221073992 (date of access: 02.02.2025) [In English].

12. Nishanbaev I. (2020). A Cloud Architecture for Processing and Visualization of Geo-located 3D Digital Cultural Heritage Models. 6th International Conference on Geographical Information Systems Theory, Applications and Management, Prague, Czech Republic, 7–9 May 2020. URL: https://doi.org/10.5220/0009341500510061 (date of access: 02.02.2025) [In English].

13. Tsugorka O., et al. (2024). The role of international organizations in the protection and restoration of the cultural heritage of Ukraine in the conditions of armed aggression: Financial, economic and legal aspects. Edelweiss Applied Science and Technology, 8(6), 1430–1444. URL: https://doi.org/10.55214/25768484.v8i6.2259 (date of access: 02.02.2025) [In English].

14. Panasiuk O., et al. (2021). Virtual Laboratories for Engineering Education. 2021 11th International Conference on Advanced Computer Information Technologies (ACIT), Deggendorf, Germany, 15–17 September 2021. URL: https://doi.org/10.1109/acit52158.2021.9548567 (date of access: 02.02.2025) [In English].

15. Wainwright O. (n.d.). Unesco impotence takes shine off world heritage status. the Guardian. URL: https://www.theguardian.com/world/2015/jul/02/unesco-impotence-world-heritage-status (date of access: 02.02.2025) [In English].

УДК 75.091.8:[378.4.096(477.43-21):37]]:355.48(470:477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-43

Наталія МЕНДЕРЕЦЬКА
магістр, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна, 32301
***ORCID:** 0000-0002-9407-3168*

Бібліографічний опис статті: Мендерецька, Н. (2025). Імплементація досвіду професіоналів-практиків у навчальний процес студентів художніх спеціальностей. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 298–304, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-43

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ ДОСВІДУ ПРОФЕСІОНАЛІВ-ПРАКТИКІВ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС СТУДЕНТІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Стаття присвячена та розкриває питання однієї з найважливіших та актуальніших складових сучасної художньої освіти – всебічного залучення в освітній процес досвіду професіоналів, фахівців своєї справи, успішних та відомих практиків образотворчого мистецтва: художників, дизайнерів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва, художньої фотографії, ілюстрування. Досліджуються аспекти особистісного творчого становлення, розвитку та досягнень митців, коло їх інтересів та захоплень, успіхи у реалізації мистецького потенціалу, виняткові авторські техніки. Розглядається можливість творчих колаборацій у спільних проектах та волонтерській діяльності. ***Мета роботи*** *полягає у демонстрації реального досвіду творчої співпраці професіоналів-практиків високого класу освіти та компетентності, викладачів та здобувачів вищої освіти кафедри як у навчальному процесі (інтерактивні зустрічі, майстер класи, воркшопи під час практичних дисциплін образотворчого циклу), так і у позанавчальній спільній діяльності (проекти, виставки). Стаття репрезентує творчі пошуки й досягнення митців та форми, прийоми і методи імплементації їх досвіду у навчальний процес.* ***Методологія дослідження*** *полягає у вивчені накопиченого досвіду, системному підході та мистецтвознавчому аналізі творчих досягнень митців, їх активної громадської позиції щодо дбайливого збереження традицій українського мистецтва та популяризації своїх професійних надбань у вишивці, ляльковарстві, писанкарстві, бісероплетінні, валянні з вовни та інших видах декоративно-прикладного мистецтва, активно використаний метод інтерв'ю.* ***Новизна роботи*** *полягає у практичному розгляді на конкретних прикладах привілей творчої співпраці досвідчених митців із студентською молоддю кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва.* ***У висновку****, результати такої діяльності, доводять необхідність впровадження таких форм художньої співпраці та взаємодії на рівні досвідів та синтезу особистих арт систем у творчих колаборацій.*

Ключові слова: *досвід, фахівці, впровадження, арт проекти, мистецтво.*

Nataliia MENDERETSKA
Master, Assistant at the Department of Fine, Decorative and Applied Arts and Restoration of Works of Art, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University Kamianets-Podilskyi, 61 Ohiienka Str., Kamianets-Podilskyi, Ukraine, 32301
***ORCID:** 0000-0002-9407-3168*

To cite this article: Menderetska, N. (2025). Implementatsiia dosvidu profesionaliv-praktykiv u navchalnyi protses studentiv khudozhnikh spetsialnostei [Integrating Practicing Professionals' Expertise into Art Education]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 298–304, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-43

INTEGRATING PRACTICING PROFESSIONALS' EXPERTISE INTO ART EDUCATION

This article explores a crucial and contemporary aspect of modern art education: integrating professional expertise into the learning process. It highlights the importance of engaging accomplished and renowned practitioners in the visual arts, including painters, designers, masters of decorative and applied arts, artistic photographers, and illustrators. The study examines key aspects of artists' creative development, professional achievements, unique artistic techniques,

and areas of interest, as well as their success in realizing their artistic potential. Additionally, it considers opportunities for creative collaboration through joint projects and volunteer initiatives.

The primary objective of this study is to demonstrate the real-world experiences of high-level professionals in both academic and extracurricular settings. This includes interactive meetings, masterclasses, and workshops within fine arts courses, as well as participation in collaborative projects and exhibitions. The article presents artists' creative explorations and accomplishments alongside the strategies, techniques, and methods used to incorporate their expertise into the educational process.

The research methodology is based on a systematic approach, an analysis of artistic achievements, and a study of accumulated experience. It also examines artists' active civic engagement in preserving Ukrainian artistic traditions and promoting their expertise in embroidery, doll-making, pysanka painting, beadwork, wool felting, and other forms of decorative and applied arts. Qualitative methods, including interviews, provide deeper insights.

This study offers a practical examination of the benefits of creative collaboration between experienced artists and students within the Department of Fine and Decorative-Applied Arts and Art Restoration. The findings underscore the necessity of fostering such artistic partnerships, which facilitate the synthesis of personal artistic approaches through collaborative projects.

Key words: *expertise, professionals, implementation, art projects, visual arts.*

Актуальність проблеми. Співпраця з роботодавцями та стейкхолдерами на кафедрі ОДПМ та РТМ Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка здійснюється на основі Положення про зв'язки з роботодавцями та сприяння працевлаштуванню випускників КПНУ та Положення про Раду роботодавців. ЗВО залучає роботодавців до організації та реалізації освітнього процесу через спільні заходи, професійні зустрічі, рецензування та обговорення освітніх програм, можливість впливати на удосконалення результатів навчання під час реалізації освітнього процесу, допомогу в інформаційно-методичному наповненні програм. Для проведення практичних занять, майстер-класів, професійного спілкування та обміну досвідом у межах дисциплін переважно залучаються випускники та фахівці-практики: Людмила Мегей, Валентина Лайтер (викладачі школи мистецтв), Олена Шкаврон, Юлія Табенська (дизайнерки), Роман Уваров (фотограф), Лариса Клепас (валяння вовною), Світлана Макаренко (традиційна вишивка), Марина Конєва (бісероплетіння), Олена Шевчук (керамістка), Валентина Войткова (писанкарка), Анастасія Венгерн (ілюстраторка дитячих книжок), Тетяна Безушко (письменниця).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До питань, окреслених у статті безпосередньо або опосередковано звертаються багато науковців, серед яких можна виокремити Пічкура М.О., який присвятив свою монографію теоретико-методичним засадам підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти, Троєльнікову О.Є., яка розглядає художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства, Комаровську О.А., яка наголошує на тому, що художній образ та митець є вектором створення освітнього простору мистецького навчального закладу. Також, Ярошинська О.О. розкриває питання проектування освітнього середовища професійної підготовки студентів. Питаннями включення в освітній процес досвіду фахівців саме образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва займаються професор Урсу Н.О., Гуцул І.А., Підгурний І.С. та інші.

Мета дослідження. Осмислення та ствердження інноваційних форм роботи з імплементації досвіду фахівців-практиків в освітній процес мистецької кафедри.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасних умовах забезпечення якості підготовки фахівців зі художніх спеціальностей 014 «Середня освіта (Образотворче мистецтво)», 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», активізації процесу зацікавленості здобувачів до навчання та опанування професійної підготовки, особливе місце в організації освітнього процесу займає залучення професіоналів-практиків до навчального процесу. З досвіду кафедри у період з 2022 по 2025 рік таке залучення відбувалася у межах навчальної та позанавчальної роботи, під час реалізації мистецьких проектів, виставкової, волонтерської та просвітницької діяльності, проведення навчальних занять у формі інтерактивних творчих зустрічей, майстер класів, тощо. Були залучені сучасні професіонали-фахівці у галузі образотворчого мистецтва – художники, дизайнери, майстри декоративного мистецтва.

Процес досягнення загальнокультурних цілей має бути спрямованим на збагачення

духовного світу майбутнього митця, розширення його естетичного світогляду і смаку, знань про художню культуру і традицій образотворення різних народів світу й українського етносу та формування здатності до комунікації засобами образотворчого мистецтва (Пічкур, 2022, с. 186).

Світлана Макаренко – членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України, майстриня вишивки, лауреатка мистецької премії ім. Тетяни Пати, голова ГО «ВишУк». У минулому керівниця гуртка «Вишивка» зразкового художнього колективу «Школа рукоділля» Комунального позашкільного навчального закладу «Центр позашкільної роботи №1» Дніпровської міської ради. 2024 – очолила новостворену ГО «ВишУк», мета якої вишукування, вивчення та популяризація особливих традиційних українських технік та візерунків.

«Палітра узорів, технік та кольорів української вишивки настільки багата, що їх можна вивчати все життя і все життя черпати з них натхнення», – зауважує майстриня Світлана Петрівна Макаренко. Майстриня вишукує рідкісні орнаменти, авторські роботи; прагне зберегти для нащадків старовинні візерунки, техніки вишивки та її кольорову гаму, відродити давні узори за допомогою нових технік чи барв; передати своєрідність декоративного мистецтва різних регіонів України.

З початком вторгнення майстриня рятувала в першу чергу свій скарб, величезну колекцію робіт. Найцікавіші та найрідкісніші давні візерунки та техніки в них проживаються і розкриваються дуже сучасно. Тут репліки музейних експонатів, авторські роботи, давні мотиви в сучасних побутових речах, і навіть милі й по-народному наївні твори. Кожен з них – калейдоскоп традиційних технік та візерунків, покликаний розкрити розмаїття та можливості традиційної вишивки.

Це світ краси й фантазії, світ витончених образів, виконаних в напівзабутих техніках українського народного вишивального мистецтва: рушники, серветки, панно, подушки, ялинкові прикраси, жіночі та чоловічі сорочки. Серед родзинок експозиції вишита книжка-розгортка «Ходить гарбуз по городу» та обкладинка на «Кобзар» Тараса Шевченка. Роботи передають своєрідність декоративного мистецтва різних регіонів України, знайомлять з різноманітними техніками вишивки та її кольоровою гамою. Виставкова діяльність мисткині вражає: 2011 – «Заквітчали 6 вишивкою любу Україну» (музей «Літературне Придніпров'я», м. Дніпро); 2011 – «Країна вишиваних мрій» (картинна галерея Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника); 2012 – «Білим по білому» (Дніпровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія); 2015 – «Нашого квіту по всьому світу» (Дніпровський Будинок мистецтв); 2015 – «Рушники Подніпров'я» (культурно-видовищний комплекс «Доходното зданіє», м. Русе, Болгарія, згодом ця виставка експонувалася у містах Софія, Пловдив, Бургас); 2016 – «В країні вишиваних мрій» (музей Гетьманства, м. Київ); 2016 – «Візерунки долі» (музей «Літературне Придніпров'я», м.Дніпро); 2021 – «Стежки на полотні» (музей «Літературне Придніпров'я», м. Дніпро); 2022 – «Стежки на полотні» (Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець»); 2022 – «Стежки на полотні» (КПНУ м. Кам'янець-Подільський); 2023 – «Стежки на полотні» (ХоХМ м. Хмельницький); 2023 – «Стежки на полотні» (КЗК «Малієвецький обласний історико-культурний музей»); 2023 – «Стежки на полотні» (Центр культури «Вернісаж» м. Чернівці); 2024 – «Закодовані мрії» (Мистецький дім «Тобівка» м. Івано-Франківськ); 2024 – «Закодовані мрії» (Галерея мистецтв м. Кам'янець-Подільський).

З огляду на актуальність проблеми сучасної художньої освіти, необхідність формування фахівця, знання та уміння якого повинні мати попит у суспільстві, яке розвивається відповідно до реальних економічних законів, є підстава думати, що орієнтація на постійно діючі закони і закономірності формоутворення дасть можливість активізувати розвиток творчих здібностей студентів. Оскільки особливістю пропонованого підходу є поєднання у навчанні принципів академічного і творчого за конкретними законами і закономірностями мистецтва, то це шлях, який сприяє, з одного боку, розширенню загального діапазону «продуктивної діяльності» студентів, з іншого – формуванню творчо активної особистості, здатної творити в умовах сучасного суспільства (Туманов, 2010, 254).

У 2022–2023 року на кафедрі ОДПМ та РТМ був започаткований творчий культурно-освіт-

ній проект «Українцями ми народилися» під гаслом: «Пізнаємо досліджуючи, стверджуємося відтворюючи…», який мав на меті дати можливості митцям, які рятуючись від війни, тимчасово опинилися у нашому місті, на базі кафедри ділитися з бажаючими своєю творчістю, а також імплементації досвіду професіоналів в освітній процес. Так, перші зустрічі проекту були спільно з Наталією Свиридюк з Полтави та Світланою Макаренко з Дніпра. У межах проекту відбулися цикли творчих зустрічей, майстер-класи, презентації, перфоменси, заходи з профорієнтаційної роботи.

Після низки творчих зустрічей із майстринею виникла ідея нового формату співпраці та імплементації досвіду практичних досягнень із традиційної української вишивки – серія воркшопів з пошиття та вишивки традиційної подільської сорочки-буденкі. Курс передбачає створення макету, індивідуальний підбір візерунків, матеріалів, вивчення швів, технік вишивання, збирання сорочки, поетапна самостійна але контрольована робота у власному темпі і триває вже більше року.

Наталя Свиридюк доктор філософії, заслужений майстер народної творчості України членкиня НСМНМУ, членкиня Спілки дизайнерів України, арт куратор креативного хабу «OTOLOVKO»: «З'ясувалося, що війна перед кожним митцем поставила однакові виклики: чи потрібна і доречна творча робота? Як зберегти чи відновити творчій потенціал? Яким чином воювати на культурному мистецькому фронті? Відповіддю на ці питання постав крос-мистецький проект «Сродні» та участь у культурно– мистецькому проекті «Українцями ми народилися» кафедри образотворчого мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» (2; 6, 2022).

Зі слів Наталії Свиридюк: «Важливою складовою у реалізації цих проєктів стала співпраця практиків різних видів мистецтва та наукової спільноти: педагогів, істориків, мистецтвознавців». У рамках культурно-освітнього проекту «Українцями ми народилися» було представлено комплекси автентичного вбрання зібрані на території Історичної Полтавщини. Можливість, для учасників, проаналізувати подібність та регіональні особливості у вбранні Поділля та Полтавщини не лише розширювали горизонти розуміння культурно-історичних процесів на теренах України, але і надихали до рефлексії через творчість. Одягти старовинний стрій та немов перенестися на століття у минуле, стало для учасників проекту цікавою, емоційно забарвленою подією, такою що спонукає до роздумів і про творчість, і про шляхи нашої історії.

Майстер класи з традиційної вузлової ляльки Середньої Наддніпрянщини, сподіваємося, дав учасникам проекту «Українцями ми народилися» не лиш практичні навички у виготовленні традиційної вузлової ляльки, але, що можливо навіть більш значимо, ознайомив з мистецькими засадами народного іграшкарства у якому проявляються етичні та естетичні принципи нашої народу. Учасники мали змогу, в рамках традиції, проявити власну творчу індивідуальність, відчути гармонію та емоційну свіжість здавалося б не складного технологічно та не вибагливого виду народного мистецтва – лялькарства.

«У ході творчих зустрічей та майстер класів проведених у рамках культурно-освітнього проекту «Українцями ми народилися» у мене, як майстра та дослідника історії та сучасного етнодизайну народної ляльки склалася думка про проект, як неперервне та перспективне явище в освіті та культурі. Питання освіти та виховання, що їх розробляв Сковорода є, використовуючи сучасну термінологію, формуванням процесу безперервності освіти та її гуманізацією на засадах української народної світоглядної концепції. Саме відповідно цим засадам видатного українського філософа і розроблено концепцію культурно-освітнього проекту «Українцями ми народилися». Простір проекта є тою точкою перетину де відбувається взаємодія академічної науки, представленої науково викладацьким складом кафедри; сучасного мистецтва в особах запрошених митців, що мають емпіричний досвід у сфері традиційних культурних практик; актуальної освіти – вчителів практиків, чия діяльність пов'язана з освітою у сферою мистецтва та естетичного розвитку дітей та студентської молоді – майбутнього нашої Держави, що лише починає торувати свій професійний та творчий шлях. Така синергія дозволяє усім сторонам-учасникам проекта у творчому невимушеному спілкуванні збагатитися духовно, підвищити рівень власної

компетентності, отримати практичні навички і таким чином формувати власне розумінням сучасних освітніх та мистецьких процесів» – Наталія Свиридюк.

Валентина Войткова. Керівниця «Народного художнього колективу» гуртка «Писанка» «Центру позашкільної освіти» Дунаєвецької міської ради. Є авторкою та розробницею програми роботи гуртка з зернової техніки розпису поверхні яйця – «Писанкове зернятко». Авторкою навчально-методичного посібника «Інноваційні технології у писанкарстві», у якому описано зернову техніку виготовлення писанки зернівки. Авторка власної техніки виготовлення писанок-зернівок. Цим видом творчості займається з 2000 р. З 2003 – активна учасниця різноманітних виставок та фестивалів. Учасниця виставок та фестивалів в Україні та за кордоном: м. Коломия (2003, 2010), м. Івано-Франківськ (2007, 2008, 2009), м. Дунаївці (2003, 2004,2005, 2008), м. Вінниця (2004, 2006, 2007, 2009), Румунія (2009). Роботи зберігаються в Україні та за кордоном. У Музеї писанкового розпису зберігається 4 декоративні писанки майстрині.

Брала участь у проекті «Українцями ми народилися. В межах проекту було проведено інтерактивну творчу зустріч, майстер клас з основ традиційного писанкарства для студентів 2 курсу спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» у межах дисципліни «Мистецтво Ханд мейд». Та творча зустріч, виставка робіт учнів гуртка «Писанка» та майстер клас у просторі НІАЗ «Кам'янець» освітня діяльність в музейному просторі.

Методика проведення заняття фахівцями-практиками передбачає ретельну підготовчу роботу. Напередодні необхідно узгодити тему та мету заняття, перевірити відповідність теми робочій програмі дисципліни. З представником роботодавця також обговорюється методика та формат проведення заняття. Студентам необхідно повідомити тему, мету, оголосити та прокоментувати завдання, форму звітності, методику оцінювання та способи обговорення результатів. Нестандартною формою співпраці з представниками роботодавців є виставки-ярмарки (Максімова, 2016, с. 54).

Марина Конєва. Випускниця кафедри ОДПМ та РТМ КПНУ імені Івана Огієнка 2018 року за спеціальністю 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво». Практикуюча педагогіня, дизайнерка, досліджувачка старовинних технологій бісероплетіння на теренах України, людина широкого мистецьких інтересів. «Займаюся виготовленням прикрас з бісеру. Це як сучасні, так і прикраси за традиційними українськими мотивами. Працюю у різних техніках: плетіння, вишивка. Виготовляю різні види прикрас: нашийні, браслети, сережки, брошки. Власний бренд є, але потребує розвитку, та вдосконалення, і я працюю в цьому напрямку (bijou.marina). У планах зробити ребрендинг, змінити назву, визначитися з напрямком у створенні прикрас, та побудувати чітку концепцію, яка буде доносити до суспільства глибокий сенс через прикраси. Приймала участь у місцевих виставках та ярмарках (Хотин, Кам'янець-Подільський), у планах збільшити географію хоча б у межах нашої країни. Так як поширюю інформацію про прикраси у соціальних мережах, були замовлення з закордону (Сполучені Штати Америки, Канада, Польща)» – зазначає Марина Конєва. У межах навчальної дисципліни «Практикум з декоративно-прикладного мистецтва» мисткиня була запрошена на майстер клас з виготовлення бісерної прикраси «Квітка» для студентів 4 курсу спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво». Майстер клас відбувся у відповідності до навчальної програми та у межах теми «Мистецтво бісероплетіння» змістового предметного модулю.

Лариса Клепас – мисткиня, дизайнер, графік, спеціалізується на виготовлені авторських іграшок у різних декоративних техніках. Закінчила Львівську Академію друкарства – графік, ілюстратор книжок. Проілюструвала понад 35 дитячих книжок, працювала в техніках олійного живопису, батику, графіки. Пріоритетним стала вовна, завдяки широкому спектру використання від одягу та взуття до іграшок, аксесуарів і картин. Були персональні виставки: у рідному місті Городок – 5, у Хмельницькому – 2, у Кам'янці-Подільському – 3, в Чернівцях – 1. Володіє унікальною авторською технікою об'ємного живопису вовною з використанням лаку (3; 4, 2024).

«У мокрому валянні використовую поєднання вовни і шовку, віскози, різної пряжі, а також поєдную вовну з тканинами, мережи-

вом, люрексом. Люблю доповнювати валянні вироби вишивкою гладдю, бісером, об'ємними елементами зробленими в техніці фільцевання вовни голкою. З 2020 року вивчала мистецтво шиття та ліплення іграшок в різних техніках. Зокрема, шиття іграшок в стилі Тедді. Картини створюю у техніці живопис вовною по сухому під скло, картини в техніці мокрого валяння» – Лариса Клепас. У межах навчальної дисципліни «Практикум з декоративно-прикладного мистецтва» мисткиня була запрошена на проведення майстер класу з виготовлення виробу у техніці валяння з вовни «суха голка» для студентів 4 курсу спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво». Майстер клас відбувся у відповідності до навчальної програми та у межах теми «Текстильні техніки. Валяння з вовни» змістового предметного модулю.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Одним з особливо важливих та цінних інноваційних прийомів викладання фахових дисциплін є залучення до проведення практичних аудиторних занять та позааудиторної діяльності із студентами галузевих професіоналів. Особливо це органічно для практичних дисциплін образотворчого циклу – «Мистецтво Хенд мейд», «Практикум з декоративно-прикладного мистецтва», «Мистецтво вітражу» та інших. Співпраця та широке залучення фахівців-практиків у навчальний процес студентів художніх спеціальностей відкриває велике коло можливостей та перспектив для сучасного ЗВО у становленні професійних та соціальних зав'язків. Співпраця заснована на взаємодії досвідів та суб'єкт-суб'єктних відносинах у творчому практичному діалозі, допомагає збагатити та максимально наповнити процес засвоєння нових форм роботи та опанування нових технік образотворчого мистецтва, розширює коло набутих компетентностей здобувачів вищої освіти, зберігає зв'язок поколінь та наступності освіти, дозволяє зберігати та передавати традиції, підтримувати та впроваджувати інновації. Імплементація досвіду професіоналів-практиків у навчальний процес суттєво підвищує рівень зацікавленості студентів у виконанні завдань з навчальних дисциплін, розширює їх коло інтересів, підвищує рівень обізнаності та володіння унікальними авторськими техніками та розробками, стверджує у вірному обрані фахової спрямованості, сприяє розвитку творчих зав'язків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бистрова Ю. В. Інноваційні методи навчання у вищій школі. Право та інноваційне суспільство. 2015. № 1.
2. Відкриття колективної виставки крос-мистецького проєкту «Сродні». https://meridian.kpnu.edu.ua/2022/08/25/vidkryttia-kolektyvnoi-vystavky-uchasnykiv-kros-mystetskoho-proiektu-srodni
3. Камянчанка пише картини… вовною https://ye.ua/syspilstvo/47085_Kam_yanchanka_pishe_kartini_vovnoyi.html
4. Майстриня з Камянця навчає техніки валяння з вовни. https://turist.km.ua/ua/news/majstrynya-z-kam-yantsya-navchaye-tehniky-valyannya-vovny/
5. Максімова Л.Г. Залучення представників роботодавців до освітнього процесу. Інтегровані комунікації. 2016. С. 53–57.
6. Мистецький проєкт об'єднав майстрів та регіони. URL: http://www.golos.com.ua/article/364081
7. Пічкур М.О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 270 с.
8. Туманов І.М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Львів, Аверс, 2010. 496 с.
9. Урсу Н.О. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини: навчальний посібник для студентів художніх спеціальностей. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 224 с.
10. Чадаєва К.Ю. Інновації в освіті: теоретично-методологічні засади мотивації навчальної діяльності у вищій школі. *Вісник* харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. Харків, 2013, № 2.

REFERENCES:

1. Bystrova, Yu.V. (2015). Innovatsiini metody navchannia u vyshchii shkoli. Pravo ta innovatsiine suspilstvo *[Innovative methods of teaching in high school. Law and innovative marriag].* Kyiv, 1 [in Ukrainian].

2. Vidkryttia kolektyvnoi vystavky kros-mystetskoho proiektu «Srodni». https:/meridian.kpnu.edu.ua/2022/08/25/vidkryttia-kolektyvnoi-vystavky-uchasnykiv-kros-mystetskoho-proiektu-srodni

3. Kamianchanka pyshe kartyny… vovnoiu https://ye.ua/syspilstvo/47085_Kam_yanchanka_pishe_kartini_vovnoyi.html

4. Maistrynia z Kamiantsia navchaie tekhniky valiannia z vovny. https://turist.km.ua/ua/news/majstrynya-z-kam-yantsya-navchaye-tehniky-valyannya-vovny/

5. Maksimova, L.H. (2016). Zaluchennia predstavnykiv robotodavtsiv do osvitnoho protsesu. Intehrovani komunikatsii *[Involvement of employers' representatives in the educational process]*. Intehrovani komunikatsii, Kyiv, 53–57 [in Ukrainian].

6. Mystetskyi proiekt obiednav maistriv ta rehiony. URL: http://www.golos.com.ua/article/364081

7. Pichkur, M.O. (2022). Obrazotvorcha pidhotovka studentiv mystetskykh spetsialnostei u zakladakh vyshchoi osvity: monohrafiia *[Art training of students of art majors in institutions of higher education: monograph].* Kyiv: Lira, 270 [in Ukrainian].

8. Tumanov, I.M. (2010). Rysunok, zhyvopys, skulptura: Teoretyko-metodolohichni osnovy kompleksnoho navchannia *[Drawing, painting, sculpture: Theoretical and methodological foundations of comprehensive education].* Lviv, 496 [in Ukrainian].

9. Ursu, N.O. (2012). Narysy z istorii obrazotvorchoho i dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Khmelnychchyny: navchalnyi posibnyk dlia studentiv khudozhnikh spetsialnostei *[Essays on the history of fine and decorative and applied arts of Khmelnytskyi: a study guide for students of art specialties].* Kamianets-Podilskyi: Aksioma, 224 [in Ukrainian].

10. Chadaieva, K.Iu. (2013). Innovatsii v osviti: teoretychno-metodolohichni zasady motyvatsii navchalnoi diialnosti u vyshchii shkoli *[Innovations in education: theoretical and methodological principles of motivation of educational activities in higher education].* Visnyk KHDADM № 2. [in Ukrainian].

УДК 745.511(477.51)«18–19»
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-44

Андрій ПОСТОЛ
аспірант кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 02154
***ORCID:** 0000-0001-6697-6538*

Олена ПРИНЦЕВСЬКА
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 02154
***ORCID:** 0009-0008-8985-485X*

Бібліографічний опис статті: Постол, А., Принцевська, О. (2025). Художні особливості дерев'яних віконниць Чернігівщини XIX – першої половини XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 305–311, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-44

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ВІКОННИЦЬ ЧЕРНІГІВЩИНИ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ

Віконниці Чернігівщини XIX – першої половини XX століть є осібним мистецьким явищем на мапі України, що наразі потребує захисту і охорони. Історія мистецтва художнього дереворізьблення краю сягає києворуських часів, коли в однойменному удільному князівстві знаходився ремісничий центр майстрів декоративно-прикладного профілю: ювелірів, склярів, сницарів тощо. Саме в цей же час закладалися підвалини творчого мислення архітекторів і художників-мозаїчистів, іконописців, що поклали початок заснування тут унікальної художньої школи, знаменитої в часи Рюриковичів, Гедиміновичів та пізніше – у добу Гетьманщини. З плином часу ажури дерев'яної різьби невисоких, як правило одноповерхових будиночків означеного регіону, що нагадували про майже заміський спокійний, комфортний ритм життя цієї затишної місцевості, переважно віком 200–100 років, поступово стали приходити до стану, який потребує або реставрації, або заміни. Тож щороку у великих містах області штибу Чернігова, Новгород-Сіверська, Ніжина втрачалося упродовж останніх кількох десятиліть по 5–7 таких мистецьких оздоб вікон. Деякі споруди при цьому оббиваються вагонкою, вкриваються сайдингом, завдяки чому більша частина автентичного фасаду докорінно перероблюється у бік спрощення, уніфікації та позбавлення неповторного різьбленого декору. Розташовані на прикордонних теренах одразу поруч з територіями двох держав, звідки під час повномасштабного вторгнення наявні прильоти та високі ризики подальшого руйнування, вказані елементи різьби фасадів будівель мають все більше загроз і реальних втрат. Тому віконниці, які є окрасою місцевих ажурних ансамблів цілих вулиць і потребують охорони держави, стали частиною спадку області під назвою «Художнє дереворізьблення Чернігівщини» й вже занесені Міністерством культури України до складу Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України за № 510 від 04.07.2019 р. (охоронний номер – 017 нкс), наразі мають досліджуватися ще більш ретельніше, консервуватися, заноситися в банк форм і візерунків.

***Ключові слова:** віконниці, Чернігівщина, дерево, різьблення, композиція, стиль, декоративно-прикладне мистецтво, художня культура, візерунок, сницарство.*

Andrii POSTOL
Postgraduate Student, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 02154
***ORCID:** 0000-0001-6697-6538*

Olena PRYNTSEVSKA
Senior Lecturer, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 02154
***ORCID:** 0009-0008-8985-485X*

To cite this article: Postol, A., Printcevska, O. (2025). Khudozhni osoblyvosti derevianykh vikonnyts Chernihivshchyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia [Artistic features of wooden shutters of Chernihiv region of the 19th and first half of the 20th centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 305–311, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-44

ARTISTIC FEATURES OF WOODEN SHUTTERS OF CHERNIHIV REGION OF THE 19TH AND FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES

The window frames of the Chernihiv region of the 19th and first half of the 20th centuries are a unique artistic phenomenon on the map of Ukraine, which currently requires protection and preservation. The history of the art of artistic woodcarving of the region dates back to the Kievan Rus' times, when the principality of the same name was a craft center for masters of decorative and applied arts: jewelers, glaziers, carvers, etc. It was at this same time that the foundations of creative thinking of architects and mosaic artists, icon painters were laid, which laid the foundation for the establishment of a unique art school here, famous in the times of the Rurikovichs, Gediminas, and later – in the era of the Hetmanate. Over time, the openwork wooden carvings of low, usually one-story houses of the specified region, which reminded of the almost suburban calm, comfortable rhythm of life of this cozy area, mostly 200–100 years old, gradually began to come to a state that requires either restoration or replacement. Therefore, every year in large cities of the region such as Chernihiv, Novgorod-Siversk, Nizhyn, 5–7 such artistic window decorations have been lost over the past few decades. Some buildings are sheathed with clapboard, covered with siding, due to which most of the authentic facade is radically redesigned in the direction of simplification, unification and deprivation of unique carved decor. Located on the border areas immediately adjacent to the territories of the two states, from where there are flights and high risks of further destruction during a full-scale invasion, the specified elements of the carving of the facades of buildings are increasingly threatened and real losses. Therefore, the shutters, which are an ornament of local openwork ensembles of entire streets and require state protection, have become part of the heritage of the region under the name «Artistic woodcarving of Chernihiv region» and have already been included by the Ministry of Culture of Ukraine in the National List of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine under No. 510 dated 04.07.2019 (protection number – 017nks), now they should be studied even more thoroughly, preserved, and entered into the bank of forms and patterns.

Key words: *shutters, Chernihiv region, wood, carving, composition, style, decorative and applied arts, artistic culture, pattern, woodcarving.*

Актуальність проблеми. Упродовж останніх півтора десятиліття (після анексії Криму та окупації Донецької та Луганської областей) дуже гостро стоїть питання збереження традиційних ремесел і спадщини народних майстрів окремих регіонів України. З-поміж унікального спадку деревообробництва у вказаній царині виділяється різьблення Чернігівщини, відоме з часів Київської Русі. Особливо виділяються у цьому регіоні ажурні віконниці, котрі були характерні для невисокої забудови краю від епохи класицизму до середини XX століття. Вони є частиною унікальних художньо-образних рішень окремих населених пунктів вказаної області й наразі потребують всебічного вивчення задля збереження для майбутніх поколінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спільнота краю розпочала рух за надання «Художньому дереворізьбленню Чернігівщини» статусу номінації Обласного переліку нематеріальної культурної спадщини 2018 р., і Національного – 2019 р. Тоді стало зрозуміло, що в Чернігові, Ніжині, Новгород-Сіверському і Сосницькому районі лишився лише 21 майстер вказаного профілю, хоча на початку XIX сторіччя таких тут було близько 3000 осіб, а на початку XX ст. – в районі 1000 (Художнє, 2019).

Відповідно, за результатами аналізу Зводів пам'яток історії та культури України по Чернігівському (Звід, 2015, с. 1–208), Бобровицькому (Звід, 2017, с. 1–75), Талалаївському (Звід, 2018, с. 1–99), Варвинському (Звід, 2019, с. 1–149) районам вдалося більш ретельно дослідити стан цього мистецтва краю, пов'язаного з давніми традиціями сницарства, філіграні, витинанок тощо.

Актуальні питання про потребу збереження, консервації, реставрації пам'яток дереворізьблення регіону були підняті ще 2017 р. Т. Кабаковою у розвідці «Чернігівські вікна: make Chernihiv great again» у контексті туристичних маршрутів регіону (Кабакова, 2017) та у статті В. Курико «Дерев'яне серце. Як відходять у вічність дерев'яні будинки Чернігівщини, а місцевий ІТ-спеціаліст береже пам'ять про них» на сайті Reporters, що стала доступною від 06.05.2019 р. (Курико, 2019).

На 2020 р. вийшла друком наукова розвідка А. Адруга «Дереворізьблення та іконостаси

Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть» (Адруг, 2020), в якій було здійснено спробу дослідити витоки традиції опорядження храмів регіону, починаючи з обителей Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів, де автор розглянув не лише іконостаси, а й згадав посуд, облаштування жител різьбленням тощо.

2021 р. на сайті УНІАН оприлюднено працю І. Синельник «Зникаюча краса. Чи є надія зберегти дерев'яний Чернігів» (Синельник, 2021), де було піднято питання про необхідність системних дій щодо захисту мережаної спадщини фасадів будівель регіону. Надалі від початку повномасштабного вторгнення означена проблематика стала ще більш гостроактуальною, оскільки по суті це був зникаючий сегмент «Різьбярського дивосвіту Чернігівщини» (Різьбярський, 2022).

Продовжили цей напрям досліджень краєзнавчі замальовки С. Білоус «Різьбленні віконниці та дерев'яне мереживо збереглися в селах на Чернігівщині» (Білоус, 2023) та фоторепортаж «Краса дня. Кольорові дерев'яні хати Чернігівщини» (Краса, 2024). Однак, ґрунтовних розвідок означеного питання так і не було здійснено.

Мета дослідження – окреслити художньо-образні особливості віконниць Чернігівщини як творів майстрів дереворізьблення краю XIX – першої половини XX століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Про унікальну роботу майстрів декоративно-прикладного мистецтва Чернігівщини, зокрема ювелірів, граверів, керамістів відомо ще з часів Київської Русі, коли з цього удільного князівства по всій країні постачалися унікальні срібні наручі з чорнінням і позолотою, прикрашені, як правило, мотивами Песоголовця-Семаргла.

До кінця XVIII сторіччя тут розвивалася школа сницарства, завдяки якій постали унікальні іконостаси регіону (Адруг, 2020), люстри-павуки, свічники тощо. При цьому впродовж XVIII–XIX століть в означеному регіоні розвинулась кругла дерев'яна народна скульптура, теслярство, мистецтво видовбування й ажурної різьби по дереву.

Враховуючи, що по XVIII століття включно окремі землі вздовж шляху Київ – Чернігів відносилися до Київської губернії (впритул до Козельця), слід зазначити, що декор багатьох предметів вказаного географічного ареалу включав образи характерних для києворуського часу стилізованих птахів (рис. 1), в яких відчувався аскетичний подих візантійського мистецтва з одного боку, і ритміка пружних місцевих орнаментів доби бароко (типові приклади – окремі дошки для вибійки цього періоду з колекції Національного музею історії України) (Різьбярський, 2022).

Для Чернігівщини вказаного періоду був характерний підйом цієї галузі народної творчості. Місцевим найбільш пластичним матеріалом для виконання дереворізьблення вважалася липа, а також сорти плодової деревини – яблуні, вишні та груші. Пишність місцевого декору з доби Гетьманщини набувала унікального філігранного характеру, особливо від часу, коли Батурин став столицею цієї землі, а розташований поруч Ніжин – провідним освітньо-науковим центром. Згодом вивищився і Глухів, де мати гетьмана Івана Мазепи започаткувала центр гаптування.

На основі характерних візерунків вибійки, вишивки, ткацтва тут на XVIII–XIX століття склалася місцева школа деревообробки, що мала власні традиції формотворення (скрині, лави, столи, церковне начиння, кіоти, побутовий посуд, ярма, полиці, мисники, сволоки, божники, віконниці, дитячі іграшки тощо)

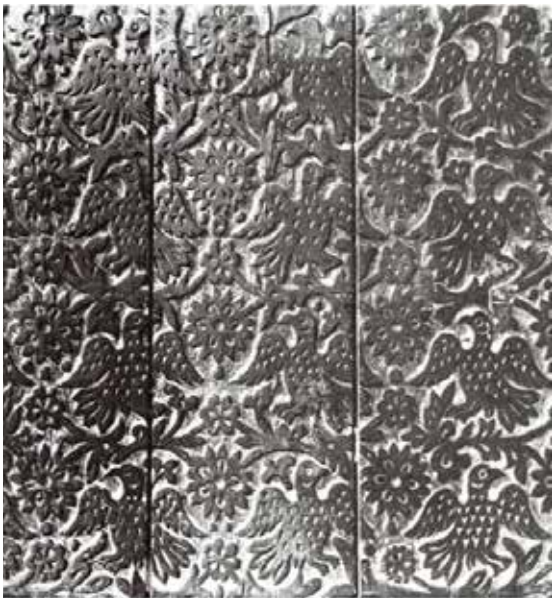


Рис. 1. Дошка для вибійки. Чернігівщина, село Новий Білоус. XVIII ст. Зб. Національного музею історії України. Фото з сайту: https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/733/

і декорування (тригранно-виїмчаста і пласка різьба, точіння, поліхромний розпис). Часто в композиції оздоблення виробів вживався мотив хреста у розеті, елементи профілювання (кановки).

Саме в цей же час фіксується стрімкий розвиток дерев'яної, переважно одноповерхової забудови з прорізним мереживом ґзимсів у піддашші (часто з мотивом сердечника, характерного для естонських, грузинських, кримських будинків дачного типу).

Як зазначали автори номінаційного досьє «Художнє дереворізьблення Чернігівщини», специфічною ознакою роботи чернігівських майстрів означеного напрямку діяльності було застосування в орнаментах множинних солярних розеток, що мали особливе пластичне моделювання у вигляді поєднання так званих «сливок» – трикутних елементів виїмчастого різьблення (Художнє, 2019).

Відомими майстрами деревообробки краю початку XX ст. були В. Романовський, а також І. Шапоренко та Р. Клішко (Художнє, 2019), які, по суті, заклали окремий напрям діяльності – виконання ансамблів віконниць для місцевих будинків (переважно Чернігова, Ніжина та Новгород-Сіверського). Останні, оздоблені дерев'яним мереживом, нагадують ансамблі ошатних грузинських шушабанді, де також часто використовується мотив сердечника (Школьна, 2019, 264–273). Він же став частиною ансамблю декору стін у Софії Київській початку XI століття.

Наразі віконниці XIX – першої половини XX століть вказаних міст, а також Менщини (села Бірківка та Блистова) (Білоус, 2023), Сосницького, Новгород-Сіверського, Ніжинського і Чернігівського районів (Краса, 2024) (рис. 2). зберігають доторк рук уславлених майстрів минулого, створюють неповторний колорит охайних, або суцільно дерев'яних, або вибілених тинькованих будиночків регіону, де віконниці й мережане оздоблення ґаночків інколи з лиштвою одвірків мають особливе художньо-образне звучання, що нагадують місцеві витинанки і рейзеле (юдейське мистецтво вирізання з паперу).

Слід зазначити, що від найдавніших будівель, прикрашених різьбленими та розфарбованими віконницями, на Чернігівщині лишилася унікальна споруда з дерева другої половини XVIII ст. під Бахмачем (рис. 3). Вона належала представникам німецьких т. зв. Біловезьких колоній (переселенців з-під Данцига й Франкфурта), що свідчить про ще одне, німецьке джерело інспірацій цього виду мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цебто у формуванні місцевої художньо-образної традиції ансамблів оздоблень фасадів Чернігівщини XIX – першої половини XX сто-

Рис. 2. Дерев'яні віконниці Чернігівщини, які впродовж останніх двох десятиліть були оцифровані, законсервовані, відреставровані, оновлені низкою фахівців, що опікуються їх відродженням. Фото з сайту: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2859504-ak-itspecialisti-ratuut-derevanu-arhitekturu-cernigova.html

Рис. 3. Споруда з дерева другої половини XVIII ст. під Бахмачем, що належала представникам німецьких т. зв. Біловезьких колоній (переселенців з-під Данцига й Франкфурта). Фото з сайту: https://cheline.com.ua/news/society/na-chernigivshhini-zbereglasya-unikalna-sporuda-vid-nimetskih-poselen-hviii-st-foto-341914

літь слід відзначити кілька впливів. По-перше – це києворуської орнаментики, що спиралася на грецько-візантійський канон, з характерним для нього включенням хрестів і мотивів птахів (що віддзеркалилося також у вишивці, ткацтві, килимарництві краю.

По-друге – засади виваженої ритміки філігранних декоративних мотивів рефлексій пізнього Відродження та бароко, що у своїй репрезентативній доконаності нагадували мірні ходи церемоніальних дійств пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу, притаманні Великому князівству Литовському і Речі Посполитій, у межах державних утворень яких епізодично знаходилась Чернігівщина. Відчутним є також зв'язок різьблення віконниць Ніжинщини, Новгород-Сіверщини, Чернігівщини, Менщини, Сосниччини з культурою дрібних, «класицизуючих» орнаментів Київського воєводства та Київської губернії, з якими історично єдналися форми окремих мотивів різьби кшталту розет, однак місцеві традиції Чернігівщини при цьому набули більшої кількості повторень візерунків так званих «сливок».

Додатково слід відзначити, що найдавніші дерев'яні хати області, що збереглися від другої половини XVIII століття, і є повністю обшиті фарбованими дерев'яними дошками, слід пов'язувати з місцевими колоніями переселенців-німців з-під Данцига та Франкфурта, де культура зведення фахверкових будівель формувалась упродовж кількох століть перед тим. Щодо мотивів «сердечника», який використовували на Чернігівщині для виконання оздоблення лиштви дверей, окаймлення віконниць та ґзимсів, то аналоги наявні, як у декоративних елементах орнаментів Софії Київської, та і в різьблених деталях грузинських шушабанді (перфорованих галереях і балконах).

Також ажурна різьблення різних веранд від межі кінця XVIII – початку XIX століть була відома також в Криму та масивах заміської забудови європейських столиць (зокрема, Прибалтики). Щодо вишуканих візерунків чернігівської різьби віконниць слід також зауважити на генетичній її спорідненості з місцевою витинанкою та ажурами єврейського мистецтва рейзеле (різьблення по паперу).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. 2020. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/170711/05-Adruh.pdf?sequence=1 (дата звернення: 17.05.2022 р.).

2. Білоус Світлана. Різьбленні віконниці та дерев'яне мереживо збереглися в селах на Чернігівщині. 21.07.2023 р. URL: https://cheline.com.ua/news/society/rizblenni-vikonnitsi-ta-derev-yane-merezhivo-zbereglisya-v-selah-na-chernigivshhini-foto-365224 (дата звернення: 12.01.2025 р.).

3. Звід пам'яток історії та культури України. Чернігівська область: енциклопедичне вид. Вип. 1. Чернігівський район / Чернігівська облдержадмін., Чернігівська облрада, Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка; ред. кол.: В. Корж (голова) [та ін.]. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. 208 с.

4. Звід пам'яток історії та культури України. Чернігівська область: енциклопедичне вид. Вип. 3. Бобровицький район / Чернігівська облдержадмін., Чернігівська облрада, Чернігівський обл. пошуковий наук.-ред. центр, Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Навч.-наук. ін-т історії, етнології та правознавства ім. О. М. Лазаревського, Нац. спілка краєзнавців України. Чернігівська обл. орг.; упоряд. Е. Ілляшенко [та ін.]. Чернігів: Десна Поліграф, 2017. 175 с.: фот.

5. Звід пам'яток історії та культури України. Чернігівська область: енциклопедичне вид. Вип. 4. Талалаївський район / Чернігівська облдержадмін, Чернігівська облрада, Чернігівський обл. пошуковий наук.-ред. центр, Нац. ун-т «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка. Навч.-наук. ін-т історії та соціогуманітар. дисциплін ім. О. М. Лазаревського, Нац. спілка краєзнавців України. Чернігівська обл. орг.; ред. кол. В. А. Смолій [та ін.]. Чернігів: Лозовий В. М., 2018. 99 с.: іл., схем., фот.

6. Звід пам'яток історії та культури України. Чернігівська область: енциклопедичне вид. [Вип. 5]. Варвинський район / Чернігівська облдержадмін, Чернігівська облрада, Чернігівський обл. пошуковий наук.-ред. центр, Нац. у-т «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка. Навч.-наук. ін-т історії та соціогуманітарних дисциплін ім. О. М. Лазаревського, Нац. спілка краєзнавців України. Чернігівська обл. орг.; ред. кол., гол. ред. кол. А. Прокопенко, ред. кол. Н. Романова, ред. кол. О. Коваленко, ред. кол. І. Аліфіренко, ред. кол. Г. Боряк. Чернігів: Лозовий В. М., 2019. 149 с.: іл., портр.

7. Кабакова Тетяна. Чернігівські вікна: make Chernihiv great again. 25 листопада 2017 р. UA-travels. URL: https://ua-travels.in.ua/2017/11/25/chernigivski-vikna-make-chernihiv-great/ (дата звернення: 12.01.2025 р.).

8. Краса дня. Кольорові дерев'яні хати Чернігівщини (Фоторепортаж). 09.02.2024 р. URL: https://texty.org.ua/fragments/113310/krasa-dnya-kolorovi-derevyani-haty-chernihivshyny-fotoreportazh/ (дата звернення: 12.01.2025 р.).

9. Курико В. Дерев'яне серце. Як відходять у вічність дерев'яні будинки Чернігівщини, а місцевий ІТ-спеціаліст береже пам'ять про них 06.05.2019. Reporters: [сайт]. URL: https://reporters.media/derevyane-sertse/ (дата звернення: 17.05.2022 р.).

10. Різьбярський дивосвіт Чернігівщини / Державна бібліотека України для юнацтва, 2022. URL: https://bibliogr-front.4uth.gov.ua (дата звернення: 18.05.2022 р.).

11. Синельник І. Зникаюча краса. Чи є надія зберегти дерев'яний Чернігів. 20.04.2021. УНІАН: [сайт]. URL: https://www.unian.ua/tourism/impression/turizm-na-chernigivshchini-chi-ye-nadiya-zberegti-derev-yaniy-chernigiv-11394688.html (дата звернення: 18.05.2022 р.).

12. Школьна, О. Поняття «машрабія», «пишка», «шушабанді», «ма'ага», «шаббак», «шебеке» в архітектурі країн Азії, Близького Сходу та Північної Африки. Мистецтвознавство України, (2019). №19, с. 264–273.

13. Художнє дереворізьблення Чернігівщини (Чернігівська обл., м. Чернігів, м. Ніжин, Новгород-Сіверський р-н, Сосницький р-н). 2019 р. URL: https://dkult.cg.gov.ua/index.php?id=406984&tp=0 (дата звернення: 18.05.2024 р.).

REFERENCES:

1. Adruh A. (2020). Derevorizblennia ta ikonostasy Chernihova druhoi polovyny XVII–pochatku XVIII stolit [Woodcarvings and iconostases of Chernihiv of the second half of the 17th – early 18th centuries. 2020.]. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/170711/05-Adruh.pdf?sequence=1 (data zvernennia: 17.05.2022 r.) [in Ukrainian].

2. Bilous Svitlana (2023). Rizblenni vikonnytsi ta dereviane merezhyvo zberehlysia v selakh na Chernihivshchyni. 21.07.2023 r. [Carved shutters and wooden lace have been preserved in villages in the Chernihiv region. 07/21/2023]. URL: https://cheline.com.ua/news/society/rizblenni-vikonnitsi-ta-derev-yane-merezhivo-zbereglisya-v-selah-na-chernigivshhini-foto-365224 (data zvernennia: 12.01.2025 r.) [in Ukrainian].

3. Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy (2015). Chernihivska oblast: entsyklopedychne vyd. Vyp. 1. Chernihivskyi raion / Chernihivska oblderzhadmin., Chernihivska oblrada, Chernihivskyi nats. ped. un-t im. T. H. Shevchenka; red. kol.: V. Korzh (holova) [ta in.] [Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Chernihiv region: ency-

clopedic edition. Issue 1. Chernihiv district / Chernihiv regional state administration, Chernihiv regional council, Chernihiv national pedagogical university named after T. G. Shevchenko; editors: V. Korzh (head) [and others]]. Chernihiv: Desna Polihraf. 208 s. [in Ukrainian].

4. Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy (2017). Chernihivska oblast: entsyklopedychne vyd. Vyp. 3. Bobrovytskyi raion / Chernihivska oblderzhadmin., Chernihivska oblrada, Chernihivskyi obl. poshukovyi nauk.-red. tsentr, Chernihivskyi nats. ped. un-t im. T. H. Shevchenka. Navch.-nauk. in-t istorii, etnolohii ta pravoznavstva im. O. M. Lazarevskoho, Nats. spilka kraieznavtsiv Ukrainy. Chernihivska obl. orh.; uporiad. E. Illiashenko [ta in.] [Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Chernihiv region: encyclopedic edition. Issue 3. Bobrovytskyi district / Chernihiv regional state administration, Chernihiv regional council, Chernihiv regional search scientific-ed. center, Chernihiv national pedagogical university named after T. G. Shevchenko. Scientific-scientific institute of history, ethnology and law named after O. M. Lazarevsky, National Union of Local History Scholars of Ukraine. Chernihiv region org.; edited by E. Ilyashenko [and others]]. Chernihiv: Desna Polihraf. 175 s.: fot. [in Ukrainian].

5. Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy (2018). Chernihivska oblast: entsyklopedychne vyd. Vyp. 4. Talalaivskyi raion / Chernihivska oblderzhadmin, Chernihivska oblrada, Chernihivskyi obl. poshukovyi nauk.-red. tsentr, Nats. un-t «Chernihivskyi kolehium» im. T. H. Shevchenka. Navch.-nauk. in-t istorii ta sotsiohumanitar. dystsyplin im. O. M. Lazarevskoho, Nats. spilka kraieznavtsiv Ukrainy. Chernihivska obl. orh.; red. kol. V. A. Smolii [ta in.] [Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Chernihiv region: encyclopedic edition. Issue 4. Talalaivskyi district / Chernihiv regional state administration, Chernihiv regional council, Chernihiv regional search scientific-ed. center, National University «Chernihiv Collegium» named after T. G. Shevchenko. Educational-scientific inst. of history and socio-humanitarian disciplines named after O. M. Lazarevsky, National Union of Local History Scholars of Ukraine. Chernihiv region org.; ed. col. V. A. Smolii [and others]]. Chernihiv: Lozovyi V. M. 99 s.: il., skhem., fot. [in Ukrainian].

6. Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy (2019). Chernihivska oblast: entsyklopedychne vyd. [Vyp. 5]. Varvynskyi raion / Chernihivska oblderzhadmin, Chernihivska oblrada, Chernihivskyi obl. poshukovyi nauk.-red. tsentr, Nats. u-t «Chernihivskyi kolehium» im. T. H. Shevchenka. Navch.-nauk. in-t istorii ta sotsiohumanitarnykh dystsyplin im. O. M. Lazarevskoho, Nats. spilka kraieznavtsiv Ukrainy. Chernihivska obl. orh.; red. kol., hol. red. kol. A. Prokopenko, red. kol. N. Romanova, red. kol. O. Kovalenko, red. kol. I. Alifirenko, red. kol. H. Boriak [Collection of monuments of history and culture of Ukraine. Chernihiv region: encyclopedic edition. [Issue 5]. Varvynskyi district / Chernihiv regional state administration, Chernihiv regional council, Chernihiv regional search scientific-ed. center, National University «Chernihiv Collegium» named after T. G. Shevchenko. Academic-scientific inst. of history and socio-humanitarian disciplines named after O. M. Lazarevsky, National Union of Local History Scholars of Ukraine. Chernihiv regional org.; ed. col., chief ed. col. A. Prokopenko, ed. col. N. Romanova, ed. col. O. Kovalenko, ed. col. I. Alifirenko, ed. col. G. Boryak]. Chernihiv: Lozovyi V. M. 149 s.: il., portr. [in Ukrainian].

7. Kabakova Tetiana (2017). Chernihivski vikna: make Chernihiv great again. 25 lystopada 2017 r. UA-travels. [Chernihiv windows: make Chernihiv great again. November 25, 2017 UA-travels]. URL: https://ua-travels.in.ua/2017/11/25/chernigivski-vikna-make-chernihiv-great/ (data zvernennia: 12.01.2025 r.) [in Ukrainian].

8. Krasa dnia (2014). Kolorovi dereviani khaty Chernihivshchyny (Fotoreportazh). 09.02.2024 r. [Beauty of the day. Colored wooden houses of Chernihiv region (Photo report). 09.02.2024.]. URL: https://texty.org.ua/fragments/113310/krasa-dnya-kolorovi-derevyani-haty-chernihivshyny-fotoreportazh/ (data zvernennia: 12.01.2025 r.) [in Ukrainian].

9. Kuryko V. (2019). Dereviane sertse. Yak vidkhodiat u vichnist dereviani budynky Chernihivshchyny, a mistsevyi IT-spetsialist berezhe pamiat pro nykh. 06.05.2019. Reporters: [sait]. [Wooden Heart. How the wooden houses of Chernihiv region are disappearing into eternity, and a local IT specialist preserves the memory of them 06.05.2019. Reporters: [site].]. URL: https://reporters.media/derevyane-sertse/ (data zvernennia: 17.05.2022 r.) [in Ukrainian].

10. Rizbiarskyi dyvosvit Chernihivshchyny (2022). Derzhavna biblioteka Ukrainy dlia yunatstva [The Carving Wonder of Chernihiv Region / State Library of Ukraine for Youth, 2022.]. URL: https://bibliogr-front.4uth.gov.ua (data zvernennia: 18.05.2022 r.) [in Ukrainian].

11. Synelnyk I. (2021). Znykaiucha krasa. Chy ye nadiia zberehty derevianyi Chernihiv. 20.04.2021. UNIAN: [sait]. [Зникаюча краса. Чи є надія зберегти дерев'яний Чернігів. 20.04.2021. УНІАН: [сайт]]. URL: https://www.unian.ua/tourism/impression/turizm-na-chernigivshchini-chi-ye-nadiya-zberegti-derev-yaniy-chernigiv-11394688.html (data zvernennia: 18.05.2022 r.) [in Ukrainian].

12. Shkolna O. (2019). Poniattia «mashrabiia», «pyshka», «shushabandi», «maaha», «shabbak», «shebeke» v arkhitekturi krain Azii, Blyzkoho Skhodu ta Pivnichnoi Afryky [The concepts of «mashrabiya», «pyshka», «shushabandi», «ma'aga», «shabbak», «shebeke» in the architecture of the countries of Asia, the Middle East and North Africa]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy. №19, s. 264–273 [in Ukrainian].

13. Khudozhnie derevorizblennia Chernihivshchyny (Chernihivska obl., m. Chernihiv, m. Nizhyn, Novhorod-Siverskyi r-n, Sosnytskyi r-n). (2019) [Artistic woodcarving of Chernihiv region (Chernihiv region, Chernihiv city, Nizhyn city, Novgorod-Siverskyi district, Sosnytskyi district) (2019)]. URL: https://dkult.cg.gov.ua/index.php?id=406984&tp=0 (data zvernennia: 18.05.2024 r.). [in Ukrainian].

УДК 371.123
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-45

Микола ПОТАПЕНКО
старший викладач кафедри «Дизайн», Запорізький національний університет, вул. Університетська, 66, м. Запоріжжя, Україна, 69600
ORCID: *0000-0003-4634-7424*

Олександр ДЕМИДЕНКО
доцент кафедри «Дизайн», Національний університет «Запорізька політехніка», вул. Університетська, 64, м. Запоріжжя, Україна, 69063
ORCID: *0000-0003-1543-6766*

Віталій КРУГЛЯК
старший викладач кафедри «Дизайн», Національний університет «Запорізька політехніка», вул Університетська, 64, м. Запоріжжя, Україна, 69063
ORCID: *0000-0003-3015-1603*

Ганна ПОТАПЕНКО
старший викладач кафедри «Дизайн», Національний університет «Запорізька політехніка», вул. Університетська, 64, м. Запоріжжя, Україна, 69063
ORCID: *0000-0003-2326-6322*

Бібліографічний опис статті: Потапенко, М., Демиденко, О., Кругляк, В., Потапенко, Г. (2025). Графічний дизайн та універсальність: вплив інклюзивних підходів на сприйняття візуального контенту. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 312–318, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-45

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ТА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ: ВПЛИВ ІНКЛЮЗИВНИХ ПІДХОДІВ НА СПРИЙНЯТТЯ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ

Графічний дизайн служить потужним засобом спілкування тому дуже важливим є дослідження, як люди інтерпретують візуальний контент і взаємодіють із ним. У цій статті розглядається роль універсальності в графічному дизайні, наголошено на тому, як інклюзивні підходи впливають на сприйняття контенту аудиторією. Використовуючи поняття доступності у дизайні, орієнтованого на користувача, можливо створювати візуальні ефекти, які є більш зрозумілими та привабливими для широкого кола людей, у тому числі людей з обмеженими можливостями та різними культурними поглядами. Завдяки аналізу стратегій дизайну, тематичних досліджень і нових тенденцій це дослідження підкреслює важливість інклюзивності для покращення візуальної комунікації. Зрештою, це підкреслює необхідність універсальних принципів дизайну для сприяння інформації, її доступності та значущих зв'язків у дедалі більш різноманітному та глобалізованому суспільстві.

Завдяки використанню форм, зображень, кольорів, шрифтів графічний дизайн безпосередньо впливає на те, як інформація інтерпретується різними демографічними групами. Ця стаття розповідає про універсальність графічного дизайну та про те, як інклюзія дозволяє побачити та почути ідеї дизайну більш широкій аудиторії.

Використання концепцій універсального дизайну, культурної обізнаності та адаптивних технологій може допомогти дизайнерам створювати графіку, яка буде доступною для більшої кількості споживачів, включаючи людей з обмеженими можливостями або представників інших культурних точок зору. Було проаналізовано тематичні дослідження стратегій інклюзивного дизайну, які покращують залучення користувачів, розуміння та емоційний зв'язок.

Графічний дизайн є життєво важливим інструментом для комунікації, формуючи основні поняття про те, як інформація сприймається та розуміється різними аудиторіями. У статті досліджується концепція універсальності в графічному дизайні, наголошується на впливі інклюзивних підходів на візуальне сприйняття. Інтегруючи доступність, культурну чутливість і принципи, орієнтовані на користувача, дизайнери можуть створювати контент, який буде більш привабливим і зрозумілим для людей з різними здібностями, освітою та досвідом. Завдяки аналізу методологій дизайну, тематичних досліджень і нових тенденцій це дослідження допомагає зрозуміти, як інклюзивність покращує спілкування, сприяє емоційному зв'язку та розширює охоплення аудиторії.

Ключові слова: *графічний дизайн, універсальність, інклюзивний дизайн, доступність, візуальне сприйняття, дизайн, орієнтований на користувача, універсальні принципи дизайну, візуальна комунікація, різноманітність дизайну, справедливий доступ, адаптивний дизайн, дизайн для всіх, сприйняття візуального контенту.*

Mykola POTAPENKO
Senior Lecturer, Department of Design, Zaporizhzhya National University, 66 Universytetska Str., Zaporizhzhia, Ukraine, 69600
ORCID: *0000-0003-4634-7424*

Oleksandr DEMYDENKO
Associate Professor, Department of Design, Zaporizhzhya National Polytechnic University, 64 Universytetska Str., Zaporizhzhia, Ukraine, 69063
ORCID: *0000-0003-1543-6766*

Vitaliy KRUGLYAK
Senior Lecturer, Department of Design, Zaporizhzhya National Polytechnic University, 64 Universytetska Str., Zaporizhzhia, Ukraine, 69063
ORCID: *0000-0003-3015-1603*

Anna POTAPENKO
Senior Lecturer, Department of Design, National University «Zaporizhzhia Polytechnic», 64 Universytetska Str., Zaporizhzhia, Ukraine, 69063
ORCID: *0000-0003-2326-6322*

To cite this article: Potapenko, M., Demydenko, O., Kruglyak, V., Potapenko, A. (2025). Hrafichnyi dyzain ta universalnist: vplyv inkliuzyvnykh pidkhodiv na spryiniattia vizualnoho kontentu. [Graphic design and universality: the impact of inclusive approaches on the perception of visual content]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 312–318, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-45

GRAPHIC DESIGN AND UNIVERSALITY: THE IMPACT OF INCLUSIVE APPROACHES ON THE PERCEPTION OF VISUAL CONTENT

Graphic design serves as a powerful medium for communication, influencing how individuals interpret and engage with visual content. This article examines the role of universality in graphic design, focusing on how inclusive approaches impact audience perception. By incorporating principles of accessibility, cultural diversity, and user-centered design, designers can create visuals that are more comprehensible and engaging for a broad spectrum of people, including those with disabilities and varying cultural perspectives. Through an analysis of design strategies, case studies, and emerging trends, this study highlights the significance of inclusivity in enhancing visual communication. Ultimately, it underscores the necessity of universal design principles in fostering equity, accessibility, and meaningful connections in an increasingly diverse and globalized society.

Through the usage of shapes, images, colors, fonts, and content, graphic design directly impacts the way information is interpreted by varying demographics. This article covers the universality of graphic design and how inclusion enabled design to be seen and heard in the bigger picture. Incorporating concepts of universal design, cultural awareness, and adaptive technology can help designers produce graphics that are inclusive for a broader audience, including people with disabilities or those from different cultural perspectives. Case studies of inclusive design strategies found to improve user engagement, comprehension, and emotional connection were analysed.

Graphic design is a vital tool for communication, shaping how information is perceived and understood across diverse audiences. This article explores the concept of universality in graphic design, emphasizing the impact of inclusive approaches on visual perception. By integrating accessibility, cultural sensitivity, and user-centered principles, designers can create content that is more engaging and comprehensible for individuals of different abilities, backgrounds, and experiences. Through an analysis of design methodologies, case studies, and emerging trends, this study highlights how inclusivity enhances communication, fosters emotional connection, and broadens audience reach.

Key words: *Graphic design, universality, inclusive design, accessibility, visual perception, user-centered design, universal design principles, visual communication, diversity in design, equitable access, adaptive design, design for all, perception of visual content.*

Актуальність проблеми. Графічний дизайн відіграє фундаментальну роль у формуванні візуальної комунікації, тому важливо визначитись, як інформація сприймається та розуміється різними аудиторіями. У все більш взаємопов'язаному світі потреба в універсальності в дизайні стала як ніколи критичною. Дизайнери повинні враховувати різне походження, здібності та культурний контекст користувачів, щоб створити візуальний контент, який буде доступним, привабливим і значущим для всіх.

Принципи інклюзивного дизайну підкреслюють доступність, культурну чутливість і підходи, орієнтовані на користувача, щоб забезпечити ефективне розуміння та оцінку візуального вмісту широкою аудиторією. Інтегруючи ці підходи, дизайнери можуть подолати комунікаційні перешкоди, покращити взаємодію з користувачами та створити більш сприятливе візуальне оточення. Продуманий вибір дизайну може вплинути на розуміння, емоційний зв'язок і залучення користувачів.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Українські автори зробили значний внесок у дослідження графічного дизайну та впливу інклюзивних підходів на сприйняття візуального контенту. У статті «Інклюзивний дизайн: чому це потрібно та важливо застосовувати у своїх роботах» досліджується поняття інклюзивного дизайну, його значення та стандарти застосування. Авторка обговорює, як дизайн може призвести до виключення та як інклюзивні методи можуть це виправити, створюючи рішення, які підходять усім.

Також проблеми розглянуто у статті «Універсальний дизайн у підготовці та навчанні: підходи, визначення та принципи», представлено основні чинники універсального дизайну, який застосовується у навчанні. Автори обговорюють доцільне використання, гнучкість у користуванні та множинні засоби представлення матеріалу, що забезпечують індивідуальний підхід та успішність кожного учасника навчального процесу.

Однак, незважаючи на серйозний нормативно-законодавчий фундамент та державну під-тримку, практична реалізація інклюзивного навчання у ЗВО відбувається не досить активно. Мусимо констатувати, що нині неповною мірою враховуються освітні потреби здобувачів вищої освіти з числа вразливих груп населення, таких як малозабезпечені, особи з інвалідністю, діти-сироти, особи, позбавлені батьківського піклування, учасники бойових дій, біженці, внутрішньо переміщені особи, особи з обмеженою дієздатністю. (Гуренко , 2023, с. 30–31).

Аспекти інклюзивного навчання затверджені у Постанові Кабінету Міністрів України від 10 липня 2019 № 635. Заклади вищої освіти надають освітні послуги здобувачам освіти на рівній основі, без дискримінації, незалежно від віку, громадянства, місця проживання, статі, кольору шкіри, соціального і майнового стану, національності, мови, походження, стану здоров'я, ставлення до релігії, наявності судимості, а також від інших обставин із застосуванням особистісно орієнтованих методів навчання та з урахуванням індивідуальних особливостей навчально-пізнавальної діяльності усіх здобувачів освіти, рекомендацій індивідуальної програми реабілітації особи з інвалідністю (за наявності) та/або висновку про комплексну психолого-педагогічну оцінку розвитку особи (за наявності), що надається інклюзивно-ресурсним центром. (Постанові Кабінету Міністрів України, 2019 № 635).

Універсальний дизайн почався як архітектурна концепція, яка передбачала планування середовища для оптимальної доступності та продуктивності. Пізніше універсальний дизайн для навчання розширив ці межі, його принципи пропонують навчання орієнтоване на відмінності студентів, залучаючи ретельно сплановані види діяльності та застосування простору, матеріалів, навчальної програми, технологій та персоналу. (Сімкова, 2023, с. 59).

Ці публікації висвітлюють поточні зусилля українських науковців і дизайнерів щодо вивчення та впровадження інклюзивних підходів у графічному дизайні, покращуючи сприйняття та доступність візуального контенту для різноманітних аудиторій.

Метою статті є завдяки аналізу стратегій дизайну, тематичних досліджень і нових тенденцій підкреслити важливість універсального дизайну в сучасній графічній комунікації. Віддаючи пріоритет інклюзивності, дизайнери можуть не лише покращити функціональність своєї роботи, але й зробити свій внесок у створення

більш доступного та інклюзивного суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. По мірі того, як суспільства стають більш різноманітними та взаємопов'язаними, зростає попит на універсально доступний та інклюзивний дизайн. Традиційні підходи до проектування часто не враховують різноманітні потреби різних користувачів, включаючи людей з обмеженими можливостями, різноманітним культурним походженням та різні рівні візуальної грамотності. Щоб створити значущу та ефективну комунікацію, дизайнери повинні втілювати інклюзивні стратегії, які надають пріоритет доступності, культурній чутливості та мисленню, орієнтованому на користувача.

Універсальність у графічному дизайні означає створення візуального контенту, який є зрозумілим і привабливим для широкої аудиторії, незалежно від відмінностей у здібностях, культурі чи мові. Інклюзивний дизайн не тільки покращує доступність, але й покращує емоційний зв'язок, що сприяє залученню користувачів. Впроваджуючи такі принципи, як чітка візуальна ієрархія, адаптована типографіка та культурно релевантні зображення, дизайнери можуть сприяти більшій інклюзивності та гарантувати, що їхня робота резонує з різноманітною аудиторією.

Завдяки дослідженню методологій дизайну, тематичних досліджень і найкращих практик необхідно підкреслити важливість універсальних принципів дизайну для формування більш справедливого та доступного візуального середовища. Застосовуючи інклюзивність, дизайнери можуть створювати контент, який є не лише функціональним та естетично привабливим, але також значущим та впливовим у світі, що дедалі більше глобалізується.

У цьому дослідженні використовується поєднання якісних і кількісних методів дослідження для аналізу впливу інклюзивних підходів на сприйняття візуального контенту в графічному дизайні. Використовувалися такі матеріали як тематичні дослідження: вибір проектів графічного дизайну, що включають інклюзивні та універсальні принципи дизайну, включаючи брендинг, орієнтований на доступність, інтерфейси UI/UX та міжкультурну візуальну комунікацію.

Універсальність у графічному дизайні повинна бути основою створення візуального контенту, який повинен бути доступним, інклюзивним і зрозумілим для широкої та різноманітної аудиторії. Цей принцип виходить за межі естетики, охоплюючи культурну чутливість, доступність для людей з обмеженими можливостями та адаптацію до різних платформ і контекстів. Мета універсального дизайну полягає в тому, щоб візуальна комунікація ефективно охоплювала якомога більше людей, незалежно від мови, здібностей чи походження, і резонувала з ними.

Ключовим компонентом універсальності в дизайні є, насамперед, ясність і простота: забезпечення того, що візуальний вміст легко сприймається та позбавлений непотрібної складності. Важливу роль в інклюзивності відіграє адаптивність, створення дизайн-проєктів, які ефективно функціонують у різних форматах, включаючи цифрові та друковані медіа. Також, немаловажну роль відіграє врахування різноманітних культурних перспектив у символах, кольорах та образах.

Використання в макетах графічного дизайну таких елементів як: високо контрастні кольорові схеми, масштабована типографіка та альтернативний текст для користувачів з обмеженими можливостями позитивно впливає на інклюзивність контенту.

Інклюзивний дизайн зосереджується на тому, щоб зробити графічну комунікацію доступною для всіх користувачів, у тому числі для людей із вадами зору, когнітивними чи руховими вадами. Дослідження показують, що інклюзивний дизайн покращує залучення користувачів, покращує розуміння та сприяє почуттю причетності між різними аудиторіями.

Графічні дизайнери інтегрують різні принципи доступності, щоб зробити вміст більш інклюзивним. Використання розбірливих шрифтів, регульованих розмірів тексту та правильного міжрядкового інтервалу покращує читабельність. Висококонтрастні колірні схеми допомагають користувачам із вадами зору розрізняти елементи. Надання текстових описів для зображень і аудіоальтернатив для мультимедіа забезпечує доступ для осіб із вадами зору. Організація вмісту в логічну та структуровану візуальну ієрархію покращує розуміння користувачами з когнітивними вадами.

Культурна різноманітність впливає на те, як люди інтерпретують візуальний контент. Універсальний підхід вимагає від дизайнерів

пам'ятати про символи, кольори та елементи дизайну, які можуть мати різне значення в різних культурах. Наприклад: червоний асоціюється з процвітанням у Китаї, але може означати небезпеку в західному контексті.

Жести рук, які зазвичай використовуються в іконах, можуть мати різне значення в різних культурах. Мовні бар'єри можна подолати за допомогою іконографії та візуальної розповіді замість тексту.

Кілька дизайнерських проєктів успішно продемонстрували вплив інклюзивних підходів. Наприклад інклюзивний брендинг системи Fluent Design від Microsoft.

Fluent Design System від Microsoft – це сучасна структура дизайну інтерфейсу користувача, яка покращує взаємодію з користувачем завдяки балансу естетики, доступності та функціональності. Вона спрямована на створення бездоганних, інтуїтивно зрозумілих і привабливих інтерфейсів для різних пристроїв і платформ.

Одним з основних принципів Fluent Design є використання світла як ключового моменту для створення глибини, фокусу та ієрархії. Тонке підсвічування привертає увагу користувача та забезпечує візуальні підказки для взаємодії. Нариклад: ефекти наведення та тіні, які підсвічують інтерактивні елементи.

Щоб створити більш захоплюючий та інтуїтивно зрозумілий досвід застосовується використання глибини та відчуття багатошаровості, Z-глибина та перспектива для імітації взаємодії в реальному світі. Як приклад: елементи інтерфейсу Windows плавають над фоном із затіненням і розмиттям.

Плавні анімації та переходи роблять взаємодію більш природною та плавною що допомагає користувачам зрозуміти взаємозв'язки між елементами інтерфейсу. Приклад: тонке масштабування, ефекти поступового наближення та прокручування паралакса. Реалізація матеріалів, які адаптуються відповідно до взаємодії та контексту і створюють дружню атмосферу у спілкуванні з графічними елементами.

Використання прозорості, розмиття і текстури для створення динамічного багатошарового вигляду теж збагачує уяву при роботі у програмному середовищі. Приклад: акриловий матеріал у Windows 11, де компоненти інтерфейсу користувача мають ефект матового скла.

Масштаб забезпечує узгодженість дизайну для різних пристроїв, розмірів екрана та методів введення.

Приклад: елементи інтерфейсу Windows, які динамічно змінюють розмір і адаптуються до різних екранів.

Fluent Design System від Microsoft надає пріоритет доступності з високою контрастністю, читабельністю та інтеграцією допоміжних технологій, гарантує, що елементи інтерфейсу користувача сприймаються та використовуються всіма користувачами.

Приклад: Windows підтримує висококонтрастні теми, масштабування тексту та програми зчитування з екрана.

Fluent Design розроблений як адаптивний, інтуїтивно зрозумілий і привабливий, завдяки чому цифровий досвід стає більш природним і візуально привабливим у Windows, Інтернеті та мобільних платформах.

Fluent Design System від Microsoft надає перевагу доступності, включаючи масштабовану типографіку, високо контрастні теми та підтримку програми зчитування з екрана. Система гарантує, що цифрові інтерфейси залишаться придатними для використання людьми з різними здібностями, демонструючи, як інклюзивний дизайн покращує досвід користувача.

Вдалим прикладом інклюзивного дизайну є громадські вивіски транспортної системи Лондона (TfL). Система вивісок TfL відома своєю високорозбірливою типографікою, кольоровою навігацією та використанням піктограм для допомоги людям, які не розмовляють англійською, та особам з обмеженими можливостями. Ефективність дизайну підкреслює, як інклюзивний дизайн приносить користь різним групам населення в реальних сценаріях.

Ще один приклад інклюзивного дизайну – це універсальний дизайн упаковки кампанії Coca-Cola. Глобальна ініціатива Coca-Cola з брендингу використовувала культурно інклюзивні угоди про найменування та регіональні дизайни, сприяючи залученню різних демографічних груп. Цей приклад демонструє важливість адаптації дизайну до різних культурних контекстів, зберігаючи ідентичність бренду.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Теоретична основа, створена на

початку дослідження, підкреслює принципи універсального дизайну та доступності як важливі для сучасної графічної комунікації. Основним у висвітлені стратегії інклюзивного дизайну виділено доступну візуальну ієрархію: методи організації контенту, щоб визначити пріоритет чіткості та розбірливості, забезпечуючи миттєве розпізнавання ключових повідомлень. Також немаловажну роль відіграють: адаптивна типографіка та використання кольорів, впровадження масштабованої типографіки та ретельно підібраних колірних палітр, які відповідають стандартам доступності, наприклад достатньому коефіцієнту контрастності. Культурна чутливість і релевантність, інтеграція культурно різноманітних образів і символів, які резонують у різних середовищах, зменшують ризик культурного неправильного тлумачення.

Незважаючи на свої переваги, інклюзивний дизайн має проблеми. Деяким дизайнерам може бути важко інтегрувати функції доступності без шкоди для візуальної привабливості що порушує баланс естетики та функціональності. Досягнення універсального дизайну без розмивання культурної унікальності може бути складним. Адаптація цифрових інтерфейсів для забезпечення доступності потребує додаткових ресурсів і досвіду.

З розвитком технологій інклюзивний дизайн продовжує розвиватися. Нові тенденції включають дизайн за допомогою штучного інтелекту, інструменти машинного навчання які допомагають створювати доступні макети та адаптувати вміст відповідно до потреб користувачів.

Доповнена реальність (AR) і віртуальна реальність (VR): ці технології пропонують нові способи зробити візуальне спілкування більш захоплюючим і інклюзивним. Дизайнери все більше зосереджуються на екологічно чистих та соціально відповідальних практиках.

Результати дослідження. Інклюзивні підходи в графічному дизайні покращують сприйняття візуального контенту, роблячи його більш доступним, привабливим і актуальним для культури. Інтегруючи принципи універсального дизайну, дизайнери можуть створювати комунікаційні матеріали, які слугуватимуть різноманітній аудиторії, одночасно сприяючи інклюзивності. Майбутнє графічного дизайну полягає в прийнятті доступності, культурної обізнаності та технологічних досягнень, щоб гарантувати, що візуальний контент залишається значущим і впливовим у глобалізованому світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуренко О. І., Мицик Г. М., Попова А. С., Лопатіна, Г. О. Використання цифрових технологій для реалізації інклюзивної вищої освіти: перспективи та обмеження. Інклюзія і суспільство. Кам'янець-Подільський: Навчально-реабілітаційний заклад вищої освіти «Кам'янець-Подільський державний інститут». 2023. № 2. С. 28–36. https://doi.org/10.32782/2787-5137-2023-2-4

2. Мицик Г. М., Гусак А. А., Черепанова А. С. Щодо формування у здобувачів спеціальності 016 Спеціальна освіта практичних навичок організації корекційно-розвиткової роботи під час дистанційного навчання. *Наукові* записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Педагогічні науки : зб. наук. пр. Бердянськ : БДПУ. 2022. Вип. 3. С. 80–91. DOI: 10.31494/2412-9208-2022-1-3-80-91

3. Про затвердження Порядку організації інклюзивного навчання у закладах вищої освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 10 липня 2019 № 635. URL: https://cutt.ly/Kwzf2Lxg (дата звернення: 06.02.2025)

4. Сімкова І., Міхнєва Ю. Особливості застосування принципів універсального дизайну для навчання англійської мови для спеціальних цілей. Людинознавчі студії. Серія «Педагогіка». 2023. №49. С. 55–60. https://doi.org/10.24919/2413-2039.17/49.8

5. Fornauf B. S., Erickson J. D. Toward an inclusive pedagogy through universal design for learning in higher education: A review of the literature. Journal of Postsecondary Education and Disability. 2020. Vol. 33. Issue 2. P. 183–199. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1273677.pdf

6. Даниленко В.Я. Основи дизайну: Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 2010. 248 с.

7. Даниленко В.Я. Дизайн: Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 2003. 125 с.

8. Лесняк В.И. Графічний дизайн (основи професії): Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 1983. 160 с.

9. Мигаль С.П. Львівська дизайнерська школа: становлення, проблеми, перспективи. Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць Львів : Світ, 2000. – Вип. 5. – С. 387–399.

10. Небесник І.І. Художня освіта на Закарпатті у XX столітті: історико-педагогічний аспект. Ужгород : Закар-

паття, 2000. – 168 с.

11. Крвавич Д. Мистецька освіта в Україні на сучасному етапі. Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти : зб. наук. праць Львів : Світ, 1999. Вип. 4. – С. 166–171.

12. Анна Красноцька «Інклюзивний дизайн: чому це потрібно та важливо застосовувати у своїх роботах» URL: https://www.arthuss.com.ua/books-blog/inklyuzyvnyy-dyzayn/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.02.2025)

13. Лариса Наконечна, Алла Колупаєва «Універсальний дизайн у підготовці та навчанні: підходи, визначення та принципи» URL: https://www.spp.org.ua/index.php/journal/article/view/74?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.02.2025)

REFERENCES:

1. Hurenko O. I. Mytsyk H. M. Popova A. S. Lopatina H. O. (2023). *Vykorystannia tsyfrovykh tekhnolohii dlia realizatsii inkliuzyvnoi vyshchoi osvity: perspektyvy ta obmezhennia. Inkliuziia i suspilstvo.* Kam'ianets-Podilskyi: Navchalno-reabilitatsiinyi zaklad vyshchoi osvity «Kam'ianets-Podilskyi derzhavnyi instytut», № 2. S. 28–36 [in Ukrainian].

2. Mytsyk H. M., Husak A. A., Cherepanova A. S. (2022) *Shchodo formuvannia u zdobuvachiv spetsialnosti 016 Spetsialna osvita praktychnykh navychok orhanizatsii korektsiino-rozvytkovoi roboty pid chas dystantsiinoho navchannia. Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu.* Berdiansk : BDPU. Vyp. 3. S. 80–91. [in Ukrainian].

3. Pro zatverdzhennia Poriadku orhanizatsii inkliuzyvnoho navchannia u zakladakh vyshchoi osvity: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 10 lypnia 2019 № 635. Retrieved from URL: https://cutt.ly/Kwzf2Lxg

4. Simkova I., Mikhnieva Yu. (2023) *Osoblyvosti zastosuvannia pryntsypiv universalnoho dyzainu dlia navchannia anhliiskoi movy dlia spetsialnykh tsilei. Liudynoznavchi studii.* Seriia «Pedahohika». №49 C. 55–60. [in Ukrainian].

5. Fornauf B. S., Erickson J. D. (2020) *Toward an inclusive pedagogy through universal design for learning in higher education: A review of the literature.* Journal of Postsecondary Education and Disability. Vol. 33. Issue 2. P. 183–199.

6. Danylenko V.Ia. (2010) Osnovy dyzainu: Navch. Posibnyk. Kharkiv: KhDADMM., 248 c. [in Ukrainian].

7. Danylenko V.Ia. Dyzain: (2003) *Navch. Posibnyk.* Kharkiv: KhDADMM., 125 s. [in Ukrainian].

8. Lesniak V.Y. (1983) Hrafichnyi dyzain (osnovy professii): Navch. Posibnyk. Kharkiv: KhDADMM., 160 s. [in Ukrainian].

9. Myhal S.P. (2000.) *Lvivska dyzainerska shkola: stanovlennia, problemy, perspektyvy . Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti.* Khudozhnia osvita : zb. nauk. prats Lviv : Svit, Vyp. 5. – S. 387–399. [in Ukrainian].

10. Nebesnyk I.I. (2000.) *Khudozhnia osvita na Zakarpatti u KhKh stolitti: istoryko-pedahohichnyi aspekt.* Uzhhorod : Zakarpattia, 168 s. [in Ukrainian].

11. Krvavych D. (1999) *Mystetska osvita v Ukraini na suchasnomu etapi. Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti: Filosofiia osvity* : zb. nauk. prats Lviv : Svit, Vyp. 4. – S. 166–171. [in Ukrainian].

12. Anna Krasnotska «Inkliuzyvnyi dyzain: chomu tse potribno ta vazhlyvo zastosovuvaty u svoikh robotakh» Retrieved from URL: https://www.arthuss.com.ua/books-blog/inklyuzyvnyy-dyzayn/?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 05.02.2025) [in Ukrainian].

13. Larysa Nakonechna, Alla Kolupaieva «Universalnyi dyzain u pidhotovtsi ta navchanni: pidkhody, vyznachennia ta pryntsypy» Retrieved from URL: https://www.spp.org.ua/index.php/journal/article/view/74?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 05.02.2025) [in Ukrainian].

УДК 73/76.011.4(477.82)»19»(092)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-46

Тарас СТЕПАНЧУК
аспірант 3 курсу спеціальності 034 Культурологія ОНП Соціокультурна аналітика, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0009-0000-0133-4887*

Бібліографічний опис статті: Степанчук, Т. (2025). Академічне образотворче мистецтво Волині від другої половини XX століття до сучасності: огляд персоналій. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 319–326, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-46

АКАДЕМІЧНЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНІ ВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ДО СУЧАСНОСТІ: ОГЛЯД ПЕРСОНАЛІЙ

Огляд персоналій академічного образотворчого мистецтва Волині від другої половини XX століття до сучасності зосереджений на дослідженні ключових постатей, які визначили розвиток художньої культури регіону. У дослідженні розглядаються художники, чия творчість відображала основні етапи естетичних змін та культурних трансформацій на Волині, починаючи з другої половини XX століття і до сучасних течій. Окрему увагу приділено впливу політичних, соціальних та культурних змін на формування мистецьких напрямів, а також на взаємодію волинських художників з загальноукраїнськими та міжнародними тенденціями.

***Мета статті** – аналіз розвитку академічного образотворчого мистецтва Волині від другої половини XX століття до сучасності через огляд творчості провідних художників регіону.*

***Методологія дослідження** ґрунтується на принципах та інструментах аналізу і синтезу, системного, типологічного, історичного, логічного, мистецтвознавчого та культурологічного аналізу.*

***Наукова новизна** дослідження полягає в систематичному аналізі академічного образотворчого мистецтва Волині від другої половини XX століття до сучасності через огляд творчості конкретних художників, що дозволяє вперше окреслити повний спектр естетичних змін, що відбувалися в цьому регіоні. Проаналізовано взаємозв'язок між соціально-політичними процесами та художніми пошуками митців Волині, що дало змогу визначити специфіку розвитку мистецьких напрямів у контексті локальних і загальноукраїнських тенденцій.*

***Висновки.** Академічне образотворче мистецтво Волині від другої половини XX століття до сучасності пройшло через кілька ключових етапів, що відображають загальні культурні та соціальні трансформації в Україні. Творчість волинських художників чітко відображала основні соціально-політичні зміни в Україні. Під впливом радянської ідеології багато митців обирали традиційні академічні форми, однак з часом вони поступово почали інтегрувати новітні мистецькі течії, включаючи модернізм та постмодернізм, що стало важливим кроком у розвитку мистецтва Волині. Волинські художники стали активними учасниками процесу формування української культурної ідентичності. Вони не лише зберігали академічні традиції, але й адаптували їх до сучасних умов, відповідаючи на виклики часу та сприяючи розвитку українського образотворчого мистецтва в цілому.*

***Ключові слова:** академічне образотворче мистецтво, культурні трансформації, стилістичні напрями, модернізм, постмодернізм, українське мистецтво, мистецька ідентичність, художні традиції, національне відродження, культурна спадщина.*

Taras STEPANCHUK
graduate student of the 3nd year of the specialty 034 Culturology Educational Scientific Program Sociocultural analytics, Lesia Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0009-0000-0133-4887*

To cite this article: Stepanchuk, T. (2025). Akademichne obrazotvorche mystetstvo Volyni vid druhoyi polovyny XX stolittya do suchasnosti: ohlyad personaliy [Academic fine arts of Volyn from the second half of the 20th century to modern times: a review of personalities]. *Fine Arts and Cultural Studies,* 1, 319–326, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-46

ACADEMIC FINE ARTS OF VOLYN FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY TO MODERN TIMES: A REVIEW OF PERSONALITIES

A review of the personalities of academic fine arts in Volyn from the second half of the 20th century to modern times focuses on the study of key figures who determined the development of the region's artistic culture. The study examines artists whose work reflected the main stages of aesthetic changes and cultural transformations in Volyn, starting from the second half of the 20th century and continuing to modern trends. Particular attention is paid to the influence of political, social and cultural changes on the formation of artistic trends, as well as to the interaction of Volyn artists with all-Ukrainian and international trends.

The purpose of the article – analysis of the development of academic fine arts in Volyn from the second half of the 20th century to modern times through a review of the work of leading artists of the region.

The research methodology is based on the principles and tools of analysis and synthesis, systemic, typological, historical, logical, art history, and cultural analysis.

A scientific innovation of the research consists in a systematic analysis of the academic fine arts of Volyn from the second half of the 20th century to the modern times through a review of the work of specific artists, which allows for the first time to outline the full spectrum of aesthetic changes that occurred in this region. The relationship between socio-political processes and artistic searches of Volyn artists was analyzed, which made it possible to work on the specifics of the development of artistic trends in the context of local and all-Ukrainian trends.

Conclusions. Academic fine arts of Volyn from the second half of the 20th century to the modern times have gone through several key stages that reflect general cultural and social transformations in Ukraine. The creativity of Volyn artists clearly reflected the main socio-political changes in Ukraine. Under the influence of Soviet ideology, many artists choose traditional academic forms, but over time they gradually began to integrate newer artistic movements, including modernism and postmodernism, which became an important step in the development of Volyn art. Volyn artists became active participants in the process of forming Ukrainian cultural identity. They preserved not only academic traditions, but also adapted them to modern conditions, responding to the challenges of the time and contributing of Ukrainian fine arts development as a whole.

Key words: *academic fine arts, cultural transformations, stylistic trends, modernism, postmodernism, Ukrainian art, artistic identity, artistic traditions, national revival, cultural heritage.*

Актуальність проблеми. Вивчення академічного мистецтва Волині дозволяє зрозуміти, як місцеві художники адаптували загальнодержавні тенденції до місцевих реалій і традицій. Вони часто зберігали та переосмислювали національні й культурні корені, зберігаючи академічний стиль при цьому. Багато персоналій, які працювали в цей період, здобули національне та міжнародне визнання завдяки своїм неповторним стилям і технікам. Зрозуміти їхній внесок у розвиток мистецтва дає можливість побачити, як особисті прагнення і мистецькі шукачі реалізовувалися в академічному контексті. Важливою складовою є вплив політичних та ідеологічних змін на художню практику. Зміни в суспільстві, зокрема в радянський період, накладали відбиток на стиль, тематику та обмеження для художників. Проте багато митців продовжували працювати в межах академічних канонів, розвиваючи власні технічні і творчі можливості. Інтеграція Волині у світовий культурний контекст відбувалася через участь місцевих художників у міжнародних виставках, колекціях і конкурсах. Це сприяло розвитку академічного мистецтва та формуванню більш ширших мереж співпраці з іншими художніми школами. Огляд персоналій та їхніх робіт дозволяє не тільки зрозуміти розвиток академічного мистецтва на Волині, але й допомагає зберегти художню спадщину для майбутніх поколінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження академічного образотворчого мистецтва Волині від другої половини XX століття до сучасності здійснювалися різними українськими мистецтвознавцями, культурологами, істориками мистецтва, що сприяло глибшому розумінню розвитку регіональної художньої традиції та її взаємозв'язку з національними та міжнародними тенденціями. Зараз існує значний інтерес до дослідження академічного образотворчого мистецтва Волині, що дозволяє розглядати його в контексті національних культурних процесів та впливу соціально-політичних змін. Зокрема академічне образотворче Волині є предметом низки досліджень О. Панфілов (Panfilov, 2015), І. Дьякова (Diakova, 2021). Сучасний етап висвітлюється насамперед у критичних дописах мистецтвознавиці З. Навроцької, відгуках у періодичній пресі та Інтернет-виданнях, в окремих наукових публікаціях В. Виткалова і С. Виткалова (Vytkalov, 2011), Vytkalov, 2015), а також автора цієї статті. Ці дослідження свідчать про зроста-

ючий інтерес до вивчення академічного образотворчого мистецтва Волині та його впливу на загальний розвиток української культури.

Метою нашого дослідження є аналіз розвитку академічного образотворчого мистецтва Волині з другої половини XX століття до сучасності через огляд творчості провідних художників регіону.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне образотворче мистецтво Волині, що сформувалося у другій половині XX століття, в основному було визначене випускниками художніх шкіл Києва та Львова. Видатними постатями цього періоду стали Олександр Валента, Олександр Байдуков, Микола Кумановський, Леонід Литвин, Костянтин Шишко та інші. Ім'я Олександра Валенти стало відомим не тільки серед інтелігенції, але й серед широкого кола людей, які не мають прямого стосунку до мистецтва. Твори Валенти відзначаються глибинною духовною чистотою, оптимізмом та людяністю, здатними проникати у найглибші куточки душі. Творчий шлях Олександра Валенти, як художника, можна вважати певною мірою типовим: його романтичний погляд на людину і поетизація світу стали характерними рисами його творчості. О. Валента – художник, який поєднує ідентичність з мінливістю, що виражається в різноманітті технік, тем і рішень. Це свідчить про те, що він не належить до конкретної художньої школи, а створює свою власну уяву, фантазії та мрії через живопис. Мистецтвознавець З. Навроцька відзначає, що саме так треба розглядати його творчий доробок.

З самого початку художник обрав для себе певний жанр, визначивши пріоритет пейзажу та натюрморту серед багатогранного світу мистецтва. Такий вибір, ймовірно, зумовлений його характером, темпераментом та особливим сприйняттям навколишнього світу. Водночас можна помітити певний відхід від складних проблем сучасності. Соняхи, груші, риби, яблука, гриби та інші природні мотиви стали основою численних картин художника, де він проявив свій творчий потенціал, невичерпну фантазію та чутливість до кольору. Пейзаж, в свою чергу, привернув його увагу іншим боком творчості, відкриваючи можливості для нових завдань. Окрім елегантних і поетичних зображень дощового чи засніженого Луцька, з'являються й несподівані теми: «Васильківська церква у Зимному», «Успенський собор у Володимирі», «Козацькі могили». Ці роботи не лише показують художника як живописця, а й розкривають його мислення та позицію як громадянина і патріота. Його дар полягав не лише в умінні бачити красу, а й в здатності передавати її іншим. Незважаючи на випробування долі та хаос навколо, він зберігав вірність своїй суті і залишався вірним своєму шляху до останнього подиху.

Олександр Байдуков – народний художник України, який з 1947 року жив і працював на Волині, є одним з провідних живописців сучасної Волині, особливо відомий як майстер ліричного пейзажу. Основною темою його творчості є краса природи Полісся, Прибалтики та рідних степів України, яка знайшла відображення в його численних полотнах. Проте червоною ниткою через усе його мистецтво проходить тема Волині – краю, що став для художника рідним на все життя.

Природа Волині стала для митця невичерпним джерелом натхнення та розвитку таланту. У своїх ранніх творах художник передавав не лише красу природи, а й глибоке почуття радості та захоплення нею. Чесність та вимогливість до себе, а також відчуття того, що його творчість завжди є недосконалою і незавершеною, стимулювали Олександра Байдукова до вдосконалення своєї техніки і пошуків, аби наздогнати те, що він втратив під час війни.

Невтомна праця в пленері, а також поглиблене знайомство з творчістю досвідчених майстрів значно впливають на його живописну манеру. Мазок художника стає ніжно-оксамитовим і прозорим. Живопис втрачає зайву густоту та обтяжливість, притаманні його раннім роботам, водночас зберігаючи чіткість і матеріальність. Щоденна праця над картиною вдосконалює майстерність Олександра Васильовича, розвиваючи його талант. Одними з головних шліфувальників його творчості стали відомі вчителі – М. Глущенко та А. Монастирський, чия величезна педагогічна й художня спадщина мала значний вплив на формування його стилю.

Пейзажі Олександра Байдукова, такі як «Рання весна», «Тануть сніги», «Льодохід», «Поезія лісу», «Лісова пісня», «Весняна симфонія», «Дуби під Оликою», «Волинський ліс», «Лелеки» та інші, є яскравим виражен-

ням його зрілої майстерності. В основі цих творів лежать простота і виразність мотивів, свіжість колориту та поетичне відчуття природи, що є характерними для більшості його картин того часу. Творча наполегливість митця знайшла своє відображення в понад ста творах. Олександр Васильович багато подорожує по краю, створюючи численні етюди, які згодом стають основою для завершених полотен.

Особливе місце займає цикл пейзажів «Лесин край», що був написаний під враженням від місць, пов'язаних із геніальною українською поетесою Лесею Українкою. Серед цих робіт – «Будиночок Лесі Українки в Колодяжному», «Урочище Скулин», «Озеро Нечимне», «Урочище Нечимне», «Камінь Лесі Українки» та інші. Зовнішня простота мотивів, багатство колориту, тонке відчуття природи – ось основні риси цих картин.

Олександр Байдуков створив ряд полотен, присвячених історичним місцям Волині та України. Серії картин «Запорізька Січ» («На острові Хортиця», «Чортомлинська Січ», «Могила кошового отамана Івана Сірка», «Чорна скеля»), «Козацькі могили» («Могила під Лебедином», «Поле битви під Берестечком», «Журавлиха», «Курган Нечая»), «Пам'ятники архітектури України» («Собор у Володимирі», «Кирилівська церква в Києві», «Борисоглібський собор в Чернігові») подають святі для кожного українця місця через призму творчого бачення художника, що дозволяє глибше відчути їхню значущість і красу.

Поетична обдарованість Байдукова, його ніжна любов до природи знаходять своє продовження й у натюрмортах. Як і в пейзажах, художник надає особливого значення цільності та узагальненню, зосереджуючи увагу на цілісності композиції, а не на виписуванні деталей. У картинах «Волинський натюрморт», «Лісові щедроти» (1969), «Дари осені» (1977), «Натюрморт з грибами» (1980), «Натюрморт з книгою» (1981), «Лісові квіти» (1986), «Льон» (1987) та інших, присутня виразна цілісність кольорових плям і темних мас. Байдуков часто використовує мотиви волинської вишивки, ткацтва та стародавніх утилітарних речей, що додає особливого колориту його роботам. Квітчаста декоративність деяких натюрмортів, таких як «Георгіни» (1968), «Натюрморт з гладіолусами» (1972), «Піонії» (1976), звучить у такт українському фольклору.

Більшість етюдів художника, особливо виконаних під час подорожей, написані аквареллю. Ці твори мають прозору дзвінкість і акварельну чистоту, що гармонійно поєднується з соковитою і широкою манерою письма. Твори Олександра Байдукова неодноразово експонувалися на виставках в Україні та за її межами. Значна частина його робіт зберігається в музеях, закладах культури і мистецтва, а також є частиною приватних колекцій.

Микола Кумановський – видатна постать львівського андерграунду початку 1970-х років. Його творчість та особистість часто згадуються в наукових працях і культурологічних дослідженнях, присвячених мистецтву Львова того часу. З 1975 року й до кінця свого життя Микола Кумановський активно працював у Луцьку, де став значною фігурою в художньому житті міста. Його харизма, інтелектуальність і лідерські якості сприяли формуванню особливої атмосфери в культурному середовищі Волині. Кумановський був одним із основних представників мистецької Волині на карті сучасної України, і його роль у розвитку місцевої культури є незаперечною.

Оглядаючи весь творчий шлях Миколи Кумановського, вражає його численність і різноманітність творчого доробку. Це великі цикли друкованої та авторської графіки, об'ємні роботи в живопису, скульптура, інсталяції, колажі. Всі твори художника цього періоду відзначаються бездоганним естетичним смаком, високим рівнем технічного виконання, умінням захоплювати глядача, передаючи настроєвий лейтмотив сюжету, торкаючись найглибших струн душі, спонукаючи до роздумів і співпереживання. Популярність Миколи Кумановського не лише зросла завдяки виставковій діяльності, але й завдяки його невтомній праці, здатності бачити світ без упереджень, експериментувати, шукати нові форми виразу, часто іронізуючи та дивуючи відвертістю й ризикованістю своїх робіт. Комуністична верхівка області добре розуміла, хто цей незалежний художник.

Живопис Кумановського вирізняється індивідуальними та оригінальними рисами, що виділяють його роботи серед художньої продукції як 1970–1980-х років, так і до сьогодні. Стилістична манера його ранніх робіт пов'язана з при-

йомами графічного малярства, що характерне для традицій раннього Відродження. У таких творах, як «Присвята Брейгелю», «З любов'ю», «Портрет Наталки», «Луцька кав'ярня», «Портрет Валентина Вокалюка», «Портрет Ігоря Валеги», «Галя», «Портрет архітектора Анатолія Чайкіна», «Пейзаж у старому місті», відчувається вплив великих майстрів, таких як Ієронім Босх, Пітер Брейгель Старший, Альбрехт Дюрер, яких сам художник вважав своїми вчителями. Крім того, він захоплювався творчістю майстрів початку XX століття, таких як Пікассо, Матіс, Далі. Однак найбільш близьким для нього був польський художник Єжи Дуда-Грач, чия творчість відзначалася сарказмом, іронією та сюрреалістичністю.

Твори Миколи Кумановського є глибоко філософськими і проникнуті поезією. Поєднання іронії та метафори у творчості Миколи Кумановського стало основою його унікального стилю, який він визначив як метафоричний реалізм. Цей термін глибоко відображає його мистецьку сутність, адже він вмів поєднувати реальність із глибинними символічними образами, які спонукали до роздумів і співпереживання. У творах художника з часом почали проявлятися риси, що перегукуються з українським бароко – серії «Їх імена», «Клейноди України», «Сон». Особливості цього стилю можна побачити в орнаментальних елементах, вмілому використанні золота, що нагадує фон для старовинних українських ікон, а також в інтеграції текстових елементів, які часто асоціюються з традиційними українськими шрифтами. Це, у свою чергу, додає полотнам серйозного інтелектуального забарвлення та дозволяє їм бути глибше сприйняті через призму історії та культури України.

У серіях, таких як «Темна українська ніч» і «Чарівниці», Кумановський виявляє нові можливості метафоричного реалізму, де образи набувають глибокого філософського значення. Художник вражає здатністю проникати у сутність української культури, виявляючи як її велич, так і трагічну сторону, що особливо відображено в серії «Умовні українці» та «Це шарудить надламане стебло». Кожен твір тут – це розмова із глядачем без прикрас, без театральних жестів. Це прямий, незгладжений погляд на реальність, сповнений відчаю і болю, що викликає глибоке співчуття.

Творчість Миколи Кумановського в середині 2000-х років справді набуває особливо драматичної тональності, вражаючи глибиною емоційного переживання. Це період, коли художник стикається з глибокою особистісною кризою, що відображається у його мистецтві, ставши не лише художнім вираженням, а й своєрідним зверненням до глядача. Пошук сенсу, який пронизує цей період, відображається в складних метафоричних образах, які не лише фіксують зовнішній світ, а й роблять його віддзеркаленням внутрішнього, часто роздробленого й болючого світу художника.

Твори цього часу, зокрема композиції та літературні рядки, як «Він ще живий, та равлик по нозі повзе…», «Як хороше на рідній землі дивитись на небо, співати… і вити», «До смерті швидко чи повільно усі приходять вчасно…», мають глибоке метафізичне звучання. Вони відображають відчуття безвиході, болю, пошуку сенсу в світі, де неможливо знайти гармонію, де саме існування стає важким і сумним. Художник прагне зрозуміти і осмислити природу життя, що закинута у стан постійної трансформації й протиріч, де все втратило ясність і стабільність.

Двотисячні роки стали важливим періодом у творчому житті Миколи Кумановського, коли він активно вийшов на широкі мистецькі горизонти завдяки численним виставкам. Один із найбільш значущих проектів цього періоду – розширений виставковий проект «Умовні українці», який став підсумком не лише творчої роботи, але й певним етапом у житті художника. Ця виставка стала своєрідним туром по містах України, презентуючи широкий спектр його графічних і живописних творів.

Почавшись у 2009 році в Арт-галереї Волинської обласної організації НСХУ, проект невдовзі охопив інші значущі культурні центри України. У 2010 році виставка була представлена в Києві, в галереї «Коло», а також побувала в художніх музеях Хмельницького, Тернополя і Чернівців. Важливими етапами також стали її покази у Львові, зокрема в меморіальному музеї Андрея Шептицького, що відзначалося особливим символізмом. Завершенням цього великого проекту стала презентація в Художньому музеї міста Луцька у 2011 році. Ця серія виставок стала значним моментом у кар'єрі Кумановського, а його відчуття символізму, як він сам

зазначив, було пов'язане із тим, що перша персональна виставка художника відбулася саме в Луцькому Художньому музеї, в історичному Шляхетському будинку, що додає важливості цій події для нього. Проект «Умовні українці» став не лише яскравим акордом у його виставковій діяльності, але й відкриттям нових сенсів та глибин, що властиві його мистецтву: глибоких роздумів про національну ідентичність, сучасні процеси та соціальну реальність. Це також період, коли художник ще більше утверджував свою позицію у культурному просторі України, стаючи важливою фігурою в художньому середовищі не лише Волині, а й загалом в українському мистецтві.

Микола Кумановський створює образи не ідеалізованих героїв, а простих людей, з плоті й крові, з усіма їхніми недосконалостями та трагізмами. Він відкидає дешеву ілюзію, що створює сучасна поп-культура, і натомість пропонує глядачеві щось істинне, справжнє, інколи болюче, але завжди важливе. Його мистецтво вражає тим, що воно зуміло поєднати реальність з символічним, свідоме з підсвідомим, щоб показати своєму народові його правічний, тяжкий, але й благословенний шлях.

Творчість Кумановського – це не просто споглядальний процес, а справжнє свідчення переживань, болю й надій його народу. Вона залишається важливим культурним феноменом, який не лише говорить про минуле, а й торкається найбільш глибинних струн душі кожного українця.

Сучасні мистецькі процеси демонструють розмаїття естетичних і жанрово-стильових рішень, зумовлених тенденціями постмодерної доби, в яких поєдналося прагнення втілити високе і низьке, консонанс і дисонанс, реальність і візію, відобразити всю полістилістичну картину сьогодення. У цій множинності художнього бачення світу вирізняються погляди, що відображають вічні цінності, основані на національно-ментальних первнях.

Одним із таких поглядів є творчість народної художниці України Тетяни Галькун – мисткині, яка в рамках реалізму створила свій вишуканий, натхненний «квітковий світ краси», сповнений духу українськості у замилуванні природою як у вищій Любові, – творчість, що стала символом кордоцентричного світовідчуття у малярстві Волині. Спадщина Т. Галькун, вихованки Республіканської середньої художньої школи імені Т. Шевченка та Київського художнього інституту, на становлення якої справили вплив такі «метри» як народні художники Т. Яблонська, В. Костецький, Т. Голембієвська, В. Шаталін, налічує понад 600 полотен, що експонувалися на 15 персональних виставках, на понад сотні міжнародних і вітчизняних показах, штабквартирі ЮНЕСКО, державних і приватних колекціях, в т. ч. у галереї в Любліні (Польща) та ін., відтак актуальним є мистецтвознавче осмислення спадщини мисткині як скарбниці духовності і художньої майстерності. Мистецтво Т. Галькун завжди актуальне через свою щирість, справжність і глибоку прив'язаність до національних коренів, що стають осередком внутрішньої сили митця.

Природа є основним джерелом натхнення для Тетяни Галькун. Це замилування природними пейзажами, флорою, особливим українським ландшафтом, яке є не просто візуальним спостереженням, а глибоким духовним переживанням. Її картини часто пронизані емоціями, що виходять від спостереження за красою навколишнього світу, де квіти, дерева, луги, небо стають символами вищої гармонії. Ця ідеалізована картина світу відображає не тільки зовнішню красу, але й внутрішній стан, в якому перебуває сама художниця, що надає її роботам особливу енергетику та душевну глибину. Це мистецтво не просто для естетичного задоволення, а для розуміння, співпереживання і навіть очищення душі глядача.

У спадщині Галькун ми чітко бачимо, як її картини відображають кордоцентричне світовідчуття. Природа для неї – це не тільки об'єкт спостереження, а й відображення внутрішніх емоцій, настроїв, переживань. Природа і людина є єдиними, їхній зв'язок поглиблюється через чуттєве сприйняття «серцем», де немає розриву між внутрішнім і зовнішнім, між людиною і навколишнім середовищем. Її полотна відтворюють той неперервний діалог, що існує між людським серцем і світом.

Естетико-семантичне навантаження полотен мисткині бере на себе особливу роль. Це не просто зображення реальних чи фантастичних пейзажів – це глибоке втілення архетипів, що трансформують реальність у метафізичну символіку. Відображення «плодючої землі»

Черкащини, з одного боку, є ліричним відображенням рідного краю, з іншого — знаковим образом рідної материнської сили, що дарує життя. Архетип «первинної природи-матері» Полісся втілюється в образах, що несуть у собі печать не лише краси, а й того відчуття втрати, скорботи за зникаючими формами життя та природного ландшафту.

Таким чином, творчість Тетяни Галькун є відображенням кордоцентризму через глибокий емоційний зв'язок з рідною землею, через вшанування природи як джерела життя і сили, а також через символічне відтворення образів, що є важливими елементами національної ідентичності. Її роботи показують, як через мистецтво можна не лише зберігати культурні архетипи, а й передавати внутрішнє відчуття глибокої єдності з природою та рідною землею.

Висновки і перспективи досліджень. Дослідження творчості митців Волині дозволяє не лише оцінити їхній внесок у національну ідентичність, але й показує, як кожен художник працював у межах академічного стилю, розвиваючи унікальну техніку та сюжетну палітру. Багато з них працювали в рамках офіційних ідеологічних норм, але одночасно зберігали власну художню глибину і експериментували в межах академічної традиції. Багато художників Волині брали участь у міжнародних виставках, що сприяло популяризації місцевого мистецтва на світовій арені. Однак вони завжди залишалися вірними своїй культурній спадщині, що створювало цікаву взаємодію між локальними традиціями і глобальними тенденціями. Вивчення творчості художників Волині дає можливість зберегти важливу частину культурної спадщини регіону. Отже, розвиток академічного образотворчого мистецтва Волині виявляє великий потенціал для подальших досліджень, які допоможуть глибше зрозуміти культурні та історичні процеси, що відбувалися в Україні та Волині зокрема.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Виткалов В. Г. Незабутні постаті волинського образотворення: К. Литвин (1938–1998). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Вип. 17. Том 1. Рівне: РДГУ, 2011. С. 291–302.
2. Виткалов С.В. Культурно-мистецький розвиток Волині: історичний ракурс та порівняльна характеристика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 21. Том 2. Рівне : РДГУ, 2015. С. 130–135.
3. Галерея мистецтв. Художники. Події. Волинь. Володимир Марчук. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.volart.com.ua/.
4. Голубець О. М. Українське мистецтво XX століття. Львів: Вид-во «Колір ПРО», 2022. 200 с.
5. Горбатенко Л. П. Асоціативно-образний живопис як самобутній напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. *АРТ-платФОРМА: альманах*. Київ : КМАЕЦМ, 2021. Вип. 1 (3). С. 361–370.
6. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва XX сторіччя. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології.* Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. К., 2006. 432 с. С. 145–165. URL: http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF
7. Климчук М. М. Мистецькі пошуки Волині в умовах глобалізації. М. М. Климчук. Львів: Світ, 2020. 205 с.
8. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 175–182.
9. Навроцька Зоя Михайлівна. О. Л. Старикова. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. Режим доступу: https://esu.com.ua/article-71415
10. Олійник О. Національна ідентичність (етнічна). *Мала енциклопедія етнодержавознавства*/НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. К.: Генеза, 1996. 942 с.
11. Панфілов О.Г. *Мистецьке життя Волині у XX столітті.* О.Г. Панфілов. Луцьк: Вежа, 2015. 234 с.

REFERENCES:

1. Vytkalov,V. H. (2011) Nezabutni postati volyns′koho obrazotvorennya [Unforgettable figures of Volyn iconography]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 17, Tom 1, 291–302 [in Ukrainian].
2. Vytkalov, S.V. (2015) Kul′turno-mystets′kyy rozvytok Volyni: istorychnyy rakurs ta porivnyal′na kharakterystyka [Kul'turno-mystets'kyy rozvytok Volyni: istorychnyy rakurs ta porivnyal'na kharakterystyka]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*,21. Tom 2, 130–135 [in Ukrainian].
3. Halereya mystetstv. Khudozhnyky. Podiyi. Volyn'. Volodymyr Marchuk. [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu : http://www.volart.com.ua/.

4. Holubets, O. M. (2022). Ukrainske mystetstvo XX stolittia [Ukrainian art of the 20th century]. Lviv : Vyd-vo «Kolir PRO». 200 p.

5. Horbatenko, L. P. (2021). Asotsiatyvno-obraznyi zhyvopys yak samobutnii napriam nefihuratyvnoho obrazotvorchoho mystetstva [Associative-figurative painting as an original direction of non-figurative fine art]. *ART- platFORM : almanac*. Kyiv : KMAETsM. Vol. 1 (3). Pp. 361–370 [in Ukrainian].

6. Kara-Vasylieva, T. (2006) Novi pidkhody do istorii ukrainskoho mystetstva KhKh storichchia [New Approaches to the History of Ukrainian Art of the Twentieth Century]. MIST: *Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia.* Zb. nauk. pr. z mystetstvoznavstva i kulturolohii. Redkol.: V. Sydorenko (holova) 432 s. S. 145–165. URL: http://mari. kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF [in Ukrainian].

7. Klymchuk, M. (2020) *Mystets'ki poshuky Volyni v umovakh hlobalizatsii*. M. M. Klymchuk. Lviv: Svit, 205 p.

8. Mironova, T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv: khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [The main directions of Ukrainian art 1990–2020 : artistic language, forms and means of expression – the state of research of the problem]. *Modern Art*. Vol. 17. Pp. 175–182 [in Ukrainian].

9. Navrotska Zoia Mykhailivna/ O. L. Starykova (2020). Encyclopedia of Modern Ukraine [Online]. Eds. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak [et al.]; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Kyiv : The NASU institute of Encyclopedic Research. Available at : https://esu.com.ua/article-71415.

10. Oliinyk, O. (1996) Natsionalna identychnist (etnichna) [National identity (ethnicity)]. *Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva* / NAN Ukrainy. In-t derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho; redkol.: Yu.I.Rymarenko (vidp. red.)ta in. K.: Heneza, 942 s. [in Ukrainian].

11. Panfilov, O. (2015) Mystetske zhyttia Volyni u XX stolitti .O. H. Panfilov. Lutsk: Vazha. 234 p.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 791.23:316.347(=161.2:73):791.62:061Голівуд(73)»1991/2021»(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-47

Олег ВЕРБІН
аспірант факультету культурології та соціальних комунікацій, кафедра культурології та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0000-0001-6350-8184*

Бібліографічний опис статті: Вербін, О. (2025) Імаготипи українців у голлівудських аудіовізуальних творах (1991–2021 рр.). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 327–334, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-47

ІМАГОТИПИ УКРАЇНЦІВ У ГОЛЛІВУДСЬКИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРАХ (1991–2021 РР.)

У статті досліджуються образи українців в американському кінематографі на прикладі продукції голлівудського виробництва 1991–2021 рр. ***Мета*** *запропонованої розвідки полягає* **у** *визначенні основних імаготипічних образів українців закордоном, висвітленні їх характеристик.*

В основі ***методології*** *дослідження виступає імагологічний метод аналізу кінематографічних творів у поєднанні з прийомами та методами семіотичного та контент-аналізу, методами порівняння та синтезу.*

Наукова новизна *полягає у висвітленні стереотипних образів українців в голлівудських аудіовізуальних творах періоду незалежності, визначенні найпоширеніших імаготипів, які формують імідж України в західних суспільствах та медіа.*

Висновки. *Дослідження виявило, що стереотипи про українців, що відтворюються у фільмах та серіалах періоду 1991–2021 рр., спираються на стійкі стереотипи і майже не еволюціонують протягом вказаного періоду. На основі систематизації та аналізу кінопродукції голлівудського виробництва визначено три найпоширеніші імаготипи у зображенні українців: «ворог», «спокусник», «імігрант». Кожен з представлених імаготипів містить згадки про Україну та українців, які переважно представлені як войовничі (часто – жорстокі) та розбещені, аморальні іммігранти з країни третього світу, схильні до порушення законів або як носії патріархального (відсталого) світогляду та традиційних цінностей. Виявлено, що більшість образів українців в розумінні голлівудських сценаристів мають тісний зв'язок з Росією та минулим у складі СРСР і часто інтерпретуються як «єдиний народ». З'ясовно, що від початку українсько-російської війни кількість українських персонажів у голлівудському кіно суттєво зменшилася.*

Ключові слова: *культурні стереотипи, аудіовізуальне мистецтво, імаготип, голлівудський кінематограф, Україна, українці.*

Oleh VERBIN
Postgraduate Student, Faculty of Cultural Studies and Social Communications, Department of Cultural Studies and Media Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0000-0001-6350-8184*

To cite this article: Verbin, O. (2025). Imahotypy ukraintsiv u hollivudskykh audiovizualnykh tvorakh (1991–2021 rr.). [Imagotypes of Ukrainians in Hollywood Audiovisual Art (1991–2021)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 327–334, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-47

IMAGOTYPES OF UKRAINIANS IN HOLLYWOOD AUDIOVISUAL WORKS (1991–2021)

The article researches the images of Ukrainians in American cinematography by taking examples from the Hollywood production in 1991–2021.

The proposed *study's objective is to define major imagotypic images of Ukrainians abroad and to highlight their characteristics. The research* ***methodology*** *is based on the imagologic method of cinematographic works' analysis*

combined with the techniques and methods of semiotic and content analyses methods, and methods of comparison and synthesis.

The study's ***scientific novelty*** *refers to highlighting stereotypical images of Ukrainians in Hollywood audiovisual works of the independence period and determining the most widespread image types that shaped the image of Ukraine in Western societies and media.*

Scientific findings*. The research found that stereotypes about Ukrainians reproduced in movies and TV series from 1991 to 2021 are based on persistent stereotypes and have not been evolutionized during the specified period. It was determined by systematizing and analyzing that the three most popular Ukrainians' image types are 'foe', 'seducer', and 'immigrant'. Each of the presented imagotypes contains references to Ukraine and Ukrainians, who are mostly presented as belligerent (often violent) and depraved, immoral migrants from a third-world country prone to violation of the law. Another presentation of Ukrainians is like bearers of traditional values and a patriarchal worldview, which is considered outdated. It was discovered that most Ukrainians' images in the comprehension of Hollywood screenwriters are closely connected to Russian and USSR backgrounds and thus, they are often interpreted as "one nation". It is clear that since the beginning of the Ukrainian-Russian war, the number of Ukrainian characters in the Hollywood cinematography works has reduced significantly.*

Key words: *cultural stereotypes, audiovisual arts, imagotype, Hollywood cinema, Ukraine, Ukrainians.*

Актуальність теми дослідження. Кровопролитна війна стала для України не тільки випробуванням у боротьбі за збереження державності, а й часом переосмислення культурної дипломатії та розуміння важливості т.зв. «м'якої сили». Наслідком слабкої культурної політики протягом усіх часів незалежності стало поширення стереотипів щодо України та українців на Заході, формування яких відбувалося в умовах обмеженої інформації, нерідко викривленої. Відзнака американської кіноакадемії фільму «20 днів у Маріуполі» Мстислава Чернова – це показник усвідомлення контексту, в якому живе українське суспільство. Проте, подібна шана – не є притаманною голлівудській кіноіндустрії. Згадки про Україну в фільмах та серіалах цього виробництва, з моменту набуття Україною незалежності, нерідко супроводжуються використанням стереотипів та кінематографічних кліше. Поширення уявлень про Україну як бандитську державу, яка перебуває у нескінченних політичних чи екологічних катастрофах – одна з найрозповсюдженіших імаготем в голлівудському кінематографі.

Дослідження образу «Іншого» стає можливим, завдяки імагологічному методу, який дозволяє відстежити зміну, або сталість у зображенні українців в аудіовізуальних текстах.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичну базу складають роботи, які присвячені дослідженню кінематографічних сюжетів, пов'язаних з українцями та Україною. Цей аспект проаналізовано у статті П. Леньо, присвяченій образу країни періоду 1991–2013 рр., (Леньо, 2014). Важливе місце в роботі посідає опис кінофільмів та серіалів, в яких виявлено як позитивні, так і негативні риси українського суспільства. Серед позитивних автор відзначає музичність українського народу та любов до національної кухні. Серед образів, що несуть негативні конотації, дослідник називає обрзи мігрантів-заробітчан та бандитів.

Робота П. Черкавського розширила географічні межі дослідження зазначеною проблематики, злучивши матерали польського кінематографу. Автор аналізує образ України в польських кінофільмах та акцентує увагу на наявності неоколоніальних стереотипів, що здебільшого мають негативний контекст, часто демонструючи українців в образах спільників фашистської Германії за часів Другої світової війни (Черкавський, 2016).

Проблема формування іміджу України на міжнародній арені та його відбиття у кінострічках американського і європейського виробництва, розглядається у праці Л. Новікової (Новікова, 2009). В роботі визначені найпоширеніші в період 1980–2000 рр. теми, в яких репрезентовані українці. Зокрема, авторка відзначає теми Чорнобилю, сексуального рабства та емігрантства. Дослідниця вважає, що створення позитивного іміджу України можливо через розвиток власного кіно-бізнесу, що дозволить показати світові реальних українців. До подібних висновків підштовхують і результати дослідження І. Катчановського, який стверджує, що більшість стереотипів про українців у голлівудському кіно, характеризує тенденцію до уніфікації колишніх країн пострадянських держав, не враховуючи культурні, релігійні та лінгвістичні відмінності (Katchanovski, 2007).

Проблема репрезентації українців у світовому кінематографі здобула лише часткового висвітлення, оскільки існуючі публікації висвіт-

люють матеріали, що мають певні хронологічні та територіальні обмеження. Тому назріла необхідність проаналізувати кінопродукцію останніх п'ятнадцяти років. порівнюючи її з попередньо сформованими кіно-образами. Отже, **завдання** представленої розвідки полягає у висвітленні провідних тем, сюжетів, персонажів, пов'язаних з Україною у голлівудському кіновиробництві з 1991 по 2021 рр.

Виклад основного матеріалу. Сприйняття «іншого» як чужого та небезпечного притаманне людству на всіх етапах розвитку цивілізації. Людина завжди знаходиться в оточенні чогось нового, та потенційно небезпечного. Нові люди, нові території, нові мови. Цей процес пізнання, задля збереження власної психіки, будує механізм, який допомагає людині полегшити існування у соціумі. Захисний механізм виражається у створенні стереотипів – набору якостей та уявлень як про себе, так і про інші етнічні групи, що в аудіовізуальному мистецтві систематизується за допомогою візуальних штампів.

Згідно з дослідженнями У. Ліппмана, стереотипи можуть бути легким шляхом для людини у формуванні власного світогляду, та розширяти світосприйняття за межами соціального, культурного, географічного та ідеологічного середовища (Lippman, 1949). Вони передаються з покоління в покоління, часто сприймаються як частина реальності чи факту, і що вкрай важливо – не потребують доказів. Люди отримують стереотипи від знайомих та оточуючого контенту, а не самі формують їх на основі власного досвіду.

Відмітимо, що зазначене явище притаманне самому процесу мислення, аде категоризація допомагає людині думати та обробляти інформацію швидше. Науковці Ліндсі Мін та Анджела Годдар у своїй роботі «Мова та гендер» зазначають, що те як ми думаємо «…тісно пов'язано з нашою мовою та нашою культурою, тому що саме через них ми сприймаємо і розуміємо «реальний світ» (Авторський переклад – Goddard, Patterson, 2002). Тією чи іншою мірою спосіб буття, держава і домінуюча в ній ідеологія – є рушійною силою у сприйнятті себе та оточуючих етносів. Тому сприйняття іншого базується на узагальненій та сформованій думці всередині групи, аніж відповідає дійсності та об'єктивному порядку речей.

За теорією культивації Дж. Гербнера, формування певного світогляду та позиції у глядача, відбувається шляхом отримання інформації з екрану телевізору. Чим більше реципієнт проводить часу за переглядом ЗМІ, тим більше змінюється його сприйняття реальності, а отримана інформація стає поштовхом до конструювання нової, що співпадає із образом, показаним на екрані. Розважальний контент у цій теорії виступає як один з найвпливовіших для сприйняття (Gerbner, 2002). Тому, можемо припустити, що художні фільми займають важливу роль у передачі стереотипів для своєї багатомільйонної аудиторії.

В контексті дослідження сприйняття образу певної країни іншими державами, важливо виділити поняття «етнічний стереотип», що репрезентує упереджене ставлення однієї етнічної групи до іншої. Зазвичай це виражається у судженнях про зовнішній вигляд, поведінку, розумові якості, тощо. Позитивність чи негативність стереотипів залежить від багатьох факторів, але одним з найважливіших є історична взаємодія цих етносів.

Голлівудський кінематограф є справжньою машиною поширення етнічних стереотипів, та за роки активного кіновиробництва не раз був причиною незадоволення різних етнічних спільнот. Як приклд мона навести зображення Парижу у фільмах / серіалах, що сповнені безліччю клішованих візуальних образів, серед яких є як позитивні (туристично-привабливі локації, смачна їжа, стильний одяг), так і образливі для французів (надмірна зацікавленість у сексі, лінивість, відсутність гігієни). Або ж образ Японії, що за часів Другої світової війни був висвітлений в американських фільмах у пропагандистській манері як образ «ворога», підкреслюючи відсутність індивідуальності та гнучкості мислення нації, а потім закріпився у двох основних імаготипах – лиходіїв та комедійних персонажів (Тимофеенко, 2017).

Голлівудські аудіовізуальні твори зі згадками персонажів українського походження, періоду 1991–2021 рр., також використовують (та поширюють. закріплюють) шаблонні образи. Розглянемо три найпоширеніших імаготипи, у зображенні українців: «ворог», «спокусник» та «іммігрант».

Образ «ворога» є одним з найбільш поширених імаготипів, що закріпився за українцями

як у радянських кіно-доробках (Пижик, 2019), так і у західних. Зазвичай реалізований через зображення українців в ролі антагоністів, таких як корумповані політики, злочинці та контрабандисти. Наприклад, фільм «Збройний барон» (2005 р.) Ендрю Ніккола, де головний герой – український кримінальний авторитет, мігрант з Одеси, що займається контрабандою зброї. Його образ є прототипом реального торгівця зброєю Віктора Бута – росіянина за походженням. Протагоніста можна охарактеризувати як безжального бандита, що готовий усіма методами досягти бажаного. Його не спиняє, ані страх можливого арешту, ані вбивство рідного брата на місії з продажу зброї. Дія фільму охоплює період завершення «Холодної війни» та розпад СРСР, і для головного героя – це повернена можливість відвідати свою Батьківщину. Однак, не святкування Незалежності України є причиною для візиту, а відкриття нового шляху постачання зброї, використовуючи нереалізовані запаси радянських автоматів.

Водночас відмітимо, що згаданий фільм Е. Ніккола являє собою унікальний прецедент, де українець виступає як головний герой американського фільму. Подальші варіації цього імаготипу, налічують лише ролі другого плану. До цього списку входять Ісаак Сірко, лідер банди «Братство кішки», з сьомого сезону серіалу «Декстер» (2012 р.), та Ігор Рабітов – безжальний український бос-мафії з серіалу «Банші» (2013 р.). Обидва персонажі є «сезонними» антагоністами, і мають декілька схожих характерних ознак. Зокрема, Ісаак та Ігор відомі в кримінальному світі під кодовими іменами, що символізують тварин – «Вовк» та «Кролик» та корелюються з їхніми прізвищами. Обидва злодії є безжальними вбивцями, але не дивлячись на жорстоку натуру, мають сильне почуття честі та поваги до своїх підлеглих. Позитивними характеристиками українських мафіозі можна вважати їхні «больові точки». У серіалі «Декстер», Ісаак має таємного коханця, смерть якого і є основною мотивацією для подальшої серії вбивств. Серіал «Банші» досліджує взаємовідносини Ігора з дочкою, яка в минулому зрадила його, вкравши діаманти разом із головним героєм серіалу.

Зазначені персонажі мають опосередковане відношення до України, ця частина їхнього життя залишається поза кадром, і не впливає на розвиток сюжетних ліній. Причетність до України виражається у діалогах, де обговорюється національність героя під час розслідування. Маркерів української національної культури в серіалах не продемонстровано. Характеризуючи героїв фільму як безжальних вбивць, автор сценарію та режисер показують їх заможними, стильно вбраними (гардероб складається переважно з дорогих костюмів), обізнаних у мистецтві та шахматах. Не позбавлені вони й деяких позитивних рис.

Натомість бандити українського походження з комедійного фільму «Будь крутішим!» (2005 р.) представлені власниками невеличкого ломбарду та магазину з жіночим одягом для прикриття нелегальної діяльності. Лідер ворожого угрупування – Володимир, незграбний вбивця, з синцями на обличчі від постійних бійок, накладним волоссями, що спадає з голови кожен раз, коли він робить постріл з пістолету. Прикметно, що за сюжетом фільму постійно акцентується увага на тому, що Володимир та його банда – це росіяни, окрім фінальної сцени, де у момент сутички двох кримінальних угрупувань, лунає фраза: «Почекай, Володимире, я не знаю як це робиться у вас в Україні…», що ніяк не заперечується лідером так званої «російської» банди. Подібна сценарна прогалина продовжує підтримувати образ українців та росіян як єдиний народ, і незважаючи на комічний аспект, підтримує стереотип про українців як злочинців, що протиставляють себе законослухняному суспільству. Підкріплюється образ слов'янським акцентом в англійській мові з епізодичним використанням російських слів. Затвердити українське походження бандитів в свідомості глядачів пост-радянських країн, допомагає й російський дубляж стрічки, наділяючи Володимира характерним українським звуком «г» у вимові.

Другий імаготип, який можна виділити серед невеликої кількості голлівудських стрічок з персонажами-українцями – це «спокусник». В цих образах українці показані в ролі працівників сфери секс-послуг, або демонструються як особи із гіперболізованою сексуальністю. Частіше за все, такі характеристики уособлюють персонажі жіночої статі. Уявлення про країни Східної Європи як розсадник економічних проблем, що приводять жінок до сфери інтимних послуг, є домінуючим в західному кіне-

матографі, зокрема і з використанням образу української жінки.

Репрезентацією цього імаготипу виступає фільм «Порок на експорт» (2007 р.), в якому українські повії знаходяться у полоні російської мафії. Українка з прізвищем Кіріленко є жертвою обставин, яка не має інших варіантів, аніж грати за правилами злочинців. Подібний образ принижує українців як націю, наділяючи персонажа рисами покірності, по відношенню до більш сильного ворога.

Ідентичне зображення «дівчини у пастці» за участю української-повії, бачимо й у фільмі «Праведник» (2014 р.), де колишній спецназівець рятує українку від російських бандитів. Українка мріє про більш високі цілі, наприклад, стати співачкою, але робота на кримінальне угрупування заважає внутрішньому розвитку, і навіть призводить до бійки, в якій дівчина потрапляє у лікарню. Продовжуючи алегорію про воєнні взаємовідносини України, США та Росії, спецназівець спочатку пропонує викупити українку, але після відмови вдається до більш жорстокого покарання представників російської мафії.

Зазначимо, що не в усіх варіаціях цього імаготипу, героїні фільму виступають у ролі секспрацівниць, деякі з них уособлюють верхівку української еліти. Так, наприклад, Валентина – героїня фільму «Перевізник-3» (2008) – дочка українського міністра з охорони довкілля. Окрім знайомого сюжету про порятунок з кримінальної пастки, у фільмі використовується й образу фатальної жінки. Її дуальна поведінка від ненависті до любові, супроводжується активним прийомом наркотичних речовин та постійними спробами спокусити свого охоронця, навіть коли життя обидвох знаходиться на межі. Така поведінка, якщо і не представляє українських жінок як частину секс-індустрії, то все-одно продовжує асоціювати їх з розпустою.

У комедійних сюжетах, імаготип «спокусник» закріпився за чоловічими персонажами, як-от у сіткомі «Дві дівчині без копійчині» (2011 р.), де український кухар Олег відкрито виражає свою сексуальну зацікавленість серед працівників закладу громадського харчування. Репліки героя носять еротично-жартівливе забарвлення, як наприклад, популярна фраза: «Приїжджай на Україну – попадеш під секс-машину». Інші герої сприймають ці жарти з емоцію ніяковіння, або намагаються як найшвидше перевести тему. Важливо, що окрім характеристики українець-збоченець, американські сценаристи продовжують змішувати їх з росіянами. У зазначеній стрічці це вираається в епізоді з портретом оголеного Путіна на ведмеді, який Олег збирається розмістити в своїй квартирі як символ влади та багатства, і зазначає, що всі люди «його народу» мають таку міцну тіло-будову як у президента Росії.

Повертаючись до фільмів у жанрі бойовик, картина «Шпигун, який мене кинув» (2018 р.) дає епізодичне уявлення про українського чоловіка, який частково поєднує в собі елементи імаготипу «ворога», виконуючи роль секретного агенту, який має на меті ліквідувати головних героїнь фільму. Присутність українця в сюжеті обмежується кількома жартами на інтимні теми, репліками про любов до листування з оголеними фотографіями, і російським «До свіданія» перед смертельним падінням з балкону в оголеному вигляді.

Третій імаготип, який голлівудські режисери використовують в своїх роботах – «іммігрант». Українці представлені як переселенці, що виступають носіями традиційних цінностей, що виражається також у суворому розподілі гендерних ролей. Імаготип зображує українців як осіб, що на теренах США займаються низько-кваліфікованою працею. Зазвичай це хатні працівниці та кухари, акцент робиться на їхній «недолугій» наївності, яка на фоні прогресивних головних персонажів виглядає кумедно.

Подібна репрезентація зустрічається в популярному серіалі «Секс і місто» (1998). Старенька хатня працівниця Магда, на відміну від героїнь імаготипу «спокусники», засуджує розпусту та активну демонстрацію сексуальної поведінки, заміняючи інтимні іграшки головної героїні на маленьку статуетку Діви Марії. Українська бабуся представлена як старомодна і далека від американських ліберальних поглядів, вважаючи, що «для будь-якої жінки, вміти пекти пироги – це добре», і один з найлегших шляхів знайти собі чоловіка.

Носієм такої ідеології є Домініка Петрова, українка з серіалу «Доктор Хаус» (2010 р.), яка має на меті отримати грін-карту через шлюб із головним героєм, в обмін на приготування їжі та прибирання вдома. Колись поліцейська в Україні, наразі працює масажисткою в Спо-

лучених штатах, що комічно підкреслює статус українців закордоном, продовжуючи поміщати персонажів українського походження у професії з низьким рівнем престижності. Персонаж серіалу «Джоу» навіть і не припускає, що українка може працювати юристкою, а не прибиральницею.

Попри касовий успіх та популярність у всьому світі, серіал «Емілі у Парижі» (2021 р.) став наріжним камінцем для українців у питанні репрезентації в закордонних медіа. Киянка Петра (епізодичний персонаж) характеризується як людина, котра обожнює «все безоплатне», говорить з яскраво-вираженим слов'янським акцентом, змішує англійські слова з українськими, надає перевагу екстравагантному стилю в одязі, не цурається красти речі з люксових магазинів. За сюжетом, Петра тікає з торгівельного центру, прибравши до рук сукню, що обурює головну героїню серіалу, і розриває їхню зв'язки назавжди, залишаючи Петру боятися можливої депортації. Таке зображення української жінки обурило користувачів соціальних мереж з України, враховуючи, що Петра з'являється лише у двох серіях сезону, і не має повноцінної сюжетної арки, яка могла б наділити персонажа більш глибокими мотиваціями та характеристиками.

Найбільша активність використання персонажів українського походження в голлівудських фільмах та серіалах, припадає на період з 2005 по 2014 рр. З початку вторгнення Росії в Україну, кількість знайдених згадок персонажів українського походження, істотно зменшується до однієї на рік. Цей процес можна пояснити небажанням голлівудський продюсерів використовувати в сюжеті персонажів українського походження, через те, що Україна знаходиться у стадії гострого воєнного конфлікту.

Аналіз імаготипів досліджуваного періоду в голлівудських кінематографічних доробках, доводить, що представники України зображені у негативних контекстах. Репрезентація України в світовому аудіовізуальному мистецтві потребує подальшого вивчення у межах імагологічного аналізу, та впливу стереотипних зображень на формування суспільної думки у сприйнятті «іншого». Розуміння витоків стереотипних зображень, в умовах гострих воєнних подій, є необхідним для роботи над подальшим формуванням позитивного іміджу держави в медіа.

Отже, з результатами проведеного аналізу, можна зробити наступні **висновки:**

Основними імаготипами образів українців, представлених у голівудському кінематографі є «ворог», «спокусники» та «імігрант». Імаготип «ворога» представлений на екрані антагоністами, де популярними типажами виступають корумповані політики, бандитські угрупування та торгівці зброєю. Активного використання здобув у фільмах та серіалах жанру бойовик.

Образ «спокусники» зображує українців як працівників сфери секс-послуг та людей з відхиленнями від норми сексуальної поведінки. Має стійкий зв'язок з образом ворога, де перший демонструється з позиції сили, а другий виступає як уособлення слабкості та покірності. Стрічки активно використовують сюжетний троп «дівчина в пастці», що є особливістю кінокартин екшн-жанру. Комедійні сюжети обігрують персонажів чоловічої статі, через активну демонстрацію сексуальних перверсій до персонажів жіночої статі, викликаючи в них почуття ніяковість та відрази.

Образ «іммігранта» представляє українця як працівника сфери обслуговування, наділяється гумористичними рисами, трдиційним світоглядом, прихильністю до чіткого розподілення гендерних ролей та протиставляється американцям – носіям більш ліберальних та передових поглядів. Українці в фільмах цього типу мають низький рівень моральної конституції, готові до використання незаконних методів отримання бажаного (обман, крадіжка, тощо).

Виявлено, що формування образу українця в голлівудський кінофільмах будується лінгвістичними засобам виразності, зокрема використання слов'янського акценту в англійській мові, або ж через наявність екзотичного імені зі слов'янським прізвищем (Домініка Петрова, Іссак Сірко). Зображення персонажів у традиційних українських костюмах не є поширеним варіантом. Герої надають перевагу сучасному вуличному стилю в одязі, або вдягнуті у класичні костюми, коли представлені як імаготип «ворога».

Вони часто виступають як нащадки радянського союзу, через що ідентичність персонажів подається як змішана (використання російської мови, згадки російських письменників та комп-

ліментарне відношення до діючого президента Росії у діалогах). Без словесної дії, в якій персонаж акцентує своє українське походження, відрізнити українця від будь-якого іншого представника слов'янського етносу вдається неможливим.

Узагальнюючи викладене, відмітимо, що образи українців у аудіовізуальних творах голлівудського виробництва періоду 1991–2021 р., демонструють сталість та однотипність, що може свідчити про відсутність впливу актуальної політичної повістки на формування образу українців серед американських кіновиробників.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні географічних меж дослідження імаготипів укрїнців та їх порівняльному аналізі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Новікова Л. Кінематографічний імідж України й українців: західна складова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.* 2009. Вип. 4–5. С. 202–215.
2. Леньо П. Україна та українці в образах і стереотипах західного кіно (1991–2013 рр.). *Науковий вісник Ужгородського університету.* 2014. Вип. 1 (32). С. 129–134.
3. Пижик А.М. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. *Науково-теоретичний альманах Грані.* 2018, 21.6. С. 28–38.
4. Тимофеєнко А. Імагологічний метод дослідження культурних текстів (на прикладі кіноматеріалів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* 2018. Вип. 29. С. 135–139.
5. Тимофеєнко А. Образ Японії в західному кінематографі: стан дослідженості. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. Вип. 58. С. 111–118.
6. Черкавський П. Близькі незнайомці. Образ України в польському кіно після 1989 року. *Studia Filmoznawcze,* 2016. 37. С. 257–269.
7. Gerbner G. On content analysis and critical research in mass communication. Against the mainstream: The selected works of George Gerbner. In M. Morgan (Ed.). New York: Peter Lang, 2002. P. 62–87.
8. Goddard A., Patterson L. M. Language and Gender. London: Psychology Press, 2000. 122 p.
9. Katchanovski I. Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films. In *Annual Meeting of the American Political Science Association,* Chicago. 2007. 32 p.
10. Lippman W. Public Opinion. New York, London: The Free Press. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. New York; Colier Macmillan Publishers, London, 1949. 218 p.

REFERENCES:

1. Novikova, L. (2009). Kinematohrafichnyy imidzh Ukrayiny y ukrayintsiv: zakhidna skladova [Cinematographic image of Ukraine and Ukrainians: the Western component]. Naukovyy visnyk Kyivs′koho natsional′noho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I.K. Karpenka-Karoho, 4–5, 202–215 [in Ukrainian].
2. Len′o, P. (2014). Ukrayina ta ukrayintsi v obrazakh i stereotipakh zakhidnoho kino (1991–2013 rr.) [Ukraine and ukrainians in the images and stereotypes of western cinema (1991–2013)]. Naukovyy visnyk Uzhhorods′koho universytetu, 1 (32), 129–134 [in Ukrainian].
3. Pyzhyk, A.M. (2018). Vtilennya v radyans′komu khudozhnyomu kino obraziv "voroha" ta "heroya" periodu Ukrayins′koyi revolyutsiyi 1917–1921 rr. [Visualization of the image of «enemies» and «heroes» from the period of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 in Soviet narrative films]. Naukovoteoretychnyy al′manakh Hrani, 21(6), 28–38 [in Ukrainian].
4. Tymofeyenko, A. (2018). Imahologichnyy metod doslidzhennya kul′turnykh tekstiv (na prykladi kinomaterialiv) [Imagological method of the study of cultural texts (on the example of cinema)]. Ukrayins′ka kul′tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Kul′turologiya, 29, 135–139 [in Ukrainian].
5. Tymofeyenko, A. (2017). Obraz Yaponiyi v zakhidnomu kinematohrafi: stan doslidzhenosti [Transformation of japanese female characters in the european live-action films (1945–2015)]. Kul′tura Ukrayiny. Seriya: Kul′turologiya, 58, 111–118 [in Ukrainian].
6. Cherkavskyy, P. (2016). Blyz′ki neznayomtsi. Obraz Ukrayiny v pol′s′komu kino pislya 1989 roku [Close strangers. The image of Ukraine in Polish cinema after 1989]. Studia Filmoznawcze, 37, 257–269 [in Ukrainian].
7. Gerbner, G. (2002). On content analysis and critical research in mass communication. Against the Mainstream: The Selected Works of George Gerbner. In M. Morgan (Ed.). New York: Peter Lang. P. 62–87.
8. Goddard, A., Patterson, L. M. (2000). Language and Gender. London: Psychology Press. 122 p.

9. Katchanovski, I. (2007). Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films. In *Annual Meeting of the American Political Science Association,* Chicago. 32 p.

10. Lippman, W. (1949). Public Opinion. New York, London: The Free Press. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., New York; Collier Macmillan Publishers, London. 218 p.

УДК 792.01.038.6“20“(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ
викладач кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0009-0005-8340-5197*

Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
аспірант кафедри культурології, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *0000-0001-7044-5150*
Scopus-Author ID: *58042574300*

Бібліографічний опис статті: Гориславець, В., Гориславець, Є. (2025). Трансформація театральних практик у контексті культури XXI століття. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 335–340, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ XXI СТОЛІТТЯ

Попри те, що постмодернізм приніс театральній сфері цілу низку іронічних прийомів і деконструкції, його крайня цитатність часто формує відчуття вичерпаності форм. Сучасний глядач, звиклий до швидкого оновлення контенту, очікує від театру глибшої взаємодії та нових смислових обріїв. Проблема полягає в тому, як подолати цей постмодерністський бар'єр, не руйнуючи звичну тканину культури, а навпаки – гармонійно інтерпретуючи її коди.

***Мета статті** – простежити, яким чином визначення культури як мережі «штучних інстинктів» (Ю. Н. Харарі) створює дискурс для аналізу новітніх театральних практик у культурологічному підході, а також виявити вплив постмодерністської спадщини як чинника, що гальмує розвиток театру, та знайти способи його подолання.*

***Методологія**. У нашому дослідженні ми виходимо з культурологічного підходу, розглядаючи театральний процес крізь призму уявлення про культуру як про «мережу штучно сформованих інстинктів» (Ю. Н. Харарі). На цій основі застосовано міждисциплінарний підхід, що дозволяє поєднати аналіз перформативних практик, концепцію «двох культур» (C. P. Snow) та модель дифузії інновацій (E. M. Rogers). Крім того, використано загальнонаукові методи аналізу й порівняння, що забезпечило комплексне розуміння сприйняття нових театральних форм.*

***Наукова новизна**. У статті запропоновано культурологічне осмислення сучасних сценічних експериментів, у яких штучні інстинкти розглядаються як методологічна основа комунікації між Автором і Глядачем, а «дві культури» (C. P. Snow) тлумачяться як модель протистояння «класичного» й «інноваційного» театрів. Доведено, що поетапне впровадження радикальних форм, згідно з теорією Е. Роджерса, пом'якшує відторгнення аудиторією.*

***У висновку** зазначається що сучасний театр, зіткнувшись із «вичерпністю» постмодерну, прагне залучити нові форми перформативності й цифрові рішення, що враховують формування нових штучних інстинктів, тобто культури. Поєднання класичних сюжетів із технологічною інтерактивністю допомагає зберігати культурну спадковість і водночас прокладати шлях для експерименту. Такий баланс має потенціал для подолання розриву між двома типами культур – старою та новою, та виходу за межі постмодерного кризового стану.*

***Ключові слова:** трикстер, homo viator, тіло-без-органів, емерджентність, ще-один-глядач, постмодернізм, лімінальність, антропологія.*

Volodymyr HORYSLAVETS
Lecturer at the Acting Mastery Department, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *0009-0005-8340-5197*

Yevhen HORYSLAVETS
Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID:** 0000-0001-7044-5150*
***Scopus-Author ID:** 58042574300*

To cite this article: Horyslavets, V., Horyslavets, Ye. (2025). Transformatsiia teatralnykh praktyk u konteksti kultury XXI stolittia [Transformation of Theatrical Practices in the Context of 21st Century Culture]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 335–340, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48

TRANSFORMATION OF THEATRICAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF 21ST CENTURY CULTURE SUMMARY

Despite postmodernism having introduced a multitude of ironic techniques and deconstructions into the theatrical sphere, its extreme reliance on citations often gives rise to a sense of "exhausted" forms. The contemporary spectator, accustomed to rapid updates of content, expects deeper engagement and new horizons of meaning from the theater. The challenge lies in overcoming this postmodern barrier without destroying the familiar "cultural fabric" but rather interpreting its codes in a more harmonious way.

***The purpose of the article.** The article aims to show how defining culture as a network of "artificial instincts" (Y. N. Harari) constructs a framework for analyzing contemporary theatrical practices in a cultural approach, as well as to explore postmodernist heritage as a factor that complicates the development of theater and find ways to overcome it.*

***The research methodology**. In our research, we adopt a cultural studies approach, examining the theatrical process through the lens of culture understood as a "network of artificially formed instincts" (Y. N. Harari). On this basis, we employed an interdisciplinary method that enabled us to integrate the analysis of performative practices, the "two cultures" concept (C. P. Snow), and the diffusion of innovations model (E. Rogers). In addition, general scientific methods of analysis and comparison were applied, ensuring a comprehensive understanding of new theatrical forms.*

***Scientific novelty.** The article proposes a cultural interpretation of modern stage experiments, wherein "artificial instincts" serve as a methodological basis for communication between the Author and the Spectator. "Two cultures" (C. P. Snow) are regarded as a model of the split between "classical" and "innovative" theaters; gradual introduction of radical forms via Rogers' innovation diffusion can mitigate audience rejection.*

***The conclusions.** Confronted by postmodern "exhaustion," modern theater seeks new performative and technological solutions that consider a cultural network of "artificial instincts." Balancing classical narrative elements with digital interactivity may preserve cultural continuity while opening space for bold experiment, potentially bridging the "two cultures" divide and transcending postmodern crisis.*

***Key words:** trickster, homo viator, body-without-organs, emergence, yet-another-spectator, postmodernism, liminality, anthropology.*

Актуальність. У контексті сучасної культури театр давно виходить за межі класичної драми, все частіше звертаючись до цифрових інструментів і сміливих перформативних рішень. Проте будь-яка сценічна взаємодія, по суті, спирається на той комунікаційний фундамент, який у широкому сенсі можна назвати «мережею штучно сформованих інстинктів». Як зауважує Ю. Н. Харарі (2023, с. 211), культура формує у людей систему правил і уявлень, що дає їм змогу ефективно взаємодіяти. Театр постає важливим майданчиком, де ці «штучні інстинкти» втілюються в сценічній формі й підлягають перевірці на міцність або й радикальному переосмисленню. Саме тому аналіз новітніх театральних практик у культурологічному ключі стає вкрай актуальним: постмодерністська втома від новизни стимулює пошук нових форм, а сучасний глядач потребує гнучких інструментів сприйняття, здатних поєднати традиції й інновації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед сучасних досліджень, присвячених синтезу театру та культурологічної перспективи, вирізняють праці Р. Шехнера (Schechner, 1985), Ф. Корома (Korom, 2013), а також колаборативне дослідження А. Флінна й Дж. Тініуса (Flynn & Tinius, 2015), де підкреслюється, що перформативні методи дають змогу глибше аналізувати соціальний контекст і структуру взаємодії в сценічному мистецтві. Зазначимо й статті Дж. Джордано й Г. П'єротті (Giordano & Pierotti, 2020), які розглядають театр як своєрідний «етнографічний майданчик», у межах якого режисер і трупа фактично користуються антропологічним інструментарієм для дослідження аудиторії.

В українському науковому просторі стали помітними праці Н. Баласанян (Balasanian, 2020), де театр трактується як антропологічна модель «дзеркала життя», а також Ґ. Ніколаєвої (Nikolaieva, 2017), що демонструє, як культурологічний підхід розкриває міський міф через постановки одеської театральної сцени. Близькі ідеї постають у Т. Фруктової (Fruktova, 2009), яка доводить, що зв'язок антропологічного повороту з практиками Є. Ґротовського можна сприймати не лише як чергову ітерацію постмодернізму, а й як вихід за його межі. Водночас М. Вуйчик (Wójcik, 2019) детально описує експериментальний антропологічний театр у Польщі, де учасники заглиблюються в ритуальні форми дії, а глядач стає повноправним співучасником подій. Щодо використання нових технологій у театрі, варто назвати дослідження А. Ангелової й Г. Миленької (Anhelova & Миленька, 2021), яке доводить, що методи інтерактивної візуалізації, спершу випробувані в релігійному середовищі, все активніше знаходять відгук у сценічних практиках.

Попри настільки широке поле робіт, зв'язок культури як цілісного соціального феномену з вузько театральними інноваціями залишається недостатньо дослідженим. У багатьох випадках культурний контекст фігурує як тло, тоді як саме він задає критерії сприйняття й готовність суспільства до експерименту. Крім того, значна частина згаданих досліджень (Schechner, 2020; Fruktova, 2009) вказує, що перформативність здатна не тільки відтворювати іронічну багатошаровість постмодерну, а й запропонувати шляхи подолання його вичерпності. Звідси постає необхідність спеціального аналізу, де культурологічні поняття розглядались би не як другорядні декорації, а як рушійний механізм, що пояснює, яким чином нові формати театру отримують імпульс для глибшої взаємодії із глядачем і виходять за межі постмодерного кризового стану.

Мета наших наукових пошуків – з'ясувати, яким чином визначення культури як мережі «штучних інстинктів», запропоноване Ю. Н. Харарі, формує дискурс для аналізу сучасних театральних практик у культурологічному підході, надаючи змогу окреслити вплив постмодерністської спадщини як чинника, що ускладнює розвиток театру, і знайти спосіб його подолання. Важливо також дослідити, як концепція Двох культур Ч. П. Сноу проявляється в театрі, розділяючи його на «класичний» і «інноваційний» полюси, і яким чином можна пом'якшити цей розрив, спираючись, зокрема, на теорію Дифузії інновацій Е. Роджерса. Запропонований культурологічний підхід до театральної комунікації передбачає не лише постдраматичні прийоми, а й розширені технологічні та біоцентричні можливості, що ставлять театр у ширший контекст сучасної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний театр, переживши етап постмодерністського змішування форм, дедалі відчутніше усвідомлює обмеженість нескінченної цитатності й іронії. На зміну приходить прагнення знайти нові засоби художнього вираження, які дають **Г**лядачеві і самому **А**торові змогу вийти за межі звичних форм. Одночасно постає питання: яким чином ці інновації узгоджуються з «мережею штучних інстинктів» (Ю.Н. Харарі, 2023) і як вони позначаються на самому театральному процесі, де акт комунікації відбувається між **А**втором і **Г**лядачем?

Постдраматичний театр, за Г.-Т. Леманом (2006), виступає парасольковим визначенням для численних практик, у яких **Т**екст перестає відігравати роль головного рушія, поступаючись місцем перформативності, тілесним імпульсам й асоціативному монтажу. Його підґрунтям стає відмова від класичної сюжетної структури та герменевтики, орієнтованої на психологію персонажів. Натомість режисери дедалі частіше звертаються до станів тут-і-зараз, змінюючи звичний діалог між актором і глядачем. У певному розумінні такий поворот дає змогу переосмислити мережу штучних інстинктів, адже постдраматичні форми спонукають аудиторію зайняти більш активну позицію, перебуваючи у просторі крос-культурних, міждисциплінарних чи навіть технологічних експериментів.

Серед таких форм вирізняється концепт лімінальності, запропонований В. Тернером (1969). Театр, у якому правила класичної драматургії тимчасово припиняють діяти, формує у глядача ефект особливого прикордонного стану, коли звичні соціальні ролі й норми розчиняються, надаючи змогу виникнути новому досвіду. Схожим чином діє фігура трикстера, такого персонажа, що руйнує усталений порядок; вона сягає

корінням у міфологію та фольклор, де трикстер виступає провокатором і водночас джерелом оновлювальної енергії. У театрі такий прийом дає змогу не просто деконструювати сюжет, а організувати постійну непередбачуваність, спонукаючи глядача розкриватися до нових сенсів.

Не менш важливими є ідеї тіла-без-органів, розроблені А. Арто (1958) і пізніше Ж. Делезом та Ф. Гваттарі (1987). Актор у такому театрі перестає мислити тіло як інструмент для втілення конкретної ролі; він сприймає його як потенціал нескінченних енергетичних потоків, вільних від жорстких структур. У цьому полягає інша логіка сприйняття, вільна від усталених інстинктивних норм, – процес, тісно пов'язаний із розмиванням класичних канонів. Схожа лінія простежується й у театральній антропології Е. Барби, де увага переноситься на універсальні техніки акторської гри та ритуальне коріння сценічного дійства, яке перетинається з безліччю культурних кодів.

Важливою частиною цього пошуку стає поняття «homo viator» (Марсель, 1962), що наголошує на ідеї неперервного руху, шляху, який актор і вистава проходять буквально перед очима публіки. На противагу постмодерністській статиці й іронічному цитуванню, такий підхід допомагає театрові вибудовувати майже паломницький маршрут, змушуючи сприймати спектакль як духовну подорож. Якщо трикстер вводить елемент хаосу, то homo viator, навпаки, прокладає шлях, але не по замкненому колу інтертексту, а крізь живу трансформацію себе й аудиторії.

Ще одним перспективним напрямом є емерджентність, про яку, зокрема, пише Г. Хофштадтер (див. Hofstadter, 1979). Її сутність у тому, що остаточна якість постановки не зводиться до суми попередньо прописаних елементів: справжній ефект народжується завдяки непередбаченим імпровізаціям, поведінковим відтінкам акторів і реакції публіки. Це означає, що вирішальну роль відіграє загальна взаємодія, яка перевершує авторський контроль. У контексті сучасної сцени, де залучені також цифрові засоби, емерджентність надає виставі властивості самоорганізації: спектакль сприймається як живий організм, що живиться імпульсами штучних інстинктів глядачів.

Значущий пункт зближення театру й культурології полягає в ідеї «ще-одного-глядача» (Vermeulen & van den Akker, 2010), що дає змогу розширити класичну схему сцена — зала завдяки цифровому спостереженню, блогосфері та соціальним медіа. Сучасна аудиторія включає не лише тих, хто фізично перебуває в театрі, а й численних віртуальних коментаторів. Вони формують окреме поле інтерпретацій, у якому вистава отримує подальше життя (або, навпаки, наштовхується на нерозуміння). У підсумку театральна комунікація набуває додаткового рівня, модифікуючі штучні інстинкти сприйняття у глядача. Саме тут розкривається й тема перформансу, про яку неодноразово писала М. Фішер (Fischer, 2019), наголошуючи на визначальній ролі співприсутності аудиторії у створенні сцени як події.

Якщо ж звернутися до концепції двох культур Ч. Сноу (1959), про яку згадують Ратніков і Теклюк (2021, с. 70) в контексті розділення науково-технічного та гуманітарного знання, легко провести аналогію з розривом між класичним тобто міметичним і інноваційним тобто перформативним театрами. Прихильники традиції, орієнтованої на психологічну драму й класичні сюжети, часто недовірливо ставляться до пластичних чи імерсивних постановок, де немає чіткого сюжету, а технологічні ефекти чи тілесні експерименти виходять на перший план. Натомість інноваційний театр нерідко відкидає все, що здається йому консервативним, закидаючи прихильникам класики застарілі погляди. Виникає культурне розділення, коли обидва табори дедалі менше розуміють одне одного, що не лише знижує діалог між напрямами, а й гальмує розвиток театру загалом.

Проблема сприйняття й прийняття нових форм частково вирішується, якщо театр звертається до принципів дифузії інновацій (Rogers, 2003). За цією моделлю, радикальні ідеї спочатку приймає вузьке коло ентузіастів інноваторів, а згодом вони поступово поширюються серед ранніх послідовників і вже після цього досягають ранньої більшості. Такий підхід знижує ризик різкого відторгнення масовою аудиторією. Театральні колективи, що розуміють важливість поетапного впровадження, проводять лабораторні покази й пілотні проекти для обмеженого кола глядачів, поступово

розширюючи їх репертуар за рахунок більш масових фестивалів чи онлайн-трансляцій. У такому режимі навіть складні форми, засновані на інтерактивності, AR-технологіях чи біоцентричних ідеях, мають шанс знайти відгук у більш консервативної публіки.

У цьому процесі роль культури як мережі штучних інстинктів проявляється особливо яскраво. Ідеї, що суперечать звичному досвіду глядача, мають бути вбудовані у знайомі контексти, інакше вони викликають відчуття чужості або й відторгнення. Так само, як зазначає Харарі (2023), колективні міфи, що дають змогу мільйонам людей співпрацювати, у театрі через оновлений міфотворчий потенціал створюють простір для спільного переживання й дослідження нових моделей. Відтак місток між класичним і інноваційним театром будується не шляхом примусової ломки традицій, а завдяки обережному впровадженню новітніх театральних практик і технологій з урахуванням цінностей і очікувань різних глядацьких груп.

Досвід упровадження AR (Angelova & Миленька, 2021) у ритуальні контексти висвітлює, як навіть консервативні сфери (скажімо, релігійні обряди) можуть поступово приймати цифрові нововведення, якщо вони репрезентовані коректно й осмислено. Аналогічно й біоцентричні підходи, що закликають до екологічної свідомості, стають частиною театрального експерименту, де залучення глядача виходить за звичні рамки. Завдяки цьому театр здобуває не лише естетичну, а й соціально значущу складову, актуалізуючи проблеми взаємодії людини з довкіллям.

Таким чином, штучні інстинкти, з одного боку, виконують роль базового ґрунту, на якому ґрунтується наше сприйняття, а з іншого боку – саме їх можна крок за кроком трансформувати, якщо застосовувати постдраматичні, лімінальні та перформативні стратегії. Теорія дифузії інновацій (Rogers, 2003) у цьому сенсі стає зручним планувальним інструментом, який підказує, як не спровокувати захисну реакцію більшості й не загострити розкол на дві культури. Новітні концепти – від актора-хомо віатора до тіла-без-органів – не слід сприймати як агресивний виклик, а радше як захоплюючу подорож, де глядач переходить від початкової цікавості до глибшого сприйняття. У результаті театр зберігає статус культурної лабораторії майбутнього, підтримуючи зв'язок із накопиченою спадщиною й одночасно відкриваючи двері для сміливих експериментів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Зроблений огляд підтверджує, що сучасний театр опиняється на перетині традицій та інновацій. Якщо постмодернізм зафіксував у театрі цитатну циклічність, то спроба переосмислення штучних інстинктів відкриває шлях до перформативних стратегій, технологічних експериментів і розширення аудиторії. Дві культури Ч. Сноу все ще мають місце, але дифузійний принцип Е. Роджерса допомагає пом'якшити відмінності. Надалі варто докладніше дослідити механізми адаптації пізньої більшості театралів до експериментальних форм, а також можливість синтезу традиційних сюжетів із біоцентричними й AR-елементами. Театр може залишатися лабораторією майбутнього, якщо збереже зв'язок із культурними кодами, водночас пропонуючи глядачеві нові смислові горизонти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арто А. Театр і його двійник / пер. з франц. Р. Осадчука. Буча, 2021. 280 с.

2. Баласанян Н. І. Театр як антропологічна модель «дзеркала життя» та виховна стратегія гри у філософії Ф. Шиллера. *Вісник* Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2020. № 62. С. 26–35. DOI. 10.26565/2306-6687-2020-62-04

3. Ніколаєва Г. О. Культурна антропологія та методика усної історії у контексті сучасного театрознавства (на прикладі артикуляції одеського міського міфу…). *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 164–167.

4. Роджерс Е. М. Дифузія інновацій / пер з англ. В. Старка. Київ, 2009. 592 с.

5. Фруктова Т. С. Антропологічний поворот ігрової концепції театру Єжи Ґротовського: естетика нової чуттєвості *Наукові* записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2009. № 88. С. 9–14.

6. Харарі Ю. Н. Sapiens: Людина розумна. Коротка історія людства / пер. з англ. О. Дем'янчука. Київ, 2024. 544 с. ISBN 978-617-548-268-1

7. Deleuze G., & Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis, 1987. 632 p.
8. Flynn A., & Tinius J. (Eds.). Anthropology, theatre, and development: The transformative potential of performance. London, 2015. 368 p.
9. Giordano C., & Pierotti G. Getting caught: A collaboration on- and offstage between theatre and anthropology TDR/The Drama Review. 2020. Vol. 64, No. 1. P. 88–106. DOI. 10.1162/dram_a_00897
10. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2005. 512 s.
11. Marcel G. Homo Viator: Introduction to a Metaphysic of Hope. New York, 1962. 270 p.
12. Schechner R. Between Theater and Anthropology. Philadelphia, 1985. 360 p.
13. Schechner R. Points of contact between anthropology and theatre, again In: Frese P. R., Brownell S. (Eds.). Experiential and Performative Anthropology in the Classroom: Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner. Cham, 2020. pp. 21–37.
14. Snow C. P. The Two Cultures and the Scientific Revolution. Cambridge, 1959. 66 p.
15. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969. 213 p.
16. Vermeulen T., & van den Akker R. Notes on Metamodernism Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2, No. 1. pp. 1–14. DOI. 10.3402/jac.v2i0.5677
17. Wójcik M. (Ed.). To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru Chorea. Łódź : Stowarzyszenie Teatralne «Chorea»; Officyna, 2019. 224 s.

REFERENCES:

1. Arto, A. (2021). Teatr i yoho dvijnyk [The theatre and its double] (R. Osadchuk, Trans. from French). Bucha, Ukraine [in Ukrainian].
2. Balasanian, N. I. (2020). Teatr yak antropolohichna model “dzerkala zhyttia” ta vykhovna stratehiia hry u filosofii F. Shyllera [Theatre as an anthropological model of “mirror of life” and an educational strategy of play in F. Schiller’s philosophy]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia “Teoriia kultury i filosofiia nauky”, (62), 26–35. DOI. 10.26565/2306-6687-2020-62-04 [in Ukrainian].
3. Nikolaieva, H. O. (2017). Kulturna antropolohiia ta metodyka usnoi istorii u konteksti suchasnoho teatroznavstva (na prykladi artykuliatsii odeskoho miskoho myfu...) [Cultural anthropology and the method of oral history in the context of modern theatre studies (on the example of the Odesa city myth...)]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, (2), 164–167. [in Ukrainian].
4. Rodzhers, E. M. (2009). Dyfuziia innovatsii [Diffusion of innovations] (V. Starka, Trans. from English). Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
5. Fruktova, T. S. (2009). Antropolohichnyi povorot ihrovyi kontseptsii teatru Yezhy Grotovskoho: estetyka novoi chuttievosti [Anthropological turn in Jerzy Grotowski’s concept of play: aesthetics of new sensibility]. Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury, (88), 9–14. [in Ukrainian].
6. Kharari, Yu. N. (2024). Sapiens: Liudyna rozumna. Korotka istoriia liudstva [Sapiens: A brief history of humankind] (O. Demianchuk, Trans. from English). Kyiv, Ukraine. (544 s.) [in Ukrainian] ISBN. 978-617-548-268-1
7. Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia. Minneapolis, USA (632 p.)
8. Flynn, A., & Tinius, J. (Eds.). (2015). Anthropology, theatre, and development: The transformative potential of performance. London, UK (368 p.)
9. Giordano, C., & Pierotti, G. (2020). Getting caught: A collaboration on- and offstage between theatre and anthropology. TDR/The Drama Review, 64(1), 88–106. DOI. 10.1162/dram_a_00897
10. Lehmann, H.-T. (2005). Postdramatisches theater [Postdramatic theatre]. Frankfurt am Main, Germany: Verlag der Autoren. (512 s.) [in German].
11. Marcel, G. (1962). Homo viator: Introduction to a metaphysic of hope. New York, USA (270 p.)
12. Schechner, R. (1985). Between theater and anthropology. Philadelphia, USA (360 p.)
13. Schechner, R. (2020). Points of contact between anthropology and theatre, again. In P. R. Frese & S. Brownell (Eds.), Experiential and performative anthropology in the classroom: Engaging the legacy of Edith and Victor Turner (pp. 21–37). Cham, Switzerland.
14. Snow, C. P. (1959). The two cultures and the scientific revolution. Cambridge, UK (66 p.)
15. Turner, V. (1969). The ritual process: Structure and anti-structure. Chicago, USA (213 p.)
16. Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, 2(1), 1–14. DOI. 10.3402/jac.v2i0.5677
17. Wójcik, M. (Ed.). (2019). To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru Chorea. Łódź, Poland: Stowarzyszenie Teatralne “Chorea”; Officyna. (224 s.) [in Polish].

УДК 398:130.2:[304:004.738.5](477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-49

Інна ГУРОВА
кандидатка історичних наук, доцентка кафедри української філософії і культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01033
***ORCID:** 0000-0002-9709-7405*

Бібліографічний опис статті: Гурова, І. (2025). Новітній фольклор як форма популярної культури в сучасних українських реаліях: культурологічний аналіз. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 341–349, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-49

НОВІТНІЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ФОРМА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

***Мета роботи** полягає у комплексному культурологічному аналізі механізмів взаємодії популярної культури та новітнього фольклору в сучасних українських реаліях, виявленні особливостей їх трансформації та взаємовпливу. **Методологія** Продуктивним для досягнення пошукової мети є компаративний метод, який дозволив зіставити культурологічні характеристики популярної культури і новітнього фольклору, віднаходити в них точки збігу та змістові узагальнення. Використано структурний метод для аналізу новітнього фольклору як динамічної системи, конститутивними категоріями якої є: суб'єктність його авторів, нове смислотворення, колективний характер творчості. За допомогою узагальнення зафіксовано загальні ознаки та властивості популярної культури та здійснено перехід від одиничного та особливого (новітній фольклор) до загального (популярна культура). **Наукова новизна** полягає у виявленні і систематизації нових форм культурної творчості, розширенні методологічного інструментарію, що сприятиме глибшому розумінню процесів творення та трансформації культурних феноменів у сучасних українських реаліях. **Висновки.** Проведений аналіз теоретико-методологічної бази дозволив окреслити основні підходи до вивчення взаємодії популярної культури та новітнього фольклору. Уточнення понятійно-категоріального апарату сприяло розмежуванню суміжних термінів і визначенню новітнього фольклору як важливої складової популярної культури, що функціонує на перетині традиційних та цифрових форм комунікації. Актуалізація поняття новітнього фольклору в культурологічному аспекті дозволила розглянути його не лише як віддзеркалення соціокультурних змін, а й як активний механізм творення смислів у суспільстві. Окрему увагу приділено ролі цифровізації та соціальних мереж у формуванні постфольклору. Доведено, що цифрові платформи є не лише середовищем для поширення фольклорних форм, а й чинником, що трансформує власне принципи їхньої генерації, циркуляції та рецепції. Також було визначено ключових акторів, які беруть участь у створенні цих феноменів: медійні споживачі, онлайн-спільноти, професійні творці контенту (блогери, медійники). Виявлено механізми їхньої взаємодії, що дозволяють визначати сучасний фольклор як поле колективного творення, де аудиторія є не лише реципієнтом, а й активним учасником культурного процесу.*

***Ключові слова:** популярна культура, новітній фольклор, постфольклор, учасницька культура, механізми функціонування сучасної культури, національна ідентичність, форми культурного самовираження, культурна комунікація.*

Inna HUROVA
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska Str., Kyiv, Ukraine, 01033
***ORCID:** 0000-0002-9709-7405*

To cite this article: Hurova, I. (2025) Novitnii folklor yak forma populiarnoi kultury v suchasnykh ukrainskykh realiiakh: kulturolohichnyi analiz [Modern folklore as a form of popular culture in contemporary Ukrainian realities: a cultural analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 341–349, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-49

MODERN FOLKLORE AS A FORM OF POPULAR CULTURE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN REALITIES: A CULTURAL ANALYSIS

The purpose *of this work is to conduct a comprehensive cultural analysis of the mechanisms of interaction between popular culture and contemporary folklore in modern Ukrainian realities, identifying the peculiarities of their transformation and mutual influence.* ***Methodology.*** *A comparative method proved productive in achieving the research objective, as it allowed for comparing the cultural characteristics of popular culture and contemporary folklore, identifying their points of convergence and substantive generalizations. A structural method was employed to analyze contemporary folklore as a dynamic system, whose constitutive categories are: the agency of its creators, new meaning-making, and the collective nature of creativity. Through synthesis, the general features and properties of popular culture were identified, facilitating a transition from the singular and specific (contemporary folklore) to the general (popular culture).* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty lies in the identification and systematization of new forms of cultural creativity and in the expansion of the methodological toolkit, which will contribute to a deeper understanding of the processes of creation and transformation of cultural phenomena in modern Ukrainian realities.* ***Conclusions.*** *The analysis of the theoretical and methodological basis allowed for outlining the main approaches to studying the interaction between popular culture and contemporary folklore. Clarifying the conceptual-categorical apparatus helped differentiate related terms and define contemporary folklore as an important component of popular culture, functioning at the intersection of traditional and digital forms of communication. The actualization of the concept of contemporary folklore from a cultural studies perspective allowed it to be viewed not only as a reflection of socio-cultural changes but also as an active mechanism of meaning creation in society. Special attention was given to the role of digitalization and social networks in the formation of post-folklore. It was demonstrated that digital platforms serve not only as environments for disseminating folkloric forms but also as factors that transform the very principles of their generation, circulation, and reception. Additionally, key actors participating in the creation of these phenomena were identified: media consumers, online communities, and professional content creators (bloggers, media professionals). The mechanisms of their interaction were revealed, allowing contemporary folklore to be considered a field of collective creation, where the audience is not only a recipient but also an active participant in the cultural process.*

Key words: *popular culture, contemporary folklore, postfolklore, participatory culture, mechanisms of functioning of contemporary culture, national identity, forms of cultural expression, cultural communication.*

Актуальність теми взаємодії популярної культури та новітнього фольклору в українському соціокультурному просторі зумовлена динамічними змінами у сучасному суспільстві, спричиненими глобалізацією, цифровізацією та розвитком медійних технологій. У сучасній Україні ці процеси набувають особливого значення в контексті формування національної ідентичності, переосмислення культурних традицій та утвердження нових форм колективної творчості.

Популярна культура, як потужний медіатор суспільних цінностей, та новітній фольклор, активно взаємодіють, формуючи нові смислові поля і способи комунікації. Ця взаємодія сприяє розвитку сучасної популярної культури, де традиційні наративи отримують нове звучання, а споживачі стають співтворцями культурного продукту.

Дослідження взаємовпливу цих процесів є необхідним для розуміння механізмів творення сучасної культури, виявлення інструментів впливу на суспільну свідомість та аналізу шляхів збереження і трансформації культурної спадщини в умовах цифрової епохи. В українському контексті це набуває особливого значення, оскільки сучасні виклики, пов'язані із війною, кризою ідентичності та культурними змінами, вимагають нових підходів до осмислення взаємодії локального та глобального у культурі. В умовах глобалізації та цифровізації відбувається суттєва трансформація механізмів культурного виробництва функціонування культури. Популярна культура і новітній фольклор стають основними каналами передачі культурних кодів та смислів у суспільстві. Вони відображають як глобальні тенденції, так і локальні особливості культурного розвитку, що робить їх важливим об'єктом наукового аналізу для розуміння новітніх культурних процесів.

Сучасна культура характеризується високим рівнем партисипативності (залученості), тобто активної участі споживачів у створенні та поширенні культурних продуктів. Особливо виразно це проявляється у взаємодії популярної культури та новітнього фольклору. Учасницька культура створює унікальну ситуацію, де кожен дієвець культурного простору може бути одночасно і споживачем, і творцем контенту. Цей процес трансформації та реконтекстуалізації є ключовим механізмом взаємодії популярної культури та новітнього фольклору.

В українському контексті учасницька культура набуває особливого значення через її роль

у формуванні колективної культурної відповіді на важливі суспільні події. Ми можемо спостерігати, як спільнота активно переосмислює суспільно-політичні події та елементи масової культури, створюючи новітній фольклор, який відображає актуальні соціальні та політичні реалії та національну ідентичність. Більше того, учасницька культура сприяє демократизації культурного виробництва, адже традиційна ієрархія між «високою» та «низькою» культурою, між професійними творцями та аматорами розмиваються, про що почали писати ще у другій половині XX століття дослідники Бірмінгемської школи культурології (Реймонд Вільямс, Стюарт Голл та ін). Формується новий культурний ландшафт, де взаємодія популярної культури та новітнього фольклору відбувається на множинних рівнях та у різноманітних формах. В умовах інформаційної війни та культурного протистояння аналіз механізмів формування та поширення культурних наративів через популярну культуру та новітній фольклор набуває стратегічного значення, адже дозволяє краще розуміти процеси формування суспільної думки та національної ідентичності, що є критично важливим для збереження та розвитку української культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Хоча існує достатньо досліджень популярної культури та сучасного фольклору окремо, їхня взаємодія та взаємовплив залишаються менш вивченими, особливо в українському контексті.

Мета статті полягає у комплексному культурологічному аналізі механізмів взаємодії популярної культури та новітнього фольклору в сучасних українських реаліях, виявленні особливостей їх трансформації та взаємовпливу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Теоретико-методологічною базою цього дослідження є низка класичних теорій, що стосуються культурного виробництва. Зокрема, важливими стали ідеї П'єра Бурд'є про габітус, який розглядається як поєднання традиції і новації у соціальному поступі. Автор наголосив на діалектичному характері габітусу як феномену, що поєднує структуруючі схеми (успадковані звички, які визначають можливі дії) і адаптацію до нових умов (індивідуальна творчість і активність) (Bourdieu, 1980).

Праця Джона Фіске «Understanding Popular Culture» є одним з ключових текстів для розуміння того, як аудиторія взаємодіє з масовою культурою і трансформує її у власну творчість, створюючи продукти популярної культури. Йому належить низка ідей, які є актуальними для розуміння взаємодії популярної культури і новітнього фольклору. Одна з них – концепція *«семіотичної демократії»* пояснює те, що аудиторія не просто пасивно споживає медіаконтент, а активно створює власні значення, а популярна культура твориться завдяки тому, що аудиторія її «переприсвоює». «Популярна культура твориться зсередини і знизу, а не нав'язується ззовні чи зверху, як стверджують теоретики масової культури. У популярній культурі завжди є елемент, який перебуває поза соціальним контролем» (Fiske, 2005, p. 15). За Фіске, люди мають «семіотичну владу» – здатність продукувати і переосмислювати культурні знаки та символи. «Культура – це постійний процес продукування смислів із нашого соціального досвіду. Надання смислу будь-чому передбачає надання сенсу людині, яка є суб'єктом цього процесу; смислотворення розчиняє відмінності між суб'єктом та об'єктом і конструює кожного з них стосовно іншого (Fiske, 2005, p. 14). Це особливо помітно в тому, як інтернет-спільноти перетворюють продукти масової культури, виробляючи нові сенси та значення. Теорія *«продуктивного задоволення»* (productive pleasure) – про те, що задоволення від споживання масової культури не є бездумним, а включає активне створення смислів. Фіске показав, що люди отримують насолоду не просто від споживання медіа, а від творчої переробки та інтерпретації його контенту. Він писав: «У виробництві та циркуляції цих смислів криється задоволення» (Fiske, 2005, p. 14). У концепції «культурної економіки» дослідник розрізняє фінансову та культурну економіки. Якщо перша працює з грошима, то друга – зі значеннями та задоволенням. У контексті сучасного фольклору це проявляється в тому, як комерційні продукти масової культури перетворюються на «сировину» для народної творчості. В ідеї про «*ексцес значень*» Фіске виявив, що популярні тексти містять більше потенційних значень, ніж передбачали їх творці. Це пояснює, чому один медіапродукт може породжувати різноманітні фольклорні інтерпретації. Ці ідеї Фіске особливо актуальні для розуміння механізмів створення популярної культури та сучасного фольклору, оскільки показують як відбувається

«переприсвоєння» елементів масової культури, як творчість аматорів виникає через опір домінантним значенням, як працює механізм створення нових культурних смислів у цифровому середовищі.

В контексті дослідження взаємодії популярної культури і новітнього фольклору важливо взяти до уваги ідеї Джона Сторі, сучасного американського культуролога, який дослідив як концепція етнокультури вплинула на формування популярної культури, особливо в умовах індустріалізації та глобалізації. За його думкою, у XVIII–XIX століттях народна культура сприймалася як автентичний, незайманий модернізацією вираз життя простих людей. Інтелектуали, такі як брати Грімм, збирали фольклорні матеріали, розглядаючи їх як чистий голос нації. Це сформувало бачення того, що справжня культура – це культура «народу», а не еліти. Згодом ця ідея була перенесена на популярну культуру, з'явилось уявлення, що вона також може бути «автентичною», навіть якщо створюється в умовах масового виробництва (Storey, 2003).

Таким чином, за теорією П.Бурд'є констатуємо, що культура є результатом поєднання історичної практики, збереження традицій народу та індивідуальної активності людини. Концепції сучасних американських культурологів Дж. Фіске і Дж. Сторі розкривають популярну культуру як творчість звичайних людей, які не легковажно споживають продукти мас-медій, а творчо їх переробляють, надають їм власних значень і смислів і отримують від того задоволення. Враховуючі ці напрацювання, можемо уточнити розуміння популярної культури як динамічного процесу культурного виробництва та реінтерпретації, в якому самодіяльні автори та спільноти активно взаємодіють, трансформують та переосмислюють культурні тексти масового виробництва. Ця учасницька практика, яку підтримують і підсилюють цифрові медіа, створює постійно еволюціонуючий ландшафт смислів, що відображає різноманітний досвід, ідентичності та цінності його творців.

Новітній фольклор почав створюватись тоді, коли зникли умови для формування традиційного фольклору, а саме з початком індустріалізації XIX ст., яка призвела до урбанізації, що поступово витіснило звичні форми народної культури. Водночас вона створила нові зразки масової культури – пісні, друковані видання, які поєднували традиційні елементи з засобами масової інформації. Виник новий ринок культурних продуктів, які позиціонувалися як спадкоємці народної культури, але вже адаптовані до індустріального виробництва. Так масова культура почала виконувати схожі функції з фольклором: об'єднувати людей, формувати ідентичність, але в межах комерційного виробництва. Дж. Сторі показує, що концепція народної культури допомогла сформувати уявлення про популярну культуру як про динамічний процес, де традиційне постійно взаємодіє з сучасним. В умовах інформаційного суспільства та глобалізації ця взаємодія породжує такі нові форми культури, як сучасний (новітній) фольклор. У ньому одночасно зберігаються певні народні риси, які адаптувались до нових технологічних умов. Наразі фольклор продовжує розвиватися, адаптуючись до нових інструментів комунікації. «Відтак історію фольклору можна розглядати не тільки як процес занепаду старих жанрів, але й як процес формування нових його форм та видів» (Лисюк, 2012, с. 69).

Тож новітній фольклор як різновид популярної культури виникає з творчості самих людей, а не нав'язуються їм виробниками з комерційною метою (на відміну від масової культури). Текст (за класиками структуралізму) популярної культури, у його культурологічному аспекті, розростається завдяки метатексту, авторами якого є споживачі масової культури, оскільки вони закладають нові сенси та коди.

У сучасному світі, де панують інформаційні технології та сталі соціальні інституції, фольклор залишається важливим способом вираження культури, який змінюється разом із суспільством. Дослідниця сучасного фольклору Д. Голубієвська стосовно урбанізованого фольклору вважає доцільним використовувати три терміни: «новий фольклор» – фольклор, що виник на межі XIX–XX ст. і замінив фольклор класичний, та «фольклор сучасний» або «глобалізаційний» (Голубієвська, 2009, 170). Погоджуючись в цілому з цією думкою, додамо, що стосовно останнього можна послуговуватись і терміном «новітній», адже він означає «теперішній», «той, що з'явився нещодавно». На відміну від традиційного, новий фольклор виникав і поширювався переважно у міському середовищі, і наразі він продовжує існувати у міському просторі, включаючи міські легенди,

анекдоти, графіті та інші форми народної творчості. Фольклористка Н. Лисюк визначає таку народну творчість як «сукупність сучасних фольклорних жанрів, що побутують у містах (у тому числі у межах сформованих у соціумі окремих спільнот) та передаються за допомогою не тільки усної трансмісії, а й усього розмаїття сучасних засобів комунікації, якими володіє інформаційне суспільство» (Лисюк, 2012, с. 4).

В контексті цього дослідження інтерес також становить вторинний і низовий фольклор, які означила українська дослідниця фольклору І.Руснак, адже в них беруть участь аматори, які збагачують новий фольклор своїми інтерпретаціями та сенсами. Авторка визначає вторинний як «види й жанри, піддані словесно-музичному, хореографічному, театральному та іншим видам оброблення, які … не є формами професійної творчості. Носії вторинного фольклору переважно аматори, учасники самодіяльності, любителі народної творчості» (Руснак, 2012, с. 5). А низовий фольклор авторка характеризує як «явище сучасної творчості, що виникає у середовищі самих носіїв» (Руснак, 2012, с. 261).

В осередку кожного історичного типу культури знаходиться певний спосіб мислення, що відображає людську свідомість у єдності її розумових і емоційних аспектів, а також суспільну психологію епохи. Індивід не лише живе в культурному просторі, а й творить його, взаємодіючи з його символічними й смисловими структурами. Взаємодіючи з культурними текстами, споживач культури інтерпретує культурні явища та формує певний метатекст. «Світ Культури, як дійсне середовище людини, її буття представляє собою єдність смислів і речей, відносно яких виникають суб'єктивно-особистісні значення і об'єктивовані смисли». (Ромадикіна, 2012). З появою інформаційного суспільства індивід отримав змогу самостійно обирати з усього культурного потоку значущі для нього культурні зразки, переосмислювати та самостійно комбінувати їх, створювати власні їхні модифікації. Яскравим прикладом цього процесу є Інтернет-фольклор як сучасна форма народної творчості, яка виникає, циркулює та трансформується у цифровому просторі. Це культурні тексти, образи, історії, жарти, меми, легенди та інші види творчого самовираження, які народжуються та поширюються у світовій мережі. В українському філософсько-культурогічному дискурсі така народна творчість увійшла як «постфольклор», який розуміється як різновид повсякденних комунікативних інтернет-практик постмодерної доби (Денисюк, 2017) чи Інтернет-фольклор мережевого суспільства, сучасний засіб масової комунікації (Voshchenko, 2023) та ін. Так, Ж.Денисюк також констатує, що «фольклорні форми, сполучаючись з новими способами комунікації та будуючись на інших, постмодерних принципах творення культурних зразків і текстів, постають новим явищем культури» (Денисюк, 2017, с. 5).

На нашу думку, поняття «новітній фольклор» є ширшим за обсягом, ніж «постфольклор», адже містить у собі не лише цифрову народну творчість, але й інші форми, зокрема, усе розмаїття міської аматорської культури. Сучасні українські дослідники до складу міського фольклору приєднують також анекдоти, легенди, казки, кричалки на підтримку футбольних команд, створені городянами. Н.Лисюк додає, що наразі також «сформовано цілу низку виключно письмових жанрів – це святі й Божі листи, листи щастя, побутові замовляння, рецепти магічних страв та ліків, графіті, написи на автівках, у маршрутках, святкові поздоровлення та весільні побажання тощо» (Лисюк, 2012, с. 72). Українська фольклористка І.Коваль-Фучило проаналізувала «листи щастя» як різновид новітнього фольклору. Вона пише: «Це вторинні форми жанрів, трансформовані форми листів. Найбільш поширені анекдот, поема, прислів'я й приказки, діалоги, молитви, поеми, вірші, міні-фільми» (Коваль-Фучило, 2010, с. 76).

У сучасній українській культурі новітній фольклор формується через кілька ключових механізмів. По-перше, це адаптація традиційного фольклору до сучасних реалій. Відбувається переосмислення народних символів, міфів та образів у сучасному медійному просторі через музику, відео, ілюстрації. Поєднуючись з сучасними технологіями створюються нова мова самовираження. Як свідчення трансформації фольклору у новітні форми можна навести приклади аматорської творчості про героїчний спротив українців теперішній російській агресії. О. Кузьменко показала, що

«сучасна новотворчість, яка охоплює і військових і цивільних, – справді народна. Вона проявляється у всіх жанрах фольклору, особливо мовленнєвих. Маємо нові приказки: «Скільки орка не годуй, він на Гаагу дивиться», «Назвався москалем – лізь у мішок». Маємо вже сатиричні замовляння: «Повітряна тривога – перейди до Таганрога, з Таганрога до Пітера, до бункерного пі…ра». Давній фольклор мотивує нові творчі зразки, які швидко фольклоризуються» (Кузьменко, 2023). В умовах війни кожен творчій українець може чинити супротив російській інтервенції, спираючись на багатовікову культурну практику попередніх поколінь, тому автори сучасного фольклору часто запозичують мотиви й сюжети з традиційної культури, поєднуючи їх із сучасними технологіями, естетикою й темами. О.Поліщук вказала, що «в нинішній культурі українського спротиву актуалізується героїка української народної казки – як архаїчно-древня, закорінена у дохристиянські часи, так і водночас живлена християнським світовідчуттям. Архетипна ж символіка давньоукраїнської казки, загадки, замовляння, колискової нині відсилає нас у часи, коли території прапрадавньої України так само боронилися від диких ворожих вторгнень» (Поліщук, 2022, с. 104). Фольклористка О.Кузьменко констатує, що новітня фольклорна творчість, як і у давнину, дегуманізує ворога, називаючи його і сучасними номенами («орки» чи «русня)», але частіше вживається давнє «москаль». «Фольклорна традиція нас не полишає. Коли вживаємо слово «москаль», на цю лексему працюють смисли минулого, особливо побутових анекдотів, казок про москалів. І тут можемо говорити про культурні етностереотипи, які формують суспільні візії, оприявнюються, працюють на різних платформах, зокрема у візуалізації образів окупантів» (Кузьменко, 2023). Тож, сучасний фольклор, зберігаючи базові принципи фольклорного мислення, відображає актуальні теми та проблеми, які хвилюють людей, у ньому проявляються нові цінності, ідеали, страхи й надії. І. Грищенко пише, що «окрім прямої реакції на подію суспільство може реагувати на поточні події і явища опосередковано. Не висловлюючи своєї думки з приводу якоїсь суспільної події, людина непрямо висловлює власне ставлення і стає таким чином активним учасником ланцюжку трансмісій і реплікації фольклорних текстів» (Грищенко, 2015, с. 86). Ці процеси демонструють динаміку взаємопроникнення традиційної та новітніх культурних форм у сучасних українських реаліях, створення нової мови культурного вираження.

По-друге, провідною характеристикою новітнього фольклору є цифровізація і пов’язана з цим, відкритість до інтерпретацій. Якщо в індустріальному суспільстві фольклор існував засобом консервації традицій і формування національної ідентичності, то в інформаційному він стає основою для інноваційних форм культурного вираження, адже формується через інтерактивність, переосмислення традиційних форм та активну участь аудиторії. Інформаційне суспільство стимулює інтерактивні форми спільнотворення (меми, фанфіки, ремікси) у цифровому просторі і перетворення аматорської творчості на постфльклор. У нових форматах обговорюють актуальні теми, формуючи нові культурні тренди. Н.Лисюк пише: «непрофесійна наївна література, яка миттєво відгукується на злобу дня, слугує контекстом для творчості власне фольклорної. Зокрема ця тенденція чітко увиразнюється у зв’язку з виходом фольклору у віртуальний простір, адже на тлі масового творчого підйому непрофесійних авторів-користувачів Інтернету спостерігається вибух вочевидь індивідуально-фольклорної творчості» (Лисюк, 2012, с. 78).

Цифрові платформи є майданчиками для аматорського творення й адаптації смислів у постфольклорі. Наприклад, коли користувач соціальних мереж находить цікавий елемент масової культури (скажімо, кадр з популярного фільму чи поширеної реклами) і трансформує його у мем, додаючи власний текст чи контекст, він створює постфольклорний продукт, якому властиві усі елементи культури постмодерну. Фрагментарність, інтертекстуальність, іронія, гра зі смислами, швидка реакція на поточні події є основними рисами новітніх фольклорних творів. О.Кравченко і Н. Фєдотова стверджують, що «користувачі мережі через лінгвокреативну діяльність оперативно реагують на соціально значущі події, транслюють ціннісні смисли й ідеали суспільства» (Кравченко, Фєдотова, 2022, с. 62). Кожен учасник мережевої комунікації може додавати власні сенси, роблячи постфольклор багатовимірним.

Соціальні мережі, платформи для обміну

контентом (YouTube, TikTok, Instagram) стали основними каналами для творення новітніх фольклорних форм. На цих майданчиках користувачі створюють та поширюють контент, який відображає актуальні суспільні події, особливо пов'язані з сучасною російсько-українською війною, політикою та повсякденним життям. Н.Мельник зазначає, що, «фольклорна свідомість досить швидко реагує на сучасну реальність, пропонуючи узагальнену, виважену й чітку концепцію людини та дійсності» (Мельник, 2021, с. 121). Це стає мотивом до появи нових культурних феноменів, які полегшують обмін смислами в нових умовах, часто через гумор чи іронію. Так, наразі популярними є українські новотвори про повномасштабну російську агресію, зокрема, меми про «руський воєнний корабль», пса Патрона або легенда про «привид Києва».

В контексті творення популярної культури важливо зафіксувати, що відбувається (пере) осмислення та реконтекстуалізація сенсів, яка, з одного боку, відображає певну життєву позицію, а з іншого, впливає на конструювання культурної та національної ідентичності. І.Грищенко вказує, що сучасна аматорська творчість створює значну групу «фольклорних форм (міських легенд, жартів, чуток, мемів, страшилок, віршів, пародійних та пропагандистських віршів), де фольклорні тексти є не лише відображенням реакції суспільства на події-стимули, вони самі певним чином формують як відношення суспільства до поточних подій, так і ставлення до них» (Грищенко, 2015, с. 86)

У новітньому фольклорі можна виділити кілька типів творців:

1. «Природні» автори – це, переважно, медійні споживачі, які спонтанно створюють новітній фольклор (анекдоти, меми, фотожаби) на основі актуальних подій чи особистого досвіду. Фінансова незалежність дозволяє самодіяльним творцям виходити за межі стандартних культурних форм і продукувати контент, що відповідає їхнім особистим інтересам. Так, хтось публікує дотепний коментар у соціальних мережах, який потім починає «жити власним життям». Таким чином, креативним особам забезпечується платформа для комунікації та вираження своїх ідей без комерційного тиску.

2. Колективні автори – це спільноти в соціальних мережах, на форумах, де постфольклор продукуються через взаємодію багатьох учасників, коли вони обговорюють, переосмислюють, модифікують, поширюють уподобаний контент. Приміром, розвиток інтернет-мему часто відбувається через колективну творчість, де популярність створеного тексту підвищує його відкритість для тлумачення та переосмислення різними субкультурними групами, які можуть знаходити в ньому суголосні власним ідентичностям смисли. Кожен учасник може додавати власні сенси, роблячи новітній фольклор багатовимірним.

3. Професійні творці контенту – блогери, медійники, які цілеспрямовано створюють вірусний контент. Але важливо розуміти, що їхні витвори стають постфольклором тільки за умови, коли спільнота починає їх активно переосмислювати, поширювати та видозмінювати.

Отже, постфольклор у мережевому середовищі виникає через спільнотворчість усіх зацікавлених. Він відзначається анонімністю (нерідко первинне авторство втрачається) або тексти оприлюднених в Інтернеті анекдотів чи інших продуктів народної творчості підписуються ніками своїх творців. Відтак тексти, поширювані у світовій мережі, призводять, за Р.Бартом, як і в середньовічній літературі, до смерті автора-Бога з власною біографією та вподобаннями, місце якого заступає безликий – «скриптор» – передавач, котрий народжується водночас з текстом (Барт, 1996, с. 382). Тож, у добу постмодернізму місце професійного автора заступає споживач культурного продукту, який віднаходить власний сенс у взаємопов'язаних частинах тексту.

Висновки. Отже, результати дослідження підтверджують, що популярна культура і новітній фольклор перебувають у постійному взаємовпливі, формуючи нові форми творчості, комунікації та ідентичності в цифрову добу. Ґрунтуючись на визначенні популярної культури та новітнього фольклору, доходимо висновку, що обидва культурні феномені пов'язані між собою, як ціле і його складова частина, а саме – новітній фольклор є формою популярної культури, оскільки твориться нефахівцями, які продукують зразки народної творчості як у міському просторі, так і у циф-

ровому середовищі (постфольклор), де відбувається постійне переосмислення та реконтекстуалізація смислів. Перспективою подальших досліджень цієї проблеми може бути аналіз впливу штучного інтелекту на процеси колективної творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Bourdieu P. *Le Sens Pratique. Collection Le sens commun*, 1980. 480 p.
2. Fiske J. *Reading the Popular.* Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group London and New York e-Library, 2005. 256 p.
3. Storey J. *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. By Blackwell Publishing Ltd, 2003. 289 p.
4. Voshchenko V. Постфольклор як соціокультурний феномен мережевого суспільства. *Філософські обрії*. (47). 2023. С. 61–68. DOI:10.33989/2075-1443.2023.47.282558 (дата звернення 02.02.2025)
5. Барт Р. Від твору до тексту / переклад Юрія Ґудзя. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис,1996. 633 с.
6. Голубієвська Д. О. Фольклор міської вулиці: теоретико-методологічні пошуки. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія:* збірник наукових праць (№ 32). 2019. С. 162–172.
7. Грищенко І.В. Фольклоризація сучасної міжетнічної комунікації. *Nowoczesna edukacja: filozofia, innowasja, doswiadczenie. Nr. 4. Łodź: Wydawnitctwo Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki I Umiejętności.* 2015. S. 83–87.
8. Денисюк Ж. З. Постфольклор у парадигмі постмодерну: до постановки проблеми. *Культура і сучасність.* 2017. № 1. С. 3–8. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2017_1_3 (дата звернення 29.01.2025)
9. Коваль-Фучило І. Листи щастя XXI століття. *Міфологія і Фольклор.* 2010. № 3–4 (7). С. 72–79.
10. Кравченко О., Фєдотова Н. Мовна гра в інтернетних постфольклорних текстах періоду російсько-української війни. *Лінгвістика. Збірник наукових праць.* 2022. №2 (46). С. 60–71. DOI: 10.12958/2227-2631-2022-2-46-60-70 (дата звернення 01.02.2025)
11. Кузьменко О. Воєнний фольклор українців. *Локальна історія.* Веб-сайт: URL: https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennii-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/ (дата звернення 29.01.2025)
12. Лисюк Н. А. Постфольклор в Україні. Київ : Агентство «Україна», 2012. 348 с.
13. Мельник Н. Сучасні народні твори про москалів: між фольклорною та постфольклорною свідомістю. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність.* 2021. № 15. С. 119–132.
14. Поліщук О. Б. Замовляння в українському мистецтві часів геноцидної війни Росії проти України. *Мова. Література. Фольклор.* 2022. № 1. С. 101–108.
15. Ромадикіна В. С. Метатекст культури в контексті художньої свідомості: аксіологічний аспект проблеми. Таврійські студії. Культурологія. 2012. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsk_2012_2_9 (дата звернення 21.01.2025)
16. Руснак І. Є. Український фольклор. 2-ге видання, стереотипне. Київ : Академія, 2012. 304 с.

REFERENCES:

1. Bourdieu, P. (1980). *Le Sens Pratique. Collection Le sens commun*. 480 p.
2. Fiske, John (2005). *Reading the Popular.* Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group London and New York e-Library.
3. Storey, John (2003). *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. By Blackwell Publishing Ltd.
4. Voshchenko, V. (2023). Postfolklor yak sotsiokulturnyi fenomen merezhevoho suspilstva. [Postfolklore as a sociocultural phenomenon of the network society]. *Filosofski obrii,* (47), 61–68 [in Ukrainian].
5. Bart, R. (1996). Vid tvoru do tekstu (pereklad Yuriia Gudzia). Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky [From art to text. *Anthology of world literary and critical thought of the twentieth century*] XX st. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
6. Holubiievska, D. O. (2019). Folklor miskoi vulytsi: teoretyko-metodolohichni poshuky. [Folklore of the city street: Theoretical and methodological research]. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia: zbirnyk naukovykh prats* (№ 32). s. 162–172 [in Ukrainian].
7. Hryshchenko, I.V. (2015). Folkloryzatsiia suchasnoi mizhetnichnoi komunikatsii [Folklorisation of modern interethnic communication]. *Nowoczesna edukacja: filozofia, innowasja, doswiadczenie.* Nr. 4. Łodź: Wydawnitctwo Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki I Umiejętności. S. 83–87 [in Ukrainian].
8. Denysiuk, Zh. Z. (2017). Postfolklor u paradyhmi postmodernu: do postanovky problemy. [Postfolklore in the postmodern paradigm: towards a problem statement]. *Kultura i suchasnist*. № 1. S. 3–8. in Ukrainian].
9. Koval-Fuchylo, I. (2010). Lysty shchastia XXI stolittia. [Letters of happiness of the twenty-first century]. *Mifolohiia i Folklor.* № 3-4 (7). S. 72–79 [in Ukrainian].

10. Kravchenko, O., Fiedotova, N. (2022). Movna hra v internetnykh postfolklornykh tekstakh periodu rosiisko-ukrainskoi viiny.[Language play in online post-folklore texts of the Russian-Ukrainian war period]. *Linhvistyka. Zbirnyk naukovykh prats.* №2 (46). S. 60–71 [in Ukrainian].

11. Kuzmenko, O. (2023). Voiennyi folklor ukraintsiv.[War folklore of Ukrainians]. *Lokalna istoriia.* https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennii-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/ [in Ukrainian].

12. Lysiuk, N. A. (2012). *Postfolklor v Ukraini* [Postfolklore in Ukraine]. K.: Ahentstvo «Ukraina», 348 s. [in Ukrainian].

13. Melnyk, N. (2021). Suchasni narodni tvory pro moskaliv: mizh folklornoiu ta postfolklornoiu svidomistiu [Contemporary folk poems about Muscovites: between folklore and postfolklore consciousness]. *Literatury svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist.* № 15. S. 119–132 [in Ukrainian].

14. Polishchuk, O. B. (2022). Zamovliannia v ukrainskomu mystetstvi chasiv henotsydnoi viiny Rosii proty Ukrainy. [Orders in Ukrainian art from the time of Russia's genocidal war against Ukraine]. *Mova. Literatura. Folklor.* № 1. S. 101–108 [in Ukrainian].

15. Romadykina, V. S. (2012). Metatekst kultury v konteksti khudozhnoi svidomosti: aksiolohichnyi aspekt problemy. [The Metatext of Culture in the Context of Artistic Consciousness: the Axiological Aspect of the Problem]. *Tavriiski studii. Kulturolohiia.* № 2. [in Ukrainian].

16. Rusnak, I. Ye. (2012). Ukrainskyi folklor [Ukrainian folklore]. 2-he vydannia, stereotypne. «Akademiia». 304 s. [in Ukrainian].

УДК 069.1:008]:004.928
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-50

Віталій ДМИТРЕНКО
доктор історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, філософії та музеєзнавства, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського 2, м. Полтава, Україна, 36000
ORCID: *0000-0002-3055-9812*

Віта ДМИТРЕНКО
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, філософії та музеєзнавства, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського 2, м. Полтава, Україна, 36000
ORCID: *0000-0002-9005-2263*

Бібліографічний опис статті: Дмитренко, В., Дмитренко, В. (2025). Анімаційні практики в музеях як інструмент популяризації культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 350–355, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-50

АНІМАЦІЙНІ ПРАКТИКИ В МУЗЕЯХ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета роботи. *Визначити роль анімації в музейних установах як інструменту популяризації культурної спадщини та проаналізувати анімаційні технології, що застосовуються у цих закладах.* ***Методологія****. Для його проведення використано методи: порівняльного аналізу – для виявлення схожості й відмінності анімаційних практик у різних музеях; систематизації та класифікації – для класифікації основних технологій анімаційних практик і виокремлення їх характерних ознак.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає тому, що автори проаналізували існуючі анімаційні практики в музеях України і з'ясували їхні можливості для популяризації культурної спадщини.* ***Висновки****. Сучасні музеї широко використовують анімаційні практики в своїй діяльності. Музейна анімація є важливим інструментом для модернізації музеїв, сприяючи популяризації культурної спадщини та створенню унікального досвіду для кожного відвідувача. Вона не лише змінює спосіб подачі матеріалу, а й сприяє формуванню глибшого інтересу до історії, мистецтва та науки.*

Однак, використання анімаційних технологій потребує значних капіталовкладень, адже передбачає впровадження новітніх технік. Вартість обладнання, програмного забезпечення, а також потреба в регулярному оновленні технологій може бути значним фінансовим тягарем для організацій з обмеженим бюджетом. У разі недостатнього фінансування, такі інновації можуть бути недоступними для більшості культурних установ.

Технології можуть допомогти зробити експонати більш доступними та цікавими для відвідувачів, однак надмірне використання сучасних анімаційних засобів може призвести до того, що автентичний контекст експонатів буде втрачений. Тому важливо знайти правильний баланс між використанням новітніх технологій та збереженням історичної достовірності експонатів.

Ключові слова: *анімаційна практика, інновація, культурна спадщина, музей, соціокультурна діяльність.*

Vitaliy DMYTRENKO
Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Philosophy and Museology of Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrogradskoho Str., Poltava, Ukraine, 36000
ORCID: *0000-0002-3055-9812*

Vita DMYTRENKO
Candidate of Historical Sciences, Assistant Professor, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Philosophy and Museology of Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrogradskoho Str., Poltava, Ukraine, 36000
ORCID: *0000-0002-9005-2263*

To cite this article: Dmytrenko, V., Dmytrenko, V. (2025). Animatsiyni praktyky v muzeyakh yak instrument populyaryzatsiyi kul′turnoyi spadshchyny [Animation practices in museums as a tool for popularizing cultural heritage]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 350–355, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-50

ANIMATION PRACTICES IN MUSEUMS AS A TOOL FOR POPULARIZING CULTURAL HERITAGE

The purpose of the paper. *To determine the role of animation in museum institutions as a tool for popularizing cultural heritage and to analyze the animation technologies used in these institutions.* ***Methodology.*** *To conduct it, the following methods were used: comparative analysis – to identify similarities and differences in animation practices in different museums; systematization and classification – to classify the main technologies of animation practices and identify their characteristic features. The* ***scientific novelty*** *the research is that the authors analyzed existing animation practices in Ukrainian museums and identified their potential for popularizing cultural heritage.* ***Conclusions****. Modern museums widely use animation practices in their activities. Museum animation is an important tool for the modernization of museums, contributing to the popularization of cultural heritage and creating a unique experience for each visitor. It not only changes the way the material is presented, but also contributes to the formation of a deeper interest in history, art and science.*

However, the use of animation technologies requires significant capital investments, as it involves the implementation of the latest techniques. The cost of equipment, software, as well as the need for regular technology updates can be a significant financial burden for organizations with a limited budget. In case of insufficient funding, such innovations may be inaccessible to most cultural institutions.

Technology can help make exhibits more accessible and engaging for visitors, but overuse of modern animation tools can lead to the loss of the authentic context of the exhibits. Therefore, it is important to find the right balance between using the latest technology and preserving the historical authenticity of the exhibits.

Key words: *animation practice, innovation, cultural heritage, museum, socio-cultural activity.*

Постановка проблеми. Музейна анімація є сучасним трендом, що сприяє популяризації культурної спадщини, який відповідає на виклики цифрової епохи та зміни у сприйнятті інформації сучасним суспільством. Адже сучасна аудиторія, особливо молодь, віддає перевагу інтерактивним і візуальним формам подачі матеріалу. До того ж, низка психологів відзначає «кліповий» характер мислення сучасної молоді. За таких умов, саме анімація здатна донести до молодіжної аудиторії важливу інформацію та сприяти її засвоєнню.

Музейна анімація дозволяє зробити подачу інформації цікавою, динамічною та доступною для різних поколінь. Вона допомагає в ігровій формі донести до сучасної аудиторії важливість збереження історичних пам’яток, звичаїв та традицій. З огляду на означене вище, дослідження анімаційних практик в музеях як інструменту популяризації культурної спадщини є важливим як з теоретичної, так і практичної точок зору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роль анімації у музейній діяльності вивчають О. Бойко, С. Вошкулат, А. Король, Л. Поліщук та ін. Однак, актуальними залишається питання дослідження анімаційних практик в музеях як інструменту популяризації культурної спадщини.

Мета статті. Визначити роль анімації в музейних установах як інструменту популяризації культурної спадщини та проаналізувати анімаційні технології, що застосовуються у цих закладах.

Виклад основного матеріалу. Передусім відзначимо, що на сьогодні єдиного підходу до розуміння поняття анімація, анімаційна діяльність, анімаційні практики не вироблено. Комітет з питань культурного співробітництва Ради Європи визначив анімацію як будь-яку діяльність, яка сприяє усвідомленню людьми їхнього становища, потреб, талантів та покращенню спілкування з іншими для більш активної участі у суспільному житті (Dąbrowski, 1966).

У науковій літературі анімацію також розглядають як: комплекс заходів, що організовується та здійснюється аніматорами (Паришкура, Колісниченко, Демко, Бистра, Сефіханова, 2024, с. 41); вид соціокультурної діяльності, що базується на сучасних технологіях та спрямована на подолання соціального та культурного відчуження, забезпечення творчої реабілітації й активного відпочинку, побудованого на основі

культурних цінностей (Поліщук, 2014, с. 71) тощо. Часто в літературі ототожнюють поняття анімація та соціокультурна анімація. Останню розуміють у широкому (концептуальному) та вузькому (практичному) значеннях. Перший підхід є світоглядним, що передбачає побудову соціокультурного середовища, заснованого на доступності, взаємодії, міжособистісних відносинах, праві на вільне, творче самовираження. Другий – це організаційні та технологічні моменти, за допомогою яких реалізовується анімаційна діяльність (Мартинюк, 2020, с. 158–159). Вважаємо, що музейна анімація є одним з напрямів соціокультурної анімації. З, одного боку, її можна розглядати як нову філософію діяльності музею (концептуальний підхід), що передбачає відкритість, доступність, спрямованість на залучення відвідувача до життя музею. З іншого, – це конкретні форми діяльності, що залучають новітні технології з метою збільшення кількості відвідувачів музею (практичний підхід).

Відповідно, музейну анімацію визначаємо як новітній інтерактивний підхід до презентації культурної та історичної спадщини, заснований на використанні сучасних технологій та творчих рішень. Головними завданнями такої діяльності є: залучити туристів та місцевих жителів до «непопулярного» закладу; зацікавити відвідувачів музейними експонатами; перетворити складну для розуміння інформацію на зрозумілу та доступну; формувати у візитерів почуття відповідальності за національну ідентичність і спадщину; дати можливість доторкнутися до історичного минулого та відчути його як невід'ємну частину сучасності; дати можливість екскурсантам реалізувати творчі здібності; викликати позитивні емоції (Поліщук, 2014, с. 73; Король, Вошкулат, 2023, с. 340).

Виходячи із зазначеного вище, під анімаційними практиками в музеях розуміємо соціокультурні заходи, базовані на сучасних ігрових, інтерактивних, цифрових технологіях, що спрямовані на безпосереднє сприйняття музейних об'єктів через інтелектуальне та емоційне засвоєння й творче переосмислення їх цінності.

У музеях основними технологіями анімаційних практик є: театралізація – використання елементів сценічної вистави в екскурсійному процесі; екскурсія з шоу-елементами (орієнтовані на невеликі аудиторії, наприклад, екскурсії для молодят у день весілля); музейні квести (спортивно-інтелектуальні змагання, де учасники шукають об'єкти або місця, виконуючи заздалегідь підготовлені завдання); «жива історія» (реконструкція – відтворення історичних подій, побуту чи ритуалів за участю акторів або співробітників музею); майстер-класи та воркшопи (залучення відвідувачів до практичної діяльності, що пов'язана з тематикою експозиції (наприклад, виготовлення гончарних виробів чи середньовічних прикрас)); арт-клуби та творчі майстерні (об'єднують людей, зацікавлених у мистецтві й літературі, використовуючи музей як тло для творчості); аудіовізуальні шоу (використання світлових проекцій, музики та звукових ефектів для створення атмосферних експозицій); мультимедійні інсталяції (використання віртуальної реальності (VR), доповненої реальності (AR), 3D-проєкцій, які дають можливість «поринути» у минуле) тощо.

Однією з найпоширеніших технологій анімаційних практик в Україні є театралізація. Так, у музеї-садибі І. П. Котляревського проводяться сюжетно-тематичні екскурсії під назвою «В гостях на Івановій горі». Вони організовані у форматі театралізованого дійства, де екскурсанти зустрічаються з самим Іваном Котляревським та героями його творів, а також мають можливість скуштувати традиційні полтавські галушки (Дмитренко, 2020, с. 23). У Полтавському літературно-меморіальному музеї В. Г. Короленка реалізують авторські анімаційні проєкти. Серед них: театралізована екскурсія «Машина часу на садибі Короленка» та театралізований урок із елементами психологічного тренінгу «Шлях людини від темряви до світла» (Солопко, 2020).

Державний історико-культурний заповідник міста Дубно запрошує на театралізовану екскурсію «Духи і легенди Дубенського замку». Відвідувачі зустрічаються з героями повісті «Тарас Бульба», ключницею, привидами, катом і горбанем. Під час екскурсії можна скуштувати князівські страви й напої, прокататися в кареті та насолодитися яскравим феєрверком (Затамувавши подих: 12 найкращих театралізованих екскурсій в Україні, 2024).

Екскурсію з шоу-елементами пропонує Музей українського весілля, розташований у селі Великі Будища (Полтавщина), де від-

творено інтер'єр традиційної української хати з предметами побуту, вишивкою, фотографіями, килимами та іншими елементами декору XVII–XIX століть. Екскурсії тут проводяться у формі імпровізованого весілля: відвідувачі стають головними героями святкового обряду, переодягаються в святкові костюми, беруть участь у веселощах із жартами, піснями та застіллям, знайомлячись із давніми весільними традиціями та обрядами (Затамувавши подих: 12 найкращих театралізованих екскурсій в Україні, 2024).

Не втратили своєї популярності так звані «живі історії» (реконструкції). Наприклад, у Музеї мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків проходить виставка «Музей-Couture. Історичний костюм у творах мистецтва та авторських реконструкціях», що поєднує театралізовані елементи із залученням персонажів, одягнених у костюми XIV–XIX століть. Подібні практики застосовуються в музеях «Victoria Museum» і «Становлення української нації», де відвідувачі мають можливість торкатися або приміряти репліки оригінальних експонатів.

У 2023 році «Музейно-виставковий центр Калуської міської ради» провів історичну реконструкцію «Сплав солі», де було відтворено процес виварювання та транспортування калуської солі до Галича (Єфімова, 2023).

Ще однією формою історичної реконструкції є фестивалі-турніри, які часто організовують на базі музейних комплексів. Серед найвідоміших: «Битва націй» у Державному історико-архітектурному заповіднику «Хотинська фортеця», «Стародавній Меджибіж» і «Епоха Героїв» у Державному історико-культурному заповіднику «Межибіж», «Терра Героїка» в Кам'янець-Подільському державному історичному музеї-заповіднику та «Ту Стань!» у Державному історико-культурному заповіднику «Тустань» (Тормахова, Соловей, 2020, С. 79).

Загалом, музеї-замки активно використовують історичні реконструкції, адже їх автентичне середовище сприяє відтворенню подій різних епох – від середньовічних лицарських турнірів до військових битв XX ст. (Поліщук, 2014, с. 73).

Популярною музейною технологією, що використовується музеями в просвітницькій діяльності є майстер-класи та воркшопи. Наприклад, кілька років поспіль музей у Львові «Дім Франка» проводить літні школи для дітей. У 2018 р. в музеї організували літню франкознавчу школу для учнів 9–11 класів, а в 2019 р. – літню школу музейних лідерів «Тинейджер в музеї» для учнів 6–8 класів, у 2020 р. – Школу культурного менеджменту «Дім Франка – музей живих ідей» для підлітків. Метою літніх шкіл стало ознайомлення школярів з життям та творчістю Івана Франка, а також із сучасними тенденціями в музейній справі за допомогою цікавого курсу, який включав лекції, читання та семінарські заняття, інтелектуальні ігри, екскурсії, майстер-класи, воркшопи, зустрічі тощо (Дім Франка, 2024).

Починаючи з 2021 року в Музеї воєнного дитинства (м. Київ) проводять майстер-клас «Розуміння досвіду війни дітей через особисті історії та предмети» для вчителів. Під час його проведення педагогів знайомлять з методологією та практикою освітніх заходів на тему розбудови миру. В подальшому, зібрані вчителями та їх учнями свідчення й речі можуть стати частиною експозиції музею (War childhood museum, 2025).

Мультимедійні інсталяції стають все більш затребуваними в сучасних музеях завдяки їхній здатності інтерактивно взаємодіяти з аудиторією, залучати емоційно та створювати незабутні враження. Використання технологій доповненої та віртуальної реальності, 3D-проекцій, інтерактивних екранів і аудіовізуальних ефектів дозволяє відвідувачам глибше зануритися в історичні події, культурні явища чи художні твори.

Такі інсталяції не лише роблять експозиції більш доступними та цікавими для різновікових аудиторій, але й сприяють популяризації музеїв серед молоді. Крім того, мультимедійні проєкти дозволяють музеям розширювати свої освітні можливості, поєднуючи традиційні експозиції з інноваційними форматами подачі матеріалу. Це перетворює звичайний похід до музею на інтерактивний досвід, який поєднує розваги, навчання та технології.

Зокрема, Київський Музей науки Малої академії наук України пропонує відвідувачам покататися на велосипеді з квадратними колесами, побачити двометрову голограму і 60-кілограмовий кристал, скласти з атомів воду і сіль в доповненій реальності, дізнатися, як влаштований

організм людини. Музей нараховує більше 120 інтерактивних експонатів та інсталяцій (Інсталяція в Київському Музеї науки Малої академії наук України, 2025).

У 2023 році у київському Музеї видатних діячів української культури презентували мультимедійний історичний проєкт «[Не]знищен[н]і», який розповів про репресії української інтелігенції. Виставка поєднала історичні документи й інсталяції – імітацію тюремної камери, схожої на ту, яку замальовувала у своєму записнику Людмила Старицька-Черняхівська; вагону поїзда, в якому засуджених везли на заслання; Биківнянського лісу, що був місцем знищення української інтелігенції (Мультимедійний історичний проєкт «[Не]знищен[н]і», 2023).

Такі напрями діяльності українських музеїв суголосні зі світовими тенденціями розвитку цих інституцій. Так, Лувр (Франція) організовує інтерактивні виставки, майстер-класи з мистецтва та VR-програми, що дозволяють побачити, як створювалися картини чи скульптури. Британський музей (Велика Британія) використовує цифрові тури та аудіогіди, що включають елементи анімації та інтерактивності. Музей науки (Бостон, США) пропонує інтерактивні експонати, наукові шоу та програми, що дозволяють проводити власні експерименти. Музей сучасного мистецтва (MoMA, США) проводить творчі воркшопи та програми для сімей із залученням інтерактивних технологій.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасні музеї широко використовують анімаційні практики в своїй діяльності. Вони приваблюють відвідувачів своєю інноваційністю, здатністю приносити нові емоції та форми комунікації. Музейна анімація є важливим інструментом для модернізації музеїв, сприяючи популяризації культурної спадщини та створенню унікального досвіду для кожного відвідувача. Вона не лише змінює спосіб подачі матеріалу, а й сприяє формуванню глибшого інтересу до історії, мистецтва та науки.

Однак, використання анімаційних технологій потребує значних капіталовкладень, адже передбачає впровадження новітніх технік. Вартість обладнання, програмного забезпечення, а також потреба в регулярному оновленні технологій може бути значним фінансовим тягарем для організацій з обмеженим бюджетом. У разі недостатнього фінансування, такі інновації можуть бути недоступними для більшості культурних установ.

Інтеграція нових технологій у роботу музеїв вимагає наявності висококваліфікованого персоналу, здатного працювати з цим обладнанням, – спеціалістів з інформаційних технологій, дизайнерів, програмістів, людей, які здатні інтегрувати мультимедійні елементи в музейні програми. Для цього необхідно проводити навчання або наймати нових співробітників. Однак, підготовка персоналу потребує часу та ресурсів, що може стати додатковим викликом для установ з обмеженими можливостями.

Технології можуть допомогти зробити експонати більш доступними та цікавими для відвідувачів, однак надмірне використання сучасних анімаційних засобів може призвести до того, що автентичний контекст експонатів буде втрачений. Тому важливо знайти правильний баланс між використанням новітніх технологій та збереженням історичної достовірності експонатів. Ці питання вимагають подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Dąbrowski Z. Czas wolny dzieci i młodzieży. Warszawa : PZWS, 1966. 190 p.
2. Дім Франка. 2024. URL: https://dimfranka.lviv.ua/programs
3. Дмитренко В. І. Історія впровадження анімаційних технологій в практику музеїв м. Полтава. *Гілея: науковий вісник.* 2020. Вип. 158 (№10). Ч. 1. Історичні науки. С. 21–24.
4. Єфімова В. Історична реконструкція «Сплав солі». 2023. URL: https://pmu.in.ua/museum_pedagogics/salt/
5. Затамувавши подих: 12 найкращих театралізованих екскурсій в Україні. 2024. URL: https://zruchno.travel/News/New/1236?lang=ua
6. Інсталяція в Київському Музеї науки Малої академії наук України. 2025. URL: https://lightek.net.ua/instalyacziya-v-kyyivskomu-muzeyi-nauky-maloyi-akademiyi-nauk-ukrayiny/
7. Король А., Вошкулат С. Особливості використання засобів анімації у сфері культурної спадщини художніх музеїв України. *V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. Київ, КНУТД, 27 квітня 2023 р. С. 338–340. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/24787/1/APSD_2023_V2_P338-340.pdf

8. Мартинюк Т. А. Прикладне та концептуальне розуміння анімації в процесі соціальної інтеграції молоді з інвалідністю. *Актуальні питання корекційної освіти (педагогічні науки). Збірник наукових праць*. 2020. Випуск №16, том 2. С. 151–162. URL: https://aqce.com.ua/vipusk-n16-tom-22020/martinjuk-ta-prikladne-ta-konceptualne-rozuminnja-animacii-v-procesi-socialnoi-integracii-molodi-z-invalidnistju.html

9. Мультимедійний історичний проєкт «[Не]знищен[н]і». 2023. URL: https://corp.suspilne.media/newsdetails/8713

10. Паришкура Ю. В., Колісниченко Т. О., Демко В. С., Бистра І. І., Сефіханова К. А. Витоки розвитку та характеристика анімаційних послуг у туризмі. *Інновації та технології в сфері послуг і харчування*. 2024. № 1(11). С. 40–45.

11. Поліщук Л. О. Анімація в діяльності закладів культури. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 71–76.

12. Солопко О. Як відзначають Міжнародний день музеїв у Полтаві: полтавка про роботу в музеї В.Г. Короленка. 2020. URL: https://www.0532.ua/news/2763212/

13. Тормахова А. М., Соловей А. А. Явище історичної реконструкції в культурі XX–XXI століття. *Українські культурологічні студії*. 2020. № 2(7). С. 78–81.

14. War childhood museum. 2025. URL: https://warchildhood.org/ua/creative-workshops/

REFERENCES:

1. Dąbrowski Z. (1966). Czas wolny dzieci i młodzieży. [Leisure of children and youth]. [in Polish].

2. Dim Franka. (2024). [Franko's House]. URL: https://dimfranka.lviv.ua/programs [in Ukrainian].

3. Dmytrenko V. I. (2020). Istoriya vprovadzhennya animatsiynykh tekhnolohiy v praktyku muzeyiv m. Poltava. [History of the introduction of animation technologies into the practice of museums in Poltava]. *Hileya: naukovyy visnyk*, 158, 21–24. [in Ukrainian].

4. Yefimova V. (2023). Istorychna rekonstruktsiya «Splav soli». [Historical reconstruction «Salt alloy»]. URL: https://pmu.in.ua/museum_pedagogics/salt/ [in Ukrainian].

5. Zatamuvavshy podykh: 12 naykrashchykh teatralizovanykh ekskursiy v Ukrayini. (2024). [Holding your breath: 12 best theatrical excursions in Ukraine]. URL: https://zruchno.travel/News/New/1236?lang=ua [in Ukrainian].

6. Instalyatsiya v Kyyivs′komu Muzeyi nauky Maloyi akademiyi nauk Ukrayiny. (2025). [Installation in the Kyiv Museum of Science of the Minor Academy of Sciences of Ukraine]. URL: https://lightek.net.ua/instalyacziya-v-kyyivskomu-muzeyi-nauky-maloyi-akademiyi-nauk-ukrayiny/ [in Ukrainian].

7. Korol′ A., Voshkulat S. (2023). Osoblyvosti vykorystannya zasobiv animatsiyi u sferi kul′turnoyi spadshchyny khudozhnikh muzeyiv Ukrayiny. [Peculiarities of using animation tools in the field of cultural heritage of art museums of Ukraine]. *V Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya «Aktual'ni problemy suchasnoho dyzaynu»*, 338–340. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/24787/1/APSD_2023_V2_P338-340.pdf [in Ukrainian].

8. Martynyuk T. A. (2020). Prykladne ta kontseptual′ne rozuminnya animatsiyi v protsesi sotsial′noyi intehratsiyi molodi z invalidnistyu. [Applied and conceptual understanding of animation in the process of social integration of youth with disabilities]. *Aktual'ni pytannya korektsiynoyi osvity (pedahohichni nauky). Zbirnyk naukovykh prats'*, 16, 151–162. URL: https://aqce.com.ua/vipusk-n16-tom-22020/martinjuk-ta-prikladne-ta-konceptualne-rozuminnja-animacii-v-procesi-socialnoi-integracii-molodi-z-invalidnistju.html [in Ukrainian].

9. Mul′tymediynyy istorychnyy proyekt «[Ne]znyshchen[n]i». (2023). [Multimedia historical project «[Un]destructed»]. URL: https://corp.suspilne.media/newsdetails/8713 [in Ukrainian].

10. Paryshkura YU. V., Kolisnychenko T. O., Demko V. S., Bystra I. I., Sefikhanova K. A. (2024). Vytoky rozvytku ta kharakterystyka animatsiynykh posluh u turyzmi [Origins of development and characteristics of animation services in tourism]. *Innovatsiyi ta tekhnolohiyi v sferi posluh i kharchuvannya*, 1, 40–45. [in Ukrainian].

11. Polishchuk L. O. (2014). Animatsiya v diyal′nosti zakladiv kul′tury [Animation in the activities of cultural institutions]. *Kul'tura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 15, 71–76. [in Ukrainian].

12. Solopko O. (2020). Yak vidznachayut′ Mizhnarodnyy den′ muzeyiv u Poltavi: poltavka pro robotu v muzeyi V.H. Korolenka. [How the International Museum Day is celebrated in Poltava: Poltava about work in the museum V.G. Korolenko]. URL: https://www.0532.ua/news/2763212/ [in Ukrainian].

13. Tormakhova A. M., Solovey A. A.(2020). Yavyshche istorychnoyi rekonstruktsiyi v kul′turi XX–XXI stolittya [The phenomenon of historical reconstruction in the culture of the XX–XXI centuries]. *Ukrayins'ki kul'turolohichni studiyi*, 2, 78–81. [in Ukrainian].

14. War childhood museum. (2025). URL: https://warchildhood.org/ua/creative-workshops/ [in Ukrainian].

УДК 792.024.3:792.9.028](520)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-51

Антоніна КІКОТЬ
доктор культурології, професор, професор кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID:** 0000-0001-6927-4892*

Анатолій ЩЕРБАНЬ
доктор культурології, професор, завідувач кафедри музейно-туристичної діяльності, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61000
***ORCID:** 0000-0002-9530-6453*

Бібліографічний опис статті: Кікоть, А., Щербань, А. (2025). Естетика гриму в сценічних образах традиційного театру Японії Кабукі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 356–362, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-51

ЕСТЕТИКА ГРИМУ В СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗАХ ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ ЯПОНІЇ КАБУКІ

Мета статті – *розкрити роль гримувального мистецтва в сценічних образах традиційного японського театру. Дослідження спирається на комплексний підхід, який містить у власному складі синтез культурологічної та мистецтвознавчої* ***методології****, де провідне місце посягає її культурологічна складова. В процесі культурологічного розуміння феномену театру Кабукі запроваджені підходи до з'ясування символічних, естетичних і функціональних аспектів гриму кумадорі. Семіотичний підхід дозволив розкрити в його системі значення кольорів, візерунків та їх географію. Естетичний аналіз об'єкту дослідження дозволив з'ясувати художні прийоми та техніки, які використовуються у театрі Кабукі для посилення драматичної експресії образів.* ***Наукова новизна.*** *Дослідження пропонує цілісне уявлення про роль гриму у визначенні особистості персонажу, його емоційного вираження та значення у формуванні особливої естетики традиційного театру Кабукі. Грим часто розглядається його дослідниками в значенні другорядного аспекту сценічної практики, однак у даній публікації підкреслюється його невід'ємна роль у формуванні духовних і художніх вимірів театру.* ***Висновки.*** *Використаний міждисциплінарний підхід до аналізу гриму зосереджується на стилістичних особливостях, окремих функціях і символічних значеннях гримувального мистецтва. В дослідженні підкреслюється, що функціонування гриму в даній традиції подолає межу його уявлення як звичайного способу естетизації тіла і втілює символіку, яка бере свій початок у синтоїстських і буддистських традиціях. Підкреслюється, що в даному контексті грим служить засобом для вираження світоглядних уявлень японської культури. Простежується зв'язок між сценічним гримом і ширшими конструктами розуміння краси, кольору, культурної ідентичності і характеру сакралізації. Звертаючись до цих аспектів, пропонується новий погляд на культурне значення гримувального мистецтва, позиціонуючи його в ролі важливого конструкту формування сценічного мистецтва в театрі Кабукі та художній культурі загалом. Оскільки дана публікація вважається міждисциплінарною, перетинаючи такі галузі, як культурологія та мистецтвознавство (особливо в його прикладному значенні), ця обставина дозволяє відкрити нові шляхи для обговорення різноманітних питань про перетин ритуалу, мистецтва та культурної ідентичності у сценічній сфері.*

Ключові слова: *гримувальне мистецтво, Кабукі, семіотика гриму, естетика гриму, сценічна практика, театральне мистецтво, творчість, ідентичність, сакральність, культура, культурологічне дослідження.*

Antonina KIKOT
Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Acting Mastery, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, 4, Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000
***ORCID:** 0000-0001-6927-4892*

Anatolii SHCHERBAN
Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Museum and Tourism Activities, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, 4, Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000
***ORCID:** 0000-0002-9530-6453*

To cite this article: Kikot, A., Shcherban, A. (2025). Estetyka hrymu v stsenichnykh obrazakh tradytsiinoho teatru Yaponii Kabuki [The aesthetics of makeup in the scenic images of traditional Japanese Kabuki theater]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 356–362, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-51

THE AESTHETICS OF MAKEUP IN THE SCENIC IMAGES OF TRADITIONAL JAPANESE KABUKI THEATER

The aim of the article is to reveal the role of makeup artistry in the scenic images of traditional Japanese theater. The research is based on a comprehensive approach that integrates the synthesis of cultural and art studies ***methodologies****, where the cultural component plays a leading role. In the process of understanding the cultural phenomenon of Kabuki theater, approaches have been introduced to clarify the symbolic, aesthetic, and functional aspects of kumadori makeup. The semiotic approach allowed for an exploration of the significance of colors, patterns, and their geographic distribution within the makeup system. The aesthetic analysis of the research object made it possible to identify artistic techniques and methods used in Kabuki theater to enhance the dramatic expressiveness of characters.* ***Scientific Novelty.*** *The study provides a holistic understanding of the role of makeup in defining a character's personality, emotional expression, and its significance in shaping the distinctive aesthetics of traditional Kabuki theater. Makeup is often considered by researchers as a secondary aspect of stage practice; however, this publication highlights its integral role in forming the spiritual and artistic dimensions of theater.* ***Conclusions.*** *The interdisciplinary approach used in analyzing makeup focuses on its stylistic features, specific functions, and symbolic meanings. The study emphasizes that the role of makeup in this tradition goes beyond merely aestheticizing the body; it embodies symbolism rooted in Shinto and Buddhist traditions. It is underscored that, in this context, makeup serves as a means of expressing the worldview of Japanese culture. A connection is traced between stage makeup and broader constructs of beauty, color perception, cultural identity, and the nature of sacralization. By addressing these aspects, the study offers a new perspective on the cultural significance of makeup artistry, positioning it as a key construct in the formation of stage art in Kabuki theater and artistic culture as a whole. Since this publication is considered interdisciplinary, intersecting fields such as cultural studies and art history (particularly in its applied aspect), it opens new avenues for discussing various issues at the intersection of ritual, art, and cultural identity in the theatrical sphere.*

Key words: *makeup artistry, Kabuki, semiotics of makeup, aesthetics of makeup, stage practice, theatrical art, creativity, identity, sacrality, culture, cultural studies.*

Актуальність дослідження полягає в здатності гримувальних практик до збереження та розуміння традиційних форм мистецтва. В епоху сучасного глобального культурного обміну та тенденції до переосмислення певних елементів традиційного мистецтва вкрай важливо зберегти та зрозуміти символічні, естетичні та функціональні аспекти його традиційних форм. Занурення в означену тему сприяє збереженню історичного та культурного значення сценічного гриму у межах цих традицій. Такі культурологічні розвідки можуть підвищити роль гриму як важливого інструменту художнього та духовного вираження, пропонуючи нове розуміння творчих процесів, які стоять за пошуками різноманітних форм художньої виразності. Зосереджуючись на сакральних вимірах сценічної практики, дослідження відповідає вихідному інтересу до розуміння того, яким чином естетичні елементи у виконавському мистецтві відображають і передають культурні та духовні цінності. Це особливо актуально в сучасну епоху, коли глобалізація спроможна розмивати регіональну та національну своєрідність культурних цінностей, які накопичені різноманітними традиціями. В даному відношенні означена мета роботи здатна підсилити значення візуальних образів у контекстах національної та індивідуальної ідентичності.

Розуміння ролі гриму Кабукі також може сприяти сучасній візуальній практиці театральних художників, гримерів, костюмерів та режисерів, які прагнуть включити традиційні техніки у власний досвід своєї діяльності. Запропоноване дослідження відповідає сучасним науковим інтересам, включаючи зростаючий інтерес до японської культури, вивчаючи її художні та духовні виміри. В ньому пропонується ширше розуміння ролі гриму в культурі, перформативних практиках та поряд з цим у функціональній орієнтації мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливою для розуміння історичного розвитку гримувального мистецтва та макіяжу є робота авторки Л. Елдрідж «Face Paint: The Story of Makeup» (Елдрідж, 2015). Дослідниця пропонує його розглядати в глобальному культурному значенні, включаючи розуміння впливу гримування на модну індустрію, тех-

нології виробництва та їх розвиток. Хоча культура Японії не займає ключового місця у роботі дослідниці, Л. Елдрідж доповідає про основні образи театру Кабукі та Но. Відомий японський антрополог і культуролог Х. Аоягі надрукував працю під назвою «Islands of Eight Million Smiles: Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan» (Аоягі, 2005), у якій досліджується культура ідолів. Автор не фокусується безпосередньо на театральній сфері, проте, окреслює ідею традиційної символіки та естетики, яка впливає на сучасні перформативні практики, зокрема на такі, які використовуються у створенні ідолів. Л. Міллер (Міллер, 2006) проводить паралелі щодо впливу традиційної естетики на сучасну культуру краси. Авторка зазначає, що японська культура зберігає елементи традицій, які впливають на уявлення про красу театральних образів через акцентацію на драматизм і символіку. Наприклад, специфічний грим у театрах Но містить важливу частину візуальної культури, яка знайшла відображення у сучасних косметичних трендах. Збірка досліджень Б. Моерана та Л. Сков «Fashion and Beauty in the Time of Asia» (Моерана, Сков, 2013) присвячена моді та естетиці у контексті сучасної Азії. У ньому розглядається питання: яким чином модні індустрії відображають і формують національні ідентичності, а також досліджується уявлення про красу, яка формується у межах різних культурних контекстів. Хоча робота не зосереджується на традиційних театрах, деякі її розділи окреслюють окремі питання традиційної естетики та її впливу на сучасну модну індустрію. Зокрема, з'ясовується вплив японських театральних образів (включаючи грим, костюми та символіку Кабукі) на провідних популярних дизайнерів моди чи на косметичну індустрію: використання театральних образів у фотосесіях, рекламі, перформансах тощо. Наявність окреслених робіт доводить постійну актуальність теми в сучасному контексті виконавського мистецтва, сприяючи дискурсу про збереження культури та впровадженням інновацій. Хоча багато досліджень зосереджено на інших аспектах естетики традиційних образів, грим у театрі Кабукі часто не розглядається окремим феноменом. Дане дослідження ставить грим на центральне місце аналізу, розглядаючи його невіддільну роль у побудові персонажів, вираженні їх емоцій, передачі деталей сюжету та розкриттю особливої естетики театрального досвіду Кабукі.

Мета дослідження – розкрити роль гримувального мистецтва в сценічних образах традиційного японського театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Театр Кабукі являє собою один з найважливіших і стійких театральних традицій Японії. Він глибоко укорінений у культурну та духовну спадщину Японії. У цій театральній формі грим не просто постає візуальним елементом, а й слугує семіотичною конструкцією, завдяки якої формується характер і відіграється важлива роль у передачі світоглядних концепцій вистави. Японське традиційне сценічне мистецтво вирізняється чіткими правилами, символами та ритуалами, які виражають такі важливі концепти як мінливість (mujō), гармонія (wa) та дивовижність (henge). У цьому горизонті сценічний грим слугує ланкою між тілом актора та його духовним світом, дозволяючи перевтілюватись та представляти богів, демонів та інших персонажів у спосіб, який виходить за межі початкових виразних можливостей людського тіла. Грим постає потужним засобом художнього вираження та духовної комунікації.

Естетичні та сакральні виміри театрального гриму японської культури безумовно знайшли своє відображення у техніці *кумадорі*, що певною мірою поглиблює мімічні композиції гримованого обличчя, тим самим підсилюючи психоемоційне навантаження образу. Кумадорі – це особлива техніка гримування театру Кабукі, яка використовується переважно в п'єсах *стилю арагато*. Арагато, як відомо, відрізняється умовними, а іноді перебільшеними методами сценічної виразності (пластикою, мовою, жестами, гримом тощо), а також своєрідною динамічною формою, що досягається своєрідним методом акторської гри та загальним темпоритмом вистави. Актори даного стилю приділяють особливу увагу зовнішній характеризації персонажів і витрачають багато зусиль для опрацювання деталей.

Щоб глибше зрозуміти названий стиль, доречно звернутися до походження означених термінів. *«"Aragoto"» є* абревіатурою терміна *«aramushagoto»*, що буквально означає «стиль дикого воїна»» (Каває, 2012, с. 83). Методика «кумадорі» у буквальному сенсі позначає про-

цес нанесення смуг на обличчя («*kuma*» – лінія та «*dori*» від «*toru*» – малювати). Це пояснює особливу геометрію гримувальних схем, певною мірою їх «недосконаліть», колірну насиченість та ефект несподіваності, де іноді процес нанесення фарб може відбуватися прямо на сцені.

Дослідження сакральності та символіки в мистецтві гриму глибоко укорінений у священних і символічних традиціях, де кольори та візерунки мають специфічні значення, які пов'язані з традиційними віруваннями. Історичний розвиток грим-схем кумадорі демонструє певну схожість з пекінською оперою, зокрема техніки *ланьян* (традиційний сценічний грим у китайському оперному театрі), що вказує на його глибокий зв'язок з азійською культурою. Подібні техніки гриму також можна знайти й у інших театральних традиціях, таких як, наприклад, грецька трагедія, комедія Дель арте та інші. Окрім цього, як і в інших культурах, безумовним впливом стало впровадження технологій художнього освітлення, що також вплинуло на витонченість і упізнаваність сценічних масок. Техніки гриму кумадорі розвивалися паралельно з театральним стилем Кабукі, зрештою утвердившись як потужний засіб семіотичного тексту сценічного твору, формуючи систему кольорової символіки та знакового орієнтування. Різноманітні геометричні лінії грим-схем не тільки підкреслюють емоційні стани персонажів, а й моральні якості, що дозволяє глибше поринути у сюжети та діалоги. Дослідник традиційних театрів Японії О. Прищепа зазначає: «кумадорі – це не просто грим: колір; спосіб накладення смуг досить «очужуючий» і є головною складовою ланкою характеристики персонажа. При цьому найчастіше кумадорі виявляє приховані сторони характеру героя» (Прищепа, 2011, с. 190). Таким чином, деякі схеми можуть повторюватись для ряду ролей, оскільки з часом вони стали демонструвати певний «тип» персонажів та їхній характер. Найвідоміші схеми мають свої оригінальні назви. Так, наприклад, червоний кумадорі, де смуги схематично наслідують риси тварини (мавпу чи краба), має назву «зоре-гума» (або «грайливий»). Хоча кумадорі виконаний з використанням червоного кольору, означена схема натякає, що наміри персонажа не слід сприймати серйозно та відкриває простір для комічності образу лиходія.

Частиною будь-якого кумадорі є білий колір, який слугує тлом для нанесення ліній. Сильно загримоване білим кольором обличчя актора має функцію не тільки «стерти» лице людини-актора до порожнього простору полотна, а й «усунути попередні риси до непрозорої людської тканини, що здатна метафорично оживити лінії та відблиски. У такому випадку білизна обличчя позначає водночас дві протилежні концепції – нерухомості та крихкості» (Introduzione al teatro giapponese – Asia Teatro). Зрозуміло, що для стилю арагато, де за допомогою акторських прийомів, природного посилення тону голосу, об'ємних костюмів, перук і реквізиту, білизна обличчя є важливою функціональною особливістю для технічної роботи. За допомогою грим-схем актори не наслідують вирази обличчя та мімічні композиції, а тільки умовно позначають їх.

Відомим японським графічним дизайнером Танака Ікко підкреслюється важливість асоціації червоного кольору з білим у японській традиційній культурі та відзначається її прямий зв'язок з кумадорі (Ікко, Коіке, 1982, с. 96–99). Автор зазначає, що з давніх часів білий колір асоціювався з чистотою та невинністю, також цим кольором позначали розмежування священних місць. Натомість, на думку дослідника, червоний колір підкреслює людську сферу буття повсякденності. Таким чином, реалізується відома філософська концепція дуальності, де білий колір пов'язаний з початком «янь», а червоний – з «інь». Нанесення фарб на обличчя, а також особливе поєднання кольорів у гримі натякають на прагнення людей створити певний перехід між своїм життям і світом богів, що відкривається на театральних підмостках. Як стверджує дизайнер, культ білого кольору міцно утвердився в Японії з давніх часів, але колірна концепція об'єднання фарб набула свого класичного вигляду саме зі створенням своєрідного гриму – кумадорі.

За критерієм використання різноманітних барв кумадорі можна розділити на три основні групи. Червоні відтінки символізують справедливість, надлюдську силу, мужність та покликані підкреслити чесноти, тоді як синя та фіолетова палітра – гнів, іноді злу природу та ревнощі. З цим імовірно пов'язане японське прислів'я «*Oni ni kokoro nashi*», що в перекладі означає «у демона немає серця», тобто за допо-

могою гриму демонструється факт, що істота немає крові, і тим самим вона позбавлена серця та чуттєвості. Чорний та коричневий відтінок символізують причетність до інфернального світу, наприклад, оні (демони) та йокай (монстри). Крім того, існують спеціальні грим-схеми, які зображують тварин, наприклад, *цучігумо* (земляний павук). Але для розуміння повної картини не менш важливі лінії та географія їх розташування. Тобто значення кольору може змінюватись залежно від його інтенсивності та використання.

Мета кумадорі – підсилити мімічні композиції. Це досягається характерним розташуванням ліній з огляду на анатомічні особливості побудови лицевої частини черепа, а саме впадин, випуклостей та м'язів, а в деяких роботах особливу увагу приділяють опрацюванню судин. Завдяки цьому ефекту актори можуть більш виразно передавати емоції та специфічні мімічні вирази. Наприклад, відомо, що Ітікава Данджуро IX (1838–1903), один з найзнаменитіших акторів Кабукі театральної династії Ітікава, напружував кровоносні судини на обличчі у сценах, де виражався гнів та занепокоєння героя, і наносив грим безпосередньо на набряклі кровоносні судини товстим пензлем. Варто зазначити, що з даного приводу лінії обов'язково наносяться симетрично, виключеннями є деякі антигерої, де підкреслюється дисгармонія та небезпека. Як правило за допомогою ліній акцентується зона брів, очей та губ. За технологією нанесення художником одночасно використовується два пензлі. Особлива увага приділяється варіаціям насиченості кольорів і тіням. Смуги на завершальному етапі трохи «тушуються» кінчиками пальців. Цей прийом передає більш не ідеальну лінію, але реалістичну, що підкреслює природу людського тіла. Спеціальні техніки нанесення кумадорі дозволяють лініям приймати форму м'язів, що підсилює бажаний ефект навіть з дальніх рядів глядацького залу.

Ключовою ідеєю у методиці здійснення кумадорі вважається прагнення упіймати потрібний вираз обличчя актора і відобразити його за допомогою знаків. Не дарма, що процес кумадорі з японської мови виражається як «kumadori o toru», де «toru», що фактично позначає «брати або взяти», тобто взяти образ чи вираз та накласти його. Таким чином, не зважаючи на сталі композиції кумадорі, такий грим враховує індивідуальність актора, його риси, особливості та характер. Момент натхнення та переходу, де актор поєднується з його персонажем, фактично фіксується грим-схемою, що уявляється перепусткою для виходу в особливий простір (у даному контексті сценічного дійства). Процес нанесення фарб на обличчя стає ритуалом. Важливою особливістю кумадорі вважається те, що актор обов'язково гримується особисто, виключаючи роботу гримера. Ця своєрідність підкреслює винятковість кумадорі, а також визначає його специфічним актом, який постає важливою частиною вистави.

Звичайно, гримувальне мистецтво враховує та взаємодіє з іншими елементами художньої естетики театру Кабукі. Так, існує особлива техніка сценічного освітлення, яка називається *«сашідаші»*. У цьому випадку ефект досягався винятковим освітленням обличчя актора, що з певної відстані підсвічувало його вираз. Цим займалась окрема людина, котра тримала екранову свічку на довгій підставці прямо перед акторами на сцені. Коли світло освітлювало ближче обличчя персонажа, нанесені смуги гриму ворушилися, наче живі, залишаючи незабутнє враження на глядача. Сучасна сцена використовує новітні технології освітлення, але ефект від підкресленого виразу обличчя, що посилює конкретні моменти у виставі, залишився по сьогодні.

Характерною особливістю ролі гриму в Кабукі постає ситуація, коли в процесі вистави грим може змінюватися на сцені разом з костюмами та перуками. Ця особливість, яка отримала власну назву в значенні «*хаягаварі*», фактично позначає швидку зміну образу. Так, один персонаж може мати декілька кумадорі у різних виходах. А *«кєсії аравасє»* вказує на процес демонстрації нанесення гриму, що також вважається одним з прийомів Кабукі для підсилення рис персонажів, їх трансформацію або підсилення емоційних переходів.

Цікавим уявляється обставина, що грим у театрі Кабукі став частиною матеріальної спадщини завдяки спеціальному акту, який має назву *«осігума»:* фактично це відбиток гриму актора на шовковому полотні, слугуючи витвором мистецтва або сувеніром.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Усі деталі гриму кумадорі закрі-

плені та успадковані багатовіковою традицією, де кожен актор театру Кабукі робить свій внесок, підкреслюючи глибокий трансформаційний досвід ритуалу. Грим-маска кумадорі володіє певною рухливістю, що може передавати почуття та фіксувати навіть непомітні рухи міміки. Безумовно, символіко-семантична насиченість вистави потребує інтелектуальний зв'язок між виконавцем та аудиторією. Сформовані знакові конструкції вимагають трактування їхнього змісту з боку фахівців у розумінні даної культурної галузі. Вивчення художніх прийомів гриму динамічної естетики кумадорі можуть бути корисні для посилення драматичної експресії реципієнта, що в значній мірі забезпечує успіх сценічної діяльності. Грим визнається інструментом трансцендування, завдяки якому здійснюється зв'язок персонажів на сцені з духовним світом, символізуючи неземну природу їхнього образу.

Кабукі використовує грим для передачі інтенсивних, контрастних художніх виразів, що є невіддільним декоративним елементом вистави. Однак кумадорі виходить за рамки розуміння лише естетичного компонента, втілюючи багатовікову гримувальну традицію, котра здатна виражати певною символікою та сакральними змістами не тільки духовний вимір театрального мистецтва, а й культурної спадщини загалом. Означенні ракурси вивчення гримувального мистецтва сприяють глобальному розумінню мистецької спадщини Японії та розглядають питання яким чином грим, як засіб художньої виразності, може поєднувати уявлення про естетичне та сакральне. В означеному контексті грим відображає ширші культурні цінності та світогляд традиційного японського виконавського мистецтва.

Подальші дослідження можуть бути пов'язані з численними інтерпретаціями традиційних образів Кабукі, які зустрічаються у кіномистецтві, сценічних практиках, фешн-індустрії та діджитал сфері, а також з питанням про їхній вплив на процеси міжкультурної адаптації та інтеграції. Культурний та мистецький експорт Японії продовжує набирати оберти, і в даному контексті дослідження гримувальних практик може допомогти поглибитись в аксіологічний вимір традиційного японського мистецтва. Це відкриває нові можливості для подальших культурологічних розвідок взаємодії традиційних і сучасних сценічних практик, а також з'ясуванню характеру впливу японської естетики в цілому на сучасний мистецький досвід.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Прищепа, О. В. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії. *Вісник* Житомирського державного університету. 2011. № 59. С. 190–192.
2. Aoyagi H. Islands of Eight Million Smiles: Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan. Harvard University Asia Center, 2005. 290 p.
3. Cavaye R. Kabuki Pocket Guide. Tuttle Publishing, 1993. 184 p.
4. Eldridge, L. Face Paint: The Story of Makeup. New York: Abrams Image, 2015. 240 c.
5. Ikko T., Koike K. Japan Color. Chronicle Books, 1983. 131 p.
6. Introduzione al teatro giapponese – Asia Teatro. Asia Teatro – rivista di studi online – ISSN: 2240-4600. URL: https://www.asiateatro.it/giappone/introduzione-teatro-giapponese/ (дата звернення: 16.09.2024).
7. Kabuki Jiten: Kumadori (Kabuki Dictionary: Kumadori). URL: www2.ntj.jac.go.jp (дата звернення: 27.05.2024). (Мова оригіналу: японська)
8. Kimino, R. Photographic Kabuki Kaleidoscope (1st ed.). Tokyo: Shogakukan, 2016. P. 88–91.
9. Miller, L. Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics. Berkeley: University of California Press, 2006. 274 c.
10. Moeran, B., Skov, L. (Eds.) Fashion and Beauty in the Time of Asia. London: Routledge, 2013. 280 c.

REFERENCES:

1. Aoyagi, H. (2005). Islands of eight million smiles: Idol performance and symbolic production in contemporary Japan. Harvard University Asia Center [in English].
2. Asia Teatro. (n.d.). Introduzione al teatro giapponese – Asia Teatro. Asia Teatro – Rivista di Studi Online. Retrieved September 16, 2024, from https://www.asiateatro.it/giappone/introduzione-teatro-giapponese/ [in Italian].
3. Cavaye, R. (1993). Kabuki pocket guide. Tuttle Publishing [in English].

4. Eldridge, L. (2015). Face paint: The story of makeup. New York: Abrams Image [in English].
5. Ikko, T., & Koike, K. (1983). Japan color. Chronicle Books [in English].
6. Kimino, R. (2016). Photographic Kabuki kaleidoscope (1st ed.). Tokyo: Shogakukan [in English].
7. Miller, L. (2006). Beauty up: Exploring contemporary Japanese body aesthetics. Berkeley: University of California Press [in English].
8. Moeran, B., & Skov, L. (Eds.). (2013). Fashion and beauty in the time of Asia. London: Routledge [in English].
9. National Theatre of Japan. (n.d.). Kabuki Jiten: Kumadori (Kabuki Dictionary: Kumadori). Retrieved May 27, 2024, from www2.ntj.jac.go.jp [in Japanese].
10. Pryshchepa, O. V. (2011). *Osoblyvosti efekty ochuzhennia v tradytsiinykh teatrakh Yaponii [Features of the Alienation Effect in Traditional Japanese Theaters]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*, (59), 190–192 [in Ukrainian].

УДК 302.2:008.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-52

Микола ЛЕВЧЕНКО
заслужений працівник культури України, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри культурології, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003
***ORCID:** 0000-0002-4069-1729*

Борис ЧУПРИНА
Народний артист України, доцент кафедри культурології, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003
***ORCID:** 0009-0000-8027-4148*

Діана КУЗЯКІНА
магістр, викладачка кафедри культурології, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003
***ORCID:** 0009-0008-7715-0919*

Бібліографічний опис статті: Левченко, М., Чуприна, Б., Кузякіна, Д. (2025). Медіакультура та її вплив на формування суспільних цінностей. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 363–369, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-52

МЕДІАКУЛЬТУРА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУСПІЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ

У статті здійснено аналіз медіакультури як соціального феномена та визначення її впливу на процес формування суспільних цінностей в умовах цифрової трансформації та глобалізаційних змін. Виявлено, що медіакультура, яка виступає ключовим елементом сучасного інформаційного суспільства, здатна значно впливати на формування ціннісних орієнтацій та світогляду індивідів. З розвитком цифрових технологій медіакультура набуває нових форм і механізмів, що посилює її роль у перерозподілі інформаційних потоків і культурних практик. Зазначено, що глобалізація медіаконтенту не тільки сприяє виникненню нових соціальних стандартів і моделей поведінки, але й дозволяє маніпулювати інформацією, що має значний вплив на громадську свідомість. Особливу увагу приділено аналізу змін у соціальних цінностях, які виникають під впливом медіа, зокрема в умовах глобалізації. Зауважено, що медіакультура функціонує як важливий канал передачі цінностей і стандартів поведінки, що має прямий вплив на індивідуальні та колективні орієнтири в суспільстві. Цінності, що формуються в колективному середовищі, сприяють соціальній єдності та підтримують стабільність культурних практик. Підкреслено важливість розвитку медіаосвітніх інститутів та освітніх програм, що забезпечують підготовку індивідів до адаптації до сучасного медіасередовища. Встановлено, що у контексті глобалізованого світу, здатність критично оцінювати інформацію та використовувати її в соціальних і професійних сферах є необхідною для збереження та розвитку соціальних цінностей. Наголошено, що медіакультура не лише відображає стан суспільства, але й активно формує нові реалії, що визначають напрямки суспільних трансформацій та особистісного розвитку.

***Ключові слова:** медіакультура, глобалізація, соціальні цінності, медіаосвіта, інформаційне суспільство, медіанавички.*

Mykola LEVCHENKO
Merited Culture Worker of Ukraine, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Cultural Studies, Kherson State University, 27 Universytets'ka Str., Kherson, Ukraine, 73003
***ORCID:** 0000-0002-4069-1729*

Boris CHUPRYNA
People's Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Kherson State University, 27 Universytets'ka Str., Kherson, Ukraine, 73003
***ORCID:** 0009-0000-8027-4148*

Diana KUZIAKINA
Master, Teacher at the Department of Cultural Studies, Kherson State University, 27 Universytets'ka Str., Kherson, Ukraine, 73003
***ORCID:** 0009-0008-7715-0919*

To cite this article: Levchenko, M., Chupryna, B., Kuziakina, D. (2025). Mediakultura ta yii vplyv na formuvannia suspilnykh tsinnostei [Media culture and its influence on the formation of social values]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 363–369, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-52

MEDIA CULTURE AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF SOCIAL VALUES

The article analyzes media culture as a social phenomenon and determines its impact on the process of shaping social values in the context of digital transformation and globalization. It is found that media culture, which is a key element of the modern information society, can significantly influence the formation of value orientations and worldview of individuals. With the development of digital technologies, media culture is acquiring new forms and mechanisms, which strengthens its role in the redistribution of information flows and cultural practices. It is noted that the globalization of media content not only contributes to the emergence of new social standards and behavioral patterns, but also allows manipulating information, which has a significant impact on public consciousness. Particular attention is paid to the analysis of changes in social values that arise under the influence of the media, in particular in the context of globalization. It is noted that media culture functions as an important channel for transmitting values and standards of behavior, which has a direct impact on individual and collective guidelines in society. Values that are formed in a collective environment promote social cohesion and maintain the stability of cultural practices. The importance of developing media education institutions and educational programs that prepare individuals to adapt to the modern media environment is emphasized. It is established that in the context of the globalized world, the ability to critically evaluate information and use it in social and professional spheres is necessary for the preservation and development of social values. It is emphasized that media culture not only reflects the state of society, but also actively shapes new realities that determine the directions of social transformation and personal development.

***Key words:** media culture, globalization, social values, media education, information society, media skills.*

Постановка проблеми. Швидкий розвиток цифрових технологій докорінно змінює комунікативні процеси, визначаючи не лише способи сприйняття інформації, а й загальну соціальну динаміку. У цьому контексті візуальний і текстовий контент, що активно поширюється через цифрові платформи, формує уявлення про моральні норми, стиль життя та суспільні ідеали, закріплюючи їх у масовій свідомості. Водночас алгоритми персоналізованої подачі матеріалу впливають на індивідуальну картину світу, змінюючи горизонти сприйняття та нерідко звужуючи спектр можливих поглядів. У такому контексті глобалізаційні процеси посилюють цей вплив, адже нові медіа не лише транслюють культурні цінності, а й конструюють їх, створюючи нові смислові акценти та соціальні орієнтири. За таких умов особливо важливо здійснювати критичний аналіз інформаційних потоків, вивчаючи механізми їхнього впливу на громадську свідомість. Це робить дослідження даної проблематики надзвичайно актуальним, оскільки цифрове середовище сьогодні відіграє ключову роль у формуванні соціокультурних цінностей. Тому актуальність дослідження зумовлена зростаючим впливом цифрового середовища на процеси конструювання суспільних цінностей, оскільки нові медіа не лише відображають, а й формують морально-етичні орієнтири сучасного соціуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про значний інтерес вітчизняних учених до проблематики медіакультури та її впливу на суспільні цінності. Зокрема, Артеменко С. Б., Фляшнікова А. Б. та Оніщук І. І. розглядають питання впливу цифрового контенту на процес соціалізації особистості в умовах сучасного інформаційного суспільства. У дослідженнях Бойко А. І. та Бойка А. О. увага зосереджується на ролі системи цінностей як основи культурної ідентичності, що формується під впливом медійного простору. Подібні аспекти розкриваються й у працях Денисюк Ж. З. і Колеснікової І. В., де аналізується взаємозв'язок між медіакультурою та формуванням ціннісних орієнтацій суспільства. Теоретичне осмислення феномену медіальної культури в сучасному світі здійснює Зленко Н. М., тоді як Лиси-

нюк М. В. і Голобородько О. О. досліджують її сутнісні особливості й функціональне значення. Водночас у роботах Ороховської Л. А. та Примаченко О. розглядається вплив новітніх інформаційно-комунікаційних технологій на суспільну свідомість та історичні процеси, що підтверджує актуальність подальших наукових пошуків у цій сфері.

Однак недостатньо розглянутим залишається питання про специфіку механізмів впливу медіакультури на формування суспільних цінностей, особливо в контексті цифрової трансформації, динаміки змін інформаційного простору та зростаючої ролі соціальних мереж у конструюванні колективної свідомості.

Метою статті є аналіз медіакультури як соціального феномена та визначення її впливу на процес формування суспільних цінностей у контексті цифрової трансформації та глобалізаційних змін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Медіакультура, як соціальний феномен, відіграє ключову роль у формуванні світогляду та ціннісних орієнтацій сучасного суспільства, визначаючи основні напрямки його розвитку. Зі стрімким розвитком цифрових технологій цей феномен набуває нових форм, що значно посилює її вплив на перерозподіл інформаційних потоків і культурних практик. Зі свого боку, в умовах глобалізації медіаконтент активно проникає в усі сфери життя, формуючи нові стандарти поведінки, соціальні моделі та ідеали, які стають основою суспільних трансформацій, а це дозволяє цифровій трансформації відкривати нові можливості для маніпулювання інформацією, що значно впливає на громадську свідомість.

У цьому контексті медіакультура виступає як важливий канал передачі цінностей, здатний формувати нові стандарти та орієнтири для поведінки індивідів у соціумі. Завдяки здатності медіа швидко адаптуватися до змін у технологічному середовищі, відбувається постійний процес перегляду соціальних норм і ціннісних орієнтацій. Глобалізація медіаконтенту сприяє виникненню нових ідеалів, що взаємодіють із культурними традиціями різних націй, утворюючи глобальну культурну мапу, яка також відображає специфічні суспільні пріоритети.

Цінності є основою для формування соціальних норм, вони визначають поведінку людей і встановлюють пріоритети в суспільстві. Важливо зазначити, що цінності мають колективну природу, адже вони формуються та підтримуються не окремими індивідами, а групами людей, що разом спільно визначають свої орієнтири. Крім того, цінності мають культурну специфіку, оскільки вони відрізняються в різних культурах і спільнотах, що вказує на їхню змінність у залежності від соціального контексту. Окремо слід звернути увагу на історичну динаміку соціальних цінностей, оскільки вони можуть зазнавати змін під впливом історичних подій і соціальних трансформацій. Також варто наголосити на нормативній функції цінностей, адже саме вони є критерієм для оцінки «правильності» або «неправильності» поведінки у суспільстві. Важливим для концептуалізації є також ієрархічна структура цінностей, де суспільство визначає, які цінності є більш важливими за інші, і на основі цієї ієрархії формуються державні ідеології (Бойко & Бойко, 2024 : 171).

Цінності, що утворюються в колективному середовищі, формують не лише індивідуальні переконання, але й становлять основу соціальної єдності та стійкості. Вони діють як орієнтири для взаємодії в суспільстві, регулюючи соціальні відносини та підтримуючи стабільність культурних практик. Оскільки цінності є динамічними, вони адаптуються до змінюваних соціальних та історичних умов, що дозволяє їм залишатися актуальними в умовах соціальних трансформацій. Зміни в ціннісних орієнтаціях часто стають результатом глобальних процесів, таких як економічні, політичні чи технологічні зміни, що підкреслює важливість дослідження їх еволюції в контексті сучасного світу.

Цінності людини є основою її світогляду, оскільки вони відображають стабільне і вибіркове ставлення особистості до різних матеріальних і духовних благ, при цьому всі ці цінності детермінуються соціальними чинниками. Ціннісні орієнтації є складовими внутрішньої структури особистості, які формуються та закріплюються через життєвий досвід в процесі соціалізації, при цьому вони допомагають індивіду відрізняти важливе від менш значущого через механізм сприйняття або несприйняття певних цінностей, що сприймаються як межі основних сенсів і цілей життя. Хоча цін-

нісний світ кожної людини унікальний, існують певні універсальні стрижневі цінності, які є спільними для всіх людей, незалежно від національної чи етнічної приналежності, і які виконують об'єднавчу роль в межах різних культур (Денисюк, 2016 : 142).

Цінності, сформовані через соціалізацію, не лише відображають індивідуальний світогляд, а й здатні змінюватися під впливом зовнішніх чинників, зокрема медіа. Медіа, зі свого боку, стають важливими каналами для трансляції цих цінностей у широкі верстви суспільства, допомагаючи укріплювати або змінювати існуючі орієнтири та пріоритети. Вони не тільки впливають на формування індивідуальних цінностей, а й на загальний культурний контекст, пропонуючи нові моделі поведінки та ідеали. Це створює простір для взаємодії між особистими ціннісними системами та соціальними і культурними процесами, що відбуваються в глобалізованому світі.

З огляду на це, медіакультура може бути визначена як складова частина загальної культури, що є основним типом культури інформаційного суспільства. З одного боку, вона відображає загальний рівень розвитку цієї культури, а з іншого – формує загальний вплив на суспільство, включаючи інтелектуальний ефект, який зазвичай здійснюється через новітні медіа (телебачення, онлайн-преса, соціальні мережі, радіо, кіно). Цей вплив проявляється в зміні суспільної думки, формуванні вподобань та встановленні нових цінностей серед громадськості (Зленко, 2021 : 38).

Медіакультура не лише відображає рівень розвитку суспільства, але й активно формує нові соціальні реалії, адаптуючи культурні практики до вимог інформаційного простору. Оскільки новітні медіа проникають у всі сфери життя, вони створюють нові механізми соціалізації, що впливають на сприйняття індивідами соціальних норм і цінностей. У контексті цих змін особливо важливою є потреба в розвитку медіанавичок, що дозволяють ефективно взаємодіяти з інформацією та орієнтуватися в її безмежних потоках, що, зі свого боку, сприяє формуванню відповідних компетентностей у суспільстві.

Суттєвий та організований вплив медіакультури на процес соціалізації індивіда визначається роллю засобів масової інформації у формуванні особистості в соціальному середовищі. Це, в свою чергу, вимагає розвитку необхідних медіанавичок, що дозволяють орієнтуватися в сучасному інформаційному просторі. Зокрема, важливою є необхідність створення ефективних медіаосвітніх інститутів, здатних забезпечити відповідну підготовку в системі вищої освіти для адекватної взаємодії з медіасередовищем сучасного світу (Артеменко та ін., 2023 : 231).

Зважаючи на масштабний вплив медіакультури, необхідність розвитку медіанавичок стає все більш актуальною для адекватної адаптації особистості до сучасних реалій. В умовах стрімкого технологічного прогресу та розповсюдження новітніх медіаформатів здатність критично оцінювати інформацію та використовувати її у соціальних та професійних сферах є важливим аспектом соціалізації. Це зумовлює важливість освіти, яка надає індивідам інструменти для розвитку відповідних навичок, необхідних для ефективної взаємодії з медіасередовищем та підвищення їх інформаційної грамотності.

Вплив медіакультури на розвиток особистості є комплексним: він охоплює як інтелектуальні, так і емоційні аспекти, сприяючи формуванню світогляду, творчого та критичного мислення, а також елементів естетичної свідомості, таких як здатність до естетичного сприйняття та аналізу. Медіакультура вимагає від особистості розвитку низки важливих навичок, зокрема уміння інтерпретувати інформацію, розуміти її основну сутність, визначати її спрямованість та відрізняти головне від другорядного. Вона також включає здатність знаходити необхідну інформацію в різних джерелах, трансформувати її, змінюючи обсяг, форму або знакову систему, а також виявляти помилки в інформаційних повідомленнях і коригувати їх на основі аргументів. Крім того, медіакультура передбачає здатність сприймати різні погляди на одну й ту саму проблему, а також вміння аналізувати і наводити вагомі аргументи як на користь, так і проти певних поглядів, встановлюючи зв'язки між різними повідомленнями та формуючи власну обґрунтовану думку щодо їх змісту (Колеснікова, 2016 : 136).

Медіакультура здійснює не тільки когнітивний вплив, але й активно формує соціальні та культурні уявлення індивіда. Вона впливає на

побудову ідентичності особистості, одночасно визначаючи її роль у суспільстві через адаптацію до нових культурних норм та моделей поведінки. Це ставить перед суспільством завдання не лише поширення медіаосвіти, а й створення умов для ефективного використання медіа як інструменту розвитку людини в контексті глобалізованого світу.

Медіакультура, впливаючи на формування світогляду та повсякденну поведінку людини, прищеплює їй певні норми, стилі, моду і мовні практики, що не завжди мають позитивний ефект. З огляду на це, для подальшого прогресу суспільства необхідні свідомі заходи щодо розвитку медіаосвіти, яка має сприяти розкриттю творчого потенціалу індивіда та формуванню аналітичного підходу до сприйняття явищ і фактів реальності (Лисинюк & Голобородько, 2020 : 44).

При цьому медіаосвіта стає важливим інструментом у боротьбі з негативними аспектами впливу медіакультури, оскільки вона сприяє розвитку критичного мислення та здатності до самостійного аналізу інформації. Вона допомагає людині розпізнавати маніпуляції та стереотипи, що часто поширюються через мас-медіа, і забезпечує формування здатності оцінювати інформаційні потоки з різних поглядів. Важливо також, щоб особистість була здатна протистояти нав'язаним уявленням і образам, що формуються в медіа, і не сприймала їх як єдину істину.

У системі підготовки майбутніх культурологів медіаосвіта відіграє ключову роль, оскільки надає їм необхідні знання та навички для аналізу медіакультури та її впливу на суспільні процеси. Культуролог, як дослідник соціокультурних явищ, має бути здатним критично оцінювати медіатексти, розпізнавати правдиву інформацію від хибної, вирізняти продукти, створені штучним інтелектом, та розуміти механізми маніпуляції громадською думкою. Володіння методами медіааналізу дозволяє майбутнім фахівцям досліджувати зв'язок між мас-медіа та культурною ідентичністю, виявляти трансформації ціннісних орієнтацій у цифрову епоху та формувати стратегії інформаційної безпеки. Таким чином, медіаосвіта не лише розширює професійні компетентності культуролога, а й сприяє розвитку його соціальної відповідальності та здатності до ефективного міжкультурного діалогу.

Однією з характерних рис культури інформаційного суспільства є здатність маніпулювати соціумом через мас-медіа, які нав'язують стереотипи та символи, що не потребують глибокого осмислення і сприймаються як сама реальність. Цей процес дозволяє здійснювати контроль над соціумом шляхом впливу на індивідуальну та колективну свідомість, що сприяє тотальному контролю за людьми. Для запобігання маніпуляціям, які призводять до деградації особистості, зомбування та обмеження свободи, необхідно встановити громадський контроль над засобами масової інформації з метою заборони використання маніпулятивних технологій у формуванні суспільної свідомості. Важливим аспектом є роль медіакультури у забезпеченні можливості використовувати мас-медіа як інструмент демократизації та сприяння взаємодії різних суспільних дискурсів (Ороховська, 2017 : 30).

У цьому контексті важливо зазначити, що медіа не тільки передають інформацію, а й активно формують способи її сприйняття, часто накладаючи свої інтерпретації на реальність. Оскільки медіа мають значний вплив на колективну свідомість, вони стають потужним інструментом як для маніпуляцій, так і для побудови громадських дискусій, що відображають різні суспільні інтереси.

Мас-медіа, будучи одним з ключових інститутів громадянського суспільства, виконують функцію задоволення інформаційних потреб соціуму, сприяючи політичній комунікації, створюючи нову інформацію, пропонуючи способи її розуміння та інтерпретації, а також формуючи певний погляд на історію – як суспільства, так і держави, людських спільнот та окремих індивідуумів. Важливу роль у цьому процесі відіграють громадські медіа, які організовують дискусії, залучаючи громадян, об'єднаних спільними цілями та намірами. Вплив мас-медіа на суспільну свідомість опирається також на психологічні аспекти, взаємодіючи в об'єкт-суб'єктній формі. Через спрощену подачу історії та інші інформаційні процеси, мас-медіа підтримують масову комунікацію, впливають на формування та зміну соціальних установок і орієнтацій, стимулюють виникнення певних суспільних настроїв та громадської думки, а також спонукають суспільство до вчинків, що відповідають зазда-

легідь визначеним цілям (Примаченко, 2022 : 77-78).

У контексті зазначеного, потрібно підкреслити, що медіакультура як соціальний феномен є важливим інструментом формування суспільних цінностей у контексті цифрової трансформації та глобалізаційних змін, адже вона визначає основні напрямки розвитку суспільства. Впливаючи на перерозподіл інформаційних потоків і культурних практик через новітні медіа, медіакультура створює нові стандарти поведінки та соціальні моделі, що стають основою для суспільних трансформацій. У зв'язку з глобалізацією, медіа проникають в усі сфери життя, відіграючи ключову роль у формуванні індивідуальних та колективних цінностей, які визначають соціальні норми та взаємодію в суспільстві. Завдяки своїй здатності адаптуватися до технологічних змін, медіакультура постійно переглядає соціальні норми і ціннісні орієнтації, що спричиняє трансформацію соціальних практик. У той же час глобалізація медіаконтенту сприяє виникненню нових ідеалів, що взаємодіють із культурами різних націй, формуючи таким чином глобальну культурну мапу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, роблячи підсумок дослідження, відзначимо, що медіакультура, яка є важливою частиною сучасного суспільства, суттєво впливає на формування соціальних норм, цінностей і моделей поведінки. Швидкий розвиток цифрових технологій та глобалізація медіаконтенту змінюють структуру суспільних відносин і сприяють виникненню нових соціальних орієнтирів. Водночас медіакультура активно адаптується до змін у технологічному середовищі, що дозволяє їй постійно оновлювати соціальні норми та цінності. Цінності, що формуються через медіа, мають глибокий вплив на індивідуальні світогляди та є основою соціальної єдності в суспільстві. Оскільки ці цінності постійно змінюються, важливо розвивати медіанавички, що дозволяють особистості ефективно орієнтуватися в сучасному інформаційному просторі.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо в дослідженні впливу медіакультури на формування нових соціальних норм та ціннісних орієнтацій у глобалізованому світі, зокрема в контексті цифрової трансформації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Артеменко С. Б., Фляшнікова А. Б., Оніщук І. І. Вплив медіакультури на соціалізацію особистості в сучасному інформаційному суспільстві. *Грааль науки*. 2023. № 25. С. 229–232.

2. Бойко А. І., Бойко А. О. Система цінностей як фундамент культурної ідентичності в сучасному суспільстві: огляд основних проблем. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 166–177.

3. Денисюк Ж. З. Вплив медіа культури на формування ціннісних орієнтацій суспільства. Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі: зб. праць (за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції «Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі», Київ, 21–23 вересня 2016 р.). К.: Міленіум, 2016. С. 142–143.

4. Зленко Н. М. Феномен медіальної культури в сучасному світі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 34–38.

5. Колеснікова І. В. Медіакультура та її значення в сучасному інформаційному суспільстві. *Навчально-методичні матеріали для курсів підвищення кваліфікації педагогів Житомирщини*. 2016. С. 132–138.

6. Лисинюк М. В., Голобородько О. О. Медіакультура: сутнісні особливості і функції. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 38–48.

7. Ороховська Л. А. Трансформації суспільної свідомості під впливом новітніх інформаційно-комунікаційних технологій. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2017. № 2. С. 26–30.

8. Примаченко О. Роль медіа в комплексному впливові історії на суспільну свідомість. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2022. № 30. С. 74–82.

REFERENCES:

1. Artemenko, S. B., Fliashnikova, A. B., Onishchuk, I. I. (2023). Vplyv mediakultury na sotsializatsiiu osobystosti v suchasnomu informatsiinomu suspilstvi [Influence of media culture on socialization of personality in the modern information society]. *Hraal nauky*, 25, 229–232 [in Ukrainian]

2. Boiko, A. I., Boiko, A. O. (2024). Systema tsinnostei yak fundament kulturnoi identychnosti v suchasnomu suspilstvi: ohliad osnovnykh problem [The system of values as the foundation of cultural identity in modern society: an overview of the main problems]. *Kulturolohichnyi almanakh*, 4, 166–177 [in Ukrainian]

3. Denysiuk, Zh. Z. (2016). Vplyv media kultury na formuvannia tsinnisnykh oriientatsii suspilstva [Influence of media culture on the formation of value orientations of society]. Dialoh kultur Ukraina – Hretsiia: kulturna polityka XXI st. v yevropeiskii retrospektyvi: zb. prats (za materialamy VII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Dialoh kultur Ukraina – Hretsiia: kulturna polityka XXI st. v yevropeiskii retrospektyvi», Kyiv, 21–23 veresnia 2016 r.). K.: Milenium, 142–143 [in Ukrainian]

4. Zlenko, N. M. (2021). Fenomen medialnoi kultury v suchasnomu sviti [The phenomenon of media culture in the modern world]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 34–38 [in Ukrainian]

5. Kolesnikova, I. V. (2016). Mediakultura ta yii znachennia v suchasnomu informatsiinomu suspilstvi [Media culture and its importance in the modern information society]. *Navchalno-metodychni materialy dlia kursiv pidvyshchennia kvalifikatsii pedahohiv Zhytomyrshchyny*, 132–138 [in Ukrainian]

6. Lysyniuk, M. V., Holoborodko, O. O. (2020). Mediakultura: sutnisni osoblyvosti i funktsii [Media culture: essential features and functions]. *Pytannia kulturolohii*, 36, 38–48 [in Ukrainian]

7. Orokhovska, L. A. (2017). Transformatsii suspilnoi svidomosti pid vplyvom novitnikh informatsiino-komunikatsiinykh tekhnolohii [Transformations of public consciousness under the influence of the latest information and communication technologies]. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu. Filosofiia. Kulturolohiia*, 2, 26–30 [in Ukrainian]

8. Prymachenko, O. (2022). Rol media v kompleksnomu vplyvovi istorii na suspilnu svidomist [The role of media in the complex impact of history on public consciousness]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filosofski nauky*, 30, 74–82 [in Ukrainian]

УДК 78.072(477):050(477.83/.86):78.03(477.83/.86)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-53

Уляна МОЛЧКО
доктор філософії, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100
***ORCID**: 0000-0003-1519-6053*

Бібліографічний опис статті: Молчко, У. (2025). Публіцистичний доробок Нестора Нижанківського під псевдонімом «Отсен Р.». *Fine Art and Culture Studies*, 1, 370–376, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-53

ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДОРОБОК НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО ПІД ПСЕВДОНІМОМ «ОТСЕН Р.»

Дослідження репрезентує маловідомі публікації Нестора Нижанківського, які містять вартісний джерелознавчий матеріал, у якому репрезентована культурно-мистецька подієвість Східної Галичини першої половини XX століття.

***Мета роботи** – здійснити культурологічно-музикознавчий аналіз публікацій Нестора Нижанківського під псевдонімом «Отсен Р.», окреслити жанрову палітру дописів галицького митця, охарактеризувати їх комунікаційний вплив на тогочасне суспільне середовище.*

***Методологія дослідження** опирається на сукупність методів емпіричного й теоретичного рівнів наукового пізнання соціокультурної дійсності Східної Галичини. Зокрема застосовано **методи**: історико-хронологічний – для розкриття щаблів розвитку галицького культурно-освітнього простору в першій половині XX століття; контент-аналізу – для характеристики тематико-смислового наповнення маловідомих газетних дописів Н. Нижанківського; описовий – для розгляду фактичного матеріалу в публікаціях журналіста; біографічний – для висвітлення сторінок життя і творчості видатних українських музикантів; класифікації та типології – для окреслення жанрових особливостей музично-критичних праць Н. Нижанківського під псевдонімом Отсен Р.*

***Наукова новизна** полягає в тому, що вперше вводить до наукового обігу маловідомі пресові дописи Нестора Нижанківського на сторінках часопису «Діло», а також характеризується соціокультурна подієвість Східної Галичини крізь публікації під псевдонімом Отсен Р., у яких відображено поступ регіону до становлення засад професійного українського мистецтва.*

*На основі наукового аналізу зроблено такі **висновки**. Публіцистичні праці Нестора Нижанківського під псевдонімом Отсен Р. є вартісним культурологічним матеріалом, у якому зафіксований складний шлях галицького громадянства на шляху формування національного мистецького світогляду. Газетні рецензії на культурно-освітні події Львова та регіональних міст Східної Галичини репрезентували утвердження української культури в історичний період бездержав'я.*

***Ключові слова:** періодика, публіцистика, українська музична культура, Нестор Нижанківський, «Діло», музична критика, Галичина, національні засади.*

Uliana MOLCHKO
Doctor of Philosophy, Associated Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical Disciplines and of Instrumental Training, Faculty of Primary Education and arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 I. Franka Str., Drohobych, Lviv Region, Ukraine, 82100
***ORCID:** 0000-0003-1519-6053*

To cite this article: Molchko, U. (2025). Publitsystychnyi dorobok Nestora Nyzhankivskoho pid psevdonimom «Otsen R.» [Journalistic heritage of Nestor Nyzhankivskyi (under the pen name Otsen R.)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 370–376, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-53

JOURNALISTIC HERITAGE OF NESTOR NYZHANKIVSKYI (UNDER THE PEN NAME OTSEN R.)

The paper explores little-known press materials by Nestor Nyzhankivskyi that contain valuable source study material representing the cultural and artistic events in Eastern Galicia in the first half of the 20th century.

***The aim** is to conduct a cultural and musicological analysis of Nestor Nyzhankivskyi's press materials under the pen name Otsen R., to outline the genre range of newspaper reports by this Galician artist, and to describe their communication impact on the social environment of the time.*

***The research methodology** is based on a combination of methods of empirical and theoretical levels of scientific knowledge of the sociocultural reality of Eastern Galicia. In particular, the following **methods** were employed: historical and chronological method – to reveal the stages of development of the cultural and educational life in Eastern Galicia in the first half of the 20th century; content analysis – to describe the topics and content of little-known newspaper reports by N. Nyzhankivskyi; descriptive method – to consider the fact-based materials in the journalist's press materials; biographical method – to cover the life and creative work aspects of prominent Ukrainian musicians; classification and typology – to outline the genre features of N. Nyzhankivskyi's music criticism reports published under the pen name Otsen R.*

***The academic novelty** of the paper lies in the fact that for the first time, little-known newspaper reports in the Dilo periodical are introduced into scholarly discourse, and the socio-cultural events in Eastern Galicia are described through publications under the pseudonym Otsen R., which reflect the region's progress towards the establishment of the foundations of professional Ukrainian art.*

*Based on the scientific analysis, the following **conclusions** were drawn: the journalistic materials by Nestor Nyzhankivskyi under the pen name Otsen R. are valuable cultural materials that record the arduous path of Galician citizens to shaping the national artistic worldview; newspaper reviews of cultural and educational events in Lviv and cities in the Eastern Galician region represented the establishment of Ukrainian culture during the historical period of statelessness.*

***Key words:** periodicals, journalism, Ukrainian musical culture, Nestor Nyzhankivskyi, Dilo, music criticism, Galicia, national principles.*

Актуальність проблеми. Публіцистична діяльність Нестора Нижанківського в першій половні ХХ століття визначається як «…яскраве документальне свідчення розвитку української культури початку ХХ сторіччя» (Молчко, 2014, с. 7). У пресових матеріалах галицького музичного критика зафіксовані важливі соціокультурологічні події Східної Галичини. Митець дописував до численних пресодруків під власним прізвищем «Нижанківський Н.», одно та дволітерними криптонімами «Н.», «Н. Н.», а також під псевдонімами «Ниж», «Отсен Р.». Якщо його друковані праці під зазначеними підписами є знаними в українському суспільному просторі, то про дописи за псевдонімом «Отсен Р.» є маловідомими. Будучи вартісною частиною журналістського доробку визначного культурно-громадського та освітнього діяча, ці публікації висвітлюють оригінальні сторінки професійного становлення усіх мистецьких сфер національної культури початку ХХ століття. Тому сьогодні актуальним залишається питання дослідження багатогранної публіцистичної спадщини Нестора Нижанківського, зокрема під псевдонімом «Отсен Р.».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До розгляду публіцистичної спадщини корифея української культури Нестора Нижанківського зверталося чимало музикознавців. Музично-критичне надбання характеризував дослідник життя і творчості композитора Юрій Булка (Булка, 1997). У 2014 році виходить друком тематична монографія Уляни Молчко (Молчко, 2014), у якій аналізується журналістська співпраця галицького культурно-освітнього діяча з часописами Львова першої половини ХХ століття. Джерелознавчим підґрунтям цього дослідження стали пресові матеріли з тогочасної раритетної періодики. Вперше приналежність псевдоніма «Отсен Р.» до Н. Нижанківського висвітлює наша стаття «Музично-критична творчість Нестора Нижанківського в літературно-публіцистичному процесі початку ХХ сторіччя» (Молчко, 2020, с. 69–79).

Мета дослідження – здійснити культурологічно-музикознавчий аналіз публікацій Нестора Нижанківського під псевдонімом «Отсен Р.», окреслити жанрову палітру дописів галицького митця, охарактеризувати їх комунікаційний вплив на тогочасне суспільне середовище.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед багатоаспектної тематики провідного галицького часопису «Діло» чільне місце займали публікації мистецького змісту. Нестор Нижанківський тісно співпрацював

з щоденником починаючи з 1927 року. Газетні матеріали підписані псевдонімом «Отсен Р.», який у зворотньому напрямку прочитується як «Нестор», трапляються на шпальтах пресодрука з 1929 року.

Одним з перших дописів за цим підписом з'являється відгук про соціокультурологічну подію «Концерт для учасників конгресу "Просвіти"» (Отсен Р., 1929, с. 5–6). Публіцист висвітлював ювілейний концерт товариства «Просвіти» для членів Освітнього конґресу, який відбувся у залі Музичного Товариства імені М. Лисенка. Допис відзначається критичною оцінкою мистецького заходу громадської ваги. Будучи поборником професіоналізму у проведенні арт-акцій різного характеру, Н. Нижанківський здійснює аналіз виконавської майстерності співочих колективів. Першим характеризувався хор Жовкви. До недоліків автор зачислив нефаховість в інтерпретації творів: «За городом качки пливуть» М. Леонтовича, композиції С. Людкевича[1], а стрілецькі пісні М. Гайворонського «…впаковано у якусь неможливу "вязанку", написану на мішаний хор у неможливій формі і ще неможливішій гармонізації» (Остен Р., 1929[a], с. 6). Особливо негативно висловлюється публіцист про дилетантський підхід диригента, щодо перероблення твору «Гуляли» о. О. Нижанківського з чоловічого складу на мішаний.

Хор з Радехова отримав високу професійну оцінку музичного критика. Він пише, що цей колектив «…не тільки умів дати справді хоральний звук, але й розпоряджає доволі великою скільністю музично- й хорально-виразових засобів» (Остен Р., 1929[a], с. 6). Характеризуючи якісний фаховий рівень, автор з обуренням відзначає виконання на тій імпрезі творів російського композитора О. Архангельського. «Чи не можна було хоч на ювилейнім концерті "Просвіти" заповнити програму виключно українськими творами?», – звертається до мистецької громадськості Н. Нижанківський (Остен Р., 1929[a], с. 6).

Публіцист порушує питання «українськості» в «Українській сюїті» А. Рубінштейна, яку представив оркестр на концерті. Митець висловлює думку, що задекларована тематика композицій, яка «…основана на українській пісні – це ще не значить, що дух цих творів український і що вони по своїй суті українські!» (Остен Р., 1929[a], с. 6). Насичення допису фаховим аналізом святкової програми сприяє формуванню естетичних смаків, національної позиції в суспільному галицькому середовищі та виконує інформаційно-комунікативну функцію.

Пресовий матеріал «Концерт Українського Т-ва допомоги Еміґрантам» (Отсен Р., 1929[b], с. 5) висвітлює арт-імпрезу, в якій брали участь з сольними виступами провідні виконавці Львова, зокрема піаністка Галя Левицька, скрипаль Осип Москвичів, співачка Ірина Туркевич. Допис є не тільки відгуком на концертну подію Львова, але й представляє критичний аналіз виступів артистів. Н. Нижанківський виступає як безкомпромісний критик, для якого «…чорне було завжди чорне, а біле білим» (Витвицький, 1965, с. 143). Він з притаманною йому професійною вимогливість в репрезентованому пресовому матеріалі викриває недоліки імпрези. Зокрема, він викриває непродуману програму артистів. Осип Москвичів представив так звані салонні твори («Morgen» Р. Штрауса, «Andantino» Дж. Мартіні-Ф. Креслера, «Romanza andalyza» П. Сарасате, «Осіння пісня » П. Чайковського та інші), хоча його фаховий та технічний рівень дозволяв йому виконувати глибші за змістом п'єси. Концертмейстерка Дарія Колесса акомпанувала «…за тихо, за делікатно» (Отсен Р., 1929[b], с. 5).

Критичні зауваження висловлює публіцист і до гри піаністки Галини Левицької, у виконанні якої прозвучали «Елегія» М. Лисенка та «Після прочитання Данте» Ф. Ліста. Хоча Н. Нижанківський відзначає її високопрофесійне володіння фортепіанним звуковидобуттям та внутрішньою музикальністю, але в лістівському творі «…не було орхестральної барвности. Надто скорі переходи з одної фрази до другої затирали пластику твору, яку пяністка старалась підчеркнути щораз-то новими виразовими засобами свого поважного і доволі богатого технічного уміння» » (Отсен Р., 1929[b], с. 5).

У концертному виступі співачка Ірена Туркевич показала «…гарний голос, добре вишколений» (Отсен Р., 1929[b], с. 5). Її інтерпретації властива інтелігентність з нахилом до драматизму («Пісня чарівниць» Ф. Мендельсона, арія з опери «Далібор» Б. Сметани). В окремих творах автора вразила «…невирівняна інтонація, не все правильно зачеркнене фразування або

[1] Назву твору не вказано.

й проспівання деякого місця з меншим виразом, якби треба» (Отсен Р., 1929[b], с. 5). Акомпанував співачці Борис Кудрик.

Н. Нижанківський висловлює свої враження від солоспіву «Утоптала стежечку» Б. Кудрика. На його думку, композитор використовує гармонію «…стилево старшою як у Лисенка!» (Отсен Р., 1929b, с. 5), а у фразах схильний до «…строфічности, і то ще й з російською закраскою в закінченнях. Так не треба компонувати!», – наголошує митець (Отсен Р., 1929b, с. 5).

Події культурно-освітнього життя Східної Галичини початку XX століття знайшли висвітлення у низці публікацій. Допис «Попис елєвів філіяльних Муз. Інститутів ім. Лисенка» (Отсен Р., 1930, с. 5) Н. Нижанківського представляє фахову характеристику з екзаменів учнів окремих філій Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Пресовий матеріал є вартісним джерелом, в якому журналіст подає прізвища молодих музикантів їх викладачів, а також їх програми, що дає уяву про рівень професійної освіти в регіоні.

Автор характеризує працю Стрийської, Львівської, Коломийської, Дрогобицької філій. Культурно-освітній захід відбувся 19 травня 1930 року в залі Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові. Розглядаючи поступ Стрийського осередку, Н. Нижанківський звертає свою увагу на виступи учнів класу фортепіано професора Галини Левицької: Марти Кравців («Етюд для лівої руки» О. Скрябіна), Ірини Котович («Варіації на угорську тему» Й. Брамса), Л. Гошовської, Л. Дутківної, Л. Головчаківної, а також скрипальки (?) Цісик (клас скрипки Володимира Котовича).

Коломийська філія представила двох скрипалів, про виступ яких автор пише: «…велика повага і пошана, з якою вони ((?) Цісик (клас (?) Рубінґер) та В. Баран (клас (?) Барана) – *У. М.*) ставляться до свого діла як поглядом техніки, так і виконання» (Отсен Р., 1930, с. 5). На імпрезі Дрогобицький мистецький осередок репрезентувала піаністка (?) Ґольдгамерівна (клас Галини Лагодинської). «Добре технічне вивінування йде у неї ((?) Ґольдгамерівни – *У. М.*) впарі з (місцями) бездоганною інтерпретацією, підпертою чисто пяністичним розмахом», – зауважує журналіст (Отсен Р., 1930, с. 5).

Львівська філія також показала музичні досягнення камерно-інструментальній ділянці, зокрема виступили учні класу професора С. Людкевича.

Завершуючи публікацію, Н. Нижанківський відзначає високу майстерність молодих виконавців, яку дає українська музична освіта Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а «…найкращим доказом є принимання наших абсольвентів на майстерські школи у Празі й у Відні» (Отсен Р., 1930, с. 5).

Дописом «Розбудова Музичного Інституту імені Лисенка у Львові» (Отсен Р., 1931, с. 2–3) публіцист на шпальтах часопису «Діло» знайомить суспільність з поступом знакового навчального закладу в Східній Галичині. Н. Нижанківський репрезентує діяльність освітніх напрямків: 1. Нормальна школа усіх консерваторських предметів, а саме «…інструментальних, вокальних, сольових, збірних і всіх теоретичних – включно з концертовим курсом для інструментів і композицію для теоретиків» (Отсен Р., 1931, с. 2–3); 2. Трирічний педагогічний курс для підготовки до державного іспиту майбутніх вчителів музики в середніх школах; 3. Однорічний диригентський курс для керівників хорів; 4. Відкриття філіалів в передмісті Львова.

Автор наголошує на важливості музичної освіти для української молоді, яка є високої професійної якості та уможливлює продовження навчання закордоном.

Рецензія на імпрезу «Симфонічний концерт під орудою Антона Рудницького» (Отсен Р., 1931, с. 5) привертає увагу вартісною музикознавчою оцінкою галицького публіциста. Допис є відгуком на виступ театрального оркестру. Пресовий матеріал є важливим джерелом, у якому зафіксовано як диригентську майстерність А. Рудницького, так і критичний аналіз виконуваних композицій.

Характеризуючи професіоналізм керівника оркестру, Н. Нижанківський підкреслює його позитивні риси: диригентська пластика, деталізація у фразуванні, чіткий метроритм. На думку публіциста, найкраще вдалися три танці з опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського. В оцінці музичного критика «Перський танок» відзначався різноплановою настроєвістю, що об'єднувалася остинатною ритмічною формулою, а в «Китайському танку» «…легко

впізнати пентатонічну азійську скалю, на якій побудована тема» (Отсен Р., 1931, с. 5). Особливої уваги заслуговував «Гуцульський танок». У творів журналіст відзначав «…бравурний ритм» (Отсен Р., 1931, с. 5), а також гуцульськість, яка в Лятошинського підкреслювала «…аристократичну шляхотність цілости; – так, як і самі гуцули» (Отсен Р., 1931, с. 5).

Музично-критична діяльність Н. Нижанківського була скерована на формування в читацькій авдиторії висококультурного естетичного смаку. Власне тому чимало його публікацій викривали художньо-артистичні недоліки, які мали місце в мистецьких імпрезах Східної Галичини. Допис «Вечір історичних дум та народніх пісень» (Отсен Р., 1932, с. 5) розкриває виступ Михайла Островерхи (тенор), Стефанії Пшеничкової (фортепіано), Володимира Шуля (бандура) на концерті, програму котрого насичували фольклорні зразки.

Відзначаючи добру фахову майстерність співака М. Островерхи, журналіст негативно відгукується про примітивні гармонізації виконуваних ним народнопісенних творів та недостатній технічний рівень акомпаніаторки С. Пшеничкової, а також про невідповідність дилетантського бандурного супроводу В. Шуля стосовно професійного рівня співака.

Цією публікацією автор спонукав артистів до відповідального підходу в справі професіоналізації культурологічного простору Східної Галичини першої половини XX століття.

У публіцистичному доробку Н. Нижанківського є низка пресових матеріалів рекламного характеру. Допис «Коляди на фортепян Василя Барвінського» (Отсен Р., 1931, с. 5) пропагує серед галичан нотне видання зазначеного українського композитора, яке видало Музичне товариство імені Лисенка. Привертаючи увагу громадськості, музичний критик зазначає, що «…в кождій колядці старався Барвінський “вписати” нотами такий настрій, який дана коляда викликує. Тому кожда з коляд має своє лице» (Отсен Р., 1931, с. 5). Вартісними є висловлювання публіциста щодо професійної оцінки техніки опрацювань пісенного матеріалу В. Барвінським, який «…не зміняв настрою цієї традиції (звиклої гармонізації. – *У. М.*), тільки усунув вульгаризми та оживив та спестив надто банальні і “пусті” місця» (Отсен Р., 1931, с. 5). Н. Нижанківський наголошує, що митець не обмежився трактування співочого звуку фортепіаном. Він «…ілюструє часом цілі різдвянні настрої, використовуючи звучність фортепяну як інструменту» (Отсен Р., 1931, с. 5). Музичний критик наводить приклад звукової імітації дзвонів в п’єсах «У Вифлеємі нині новина» та «Ізрівнай Боже». Завершує свій газетний допис зверненням до суспільної свідомості, пишучи, що «…ця збірка коляд повинна найтися в кожній українській хаті – не тільки як доказ нашої музикальности, але й на доказ нашої культурности» (Отсен Р., 1931, с. 5).

На шпальтах щоденника «Діло» з’являлися публікації, у яких висвітлювалися регіональні соціокультурні події. У низці дописів представлена концертно-просвітницька діяльність хору «Дрогобицький Боян». Два пресові матеріали Н. Нижанківського присвячені виступам співочого колективу в мистецьких імпрезах до дев’ятих роковин смерті українського композитора Миколи Леонтовича. У рецензії «Концерт із творів Леонтовича у Дрогобичі» (Отсен Р., 1930, с. 5), застосовуючи підпис псевдонімом Отсен Р., критик фіксує свою участь в арт-акції, а саме відчит реферату про корифея української музики. У вступному слові він наголошує на значенні постаті М. Леонтовича «…в історичному розвитку нашої музичної культури та якими виразовими засобами послугувався він у своїх творах. Реферат, підсилений одним діяґрамом і аналізою пісні «Чого Івасю змарнів» (подвійний контрапункт сопрану і тенора), робив переконуюче враження» (Отсен Р., 1930, с. 5).

Представивши місцевій громадськості 22 твори М. Леонтовича, «Дрогобицький Боян» отримав схвальну музично-критичну оцінку Н. Нижанківського. Публіцист відзначив, що співочий колектив під керівництвом диригента о. Северина Сапруна «…каже публиці не тільки вислухати, але й переживати деякі твори Леонтовича, завдяки продуманому і барвному виконанню. В цьому саме лежить велике значіння концерту «Дрогобицького Бояна» і вага його праці на полі нашого музичного мистецтва» (Отсен Р., 1930, с. 5).

Допис «Концерт «Дрогобицького Бояна» в Самборі» (Отсен Р., 1930, с. 6) засвідчує повторення концертної програми з творів М. Леонтовича у цьому галицькому місті. Автор відзначає професійну співочу подачу композицій хоровим колективом під батутою

о. С. Сапруна.

Творчі здобутки зазначеного вище колективу репрезентовані у газетному відгуку «Концерт “Дрогобицького Бояна”» (Отсен Р., 1932, с. 5–6). Публіцистичний матеріал представляє вартісну оцінку Н. Нижанківським фахової майстерності диригентів цього хору. Відзначаючи високий виконавський рівень колективу, автор наголошує на вдумливій професійні праці перших його керівників – М. Іваненка та о. С. Сапруна.

Концертна програма складалася з 13 творів П. Демуцького, О. Кошиця, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Сениці, К. Стеценка, В. Ступницького. Дев’ятьма композиціями диригував Б. П’юрко, чотирма творами – М. Іваненко. Характеризуючи цих керівників, Н. Нижанківський відзначає в кожного артиста індивідуальні особливості інтерпретації. Зокрема М. Іваненко – «…це знаний вже, досвідчений диригент, повний розмаху і безпосередности у виразі» (Отсен Р., 1932, с. 6), а Б. П’юрко – «… більше вглибчивий як зверхно-показний. Він старається виконати кожний твір так, щоб на слухача ділав більше внутрішній зміст твору, як зверхний ефект» (Отсен Р., 1932, с. 6).

Допис зафіксовує блискучий виступ скрипаля С. Огородніка та акомпаніатора Ю. Соневицького.

У пресовому матеріалі «Шевченківський вечір у Стрию» (Отсен Р., 1932, с. 5–6) Н. Нижанківський ділиться враженням від мистецької імпрези в галицькому місті. Публікація відзначається вартісною інформацією щодо артистів та концертного репертуару. Автор пише про виконання скрипалем І. Повалячеком та піаністкою-акомпаніаторкою М. Байловою «Chanson Triste» В. Барвінського і «Чабарашки» С. Людкевича, а також хоровим колективом творів «Заповіт» М. Вербицького, хор з опери «Утоплена» М. Лисенка, «Бондарівна» О. Кошиця, «Ой пряду» М. Леонтовича, «Косар» С. Людкевича. Високу оцінку журналіст дає диригенту Є. Форостині, який «…поставив себе всеціло для орґанізації хору й орхестри і тим підготовив ґрунт для фахової праці і фахового диригента і в орхестрі і в Боянівському хорі» (Отсен Р., 1932, с. 6).

Журналістські праці за підписом Отсен Р. зустрічається на шпальтах музичного журналу «Боян». Допис, який опублікований у рубриці «Всячина» (Отсен Р., 1930, с. 8–9), є оглядом низки концертних акцій, а саме Академії в честь Папи Пія XL, Концерту «Львівського Бояна» і хору «Сурма», чим автор зафіксовує соціокультурологічну подієвість Східної Галичини першої половини ХХ століття.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Публікації Н. Нижанківського під псевдонімом Отсен Р. на шпальтах щоденника «Діло» є важливим документальним свідченням мистецько-професійного становлення духовної столиці Східної Галичини Львова та регіональних міст. Репрезентована в рецензіях соціокультурологічна подієвість констатує активне музичне життя краю в українському громадянському середовищі. Тематичний спектр дописів висвітлює сторінки визначних артистів, хорових колективів, вхід у світ нових нотних видань. Акцентуючи увагу галичан на ролі національного мистецтва та освіти в тогочасному суспільстві, Н. Нижанківський утверджував національні засади музичної критики ХХ століття, яка була дієвим комунікаційним засобом формування державницької свідомості. Публіцистичні матеріли Н. Нижанківського під псевдонімом Отсен Р. повинні бути уведені в сучасний науковий обіг, що дасть можливість актуалізувати їх в працях дослідників історії української культури першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. Львів; Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 1997. 63 с.

2. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львіві, 2003. С. 138–157.

3. Молчко У. Музично-критична творчість Нестора Нижанківського в літературно-публіцистичному процесі початку ХХ сторіччя. *Українська музика*: науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2020 Ч. 3 (37). С. 69–79.

4. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2014. 304 с.

5. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. [Без назви]. *Боян*. 1930. Ч. 1. Січень. С. 8–9.

6. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Вечір історичних дум та народніх пісень. *Діло*. 1932. Ч. 25. 4–5 лютого. С. 5.

7. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Коляди на фортепян Василя Барвінського. *Діло*. 1931. Ч. 290. 27 грудня. С. 5.

8. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Концерт для учасників конгресу «Просвіти». *Діло*. 1929[a]. Ч. 217. 1 жовтня. С. 5–6.

9. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Концерт «Дрогобицького Бояна» в Самборі. *Діло*. 1930. Ч. 92. 29 квітня. С. 6.

10. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Концерт «Дрогобицького Бояна». *Діло*. 1932. Ч. 88. 22 квітня. С. 5–6.

11. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Концерт із творів Леонтовича у Дрогобичі. *Діло*. 1930. Ч. 47. 2 березня. С. 5.

12. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Концерт Українського Т-ва допомоги Емігрантам. *Діло*. 1929[b]. Ч. 285. 25 грудня. С. 5.

13. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Попис елєвів філіяльних Муз. Інститутів ім. Лисенка. *Діло*. 1930. Ч. 126. 11 червня. С. 5.

14. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Розбудова Музичного Інституту імені Лисенка у Львові. *Діло*. 1931. Ч. 215. 26 вересня. С. 2–3.

15. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Симфонічний концерт під орудою Антона Рудницького. *Діло*. 1931. Ч. 250. 6 листопада. С. 5.

16. Отсен Р. [Нестор Нижанківський]. Шевченківський вечір у Стрию. *Діло*. 1932. Ч. 87. 21 квітня. С. 5–6.

REFERENCES:

1. Bulka Yu. (1997). Nestor Nyzhankivskyi: Zhyttia i tvorchist [Nestor Nyzhankivsky: Life and Work]. Lviv; Niu-York : V-vo M. P. Kots, 63 p. [in Ukrainian].

2. Vytvytskyi V. (2003). Vasyl Barvinskyi u moikh spohadakh [Vasyl Barvinsky in my memories]. *Vasyl Vytvytskyi. Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka* / upor. L. Lekhnyk. Lvivi, pp. 138–157. [in Ukrainian].

3. Molchko U. (2020). Muzychno-krytychna tvorchist Nestora Nyzhankivskoho v literaturno-publitsystychnomu protsesi pochatku XX storichchia [Music-critical work of Nestor Nyzhankivsky in the literary and journalistic process of the early 20th century]. *Ukrainska muzyka*: naukovyi chasopys. Lviv : LNMA imeni M. V. Lysenka, 3 (37), pp. 69–79. [in Ukrainian].

4. Molchko U. (2014). Publitsystychna spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho : monohrafiia [The journalistic legacy of Nestor Nyzhankivskyi: monograph]. Drohobych : Posvit, 304 p. [in Ukrainian].

5. Otsen R. (1930). [Nestor Nyzhankivskyi]. [Bez nazvy] [Untitled]. *Boian*, 1 sichen, pp. 8–9.

6. Otsen R. (1932). [Nestor Nyzhankivskyi]. Vechir istorychnykh dum ta narodnikh pisen [An evening of historical thoughts and folk songs]. *Dilo*, 25, 4–5 liutoho, p. 5. [in Ukrainian].

7. Otsen R. (1931). [Nestor Nyzhankivskyi]. Koliady na fortepian Vasylia Barvinskoho [Carols for piano by Vasyl Barvinsky]. *Dilo*, 290, 27 hrudnia, p. 5. [in Ukrainian].

8. Otsen R. (1929[a]). [Nestor Nyzhankivskyi]. Kontsert dlia uchasnykiv konhresu «Prosvity» [Concert for participants of the «Prosvita» congress]. *Dilo*, 217, 1 zhovtnia, pp. 5–6. [in Ukrainian].

9. Otsen R. (1930). [Nestor Nyzhankivskyi]. Kontsert «Drohobytskoho Boiana» v Sambori [Concert of «Drohobych Boyan» in Sambir]. *Dilo*, 92, 29 kvitnia, p. 6. [in Ukrainian].

10. Otsen R. (1932). [Nestor Nyzhankivskyi]. Kontsert «Drohobytskoho Boiana» [Concert of «Drohobych Boyan»]. *Dilo*, 88, 22 kvitnia, pp. 5–6. [in Ukrainian].

11. Otsen R. (1930). [Nestor Nyzhankivskyi]. Kontsert iz tvoriv Leontovycha u Drohobychi [Concert of Leontovych's works in Drohobych]. *Dilo*, 47, 2 bereznia, p. 5. [in Ukrainian].

12. Otsen R. (1929[b]). [Nestor Nyzhankivskyi]. Kontsert Ukrainskoho T-va dopomohy Emigrantam [Concert of the Ukrainian Emigrant Aid Society]. *Dilo*, 285, 25 hrudnia, p. 5. [in Ukrainian].

13. Otsen R. (1930). [Nestor Nyzhankivskyi]. Popys elieviv filiialnykh Muz. Instytutiv im. Lysenka [Census of students of the Lysenko branch music institutes]. *Dilo*, 126, 11 chervnia, p. 5. [in Ukrainian].

14. Otsen R. (1931). [Nestor Nyzhankivskyi]. Rozbudova Muzychnoho Instytutu imeni Lysenka u Lvovi [Development of the Lysenko Music Institute in Lviv]. *Dilo*, 215, 26 veresnia, pp. 2–3. [in Ukrainian].

15. Otsen R. (1931). [Nestor Nyzhankivskyi]. Symfonichnyi kontsert pid orudoiu Antona Rudnytskoho [Symphony concert conducted by Anton Rudnytsky]. *Dilo*, 250, 6 lystopada, p. 5. [in Ukrainian].

16. Otsen R. (1932) [Nestor Nyzhankivskyi]. Shevchenkivskyi vechir u Stryiu [Shevchenko evening in Stryi]. *Dilo*, 87, 21 kvitnia, pp. 5–6. [in Ukrainian].

УДК 004.9:008(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-54

Андрій ПАРХОМЕНКО
аспірант, Східноукраїнський національний університет імені В. Даля, вул. Іоанна Павла II, 17, м. Київ, Україна, 01042
ORCID: *0009-0000-7036-4078*

Станіслав СУМЯТІН
аспірант, Східноукраїнський національний університет імені В. Даля, вул. Іоанна Павла II, 17, м. Київ, Україна, 01042
ORCID: *0009-0007-8181-2383*

Бібліографічний опис статті: Пархоменко, А., Сумятін, С. (2025). Впливи цифрових інформаційних технологій на трансформації в культурній сфері. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 377–386, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-54

ВПЛИВИ ЦИФРОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ТРАНСФОРМАЦІЇ В КУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Мета роботи: *на прикладі сайту НУАРТ (оцифрованої «української серії» графіті Бенксі 2022-го року) проаналізувати оцифрування, що є сукупністю цифрових ІТ, як засіб архівації історичних пам'яток і культурних надбань; визначити культурну значущість застосування таких цифрових ІТ в культурній сфері через виявлення їх впливів на трансформації мистецького простору та на підтримання історичної/культурної пам'яті.*

Методологія: *дослідження базується на комплексному культурологічному підході, який включає: загальнонауковий інструментарій системного мислення, аналіз наукової літератури та емпіричних кейсів впровадження цифрових технологій у сфері культури; герменевтичні процедури в межах поетики та феноменології культури; культурологічну рефлексію щодо ІТ-впливів на мистецький простір та на історичну/культурну пам'ять.*

Наукова новизна: *виявлено культурну значущість цифрових візуалізацій (по суті, цифрової архівації) «української серії» графіті Бенксі 2022-го року на сайті «НУАРТ» – з точки зору впливу на трансформації мистецького простору і з точки зору розуміння поетики творчості відомого стріт-художника; теоретично обґрунтовано доцільність використання цифровізації культурної спадщини для підтримки та відновлення історичної/культурної пам'яті.*

Висновки: *внаслідок розміщення цифрових копій творів мистецтва, зокрема, візуального, в мережі Інтернет відбуваються трансформації мистецького простору: змінюються правила взаємозв'язку і взаємодії «автор/твір – культурна інституція – аудиторія (споживач(і)» разом із «якістю» кожного з елементів, через що, як показано на прикладі цифровізації муралів «української серії» Бенксі на сайті НУАРТ, виникають нові додаткові нюанси сприйняття і розуміння віртуальною аудиторією стилю, символів і хронотопу автора. Цифровізація історичних і культурних пам'яток (культурної спадщині) не може стати альтернативою соціальним мережам у спрямуванні особистісних виборів соціокультурних переваг і значущих сенсів (ціннісних смислів) під час формування/корегування культурної ідентичності, але може позитивно (оскільки блокчейн-системи гарантують прозорість і незмінність цифрових записів) впливати на форми колективної пам'яті і через це – на культурну ідентичність.*

Ключові слова: *цифрові інформаційні технології (цифрові ІТ), архів, вплив цифрових технологій, культурна спадщина, мистецтво і мистецький простір, пам'ять, трансформації.*

Andrii PARKHOMENKO
Postgraduate Student, V. Dahl East Ukrainian National University, 17 Ioanna Pavla II Str., Kyiv, Ukraine, 01042
ORCID: *0009-0000-7036-4078*

Stanislav SUMIATIN
Postgraduate Student, V. Dahl East Ukrainian National University, 17 Ioanna Pavla II Str., Kyiv, Ukraine, 01042
ORCID: *0009-0007-8181-2383*

To cite this article: Parkhomenko, A., Sumyatin, S. (2025). Vplyvy tsyfrovykh informatsiynykh tekhnolohiy na transformatsiyi v kulturniy sferi [Impact of digital information technologies on transformations in the cultural sphere]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 377–386, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-54

IMPACT OF DIGITAL INFORMATION TECHNOLOGIES ON TRANSFORMATIONS IN THE CULTURAL SPHERE

The purpose of the article: *using the example of the NUART website (a digitized «Ukrainian series» of Banksy's graffiti from 2022), to analyze digitization, which is a set of digital IT, as a means of archiving historical and cultural heritage; to determine the cultural significance of the use of such digital IT in the cultural sphere by identifying their impacts on the transformation of the artistic space and on the maintenance of historical/cultural memory.*

Methodology: *the study is based on a comprehensive culturological approach, which includes: general scientific tools of system thinking, analysis of scientific literature and empirical cases of the introduction of digital technologies in the field of culture; hermeneutic procedures within the framework of poetics and phenomenology of culture; culturological reflection on IT influences on the artistic space and historical/cultural memory.*

Scientific novelty: *the cultural significance of digital visualizations (in fact, digital archiving) of the «Ukrainian series» of Banksy's graffiti of 2022 on the NUART website has been revealed – in terms of influencing the transformation of the art space and in terms of understanding the poetics of the famous street artist's work; theoretically substantiated the feasibility of using the digitization of cultural heritage to maintain and restore historical/cultural memory.*

Conclusions: *as a result of the placement of digital copies of works of art, in particular, visual, on the Internet, transformations of the art space take place: the rules of interconnection and interaction «author/work – cultural institution – audience (consumer(s)» are changing along with the «quality» of each of the elements, due to which, as shown by the example of the digitalization of the murals of the «Ukrainian series» by Banksy on the NUART website, new additional nuances of perception and understanding of the style, symbols and the author's chronotope by the virtual audience arise. Digitalization of historical and cultural heritage cannot become an alternative to social networks in directing personal choices, socio-cultural preferences and significant meanings (value meanings) during the formation/correction of cultural identity, but can positively (since blockchain systems guarantee the transparency and immutability of digital records) affect the forms of collective memory and, through this, cultural identity.*

Key words: *digital information technologies (digital IT), archive, the impact of information technologies, cultural heritage, art and art space, memory, transformations.*

Актуальність проблеми зумовлена кількома ключовими чинниками. По-перше, впровадження технологій Web 2.0 та подальших IT-інновацій дозволило культурним установам не лише транслювати свій контент, але й через інтерактивні платформи активно долучатися до спільного творення знань і, ширше, смислів – у тому числі, завдяки інтерактивному залученню аудиторії. Використання інструментів 3D-моделювання, VR/AR технології та цифровий сторітелінг стимулює культурний діалог та сприяє розширенню культурного простору. По-друге, в умовах сучасної конфліктної реальності через вплив воєнних дій, змін клімату та економічних криз зростає ризик втрати історичних і культурних пам'яток і, відтак, історичної і культурної пам'яті не лише окремих етносів, а й людства як такого. Згідно з позицією ЮНЕСКО, саме цифровізація виступає ефективним інструментом для фіксації стану культурних об'єктів, що дозволяє зберегти їх для наступних поколінь навіть у випадку фізичного руйнування (UNESCO, 2023). По-третє, цифровізація культурних надбань ставить перед науковцями завдання осмислення нових форм взаємодії людини з інформацією, що виражається у зміненні образотворчих традицій, формування нових естетичних критеріїв та появі гібридних форм мистецтва, разом формуючи принципово нові правила поведінки – власне, цифрову культуру особистості як сучасну форму її інформаційної культури, в якій інформаційна гігієна відіграватиме чи не провідну роль. По-четверте, сучасні соціальні мережі та цифрові платформи (при одночасному послабленні впливу традиційних ЗМІ) стають ареною для дискусій, творчого самовираження та формування колективних наративів.

Ми виходимо з того, що культурологічні дослідження IT мають бути спрямовані, передусім, на виявлення меж, проблем і перспектив діджиталізації всюди, де йдеться про збереження історично важливих об'єктів та інформації про них і про пов'язані з цими об'єктами значущі події, які для нащадків опиняться тими артефактами, що визначатимуть історичну

й культурну пам'ять і впливатимуть на формування їхньої ідентичності

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна частина літератури останніх десятиліть присвячена аналізу нових медіа як чинника культурних трансформацій. Так, роботи Льва Мановича стали класикою в галузі аналізу культури цифрової доби, де автор детально розглядає мову нових медіа як засіб створення та передачі культурних смислів (Manovich, 2001). Підхід Л. Мановича до аналізу цифрового контенту дозволяє побачити, як традиційні засоби мистецтва інтегруються в нові форми цифрової комунікації.

Не менш вагомий внесок зробив Генрі Дженкінс, який у своїй праці «Культура конвергенції. Де стикаються старі та нові медіа» (Jenkins, 2006) розкриває процеси злиття старих і нових медіа, що створює унікальний культурний простір, в якому між автором і аудиторією вже немає чіткої межі – межі розмиваються й іноді взагалі зникають. Він вказує на те, що участь спільнот у створенні контенту стає ключовим чинником у формуванні нової культурної парадигми.

Важливим напрямом досліджень є аналіз впливу цифрових технологій на збереження культурної спадщини. Роботи під егідою ЮНЕСКО (UNESCO, 2023) демонструють, що цифровізація може виступати як ефективний засіб для збереження історичних (документальних) свідоцтв, забезпечуючи їх доступність для майбутніх поколінь. Ці дослідження підтверджують, що цифровий архів стає новим «банком знань», який дозволяє зберегти навіть ті культурні об'єкти, які зазнають фізичного руйнування. Михайло Кулиняк у ґрунтовній статті «Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури» (Кулиняк, 2022) детально описує, як цифрові технології сприяють збереженню та популяризації культурної спадщини, що набуває особливого значення в умовах глобальних криз та воєнних конфліктів, і переконує: цифровізація – це не просто технічний процес, а складний соціокультурний феномен.

Універсальним засобом та стійкою формою збереження соціально значущої інформації про що завгодно, а відтак – формою гарантування і накопичення соціокультурного досвіду і безперервності колективної (історичної та культурної) пам'яті є архівування. Наталія Коржик проаналізувала види цифрового (електронного) архіву та його основні функції, подала базову характеристику групування архівних електронних інформаційних ресурсів у процесі їх джерелознавчого опрацювання (Коржик, 2022); Анжела Майстренко та Ростислав Романовський здійснили ґрунтовний інформаційно-аналітичний огляд досвіду оцифровування архівних документів у зарубіжних країнах (Майстренко, 2018), у тому числі, в межах програми ЮНЕСКО «Пам'ять світу», прийнятої ще 1992 р.

Сучасні дослідження також охоплюють питання інтеграції цифрових технологій у культурний простір з точки зору їхньої соціальної значущості. Так, автори колективної праці «Нові медіа. Критичний вступ» («New Media. A Critical Introduction» by Martin Lister, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant & Kieran Kelly) (Lister et al., 2009) розглядають широкий спектр питань, пов'язаних із впливом цифрових медіа на суспільство, демонструючи, що цифрова культура є надзвичайно складним явищем, яке впливає на всі аспекти сучасного життя.

Аналіз перелічених публікацій свідчить про те, що цифрові технології впливають на всі аспекти культурного життя – від створення та збереження мистецького контенту та інших складових культуротворчого процесу і змісту культурної пам'яті до утворення нових патернів поведінки у взаємодії між «митцем» і «споживачем» культурних смислів, і це вимагає міждисциплінарного аналізу і культурологічного осмислення, бо сучасна цифрова епоха ставить питання не тільки про технічні можливості, а й про етичні, соціальні та суто культурні наслідки впровадження ІТ.

Метою даної статті є культурологічний аналіз впливу цифрових інформаційних технологій на культурну сферу (на прикладі оцифрування і розміщення в Інтернет-просторі семи графіті Бенксі, створених у 2022-му році на Київщині) з особливим акцентом на трансформації, структурні і змістовні, мистецького простору та ролі ІТ у збереженні культурної спадщини і, ширше, історичної/культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні очевидно, що роль каталізатора в особистісних виборах соціокультурних переваг і значущих сенсів (ціннісних смислів) значною мірою відіграють соціальні мережі. Залежно

від того, якими соцмережами людина користується (а кожна з мереж упроваджує певну «культурну політику» відповідно до інтересів/настанов засновника/власника і до базового джерела свого фінансування, так само, як від фінансування залежать, у решті решт, і масштаб – кількісне охоплення – і вік аудиторії даної соцмережі), в індивідуальній картині світу переважають певні образи і смисли, які або продукуються всередині цієї мережі, або, будучи породженими поза нею і привнесеними ззовні, інтегруються і розповсюджуються цією мережею (її членами-користувачами – за рахунок репостів, цитувань, коментарів і створення мемів). Постає закономірне питання: чи існує якийсь інший, відмінний від «мережевого», а може й альтернативний такому чинник формування культурної ідентичності? – Наша робоча гіпотеза полягає у визнанні, за умов посилення діджиталізації у сфері культури, такої можливості і припущенні, що таким є цифровізація культурної спадщини при грамотній організації функціонування-розповсюдження відповідної інформації в digital-форматі.

Сучасні технології дозволяють створювати високоякісні цифрові копії пам'яток, чим забезпечують їх доступність для дослідників і громадськості незалежно від будь-яких фізичних обмежень. Одним із ключових цифрових інструментів є 3D-сканування, яке дозволяє відтворити детальну модель об'єкта з точністю до міліметра. За допомогою технологій лазерного сканування та фотограмметрії можна зберегти не тільки візуальні характеристики, а й текстурні дані, що є важливими для подальшої реконструкції, якщо в такій виникне потреба (наприклад, у разу пошкодження або руйнації пам'ятки).

Показовим прикладом у цьому плані може стати оцифрування серії робіт відомого майстра вуличного мистецтва на псевдонім Banksy, яку він створив на «визнання непокори і стійкості» восени 2022 року в Києві та населених пунктах області, що найбільш постраждали у перші місяці повномасштабної російської агресії. У листопаді 2023 р. відбулася знакова культурна подія – пресконференція «Проєкт НУАРТ|NUArt: збереження графіті BANKSY у віртуальному просторі», організована ГО «Перфектна Арт Група», ГО «Культурна Асамблея» та розробником проєктів поєднання VR|AR технологій зі сферою візуального мистецтва Олександром Величком, якій є автором ідеї цього проєкту.

Артменеджер проєкту НУАРТ|NUArt О. Цегольник зазначив, що проєкт «НУАРТ» (Новий Український АРТ) | NUArt (New Ukrainian ART) «побудований на роботі з мистецькою інтервенцією. Бенксі – один з найвідоміших авторів сучасності, зокрема стріт-арту, інкогніто з'явився в Україні і створив сім робіт, якими він почав розмову про воєнну Україну і те, що відбувається в Україні, з усім світом. Це мова мистецтва» (Пресконференція 22.11.23). На час проведення вказаної пресконференції команда проєкту за підтримки Українського культурного фонду (УКФ) вже провела фотометрію та сканування артоб'єктів і закінчувала роботу над сайтом проєкту та розміщенням цифрових 3D-версій у віртуальній галереї з вільним доступом до неї для широкого загалу. Сьогодні можна констатувати, що заявлене більше року тому (по суті, обіцяне: «Завдяки сучасним AR/VR-технологіям, буде створено не тільки умови збереження робіт Banksy в істотному середовищі та доступу до їхнього перегляду, але й можливість збільшити кількість аудиторії, як української, так і світової, що зможе ознайомитися з ними» (там само)) представники креативного сектору Київщини виконали.

Наскільки нам відомо, й досі не існує узгодженого протоколу музеєфікації графіті-об'єктів і, тим паче, не існує шляхів безпечного фізичного збереження саме цих робіт Бенксі: вже відбувся інцидент з викраденням одного з графіті у м. Гостомель. У часи війни, що триває, попри те, що з метою захисту від вандалізму та негативного впливу довкілля крім захисних прозорих поверхонь для чотирьох муралів у Бородянці, Ірпіні та Горенці були встановлені сучасні бездротові системи безпеки («система має близько 20 датчиків, що працюють від автономного живлення. І дані з них будуть передаватись охоронним фірмам» (Куліш, 2023)), фізична цілісність цих робіт залишається під загрозою. Це у певному сенсі компенсовано спеціально створеним наприкінці 2023 року, як і планувалося проєктом НУАРТ|NUArt, веб-сайтом (НУАРТ, 2023), в інтерактивній AR-Галереї (AR Gallery) якого розміщені рухомі у 3D-форматі зображення всіх семи творів Бенксі (муралів

з умовними назвами «Дівчинка гімнастка», «Давид і Голіаф», «Стійка на руках», «Їжак-гойдалка», «Жінка з протигазом на голові», «Чоловік у ванній» та «підправлена» майстром «Російська ракетна система» під назвою – причому, у буквальному, просторовому сенсі – «BANKSY & СТОЯМБА»), сканованих разом із архітектурним середовищем, що автентично оточувало кожен мурал, тобто конкретними місцями їх створення, також представленими візуально. До того ж, кожне зображення супроводжується текстом – коментарем з історичною довідкою та/або поясненням подієвого контексту, що з'являється на екрані простим кліком на обраному зображенні.

Мета цього культурного digital-продукту, як її сформульовано на сайті, є подвійною: цифрова трансформація («Зберегти у цифровому форматі та для майбутніх поколінь в якості національної спадщини та культурного фонду, художніх робіт, створених в Україні під час війни, з метою надання публічного доступу до віртуального експозиційного простору широкій аудиторії як в Україні, так і по всьому світу») та інновації («Осучаснювати та промотувати нові інструменти збереження культурної спадщини через використання сучасних новітніх технологій цифрових рішень, що технологічно та функціонально здатні розширити можливості та пропозиції, які будуть доступними навіть за існування в особливо складних умовах») (НУАРТ, 2023). Можна вважати, що цю мету стосовно творів Бенксі досягнуто, хоча розділ «VR Gallery» й досі не заповнений ніяким контентом, а вихід на інтернет-спільноти обмежується лише двома соціальними мережами – Facebook та Instagram. Проте ми не схильні тлумачити це як недоліки, а ставимося до цього як до незавершеності проєкту і, відтак, як до його продовження. На згадуваній пресконференції у листопаді 2022 р. виконавчий директор УКФ Владислав Берковський казав: «Діджиталізація у першу чергу починалась саме як один з елементів збереження культурної спадщини, але зараз ми переходимо до іншої частини – її популяризації. Поступово ми маємо перейти до третього елементу діджиталізації – це комерціалізація» (Пресконференція 22.11.23), – це теж указує на те, що реалізація проєкту НУАРТ триває, але постає питання, чи обов'язково має бути саме так.

Для користувачів мережі Інтернет-відвідувачів сайту НУАРТ споглядання-осмислення лаконічних і пронизливих образів муралів Бенксі, завдяки тому, що цифрові копії цих творів, розділених географічно (просторово), зібрані в єдиній AR-Галереї і навіть розташовані разом – у вигляді панорами – на спільній площині екрану при відкритті розділу сайту, починається із відчуття вражаючої стилістичної єдності малюнків та почуття символізму авторського хронотопу, актуального восени 2022-го, – почуття, яке згодом переростає в розуміння цього хронотопу.

Відвідувачі AR-Галереї – то є віртуальна аудиторія і прихильників, і критиків творчості Бенксі, які, тим не менш, рівною мірою – одночасно із споживанням візуальної інформації – отримують одну й ту саму вербальну (текстову) інформацію, з розуміння-інтерпретацій якої складаються їхні власні уявлення про трагедію українського суспільства 2022-го року і про притаманні мешканцям Київщини мужність і стійкість, з якими вони це історичне випробування зустріли й переживали. Логічно припустити, що саме з поєднання-синтезу вражень від образів, точніше – від цифрових копій графіті Бенксі (символів того простору-часу, авторського хронотопу митця) з уявленнями про там-і-тоді, що виникли з попереднього досвіду, власних спогадів, асоціацій та емоцій під час читання тексту, формується власний хронотоп кожного, хто потрапляє до AR-Галереї на сайті НУАРТ, – і цей хронотоп може зміцнюватися чи змінюватися залежно від терміну перебування в AR-Галереє та від кількості (одиничності або багаторазовості) її відвідувань, що поки що не комерціалізувалося й ні чим окрім наявності власних бажання та вільного часу не регламентується.

Перш ніж визначити культурну значущість цього факту (як культурного явища), зауважимо, що поява будь-якої віртуальної аудиторії сама по собі свідчить про трансформацію мистецького простору, в структурі якого традиційно передбачалися 2 полюси: митець/митці і «споживач(і)» – аудиторія, публіка (глядач(і), слухач(і), читач(і) тощо). Причому, їхній зв'язок здійснювався й утримувався, як правило, лише у безпосередньому «споживанні» твору публікою, тобто шляхом зіткнення-спілкування аудиторії із твором у тому локальному мистецькому

просторі, який підтримувався в рамках якоїсь культурної інституції (установи/закладу культури). І твір і аудиторія у цьому просторі розумілися і реально існували як певні константи, а їхній «взаємозв'язок», як і кількісний (а подеколи й якісний) склад аудиторії, визначався регламентом відповідної установи (причому, митець – автор твору – був вимушений погодитися із тим, що його дітище вже «жило своїм життям», і зважати на те, що сам він практично не мав важелів впливу на аудиторію).

Віртуалізація аудиторії як наслідок цифровізації мистецьких творів і, власне, само оцифрування творів вносять докорінні зміни до цього правила: відбувається таке, що можна інтерпретувати як нібито обидва полюси починають «рухатися». Склад аудиторії та її чисельність взагалі не підлягають регулюванню, вільно змінюючись у часі (якщо тільки на конкретних інтернет-ресурсах для користувачів не встановлено вікових обмежень), і кожен відвідувач на власний розсуд може дозувати своє «споживання» мистецького контенту, внаслідок чого твір може нібито фрагментуватися, втрачати закладену авторським задумом цілісність; наявність інтерактивного зворотного зв'язку з аудиторією надає митцеві можливості (чи буде вона використана – інше питання) прямого – без посередництва традиційної культурної інституції – спілкування зі своїм глядачем та додаткового/потенційного (пере)осмислення власних творчих і досягнень, і задумів. Автори й виконавці проєкту НУАРТ відверто заявили: «Настав час досліджувати інноваційні методи взаємодії. Особливо зараз, коли так багато пильних поглядів прикуто до України, які прагнуть зрозуміти її особисто, коли навіть Banksy, один з найтаємніших митців сучасності, відвідав Україну, щоб своїми роботами почати "діалог з нами" та "розповідь про нас" всьому світові» (НУАРТ, 2023).

Культурна значущість появи в мистецькому просторі вільного доступу до української серії творів Бенксі завдяки оцифруванню й створенню відповідного сайту, на наш погляд, полягає, передусім, у привернення уваги інтернет-спільноти до долі української культури через просування образів, породжених українським там-і-тоді, – образів, які крізь авторський хронотоп Бенксі й поза будь-яким офіційним/ідеологічним втручанням (що цілком закономірно: попри того, що його «вважають найуспішнішим вуличним художником у світі,.. він категорично відмовляється ставати частиною мистецького істеблішменту» (Нєвєрова, 2022)) репрезентують саме той час саме в Києві та навколо Києва, розповідають всьому світові історичну правду про той час у тому просторі. І ці образи, будучи авторським баченням Бенксі суто українського там-і-тоді, у той же час віддзеркалюють моменти загальнолюдського, співвіднесеного на глибинному, екзистенційному рівні із істинними смислами людяності й безжалісності, крихкості і ненависті, світлого гумору і чорної туги, що відчувається як слабкість і безвихідність, але потенційно містить і надію, й силу.

Проєкт (сайт) НУАРТ не лише збагачує історичну/культурну пам'ять історичною правдою (постачаючи «хронотоп» як графіті-мнемоніку про відповідний момент часу у відповідному просторі), а й розширює діапазон способів трансляції колективної пам'яті. Тобто безвідносно до збільшення і варіювання віртуальної аудиторії і впливу на мистецький простір ми вбачаємо культурну значущість появи та функціонування такої цифрової онлайн-форми збереження/популяризації цих робіт Бенксі також і у пропонуванні такого інструменту для збереження історичної пам'яті, послугування яким сприяє (і, треба сподіватися, сприятиме в майбутньому) розвитку й укріпленню не тільки естетичної, а й ціннісної свідомості, а також –завдяки переживанню співчуття, емпатії – рефлексії і самосвідомості. «Ініціатори проєкту Олександр Величко, Олександр Цегольник та Олександра Кирюшина впевнені, що ця ініціатива зробить культурні скарби України більш доступними та збереже їхню цінність для майбутніх поколінь. Розміщуючи ці твори мистецтва у віртуальному просторі, проєкт ``NUART`` робить їх доступними для всіх, дозволяючи глядачам з усього світу ознайомитися з культурним надбанням воєнного часу нашої країни, відчути контекст, зрозуміти його значення та наше ставлення до важливості діалогу через мистецтво» (НУАРТ, 2023).

Отже, цифрові ІТ, за допомогою яких реставруються, архівуються та візуалізуються історичні матеріали і об'єкти культурної спадщини, стають невід'ємною частиною політик пам'яті. За допомогою спеціалізованих платформ, таких як онлайн-архіви та віртуальні

музеї, користувачі можуть не лише ознайомитися з культурною спадщиною, а й взаємодіяти з нею через мультимедійні формати, інтерактивні карти та аудіовізуальні презентації. Такий підхід сприяє формуванню колективної пам'яті та зміцненню національної ідентичності, що набуває особливого значення в умовах глобалізаційних викликів (Derrida, 1998; Anderson, 1983) і геополітичних перетворень у формі конфліктів, що вони відбуваються буквально на наших очах, коли традиційні ідентичності «розчиняються» під інформаційним тиском, наприклад, «м'якої сили» або реклами та взагалі стираються, знищуються ворожою пропагандою, ідеологічним насильством – т.зв. «перепрограмуванням», а у гарячі фази конфліктів – і шляхом фізичного знищення носіїв (геноциду).

Цифрове архівування перетворилося на звичну складову професійної діяльності бібліотек, музеїв і, власне, архівів, не кажучи вже про архівування документації різноманітних і різнорівневих установ і закладів, і важливість цієї діяльності не потребує особливого обґрунтування чи пояснення. Цифрове архівування набуло нових вимірів завдяки використанню хмарних сервісів і блокчейн-технологій. Хмарні платформи дозволяють зберігати великі обсяги даних, забезпечуючи їхню безперебійну доступність та захист від фізичних пошкоджень. Блокчейн-системи, в свою чергу, гарантують прозорість і незмінність цифрових записів, що є надзвичайно важливим для забезпечення автентичності інформації про культурні об'єкти й історичні події.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Культурна значущість застосування цифрових ІТ у сфері культури не обмежується функціями збереження та популяризації (розповсюдження). Розглянутий проєкт НУАРТ є дійсно інноваційним – не лише з суто технічної, а і з культурологічної точки зору: створений сайт, по-перше, робить свій внесок у трансформацію мистецького простору, змінюючи канву взаємодії між автором/творами та аудиторією/публікою – фактично прибравши посередництво «культурних інституцій» і відкривши глядачам (і культурологам) такі моменти поетики творчості Бенксі, яких важко а то й неможливо було помітити коли малюнки були лише творами вуличного мистецтва і перебували в різних місцях.

По-друге, сайт є не рекламою творів Бенксі, як це відбувається, наприклад, на сайті Краківського музею Бенксі, на якому розповсюдження інформації має на меті продаж якомога більшої кількості квитків до постійної експозиції відтворених у натуральну величину творів митця (Muzeum, 2023), і навіть не звичайною для таких digital-продуктів популяризацією/просуванням стріт-арту. Сайт НУАРТ є самодостатнім джерелом правдивої й майже вичерпної інформації щодо конкретних творів майстра і темпорального контексту їхньої появи в конкретних географічних точках, більш того – саме сайт формує з них певну художню цілісність – «культурне надбання воєнного часу нашої країни».

По-третє, наявність сайту НУАРТ і його зручність для користувачів красномовно свідчить про доцільність і ефективність використання цифрових ІТ у збереженні і популяризації культурних об'єктів: поки в Україні залишаються відкритими питання «Чи буде створено музей картин Бенксі? Яким буде їхнє майбутнє?» (графіті Бенксі в Україні планувалося занести до культурної спадщини) (Куліш, 2023), сайт НУАРТ надає всім, хто цікавиться творчістю «скандальновідомого англійського андеграундного графіті-художника» (НУАРТ, 2023) та/або найновітнішою українською історією, можливість споглядати й осмислювати українські твори Бенксі 2022-го року, які, може статися, колись визнаватимуться не лише за своєрідні маркери епохи – *історичні документи мовою мистецтва*, а й за світові шедеври. Долаючи стереотипну оцінку графіті як мистецтва субкультурного, не здатного «претендувати на загальність і вічність», як чогось тимчасового, несерйозного, нестійкого та скутого географічною статикою – конкретикою/одиничністю «місця перебування», цифрові зображення, зібрані як ціле на одному екрані дисплею, виявляються спроможними відіграти роль своєрідного морального хронотопу не лише сучасності, а й майбутнього, яке вже готує нам нові випробування.

Якщо розмірковувати з точки зору належного, то, на наше переконання, є підстави для визнання цифровізації культурної спадщини, тобто історичних і культурних пам'яток – матеріальних (речей, зображень) і нематеріальних (наприклад, об'єктивно/коректно датованих

текстів в жанрах нового фольклору або усної історії), зміст яких є історичною правдою, за опосередковану (діджиталізацією) форму збереження і трансляції історичної/культурної пам'яті, потенційно позбавленої ідеологічної «обробки» (яка, якщо відбуватиметься, має бути ретельно прихованою, що зараз, завдяки блокчейн-системам, уявляється майже неможливим: цифровий слід залишається незмінним і назавжди – тому завжди є засоби встановлення ознак такої обробки). Завдяки цьому, знов-таки з точки зору належного, такий цифровий архів, що міститиме і надаватиме лише правдиву (достатньо повну і не-спотворену) історичну й культурну інформацію, буде у змозі робити формування/закріплення/корегування культурної ідентичності природньо-вільним процесом не лише за виглядом, а й дійсно таким, що відбувається практично поза маніпуляціями і, що не менш важливо, у відповідності до системних характеристик культуротворчого процесу сучасності (Leontieva, 2001).

Таким чином, цифрові технології стають каталізатором для відродження та модернізації культурних традицій, які не втрачають при цьому своєї автентичності, а оцифрування культурної спадщини – набагато адекватнішою за змістом, ніж соціальні мережі, формою (але не конкурентнішою за дієвістю і тому не альтернативною «мережевому чиннику») впливу на історичну та культурну пам'ять і, відтак, формування культурної ідентичності.

Виникнення проєктів, подібних до НУАРТ (і, передусім, реалізація розглянутого проєкту – функціонування відповідного сайту) певною мірою змінює поетику сучасної вітчизняної культури: завдяки просякнутості мистецького простору результатами цифровізації актуалізується (загострюється або змінюється) сприйняття-розуміння єдності просторово-часових уявлень та, саме за військового стану, їхня оціночна складова, що проявляється і в сприйнятті авторського хронотопу Бенксі (через символіку протиставлень, яка розуміється саме завдяки екранній формі репрезентації зображень) і, логічно припустити, в індивідуальних картинах світу відвідувачів сайту (проте, це вимагає особливого вивчення). Відтак, використання/застосування ІТ в сфері культури має підстави досліджуватися у парадигмі поетики культури, принаймні, як її розуміє О.О. Смоліна (Smolina, 2018) і одночасно вимагає адекватного дослідницького інструментарію, який забезпечуватиме теоретичну повноту осмислення і реалій саме цифрової культури, і феномена цифрової культури як цілого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коржик Н. Цифрові архіви України: стан, проблеми, перспективи [Електронний ресурс]. *Вісник* книжкової палати, № 4, 2022, с. 35–39. DOI: https://doi.org/10.36273/2076-9555.2022.4(309). 35–39 URL: http://visnyk.ukrbook.net/article/view/261889 (дата звернення: 16.02.2025).
2. Куліш Я. Доля Бенксі в Україні: з датчиками захисту і під склом [Електронний ресурс]. КП, 23.02.2023. URL: https://kp.ua/ua/life/a664953-dolja-benksi-v-ukrajini-z-datchikami-zakhistu-pid-sklom-ta-v-ochikuvanni-doli (дата звернення: 18.02.2025).
3. Кулиняк М.А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури [Електронний ресурс]. Культурологічний альманах, № 3, 2022, с. 130–150. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28.
4. Майстренко А.А., Романовський Р. Оцифровування архівних документів у зарубіжних країнах: інформаційно-аналітичний огляд // Архіви України, 2018, вип. 4, с. 64–87.
5. Нєвєрова Г. Бенксі в Україні: графіті та твердження очевидців [Електронний ресурс]. Медіакомпанія DW, 15.11.2022. URL: https://www.dw.com/uk/benksi-v-ukraini-grafiti-ta-tverdzenna-ocevidciv/a-63762454 (дата звернення: 19.02.2025).
6. НУАРТ [Електронний ресурс]. Сайт проєкту НУАРТ|NUArt, 2023. URL: https://www.nuart.in.ua/uk/головна (дата звернення: 16.02.2025).
7. Пресконференція «Проєкт НУАРТ|NUArt: збереження графіті BANKSY у віртуальному просторі» [Електронний ресурс]. Веб-сайт «Укрінформ», 22.11.2023. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3789570-sucasni-cifrovi-tehnologii-u-zberezenni-obektiv-kulturi-ta-mistectva.html (дата звернення: 20.11.2024).
8. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York: Verso, 1983. – 256 p. URL: https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/Anderson_B_-_Imagined_Communities.pdf.
9. Derrida J. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowotz. Chicago: University of Chicago Press, 1998. – 128 p.

10. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, NY: New York University Press, 2006. URL: https://nyupress.org/9780814742952/convergence-culture.

11. Leontieva V. The culture-creative processes of «Post-Modernity» (premises, tendencies, perspectives) // *Вісник* Харківського національного університету, № 505, 2001, с. 110–114.

12. Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K. *New Media: A Critical Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2009. URL: https://www.routledge.com/New-Media-A-Critical-Introduction/Lister-Dovey-Giddings-Grant-Kelly/p/book/9780415431613?srsltid=AfmBOopvNEXkooo1TyKHQXBq7AXi4xsei-P3QM6K-nEunwo3dsNmZaaC.

13. Manovich L. *The Language of New Media*. 2nd ed. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. URL: https://mitpress.mit.edu/9780262632553/the-language-of-new-media/.

14. Muzeum Banksy Kraków [Електронний ресурс]. Офіційний сайт, 2025. URL: https://muzeumbanksy.pl/pl/ (дата звернення: 20.02.2025).

15. Smolina O.O. Poetics of culture as a cultural studies problem area [Електронний ресурс]. *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал, № 2, 2018, с. 37–40. ISSN 2226-3209 (Print). DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2018.161199 URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/visnyk/Visnyk_2_18.pdf (дата звернення: 13.11.2024).

16. UNESCO. UNESCO Press Release [Електронний ресурс]. Paris, France: UNESCO, 2023. URL: https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-unesco-statement-following-adoption-un-general-assembly-resolution?hub=701.

REFERENCES:

1. Korzhyk, N. (2022). Tsyfrovi arkhivy Ukrayiny: stan, problemy, perspektyvy *[Digital archives of Ukraine: Status, problems, prospects]* [Electronic resource]. Bulletin of the Book Chamber, (4), 35–39 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.36273/2076-9555.2022.4(309).35-39

2. Kulish, Ya. (2023, February 23). Dolya Benksi v Ukrayini: z datchykamy zakhystu i pid sklom *[Banksy's share in Ukraine: With security sensors and under glass]* [Electronic resource]. KP [in Ukrainian]. Retrieved February 18, 2025, from https://kp.ua/ua/life/a664953-dolja-benksi-v-ukrajini-z-datchikami-zakhistu-pid-sklom-ta-v-ochikuvanni-doli

3. Kulinyak, M. A. (2022). Tsyfrova kul′turna spadshchyna yak fenomen tsyfrovoyi kul′tury *[Digital cultural heritage as a phenomenon of digital culture]* [Electronic resource]. Cultural Studies Almanac, (3), 130–150 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28

4. Maistrenko, A. A., & Romanovsky, R. (2018). Otsyfrovuvannya arkhivnykh dokumentiv u zarubizhnykh krayinakh: informatsiyno-analitychnyy ohlyad *[Digitization of archival documents in foreign countries: An information-analytical review]*. Archives of Ukraine, (4), 64–87 [in Ukrainian].

5. Nievierova, H. (2022, November 15). Benksi v Ukrayini: hrafiti ta tverdzhennya ochevydtsiv *[Banksy in Ukraine: Graffiti and eyewitness testimonies]* [Electronic resource]. DW [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2025, from https://www.dw.com/uk/benksi-v-ukraini-grafiti-ta-tverdzenna-ocevidciv/a-63762454

6. NUART. (2023). *NUART* [Web site]. Retrieved February 16, 2025, from https://www.nuart.in.ua/uk/головна

7. Preskonferentsiya «Proyekt NUART|NUArt: zberezhennya hrafiti BANKSY u virtual'nomu prostori» [Press Conference "NUART|NUArt: Preservation of BANKSY Graffiti in the Virtual Space"] (2023, November 22). [Electronic resource] [in Ukrainian]. Retrieved November 20, 2024, from https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3789570-sucasni-cifrovi-tehnologii-u-zberezenni-obektiv-kulturi-ta-mistectva.html

8. Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, UK; New York, NY: Verso. Retrieved from https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/Anderson_B_-_Imagined_Communities.pdf

9. Derrida, J. (1998). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowotz, Trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press.

10. Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York, NY: New York University Press. Retrieved from https://nyupress.org/9780814742952/convergence-culture

11. Leontieva, V. (2001). *The culture-creative processes of "Post-Modernity" (premises, tendencies, perspectives)*. Bulletin of Kharkiv National University, (505), 110–114.

12. Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., & Kelly, K. (2009). *New media: A critical introduction* (2nd ed.). London, UK: Routledge. Retrieved from https://www.routledge.com/New-Media-A-Critical-Introduction/Lister-Dovey-Giddings-Grant-Kelly/p/book/9780415431613?srsltid=AfmBOopvNEXkooo1TyKHQXBq7AXi4xsei-P3QM6K-nEunwo3dsNmZaaC

13. Manovich, L. (2001). *The language of new media* (2nd ed.). Cambridge, MA: MIT Press. Retrieved from https://mitpress.mit.edu/9780262632553/the-language-of-new-media/

14. Muzeum Banksy Kraków. (2025). [Official website]. Retrieved February 20, 2025, from https://muzeumbanksy.pl/pl/

15. Smolina, O. O. (2018). *Poetics of culture as a cultural studies problem area* [Electronic resource]. Bulletin of the National Academy of Management of Cultural and Art Affairs: Scientific Journal, (2), 37–40. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2018.161199

16. UNESCO. (2023). *UNESCO press release* [Electronic resource]. Paris, France: UNESCO. Retrieved from https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-unesco-statement-following-adoption-un-general-assembly-resolution?hub=701

УДК 316.7+316.4+379.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-55

Оксана ПЕТІНОВА
докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020
***ORCID:** 0000-0002-1871-1201*
***Scopus-Author ID:** 57219987983*

Катерина ТКАЧЕНКО
кандидатка філософських наук, викладачка кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020
***ORCID:** 0009-0007-9303-4013*

Бібліографічний опис статті: Петінова, О., Ткаченко, К. (2025). Соціокультурні аспекти розвитку китайського суспільства: традиції та інновації. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 387–398, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-55

СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

У статті представлені результати реалізації україно-китайського освітньо-наукового проєкту «Освіта в глобалізованому суспільстві: філософія, менеджмент, культура, сучасні тренди, економічні опції та міжнародні практики», що торкалися дослідження соціокультурних аспектів розвитку сучасного китайського суспільства.

***Мета роботи** – на основі результатів реалізації проєкту на конкретних прикладах представити комплексний аналіз соціокультурного розвитку Китаю, визначивши особливості взаємодії традиційних культурних практик та інноваційних тенденцій, що формують сучасний соціокультурний простір КНР.*

***Методологія роботи** має комплексний характер і включала як емпіричні методи (спостереження, описи, порівняння, аналіз практичного досвіду), так і загальнологічні та теоретичні методи (аналіз, синтез, індукція, дедукція, абстрагування, та інші). В дослідженні основних аспектів соціокультурного розвитку сучасного суспільства методи аналізу і синтезу допомогли розглянути традиційні та інноваційні аспекти китайської культури; моделювання дозволило створити концептуальну модель взаємодії традицій та інновацій у соціокультурному просторі; системний підхід дав можливість дослідити соціокультурний розвиток КНР як багатовимірне явище, пов'язане з історією, економікою, політикою та технологіями; порівняльно-історичний метод дозволив глибше зрозуміти закономірності соціокультурного розвитку КНР, виявити особливості його трансформацій та визначити перспективи подальших змін. Він є ефективним інструментом для аналізу взаємодії традицій та інновацій у китайському суспільстві.*

***Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі соціокультурного розвитку Китаю через призму взаємодії традиційних і сучасних практик, що дозволяє простежити механізми адаптації культури до глобалізаційних процесів та водночас зрозуміти механізми гармонійного співіснування традицій та інновацій.*

***Висновки.** Соціокультурний розвиток Китаю охоплює широкий спектр соціокультурної діяльності, спрямованої на збереження національної ідентичності, підтримку традиційних культурних практик та впровадження сучасних форм мистецтва й дозвілля. Основні аспекти, що відіграють ключову роль у цьому процесі, включають державну підтримку культурних ініціатив, фестивалей, виставок, театральних постановок, що сприяє формуванню культурного діалогу між регіонами, а також між Китаєм та іншими країнами. Фізична культура та масові спортивні заходи поєднують традиційні та сучасні підходи, виступають елементом соціальної згуртованості та популяризації національної спадщини, сприяють формуванню колективної ідентичності та підтримці здорового способу життя. Розвиток вуличних ігор, циркових вистав, креативних індустрій є важливим фактором соціокультурної мобільності, надаючи молоді можливість реалізовувати себе у сфері мистецтва та розваг, що сприяє економічному розвитку, адже культура перетворюється на джерело прибутку через комерціалізацію креативних продуктів. Традиційні урочистості та свята відіграють ключову роль у збереженні культурної спадщини та передачі цінностей від покоління до покоління. Соціокультурний розвиток КНР поєднує стратегічне державне планування, збереження традиційної культури та передові технологічні інновації. Вплив років голоду сформував культуру раціонального споживання їжі та політику продовольчої безпеки, що залишається важливим чинником державного управління. Китай активно впливає на глобальний культурний простір,*

використовуючи механізми «м'якої сили», однак водночас зберігає суворий контроль над інформаційним середовищем та історичною пам'яттю. Харчова культура є важливим елементом соціокультурного розвитку, оскільки відображає історичні, економічні та етнічні особливості суспільства. Харчові традиції є носієм культурної пам'яті, що передається з покоління в покоління. Вони формують національну ідентичність, відображаючи регіональні особливості, історичні події та міжкультурні впливи. Китайська кухня поєднує давні гастрономічні традиції та філософські уявлення про гармонію смаків. Їжа є важливим елементом соціальної взаємодії та сприяє зміцненню соціальних зв'язків, обміну культурними традиціями та формуванню спільних цінностей.

Ключові слова: *соціокультурний розвиток, соціокультурна діяльність, цінності, суспільство, традиції, інновації, національна ідентичність, соціальні інститути, соціокультурні трансформації, креативна індустрія, дозвіллєва діяльність, культурні проєкти, культурна спадщина, пропаганда, харчова культура.*

Oksana PETINOVA
Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Sociology, and Management of Sociocultural Activities, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staropotofrankivska Str., Odesa, Ukraine
ORCID: *0000-0002-1871-1201*
Scopus-Author ID: *57219987983*

Kateryna TKACHENKO
PhD in Philosophical Sciences, Lecturer, Department of Philosophy, Sociology, and Management of Sociocultural Activities, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staropotofrankivska Str., Odesa, Ukraine
ORCID: *0009-0007-9303-4013*

To cite this article: Petinova, O., Tkachenko, K. (2025). Sotsiokulturni aspekty rozvytku kytaiskoho suspilstva: tradytsii ta innovatsii [Sociocultural aspects of Chinese society development: traditions and innovations]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 387–398, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-55

SOCIOCULTURAL ASPECTS OF CHINESE SOCIETY DEVELOPMENT: TRADITIONS AND INNOVATIONS

The article presents the results of the implementation of the Ukrainian-Chinese educational and scientific project «Education in a Globalized Society: Philosophy, Management, Culture, Modern Trends, Economic Options, and International Practices», which explored the sociocultural aspects of contemporary Chinese society's development.

The purpose of the article *is to provide a comprehensive analysis of China's sociocultural development based on the project results, using specific examples to determine the interaction between traditional cultural practices and innovative trends shaping China's modern sociocultural space.*

The methodology of the article *is complex and includes both empirical methods (observation, description, comparison, analysis of practical experience) and general logical and theoretical methods (analysis, synthesis, induction, deduction, abstraction, and others). In the study of key aspects of contemporary sociocultural development, analysis and synthesis methods helped examine traditional and innovative aspects of Chinese culture; modeling enabled the creation of a conceptual model of the interaction between traditions and innovations in the sociocultural space; the systemic approach allowed for an exploration of China's sociocultural development as a multidimensional phenomenon linked to history, economy, politics, and technology; the comparative-historical method provided a deeper understanding of the patterns of China's sociocultural development, revealed the peculiarities of its transformations, and identified future change prospects. It serves as an effective tool for analyzing the interaction between traditions and innovations in Chinese society.*

The scientific novelty *lies in the comprehensive analysis of China's sociocultural development through the lens of traditional and modern practices, allowing us to trace the mechanisms of cultural adaptation to globalization processes while also understanding the mechanisms of harmonious coexistence of traditions and innovations.*

Conclusions. *The sociocultural development of China encompasses a broad spectrum of sociocultural activities aimed at preserving national identity, supporting traditional cultural practices, and implementing modern forms of art and leisure. The key aspects of this process include state support for cultural initiatives, festivals, exhibitions, and theatrical performances, fostering cultural dialogue between regions and between China and other countries. Physical culture and mass sports events combine traditional and modern approaches, serving as an element of social cohesion and national heritage promotion, shaping collective identity, and supporting a healthy lifestyle. The development of street games, circus performances, and creative industries plays a crucial role in sociocultural mobility, allowing young people to engage in arts and entertainment, contributing to economic development as culture transforms into a source of income through*

the commercialization of creative products. Traditional celebrations and festivals play a vital role in preserving cultural heritage and transmitting values from generation to generation. China's sociocultural development integrates strategic state planning, the preservation of traditional culture, and cutting-edge technological innovations. The impact of past famines has shaped a culture of rational food consumption and food security policies, which remain an important aspect of governance. China actively influences the global cultural space through "soft power" mechanisms while maintaining strict control over the information environment and historical memory. Food culture is an essential element of sociocultural development as it reflects the historical, economic, and ethnic characteristics of society. Culinary traditions serve as carriers of cultural memory, passed down through generations. They shape national identity by reflecting regional peculiarities, historical events, and intercultural influences. Chinese cuisine combines ancient gastronomic traditions with philosophical ideas of flavor harmony. Food plays a crucial role in social interaction, strengthening social bonds, exchanging cultural traditions, and forming shared values.

Key words: *sociocultural development, sociocultural activities, values, society, traditions, innovations, national identity, social institutions, sociocultural transformations, creative industry, leisure activities, cultural projects, cultural heritage, propaganda, food culture.*

Актуальність проблеми. Соціокультурний розвиток Китаю є важливим об'єктом наукового дослідження, оскільки країна поєднує багатовікові традиції з динамічними процесами модернізації та технологічного прогресу. Китай займає провідні позиції у світовій економіці, політиці та культурі. Розуміння його соціокультурних процесів важливе для міжнародного співробітництва, міжкультурної комунікації та прогнозування тенденцій розвитку. Китайське суспільство демонструє унікальну здатність адаптувати сучасні технології, економічні моделі та політичні стратегії, не втрачаючи традиційних цінностей, таких як конфуціанство, сімейна ієрархія, ритуали та соціальна гармонія. Китай експортує не лише товари, а й культурні моделі (наприклад, китайська мова, кінематограф, традиційна медицина), що формує нові тренди в глобальному масштабі. Останні події в Україні та політична позиція КНР дещо призупинила активну культурну та економічну взаємодію з нашою країною, але, на наш погляд, не слід вилучати вплив КНР на загальносвітові тенденції. Сучасні технології, цифровізація, штучний інтелект і мегапроєкти (наприклад, «Один пояс – один шлях») трансформують культурну сферу, освіту, комунікацію та спосіб життя китайців, створюючи нові соціокультурні моделі. Таким чином, дослідження соціокультурних аспектів розвитку китайського суспільства дозволяє зрозуміти механізми гармонійного співіснування традицій та інновацій, а також їхній вплив на глобальні процеси.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Впродовж XXI століття інтерес до аналізу соціально-культурних процесів та культурної спадщини КНР значно підвищився. Проводяться наукові заходи, зокрема, конференції, семінари, круглі столи, в межах яких обговорюються питання китайської цивілізації: історія, філософія, культура; приділяється увага теоретичним та прикладним питанням китайського мовознавства та літературознавства, аналізуються міжнародно-політичні контексти взаємодії. Наприклад, українські дослідники А. Абдула та Г. Балута розглядали освітній вимір співвідношення критичного раціоналізму та конфуціанства; В Білокопитов аналізував концепт «свобода» в аксіологічній картині світу Китаю; В. Верьовкін досліджував історію мейхуа цюань – одного з найстаріших бойових мистецтв Китаю; С. Ганус співвідносив китайський культурно-цивілізаційний досвід і просвітницький концепт «освіченого абсолютизму»; В. Гура приділяв увагу у своїх наукових розвідках китайським народним пісням, принципам їх класифікації, систематизації та регіональності; Б. Кисляк аналізував дослідні зразки акордеона в традиційній культурі стародавнього Китаю; А. Лапченко описував елементи використання китайської вишивки в моді, тощо (Китайська цивілізація: традиції та сучасність, 2023).

Серед закордонних дослідників можемо назвати імена таких науковців, як Е. Тубаджі, який своїх працях шукав відповідь на питання, чи є культура важливим фактором для розвитку китайських регіонів і чи відрізняється ця культура від інституційних умов Китаю? Для цього він використав унікальний панельний набір даних для китайських провінцій за семирічний період (2013–2019 рр.), який містив понад шістдесят культурних індикаторів. Основний внесок дослідника полягає в концептуальному та емпіричному розрізненні між культурою як протоінституцією та рештою інституційних установок у країні (Tubadji, 2023). Ґрунтуючись на визначенні культури як сукупності артефак-

тів, організацій і цінностей, Джастін Іфу Лін аналізує можливість швидкого економічного розвитку Китаю, що призведе до відродження китайської культури з рень (доброзичливістю) як основною цінністю (Justin Yifu, 2013). Д. Бетцлер і К. Рейчел аналізували культурне підприємництво на прикладі Улі Сігга як мецената та посередника сучасного китайського мистецтва. В своєму дослідженні вони розробили концептуальну основу феномену культурного підприємництва на основі наукових досліджень Шейна та Венкатарамана у сфері бізнес-досліджень (Betzler & Camina, 2020).

Значна увага у працях дослідників приділяється аналізу китайської стратегії «Один пояс, один шлях». Наприклад, Чжоу Веньлян зазначає, що для успішного функціонування цього проєкту необхідно дотримуватись п'яти аспектів: Перший – концепція миру. Проєкт має базуватися на принципах мирного співіснування та взаєморозуміння. Другий – обмін та взаємне навчання. Важливо розвивати культурний діалог між націями та релігіями, щоб подолати взаємні непорозуміння та відчуження, сприяти взаємоповазі, зміцненню політичної довіри та створенню основ для загального процвітання людства. На 2021 рік Китай відкрив 17 міжнародно-культурних центрів у країнах уздовж маршруту, 153 інститути з вивчення конфуціанської філософії у 54 країнах, запровадив стипендіальну програму «Шовковий шлях» та створив у 35 країнах центри китайської медицини, включно з 43 базами міжнародної співпраці у сфері традиційної медицини. Третій – відкрита співпраця, що спрямована на поєднання зі стратегіями розвитку інших країн. Держави, розташовані вздовж маршруту, використовують свої конкурентні переваги, доповнюючи одна одну. Четвертий – великий споживчий ринок Китаю визнає взаємозалежність і необхідність спільного розвитку. І останній – співпраця та спільне використання. «Спільне будівництво» передбачає рівноправну участь усіх сторін, а також спільну відповідальність за можливі ризики. Це означає врахування інтересів викликів партнерів, пошук спільних точок дотику та формування максимально вигідної моделі співробітництва, яка приносить користь усім учасникам (Чжоу, 2021).

В Університеті Ушинського (м. Одеса), активно працює освітньо-культурний центр «Інститут Конфуція», проводяться різні культурні заходи, організовується міжнародна мобільність здобувачів освіти та науково-педагогічних працівників, реалізовуються міжнародні проєкти (Інститут Конфуція, 2025). Впродовж 2021–2023 рр. проведена робота з реалізації україно-китайського освітньо-наукового проєкту «Освіта в глобалізованому суспільстві: філософія, менеджмент, культура, сучасні тренди, економічні опції та міжнародні практики» (Університет Ушинського – Аньхойський університет фінансів та економіки), мета якого полягала в дослідженні можливостей та основних напрямків поглиблення співробітництва між Україною та Китаєм шляхом аналізу менеджменту сучасних тенденцій розвитку як соціального інституту в умовах глобалізації як новій формі соціальної організації, вивчення економічних проєкцій, культурних форм та міжнародних практик з метою підвищення ефективності підготовки конкурентоспроможних фахівців різних спеціальностей в умовах міжкультурного діалогу у контексті фундаменту філософського знання як методологічного орієнтиру постмодернізаційних освітніх процесів в загальній парадигмі організації наукового знання. Значна роль в реалізації проєкту відводилася знайомству з китайськими традиціями організації соціокультурної діяльності, що є надзвичайно важливим аспектом у підготовці здобувачів спеціальності «Менеджмент соціокультурної діяльності».

Мета статті – на основі результатів реалізації проєкту на конкретних прикладах представити комплексний аналіз соціокультурного розвитку Китаю, визначивши особливості взаємодії традиційних культурних практик та інноваційних тенденцій, що формують сучасний соціокультурний простір КНР.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «соціокультурний розвиток» та «соціокультурна діяльність» між собою тісно пов'язані. Так, під соціокультурною діяльністю ми розуміємо сукупність процесів, спрямованих на створення, збереження, передачу та трансформацію культурних цінностей у суспільстві. Вона охоплює освітню, мистецьку, комунікативну, релігійну та інші форми активності, що сприяють формуванню соціокультурного середовища, розвитку особистості та збереженню національної ідентич-

ності. А соціокультурний розвиток – це процес еволюції суспільства, що проявляється у змінах соціальних і культурних норм, традицій, цінностей та форм діяльності. Він відображає взаємодію різних соціальних груп, державних і громадських інститутів у формуванні культурного ландшафту та забезпеченні гармонійного розвитку суспільства в контексті історичних, політичних і глобалізаційних впливів. Соціокультурна діяльність є складовою та рушійною силою соціокультурного розвитку, адже виступає механізмом, через який здійснюється соціокультурний розвиток. В свою чергу, соціокультурний розвиток є результатом накопичення і трансформації соціокультурної діяльності. Він відображає динаміку змін у суспільстві, вплив культурних практик на світогляд людей, інтеграцію нових ідей та традицій. Соціокультурна діяльність є інструментом соціокультурного розвитку, а сам розвиток визначає напрямки та зміст соціокультурної діяльності. Це взаємозалежний процес, де діяльність сприяє розвитку, а розвиток коригує та вдосконалює діяльність. Соціокультурний розвиток КНР базується на гармонійному поєднанні традиційних та сучасних культурних практик. Впровадження державних ініціатив, активна підтримка мистецтва, популяризація фізичної культури та розвиток креативних індустрій забезпечують не лише збереження національної спадщини, а й інтеграцію Китаю у світовий культурний простір. Це сприяє збереженню культурної спадщини, популяризації традиційного мистецтва та створенню можливостей для культурного обміну.

Сучасний соціокультурний розвиток Китайської Народної Республіки (КНР) має глибокі історичні корені та формується під впливом комбінації традиційних конфуціанських цінностей, соціалістичної ідеології та сучасних глобалізаційних тенденцій. Ключовим аспектом цієї сфери є жорстке державне регулювання. Уряд Китаю визначає основні напрямки розвитку культури, здійснює контроль над інформаційним простором і підтримує патріотичні ініціативи. Кожен освітній заклад має «Відділ пропаганди» (宣传部), який регулює участь викладачів та студентів в суспільних заходах, перевіряє контент та встановлює власну редактуру, яка є обов'язковою для перевірки після отримання коментарів. Міністерство культури та туризму КНР координує культурні проєкти, організовує національні свята, міжнародні фестивалі та освітні програми.

Особлива увага в контексті соціокультурної діяльності Китаю приділяється традиційним урочистостям, зокрема Святу весни, Дню заснування КНР та Святу середини осені, які відіграють важливу роль у формуванні ідеологічного наративу держави, економічній сфері та культурній. У великих містах святкують також і європейський новий рік, за західними традиціями, оскільки вплив великої кількості іноземців на культуру Китаю неможна знецінювати. Вивчення мов, цікавість молоді до геополітики світу призводить до змішування культур і звернення до Заходу. Популярними є символи Різдва (25-те грудня), що орієнтовані на традиції американського святкування. В дитячих освітніх закладах з вивченням англійської мови також презентують ознайомчі заняття з базовим розумінням Різдва та Гелловіну. Такі заходи є частиною соціалізації дітей та молоді та презентують культурне різноманіття світу.

Розглянемо основні події. Свято Весни (春节, Chūn Jié), або Китайський Новий рік, є центральною подією соціокультурного календаря КНР, яка об'єднує традиційні звичаї, ритуали та масові святкування. Урочистості тривають 15 днів і завершуються Святом Ліхтарів (元宵节, Yuánxiāo Jié). В цей період відбувається низка заходів, що об'єднують суспільство, сприяють зміцненню родинних зв'язків і збереженню культурної спадщини. Особливо важливу роль відіграють традиційні вистави, вуличні ходи, театральні та циркові вистави, які є частиною святкових заходів у великих містах і маленьких селищах.

У контексті малих міст та сільських регіонів важливим елементом святкових заходів є циркові вистави, що виконують не лише розважальну, а й культурно-освітню та соціальну функцію. Циркові вистави під час Свята Весни у малих містах і сільських громадах відіграють ключову роль у збереженні та трансляції культурної спадщини. Традиційні циркові номери, такі як акробатика, жонглювання, танці левів і драконів, фокусні вистави та комедійні сценки, базуються на багатовікових китайських культурних мотивах. Ці вистави часто організовуються мандрівними цирковими трупами або місцевими колективами, які спеціалізуються

на виконанні традиційних шоу. Особливістю є запрошені іноземці, які зазвичай зустрічають глядачів біля входу та виконують класичні всесвітньовідомі танці. Часто іноземці не є професійними танцюристами. Зазвичай це іноземні студенти, або іноземці, що перебувають на території держави за «культурною візою». Це віза, що дає можливість брати участь у культурних заходах в різних галузях з можливістю постійного оновлення раз на три місяці. Іноземці тут відіграють роль агентів соціалізації населення і дають можливість побачити представників різних культур та країн. Оскільки культурна інфраструктура малих міст обмежена, для багатьох мешканців таких регіонів циркові вистави стають єдиною можливістю побачити масштабне театралізоване дійство, що зберігає традиції та передає їх наступним поколінням.

Крім культурного значення, циркові вистави під час Свята Весни виконують важливу соціальну функцію. Вони сприяють згуртованості місцевих громад, створюючи спільний простір для колективного святкування. Вистави залучають широку аудиторію, що включає представників різних вікових груп – від дітей до людей похилого віку. Це сприяє міжпоколіннєвій передачі традицій, формуванню колективної пам'яті та підтримці ідентичності місцевої громади.

Важливим аспектом циркових вистав є їхній символічний та національний зміст. Багато номерів ґрунтуються на традиційних китайських образах і міфологічних сюжетах, що посилює почуття національної гордості та культурної приналежності. Використання символіки драконів, левів, давніх героїв і традиційних костюмів інтегрує циркові вистави в ширший контекст китайської культурної політики, яка спрямована на збереження та популяризацію національної спадщини.

Циркові вистави зазвичай включають такі елементи:

– акробатика (杂技, zájì) – вважається одним із найдавніших мистецтв у Китаї; символізує гармонію, витривалість і силу духу;

– жонглювання (抛接, pāojiē) – традиційне китайське мистецтво, яке включає маніпуляцію ножами, тарілками, паличками та іншими предметами. Жонглери демонструють високий рівень координації та концентрації, а їхні виступи супроводжуються динамічною музикою;

– виступи з левовими та драконовими танцями (舞狮, wǔshī; 舞龙, wǔlóng) – ці видовищні номери є центральною частиною святкування Свята Весни. Танці виконуються акторами в яскравих костюмах, які імітують рухи левів і драконів. Вважається, що такі вистави відганяють злих духів і приносять удачу;

– ходіння на ходулях (高跷, gāoqiāo) – популярна розвага, особливо в сільській місцевості. Актори на ходулях одягаються в традиційні костюми та виконують танцювальні рухи, створюючи атмосферу святкової феєрії;

– фокуси та ілюзії (魔术, móshù) – китайська циркова традиція містить багато елементів магічних трюків, включаючи зникнення предметів, зміну костюмів та майстерну гру з вогнем і водою;

– театралізовані сценки (小品, xiǎopǐn) – у багатьох циркових виставах є комедійні номери, що базуються на традиційних китайських сюжетах та історичних анекдотах, вони додають святу розважального та комунікаційного характеру.

Таким чином, циркові вистави у малих містах КНР під час Свята Весни є невід'ємним елементом соціокультурної діяльності, що забезпечує збереження традицій, сприяє соціальній згуртованості та підтримує культурну тяглість. Завдяки акробатичним шоу, жонглюванню, театралізованим виставам і традиційним танцям циркове мистецтво зберігає свою актуальність, адаптуючись до сучасних викликів, але зберігаючи автентичний зміст. У такому форматі цирк не лише розважає, а й виконує функцію культурної дипломатії всередині країни, сприяючи зміцненню локальних і національних традицій у святковому контексті.

Поєднання традиційної та сучасної культури є ще однією особливістю соціокультурної діяльності КНР. Держава підтримує розвиток традиційних китайських мистецтв, таких як каліграфія, живопис, бойові мистецтва, чайна церемонія та традиційна медицина. Але, не дивлячись на те, що молодь розуміється на традиційній культурі, вона не імплементує її у сучасне життя. Таким чином, чайні церемонії замінюються на культуру кави та молочного чаю, традиційна медицина на швидку дію західних аналогів, бойові мистецтва на йогу та пілатес, а ієрогліфи залишаються, як спосіб письмової комунікації. Водночас країна активно

розвиває сучасні культурні індустрії, зокрема кінематограф, музику, театральне мистецтво, моду та цифрове мистецтво. Формується феномен «глобального китайського бренду», що просувається через кіноіндустрію, музичну сцену (C-pop) та цифрові платформи (Huawei, Tencent Pictures).

Важливою складовою соціокультурної політики КНР є стратегія «м'якої сили». Китай інвестує значні кошти у міжнародну культурну дипломатію, створюючи Інститути Конфуція в різних країнах світу для популяризації китайської мови та культури. Через «Інститути Конфуція» Китай займається поширенням китайської мови та культури на весь світ, а разом з ними просуває і свої сучасні політичні засади, де зовнішня мовна політика стала одним із пріоритетних напрямів Піднебесної. Так, у 2009 році її включили до концепції «м'якої сили» та стратегії розвитку держави, що сприяє підвищенню конкурентоспроможності національної культури Китаю як за її межами, так і в глобальному масштабі (Чепурна, 2024).

Центральне місце в процесі викладання китайської мови має зайняти формування здатності до участі в міжкультурній комунікації, що особливо важливо зараз, коли змішання народів, мов, культур в Піднебесній досягло небаченого розмаху і як ніколи гостро постала проблема виховання терпимості до чужих культур, пробудження інтересу до них, подолання у собі почуття роздратування від надмірності, недостатності чи навіть несхожості інших культур. Це є своєрідним ризиком для Нового Китаю, адже роки закритості держави, закритий доступ до закордонних соцмереж були своєрідним захистом від впливу думок та позицій навколишнього світу. Зараз китайська молодь все більше піддається впливу міжкультурної комунікації, що може призвести до незгоди з існуючим устроєм КНР (Китайська мова, 2024).

Активно використовуються глобальні медіаплатформи, такі як CGTN і Xinhua, які спрямовані на формування позитивного іміджу Китаю. Держава також організовує великі міжнародні культурні події, серед яких Шанхайський міжнародний кінофестиваль і Пекінський культурний форум. Державні медіаресурси, що формують світогляд та інформаційний простір китайців, виробили свій алгоритм створення та подачі матеріалів. Вони випускають сюжети з дійовими особами, яким присвоюються певні соціально-психологічні архетипи, близькі китайському народу. Умовно їх можна розділити наступним чином (Кармайкл, 2024):

1. «Жертва». головним персонажем у таких репортажах зазвичай є китайський емігрант, який демонструє складнощі життя за кордоном і ностальгію за батьківщиною;

2. «Розумна й дотепна людина». такий контент поєднує розважальні й пізнавальні елементи; зазвичай у відео з'являються іноземці, які подають цікаві й легкі для сприйняття факти про Китай;

3. «Інтелектуал». у цьому форматі увага акцентується на людині з іміджем авторитетного науковця або експерта в певній сфері, що підвищує рівень довіри аудиторії. У таких відео часто зачіпають теми, пов'язані зі стереотипами про китайців, хоча зміст діалогу може бути розмитим або навіть безглуздим;

4. «Простак» – образ «пересічного китайця», який покликаний демонструвати «звичайне» життя населення КНР. У такому контенті нерідко викривлюють реальність, показуючи добробут пересічних громадян і водночас критикуючи недоліки «капіталістичних країн».

5. «Біла мавпа» – у Китаї так називають білошкірих англомовних іноземців, що рекламують китайські товари або саму країну, викликаючи більше довіри серед місцевого населення.

6. «Правдоруб» – людина, яка часто звертається до іноземної аудиторії, вказуючи на недоліки західного світу та переваги життя в Китаї; іноді не гребує використанням грубої лексики (Колдомасов, 2020).

Китайська пропаганда є особливою тим, що вона є сучасною та цифровою. Друковані матеріали використовуються все менше, а соціальні мережі стають головною платформою для пропагандистських матеріалів.

Серед суперечливих форм дозвіллєвої діяльності КНР є фестиваль собачого м'яса. Дослідження свідчать, що ставлення китайського суспільства до споживання собачого м'яса зазнало значних змін за останні десятиліття, більшість міських жителів, особливо молодь, не підтримують цю практику. Крім того, влада КНР продовжує здійснювати заходи, спрямовані на викорінення незаконного обігу собачого м'яса та зміну харчових звичок населення. Під впливом активної діяльності зоозахисних орга-

нізацій, громадських рухів та міжнародного тиску уряд КНР запровадив низку законодавчих змін. Молодь Китаю створює петиції на підтримку закриття цього бізнесу та дозвілля. Зокрема, у 2020 році Міністерство сільського господарства та сільських справ КНР офіційно виключило собак зі списку худоби та свійських тварин, дозволених для споживання.

Споживання собачого м'яса є давньою практикою, яка протягом століть зберігалася в деяких південних регіонах Китаю, зокрема в провінціях Гуандун, Гуансі, Гуйчжоу та Сичуань. У Гуандуні, адміністративним центром якого є місто Гуанджоу, страви із собачого м'яса традиційно вважалися такими, що мають зігріваючий ефект, відповідно до принципів традиційної китайської медицини. Попри те, що найбільш відомим у цьому контексті є щорічний фестиваль собачого м'яса в Юліні (провінція Гуансі), в Гуандуні споживання собачого м'яса також мало поширення. У Гуанджоу та інших містах провінції функціонували ресторани, що спеціалізувалися на приготуванні цієї страви, яка відома під назвою «xiang rou» (香肉), або «пахуче м'ясо».

Незважаючи на це, у Гуандуні, включно з Гуанджоу, споживання собачого м'яса не зникло повністю. Деякі заклади громадського харчування, переважно нелегальні, продовжують пропонувати такі страви, особливо в зимовий період. Також на певних ринках продовжується нелегальна торгівля собачим м'ясом, хоча державні органи проводять рейди та конфіскації з метою викорінення цієї практики. Зазвичай це виглядає таким чином: біля закладів стоять клітки з породами собак, що є придатними для споживання і таким чином споживачі розуміють наявність страви у закладі. Хоча в Гуандуні, зокрема в Гуанджоу, немає офіційного фестивалю собачого м'яса на кшталт Юлінського, окремі випадки його споживання та нелегальної торгівлі ще мають місце. Проте загальна тенденція свідчить про поступове скорочення цього ринку та зниження суспільної толерантності до подібних практик. Основними чинниками, що сприяють збереженню цієї традиції, є: культурна спадщина (серед представників старших поколінь зберігається переконання у користі собачого м'яса для здоров'я), тіньова економіка (наявність нелегального ринку, що функціонує поза межами державного регулювання), локалізований попит (хоча молоде покоління здебільшого не підтримує споживання собачого м'яса, певні групи населення зберігають інтерес до цієї практики).

Окрему увагу в соціокультурній площині приділено розвитку креативних індустрій. Китай є одним із лідерів у сфері цифрової культури, розвиваючи стрімінгові сервіси, кіберспорт, VR/AR у мистецтві. Індустрія розваг, включно з TikTok (Douyin) і Tencent Games, швидко розвивається, що сприяє зростанню економічного впливу КНР у сфері культурного виробництва. У містах запроваджуються концепції «smart-міст», де гармонійно поєднується традиційна культура та технологічні інновації.

Феномен вуличних ігор є важливим елементом культурно-дозвіллєвої діяльності у Китайській Народній Республіці, особливо в межах ярмарків, святкових заходів і нічних ринків. Вони поєднують традиційні та сучасні розваги, зберігаючи при цьому регіональні особливості. Деякі з цих ігор включають елементи змагальності та навичкових завдань, тоді як інші базуються на випадковості. Так, однією з найбільш розповсюджених ігор є кидання кілець на різноманітні об'єкти (套圈, Tàoquān). Гравці використовують пластикові або бамбукові кільця та намагаються накинути їх на призові предмети. Серед можливих виграшів – іграшки, дрібна електроніка, побутові речі. У деяких випадках як призи пропонуються живі тварини, наприклад, маленькі черепахи, рибки або хом'яки. Часто тварини перебувають у важкому фізичному стані, залежно від погодних умов. Риболовля на пластикових качечок (钓小黄鸭, Diào xiǎo huáng yā). Водні ігри також займають важливе місце у структурі розважальних заходів. Один із популярних варіантів передбачає виловлювання пластикових качечок, які плавають у спеціальній ємності з водою. Кожна качечка має номер на дні, і відповідно до нього гравець отримує певний приз. Кидання м'ячів у відро (投篮游戏, Tóulán yóuxì): ця гра вимагає фізичної координації, оскільки її суть полягає у необхідності закинути м'яч у відро або контейнер під заданим кутом. У деяких випадках організатори ускладнюють гру, змінюючи нахил відра або використовуючи м'ячі з підвищеним коефіцієнтом відскоку, що знижує ймовірність успішного кидка.

Окремим аспектом вуличних ігор у Китаї є використання живих тварин у якості виграшів. Найпоширенішими видами тварин, які можна отримати в подібних розвагах, є: черепахи, які зазвичай знаходяться у невеликих контейнерах із водою. Також одним з видів знущань є наклеювання наліпок на панцир черепахи, або додавання брелку шляхом просверлення панциру. Життя такої забавки є дуже коротким, проте досі існує, як частина дозвілля та заохочення до гри. Золоті рибки також виступають призами у грі, де учасники виловлюють їх паперовим сачком, птахи або хом'яки, які трапляються рідше, проте також можуть бути запропоновані в якості виграшу. Не менш популярними за останні роки стали кролі.

Практика використання живих тварин у таких іграх викликає суперечки, зокрема у сфері зоозахисту. Захисники тварин наголошують на необхідності дотримання етичних норм та забезпечення належних умов утримання виграних тварин. У відповідь на суспільний резонанс у деяких регіонах Китаю було впроваджено обмеження щодо розіграшу живих істот у розважальних цілях, проте в невеличких містах така практика досі існує. Таким чином, вуличні ігри в КНР залишаються важливим елементом масової культури та дозвілля, проте поступово зазнають змін під впливом соціальних і правових чинників.

Китайська держава підтримує місцеві культурні громади, організовує фестивалі, виставки, театральні постановки та будує культурні центри, театри та бібліотеки. Значну роль у соціокультурній діяльності відіграють фізична культура та масові спортивні заходи, такі як ранкові заняття тайцзіцюань на вулицях міст. Водночас існують певні виклики та проблеми. У сфері культури діє жорстка цензура, обмежується доступ до західного культурного контенту, встановлюються квоти на імпортні фільми. Так, з усіх китайських майданчиків для перегляду фільмів були вилучені усі частини Гаррі Поттера. Це пов'язують з використанням магії, яка відволікає від комуністичних цінностей. Через сцени насилля та політичні підтексти корейський серіал «Гра в кальмара» також заборонений в КНР. Хоча на початку він ще існував на кіно-платформах з забороненими сценами. Через велику кількість подібних сцен серіал був видалений. Разом з ним і уся символіка, костюми та елементи, що успішно продавалися на внутрішніх китайських маркетплейсах, зокрема ТаоБао. Політика «м'якої сили» КНР також викликає міжнародну критику, оскільки вона сприймається як механізм поширення ідеологічного впливу.

Важливим соціокультурним аспектом у КНР є культура споживання їжі. Маленькі міста обмежені в кількості культурних заходів, тому значна увага приділяється харчовій культурі, яка тісно пов'язана з етикетом, соціальними нормами та побудовою соціальних зв'язків. У китайському суспільстві споживання їжі є не лише фізіологічною необхідністю, а й важливим соціальним ритуалом, який відіграє значну роль у приватному житті, дружбі, побудові співпраці та бізнес-партнерстві. На формування сучасного ставлення до продовольства значною мірою вплинули події 1959–1961 років, коли країна пережила масовий голод, спричинений політикою «Великого стрибка вперед». Ця трагедія, яка забрала життя від 15 до 45 мільйонів осіб, залишила глибокий відбиток у свідомості китайців. Старші покоління досі мають звичку накопичувати продукти, не викидати їжу та економно витрачати ресурси. Водночас тема голоду залишається табуйованою у публічному дискурсі, як і Культурна революція, а в офіційних джерелах її називають лише «трьома важкими роками».

Проте, цікавим аспектом є те, що в повсякденному житті населення не економить на замовленнях, а навпаки, таким чином доводить свою заможність, статус та можливість вибору споживання різноманітних продуктів. Ознакою фінансового добробуту є звані вечері, де замовляють багато страв, які часто залишаються майже недоторканими на столі, хоча відлуння років голоду відображається в політиці продовольчої безпеки КНР. Держава активно інвестує у сільське господарство, формує стратегічні резерви зерна та запроваджує субсидії для підтримки виробництва рису та пшениці. Харчові звички китайців також зазнали трансформації: у 2021 році був ухвалений «Закон проти харчових відходів», що закріпив практику раціонального споживання їжі. Політика «Чистої тарілки» заохочує рестораторів та громадян замовляти рівно стільки їжі, скільки необхідно.

У соціально-економічному аспекті голод змусив китайську владу переглянути підходи до управління сільським господарством. Після 1978 року в межах «Політики реформ і відкритості» відбулося поступове розширення приватного землеволодіння, що сприяло підвищенню рівня продовольчого забезпечення. Сучасне керівництво КНР уникає різких економічних експериментів, які можуть призвести до нестачі базових товарів.

Контроль за історичною пам'яттю є ще одним важливим аспектом державної політики в соціокультурній сфері. Тема голоду не висвітлюється в підручниках, офіційно його причинами називають «несприятливі погодні умови». Дослідження та відкриті дискусії на цю тему суворо контролюються державою. Замість аналізу історичних помилок, акцент зміщується на досягнення Китаю у сфері продовольчої безпеки. Проте, різноманіття заходів, що запропоновані у сфері харчування, представлена в багатьох формах і поєднують традиції та сучасні тенденції. Харчова культура Китаю є невід'ємною частиною соціального життя, що поєднує традиційні практики, історичні особливості та сучасні глобальні впливи. Різноманіття способів споживання їжі у КНР зумовлене як соціокультурними чинниками, так і стрімким економічним розвитком країни. У китайському суспільстві їжа відіграє важливу роль не лише у задоволенні базових потреб, а й у комунікативній, діловій та ритуальній сферах.

Одним із традиційних форматів є ресторани (饭馆, 餐厅), де прийнято дотримуватися родинного стилю подачі страв. Основні страви розміщуються у центрі столу, а відвідувачі користуються обертовими столами (lazy Susan) для зручності. У ресторанах високого рівня можливе індивідуальне обслуговування з персональним поданням страв, що відображає соціальний статус гостя. Вулична їжа (街头小吃) є надзвичайно популярною у великих містах і на нічних ринках. Вона представлена різноманітними закусками, такими як смажені шашлички (串串), пельмені на пару (小笼包), суп з локшиною (拉面), смажений тофу (臭豆腐), тощо. Характерною особливістю є мобільність продавців, які реалізують їжу з візків або мотоциклів, особливо у вечірній час. Значного поширення набули шведські столи (自助餐), які популярні у готелях, бізнес-центрах та міжнародних ресторанах. Вони можуть пропонувати як традиційні китайські страви, так і західні варіанти. Часто функціонують за принципом «все, що можеш з'їсти». Це приваблює відвідувачів своєю доступністю та різноманіттям.

Особливе місце у харчовій культурі КНР посідає хот-пот (火锅, huǒ guō) – форма споживання їжі, що передбачає варіння інгредієнтів у спільному гарячому бульйоні. Відвідувачі самостійно обирають м'ясо, овочі, морепродукти та готують їх у спеціальних казанах, розміщених на столі. Найпоширенішими є сичуанський (гострий) та північнокитайський (легший) варіанти цієї страви. Для швидкого харчування в умовах сучасного урбанізованого суспільства широко використовуються їдальні та бізнес-ланчі (快餐, 工作餐). Вони представлені у формі кафетеріїв та їдалень, де пропонуються готові страви на вибір. У ділових районах популярними є ланч-бокси (便当), що містять суп, рис та гарнір. Крім того, у вуличних кіосках можна придбати запаковані ланчі, які зручно брати з собою.

Значну роль у китайській гастрономічній традиції відіграють чайні та закусочні (茶馆, 点心店). Вони особливо поширені у південних регіонах, зокрема в Гуанчжоу, де популярні димсам (点心) – маленькі закуски, що подаються до чаю. В асортименті таких закладів присутні різні види булочок, пельменів, десертів та чаїв, а самі чайні нерідко слугують місцем для ранкових зустрічей та сімейних зібрань. Останнім часом значного поширення набула доставка їжі (外卖), що є одним із найпопулярніших способів споживання їжі у містах. Вона здійснюється через спеціалізовані додатки, такі як Meituan, Ele.me, WeChat, і дозволяє отримати замовлення з ресторанів, вуличних кухонь або навіть домашніх виробників.

Таким чином, харчова культура Китаю демонструє значне різноманіття, що відображає як традиційні цінності, так і сучасні тенденції. Кожен із способів споживання їжі має свої особливості, зумовлені історичним розвитком, соціальними потребами та економічними чинниками. Традиційні ресторани підтримують сімейний стиль трапез, вулична їжа забезпечує швидкий і доступний формат харчування, шведські столи популярні серед ділових кіл, а хот-пот

залишається невід'ємною частиною спільного споживання їжі. Разом із цим сучасні технології сприяють розвитку сервісів доставки, що забезпечують нові моделі взаємодії споживачів із гастрономічною культурою Китаю. Харчова культура сприяє розвитку гастрономічного туризму та ресторанного бізнесу, відіграє важливу роль у міжнародних відносинах. Дегустації, фестивалі сприяють міжкультурному розумінню та налагодженню дипломатичних контактів. Харчова культура – це не просто споживання їжі, а потужний соціокультурний феномен, що формує цінності суспільства, підтримує його традиції, сприяє економічному розвитку та міжнародному співробітництву.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, соціокультурний розвиток Китаю охоплює широкий спектр соціокультурної діяльності, спрямованої на збереження національної ідентичності, підтримку традиційних культурних практик та впровадження сучасних форм мистецтва й дозвілля. Основні аспекти, що відіграють ключову роль у цьому процесі, включають державну підтримку культурних ініціатив (КНР активно розвиває культурну інфраструктуру, будуючи культурні центри, театри та бібліотеки, підтримує місцеві громади); фестивалі, виставки та театральні постановки, що сприяє формуванню культурного діалогу між регіонами, а також між Китаєм та іншими країнами, що дозволяє інтегрувати традиційні й сучасні форми мистецтва, роблячи культуру доступною для широкої аудиторії. Фізична культура та масові спортивні заходи поєднують традиційні та сучасні підходи. Ранкові заняття тайцзіцюань на вулицях міст є не лише способом підтримки здоров'я, а й елементом соціальної згуртованості та популяризації національної спадщини. Масові спортивні заходи сприяють формуванню колективної ідентичності та підтримці здорового способу життя. Розвиток вуличних ігор, циркових вистав, креативних індустрій є важливим фактором соціокультурної мобільності, надаючи молоді можливість реалізовувати себе у сфері мистецтва та розваг. Це також сприяє економічному розвитку, адже культура перетворюється на джерело прибутку через комерціалізацію креативних продуктів. Традиційні урочистості та свята відіграють ключову роль у збереженні культурної спадщини та передачі цінностей від покоління до покоління. Це сприяє соціальній інтеграції, адже святкові заходи об'єднують людей, незалежно від віку чи соціального статусу. Соціокультурний розвиток КНР поєднує стратегічне державне планування, збереження традиційної культури та передові технологічні інновації. Вплив років голоду сформував культуру раціонального споживання їжі та політику продовольчої безпеки, що залишається важливим чинником державного управління. Китай активно впливає на глобальний культурний простір, використовуючи механізми «м'якої сили», однак водночас зберігає суворий контроль над інформаційним середовищем та історичною пам'яттю. Харчова культура є важливим елементом соціокультурного розвитку, оскільки відображає історичні, економічні та етнічні особливості суспільства. Харчові традиції є носієм культурної пам'яті, що передається з покоління в покоління. Вони формують національну ідентичність, відображаючи регіональні особливості, історичні події та міжкультурні впливи. Наприклад, китайська кухня поєднує давні гастрономічні традиції та філософські уявлення про гармонію смаків. Їжа є важливим елементом соціальної взаємодії – застілля сприяють зміцненню соціальних зв'язків, обміну культурними традиціями та формуванню спільних цінностей.

Серед перспектив подальших досліджень виокремлюємо такі напрями: взаємодія китайської культури з глобальними трендами та адаптація національної ідентичності до сучасних викликів, дослідження впливу китайських культурних ініціатив на міжнародну спільноту, гендерні аспекти культурного розвитку, а саме з'ясуванні ролі жінок у збереженні китайських традицій та вплив соціальних змін на гендерні відносини в китайському суспільстві, аналіз гендерних трансформацій у контексті урбанізації та модернізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Betzler D. & Camina R. Cultural Entrepreneurship Using the Example of Uli Sigg as Patron and Mediator of Contemporary Chinese Art. The Journal of Arts Management, Law, and Society, Volume 50, 2020. Issue 1. P. 1–15. https://doi.org/10.1080/10632921.2019.1659897

2. Justin Yifu Lin. China's economic development and cultural renaissance in the multipolar growth world of the twenty-first century. *China Economic Journal*, Volume 6, 2013. Issue 1. P. 1–11. https://doi.org/10.1080/17538963.2013.830807

3. Tubadji A. Culture Based Development in the Regions of China. Journal of Economic Issues, Volume 57, 2023. Issue 1. P. 8–35. https://doi.org/10.1080/00213624.2023.2154531

4. Кармайкл Ф. Мережеві фейки і китайська пропаганда. BBC news Україна. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-58107203 (дата звернення: 24.09.2024)

5. Китайська мова і її значення в сучасному світі. URL: https://aucc.org.ua/kitajska-mova-i-ii-znachennja-u-suchasnomu-sviti/ (дата звернення: 24.09.2024)

6. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XVII міжнародної наукової конференції, 14 грудня 2023 р., м. Київ. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 352 с.

7. Колдомасов А. Супермаркет пропаганди: КНР (частина перша). Аналітичний центр ADASTRA, 2020. URL: https://adastra.org.ua/blog/supermarket-propagandi-knr-chastina-persha (дата звернення: 24.09.2024)

8. Освітньо-культурний центр «Інститут Конфуція». URL: https://www.pdpu.edu.ua/osvitno-kulturnij-tsentr-institut-konfutsiya

9. Померанцев П. Пропаганда: як зрозуміти, пояснити і подолати її / пер. з англ. М. Клімчука. Харків: Віват, 2020. 288 с.

10. Чепурна І. Громадянська соціалізація Китаю в контексті громадянського виховання. URL: https://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/27.pdf (дата звернення: 24.09.2024)

11. Чжоу Веньлян. Суть китайської стратегії «Один пояс, один шлях». 국제 과학 및 실용 회의 • 2021 년 4 월 30 일 • 서울, 대한민국. P. 22-26. DOI 10.36074/logos-30.04.2021.v1.06

REFERENCES:

1. Betzler, D. & Camina, R. (2020). Cultural Entrepreneurship Using the Example of Uli Sigg as Patron and Mediator of Contemporary Chinese Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* Volume 50, Issue 1. P. 1–15. https://doi.org/10.1080/10632921.2019.1659897 [in English].

2. Justin, Yifu Lin. (2013). China's economic development and cultural renaissance in the multipolar growth world of the twenty-first century. China Economic Journal, Volume 6, Issue 1. P. 1–11. https://doi.org/10.1080/17538963.2013.830807 [in English].

3. Tubadji, A. (2023). Culture Based Development in the Regions of China. *Journal of Economic* Issues, Volume 57, Issue 1. P. 8–35. https://doi.org/10.1080/00213624.2023.2154531 [in English].

4. Karmaikl, F. (2024). Merezhevi feiky i kytaiska propahanda. [Network Fakes and Chinese Propaganda]. BBC news Ukraina. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-58107203 (data zvernennia: 24.09.2024) [in Ukrainian].

5. *Kytaiska mova i yii znachennia v suchasnomu sviti,* (2024) [The Chinese language and its importance in the modern world]. URL: https://aucc.org.ua/kitajska-mova-i-ii-znachennja-u-suchasnomu-sviti/ (data zvernennia: 24.09.2024) [in Ukrainian].

6. *Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist,* (2023). [Chinese civilization: traditions and modernity] : materialy KhVII mizhnarodnoi naukovoi konferentsii, 14 hrudnia 2023 r., m. Kyiv. – Lviv – Torun : Liha-Pres, 352 s. [in Ukrainian].

7. Koldomasov, A. (2020). Supermarket propahandy: KNR (chastyna persha) [Propaganda Supermarket: The People's Republic of China (Part One)]. Analitychnyi tsentr ADASTRA, URL: https://adastra.org.ua/blog/supermarket-propagandi-knr-chastina-persha (data zvernennia: 24.09.2024). [in Ukrainian].

8. *Osvitno-kulturnyi tsentr «Instytut Konfutsiia»* (2025) [Educational and Cultural Center "Confucius Institute"]. URL: https://www.pdpu.edu.ua/osvitno-kulturnij-tsentr-institut-konfutsiya. [in Ukrainian].

9. Pomerantsev, P. (2020). Propahanda: yak zrozumity, poiasnyty i podolaty yii [Propaganda: How to Understand, Explain, and Overcome It] / per. z anhl. M. Klimchuka. Kharkiv: Vivat,. 288 s. [in Ukrainian].

10. Chepurna, I. (2024). Hromadianska sotsializatsiia Kytaiu v konteksti hromadianskoho vykhovannia [China's civic socialization in the context of civic education]. URL: https://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/27.pdf (data zvernennia: 24.09.2024). [in Ukrainian].

11. Chzhou, Venlian (2021). Sut kytaiskoi stratehii «Odyn poias, odyn shliakh» [The essence of China's «One Belt, One Road» strategy]. 국제 과학 및 실용 회의 • 2021 년 4 월 30 일 • 서울, 대한민국. R. 22–26. DOI 10.36074/logos-30.04.2021.v1.06. [in Ukrainian].

УДК 316.774:004.738.5
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-56

Вікторія ПІЩАНСЬКА
доктор культурології, професор, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради», вул Володимира Антоновича, 70, м. Дніпро, Україна, 49006
***ORCID:** 0000-0002-8373-555X*

Бібліографічний опис статті: Піщанська, В. (2025). Інтернет-простір як середовище формування медіакультури особистості. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 399–407, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-56

ІНТЕРНЕТ-ПРОСТІР ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ МЕДІАКУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Дослідження акцентує на впливі інтернет-простору на формування медіакультури особистості, підкреслюючи його важливу роль в освітньому процесі. Інтеграція медіакультури вимагає застосування інноваційних підходів, які об'єднують медіамистецтво, цифрову грамотність, міждисциплінарну співпрацю та етичні принципи, що сприяють розвитку критичного мислення та творчої активності.

***Метою статті** є аналіз освітнього потенціалу інтернет-простору, оцінка ролі медіамистецтва у формуванні медіакультури та визначення основних проблем впровадження медіаосвітніх практик у цифровому освітньому середовищі.*

***Методологія** дослідження базується на системному підході до вивчення інтернет-простору як медіакультурного середовища, а також на використанні міждисциплінарних методів і порівняльного аналізу освітніх практик інтеграції медіакультури в освітній процес.*

***У результатах** з'ясовано, що інтернет-простір сприяє розвитку медіакультури завдяки інтерактивності, персоналізації та мультимедіа. Медіамистецтво, відповідно, стимулює творчість, етичне спілкування та соціальну відповідальність. Однак існують проблеми, зокрема фрагментація методологій, відсутність стандартизованих систем оцінювання медіаграмотності та недостатня підготовка викладачів до інтеграції медіаосвіти. У дослідженні систематизовано підходи до інтеграції медіакультури в освітній процес і визначено важливі чинники, що впливають на її ефективність, надаючи нового розуміння впливу цифрової трансформації на освіту та практики залучення медіа.*

***У висновках** підкреслено, що Інтернет-простір є важливим фактором формування медіакультури завдяки своїй здатності до інтерактивності, персоналізації, мультимедійності та глобалізації. Медіамистецтво є важливим інструментом розвитку творчого мислення, етичних норм та соціальної відповідальності. Застосування інноваційних технологій, таких як штучний інтелект, віртуальна й доповнена реальність, суттєво розширює можливості медіаосвіти, створюючи нові перспективи для навчання та творчого самовираження.*

***Ключові слова:** медіакультура, інтернет-простір, медіамистецтво, медіаграмотність, цифрова трансформація, освітній процес, критичне мислення, етичні стандарти.*

Viktoriia PISHCHANSKA
Doctor of Culturology, Professor, Dnipro Academy of Continuing Education, 70 Volodymyra Antonovycha Str., Dnipro, Ukraine, 49006
***ORCID:** 0000-0002-8373-555X*

To cite this article: Pishchanska, V. (2025). Internet-prostir yak seredovyshche formuvannia mediakultury osobystosti [Internet space as an environment for the formation of media culture of an individual]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 399–407, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-56

INTERNET SPACE AS AN ENVIRONMENT FOR THE FORMATION OF MEDIA CULTURE OF AN INDIVIDUAL

The study focuses on the influence of the Internet space on the formation of the media culture of the individual, emphasizing its important role in the educational process. The integration of media culture requires the use of innovative approaches that combine media art, digital literacy, interdisciplinary cooperation and ethical principles that contribute to the development of critical thinking and creative activity.

The purpose *of the article is to analyze the educational potential of the Internet space, assess the role of media art in the formation of media culture and identify the main problems of implementing media educational practices in the digital educational environment.*

The research methodology *is based on a systematic approach to studying the Internet space as a media-cultural environment, as well as on the use of interdisciplinary methods and comparative analysis of educational practices for integrating media culture into the educational process.*

The results *revealed that the Internet space contributes to the development of media culture through interactivity, personalization, and multimedia. Media art, in turn, stimulates creativity, ethical communication and social responsibility. However, there are problems, including fragmentation of methodologies, lack of standardized media literacy assessment systems, and insufficient training of teachers to integrate media education. The study systematizes approaches to integrating media culture into the educational process and identifies important factors that influence its effectiveness, providing a new understanding of the impact of digital transformation on education and media engagement practices.*

The conclusions *emphasize that the Internet space is an important factor in the formation of media culture due to its ability to interactivity, personalization, multimedia, and globalization. Media art is an important tool for the development of creative thinking, ethical norms, and social responsibility. The use of innovative technologies, such as artificial intelligence, virtual and augmented reality, significantly expands the possibilities of media education, creating new perspectives for learning and creative self-expression.*

Key words: *media culture, internet space, media art, media literacy, digital transformation, educational process, critical thinking, ethical standards.*

Актуальність проблеми. Інтернет-простір є унікальним середовищем, яке значно впливає на формування медіакультури особистості, особливо в контексті освітніх завдань. Сучасна інформаційна епоха зумовлює появу численних викликів, пов'язаних із доступом до інформації, її якістю та етичною взаємодією в цифровому середовищі. Формування медіакультури особистості є необхідною умовою для розвитку критичного мислення, навичок аналізу медійного контенту, а також уміння створювати якісний інформаційний продукт. Важливим аспектом є акцент на медіамистецтві як інструменті розвитку творчого потенціалу та культурного самовираження в умовах цифрової комунікації.

З огляду на швидкий розвиток технологій і зміну способів взаємодії з медіа, сучасна освіта стикається з потребою інтегрувати методи формування особистісної медіакультури, які б враховували як традиційні, так і інноваційні підходи. Проблематика сучасних підходів до медіакультури полягає у відсутності єдиних стандартів та методик для формування у здобувачів освіти критичного ставлення до медійного середовища, що ускладнює розвиток етичного сприйняття й здатності аналізувати контент.

Це питання має важливе наукове та практичне значення, оскільки формування медіакультури особистості є не лише елементом індивідуального розвитку, але й необхідним чинником для побудови інформаційно безпечного суспільства. Освітня система повинна виступати провідником цих змін, створюючи інструменти для підготовки здобувачів освіти до продуктивної та етичної взаємодії з медіапростором.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтернет-простір як середовище формування медіакультури особистості є предметом досліджень багатьох науковців. Так, О. Волошенюк акцентує на методиці розвитку медіаграмотності в межах курсу «Мистецтво» для НУШ, зокрема на міждисциплінарних підходах і розвитку критичного мислення здобувачів освіти (Волошенюк, 2021).

Г. Дегтярьова досліджує роль візуалізації в розвитку медіаграмотності, пропонуючи приклади її інтеграції в освітній процес, проте залишає відкритим питання етичного використання візуального контенту (Дегтярьова, 2020). В. М. Піщанська висвітлює вплив медіа на формування ціннісних орієнтацій і соціалізацію, розширюючи розуміння їхньої культурної ролі, але питання цифрових медіа потребує більш глибокого аналізу (Піщанська, 2023). В іншому дослідженні V. Pishchanska (В. Піщанська) та співавтори розглядають гейміфікацію як спосіб підвищення мотивації здобувачів освіти через інтерактивність, однак адаптація цих механізмів до різних освітніх контекстів потребує додаткового вивчення (Pishchanska, et.al., 2022).

О. Зінчина та О. Немеш аналізують виклики медіасоціалізації молоді, зокрема труднощі критичного сприйняття інформації через перенасичення медіаконтентом, що підтверджує необхідність розробки освітніх програм для покращення медіаграмотності (Зінчина, 2017; Немеш, 2020). Є. Хрінік зосереджується на під-

готовці вихователів до формування медіакультури дошкільнят, наголошуючи на необхідності розвитку цифрових компетенцій педагогів (Хрінік, 2022).

Ю. Седляр та О. Стадніченко досліджують роль соціальних медіа в інтерактивній освіті, але не враховують ризики інформаційних маніпуляцій (Седляр, Стадніченко, 2023). О. М. Грабарчук висвітлює еволюцію аудіовізуальної медіакультури, однак питання її адаптації до сучасного освітнього процесу потребують додаткової уваги (Грабарчук, 2019).

У монографії за редакцією В. Л. Іващенко аналізуються євроінтеграційні аспекти розвитку медіакультури з акцентом на важливості європейських підходів, але конкретні механізми їх упровадження залишаються недослідженими (Медіазнавчі студії, 2022).

Ч. Барнетт (C. Barnett), Дж. Хатчінсон (J. Hutchinson) розглядають глобалізацію медіакультури, аналізуючи її вплив на соціальні та культурні процеси, проте їхній аналіз не враховує специфіку локальних освітніх контекстів (Barnett, 2019; Hutchinson, 2023). Д. Кельнер (D. Kellner) пропонує концептуальні підходи до медіакультури, але вони потребують адаптації до викликів цифрової трансформації (Kellner, 2020).

Попри наявність різноманітних підходів, питання інтеграції медіакультури в освітній процес, оцінювання медіаграмотності та подолання технологічної нерівності залишаються актуальними. Це дослідження є спробою розробки нових методологій, аналізу освітнього потенціалу медіамистецтва та створення інтегрованих рішень для ефективного формування медіакультури.

Мета дослідження. Мета статті полягає в дослідженні ролі інтернет-простору як середовища формування медіакультури особистості, зокрема в освітньому аспекті, з акцентом на медіамистецтві та аналізі сучасних проблем і підходів до розвитку особистісної медіакультури.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

1. Визначити особливості інтернет-простору як інструменту формування медіакультури особистості та оцінити його освітній потенціал.

2. Дослідити роль медіамистецтва в розвитку медіакультури через творче самовираження та етичну комунікацію, а також проаналізувати сучасні підходи до її формування в освітньому середовищі.

3. Виявити основні проблеми та виклики інтеграції медіакультури в освітній процес в умовах цифрової трансформації та розробити рекомендації для ефективного впровадження медіаосвітніх практик в інтернет-просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтернет-простір значно трансформує формування медіакультури особистості, стаючи середовищем для отримання знань, творчого самовираження та міжкультурної комунікації. Його інтерактивність, мультимедійність і глобальність дають змогу не лише отримувати інформацію, але й критично її осмислювати, що є основним для розвитку медіакультури. В освітньому середовищі інтернет-простір сприяє впровадженню інноваційних підходів, таких як інтерактивні платформи, віртуальні середовища та мультимедійні ресурси, які розвивають медіаграмотність і творчі здібності здобувачів освіти. Особливе значення має медіамистецтво, що через цифрові медіа та кібермистецтво забезпечує інтерактивність і культурний розвиток в освітньому процесі (табл. 1).

Сучасна практика демонструє, що інтернет-простір дедалі частіше інтегрується в освітні процеси, особливо через дистанційні курси, інтерактивні освітні середовища та мультимедійні ресурси. Такі платформи, як Coursera, Udemy та спеціалізовані освітні портали, використовуються для розвитку критичного мислення через інтерактивні завдання та аналіз реальних медіапродуктів. Водночас з'являються нові проблеми, пов'язані з перевантаженням інформацією, недостатньою медіаграмотністю викладачів і здобувачів освіти, а також посиленням маніпулятивного впливу цифрового контенту.

Однією з особливостей сучасного освітнього процесу є орієнтація на розвиток аналітичного сприйняття інформації та формування компетентностей, які забезпечують осмислене та критичне використання отриманих знань. Заклади освіти також прагнуть до впровадження етичних норм роботи з інтернет-ресурсами, що сприяє формуванню відповідальної медіакультури. Проте відсутність єдиної методологічної бази для оцінювання медіаграмотності залишається основною про-

Таблиця 1

Освітній потенціал інтернет-простору та виклики його використання у формуванні медіакультури

Особливість інтернет-простору	Освітній потенціал	Актуальні зміни та виклики
Інтерактивність	Платформи для спільного обговорення, створення проєктів і взаємодії в реальному часі	Недостатній рівень участі або пасивне споживання контенту здобувачами освіти
Персоналізація	Індивідуалізація навчального досвіду через адаптивні освітні технології	Необхідність розвитку механізмів захисту даних і боротьби з алгоритмічними упередженнями
Мультимедійність	Використання аудіовізуального контенту для покращення засвоєння складних концепцій	Загроза домінування поверхової обізнаності через розважальний контент
Глобалізація	Можливість інтеграції міжкультурних практик у навчання	Загроза культурної гомогенізації або посилення нерівності в доступі до ресурсів

Джерело: власна розробка автора.

блемою, що потребує системного підходу до її розв'язання.

Медіамистецтво є інтегративним феноменом, який поєднує сучасні мистецькі практики з використанням цифрових технологій, спрямованих на створення аудіовізуальних, інтерактивних та мультимедійних продуктів. Воно охоплює широкий спектр форм, зокрема візуальне мистецтво, відеоарт, цифрову графіку, анімацію, інтерактивні інсталяції, доповнену і віртуальну реальність (Global media arts, 2022, с. 2). Основна функція медіамистецтва полягає в стимулюванні творчого самовираження та розвитку креативного мислення, а також у відображенні культурних, соціальних та етичних аспектів сучасного світу. У контексті освітнього середовища медіамистецтво слугує інструментом для розвитку здобувачів освіти, залучаючи їх до аналізу та створення цифрового контенту, що сприяє формуванню медіаграмотності та медіакультури.

Медіакультура розглядається як сукупність знань, умінь, цінностей і норм, що визначають взаємодію особистості з медіапростором. Вона охоплює здатність критично аналізувати медіаконтент, розуміти його соціальний, культурний і політичний контекст, а також створювати якісні інформаційні продукти (Gripsrud, 2017). Медіакультура є важливим чинником соціалізації в умовах цифрової епохи, оскільки вона формує відповідальне ставлення до інформації, що поширюється в медіасередовищі, і сприяє етичній взаємодії з нею. В освітньому процесі медіакультура є стратегічною метою, спрямованою на розвиток критичного мислення, креативності та інформаційної грамотності.

Медіаосвіта є процесом навчання, спрямованим на формування в здобувачів освіти навичок медіаграмотності, критичного аналізу медіаконтенту та створення власних медіапродуктів. Вона охоплює як теоретичні аспекти, пов'язані з розумінням природи медіа, їхньої ролі в суспільстві, так і практичні вміння працювати з медіаінструментами. Медіаосвіта є невід'ємною складовою сучасного освітнього процесу, спрямованого на підготовку особистості до ефективної взаємодії з цифровим середовищем. У процесі медіаосвіти важливого значення набуває використання інтерактивних методів, міждисциплінарних підходів та інноваційних технологій, що дозволяють розширити освітній потенціал і забезпечити інтеграцію медіакультури в різні аспекти суспільного життя.

Сучасне медіамистецтво активно інтегрує новітні технології, такі як віртуальна (далі – VR) та доповнена (далі – AR) реальність, а також штучний інтелект (далі – ШІ), що дозволяє створювати інноваційні медіапродукти. В освітньому процесі ці технології є важливим інструментом формування медіакультури здобувачів освіти, сприяючи розвитку їхнього естетичного сприйняття, критичного мислення, емоційного інтелекту та здатності до творчого самовираження. У цьому контексті провідну роль відіграє медіамистецтво як механізм соціально-культурного впливу. У таблиці 2 узагальнено основні аспекти медіамистецтва та їхній внесок у розвиток медіакультури, а також продемонстровано сучасні приклади застосування таких підходів.

Таблиця 2

Роль медіамистецтва у формуванні медіакультури

Аспекти медіамистецтва	Роль у формуванні медіакультури	Сучасні приклади й зміни
Візуальне мистецтво	Формування естетичного сприйняття й здатності до критичного аналізу візуального контенту	Використання інструментів цифрової графіки та дизайну для створення інтерактивних навчальних матеріалів
Аудіовізуальне мистецтво	Розвиток емоційного інтелекту і комунікативних навичок через аналіз відеоконтенту та кіно	Створення студентами короткометражних фільмів на соціально значущі теми
Інтерактивне мистецтво	Залучення до творчого процесу через використання гейміфікації та віртуальної реальності	Інтеграція VR-проєктів у навчальні курси для розвитку міждисциплінарних навичок
Соціальне медіамистецтво	Підвищення соціальної відповідальності й культурної ідентичності через створення публічних артпроєктів	Розробка інтерактивних медіаінсталяцій, що висвітлюють екологічні або гуманітарні питання

Джерело: сформовано автором на підставі (Медіазнавчі студії, 2022; Barnett, 2019; Kellner, 2020).

На практиці сьогодні медіамистецтво активно впроваджується в освітні програми для стимулювання креативності та підвищення мотивації здобувачів освіти. Наприклад, у провідних університетах України та світу використовуються програми створення цифрових медіапроєктів, які допомагають здобувачам вищої освіти опановувати навички сучасних технологій у контексті культурного розвитку. Такі курси, як «Digital Art» (What is digital art, 2024) або «Interactive Media» (Interactive Media, 2024), дають змогу створювати віртуальні виставки, цифрові інсталяції або соціально орієнтовані відеоролики.

Значні зміни в практичному застосуванні медіамистецтва спостерігаються в переході від пасивного споживання контенту до його активного створення (Садовська, Петропавловська, 2020). Наприклад, використання платформ для створення відеоконтенту, таких як Adobe Creative Suite, Canva чи Unity, поступово стає стандартом у навчальних програмах, орієнтованих на формування медіакультури. Це дозволяє не лише розвивати творчі здібності, але й формувати етичну відповідальність через залучення до створення змістовного й суспільно корисного контенту.

Формування медіакультури особистості в освітньому середовищі базується на концепції інтеграції знань, навичок і цінностей, що забезпечують ефективну взаємодію з медіасередовищем. Сучасні підходи в цьому процесі охоплюють міждисциплінарність, інтерактивне навчання та створення медіапроєктів, що сприяють розвитку критичного мислення, творчості та громадянської активності. Особливістю таких підходів є акцент на поєднанні теоретичних знань із практичною діяльністю, що реалізується через застосування цифрових технологій та VR/AR платформ. У таблиці 3 подано

Таблиця 3

Сучасні підходи до формування медіакультури особистості в освітньому середовищі

Сучасні підходи до формування медіакультури	Основні характеристики	Практичне застосування
Інтерактивне навчання	Використання цифрових інструментів для інтерактивної роботи з контентом	Платформи для створення цифрових артпроєктів, таких як інтерактивні інсталяції
Медіапроєкти	Формування критичного мислення й креативності через створення власних медіапродуктів	Створення цифрових артгалерей, віртуальних виставок, анімаційних фільмів
Міждисциплінарність	Інтеграція медіакультури у вивчення дисциплін для глибшого розуміння соціокультурних контекстів	Заняття з аналізом цифрового мистецтва та його впливу на соціальні і культурні процеси
Технології доповненої та віртуальної реальності	Використання VR/AR для інтерактивного навчання й дослідження складних тем	Віртуальні артстудії, симуляції створення інноваційних мистецьких продуктів

Джерело: сформовано автором на підставі (Barnett, 2019; Kellner, 2020).

основні характеристики сучасних підходів до формування медіакультури.

Формування медіакультури особистості в освітньому середовищі дедалі більше базується на інтеграції мистецьких підходів і цифрових технологій (Mihelj, Leguina, Downey, 2019, с. 1470–1472). Сучасне інтерактивне навчання сприяє залученню здобувачів освіти до створення цифрових артпроєктів, що включають інтерактивні інсталяції та мультимедійні продукти. Наприклад, платформи ThingLink або Edpuzzle дозволяють реалізовувати творчі завдання, спрямовані на дослідження естетичних і соціокультурних тем.

Медіапроєкти, такі як створення цифрових галерей, анімаційних фільмів чи віртуальних виставок, сприяють розвитку критичного мислення й творчих здібностей, формуючи в здобувачів освіти здатність аналізувати сучасні мистецькі концепції. Міждисциплінарний підхід забезпечує інтеграцію медіакультури в навчальні дисципліни через аналіз цифрового мистецтва та його впливу на суспільство.

Технології доповненої та віртуальної реальності розширюють можливості для створення інноваційних мистецьких продуктів (Лисинюк, Голобородько, 2020). Наприклад, використання віртуальних артстудій або симуляцій дає змогу здобувачам освіти досліджувати мистецькі концепції, розвиваючи естетичну чутливість і навички роботи з цифровим контентом.

Інтеграція медіакультури в освітній процес у контексті цифрової трансформації стикається з системними та глибоко вкоріненими викликами, що вимагають комплексного аналізу. Зокрема, йдеться про:

1) концептуальну розрізненість підходів до визначення самої сутності медіакультури, її змісту, форм і методів викладання;

2) невідповідність між швидкістю розвитку цифрових технологій і темпами адаптації освітньої системи до цих змін;

3) відсутність науково обґрунтованих моделей оцінювання рівня медіакультури;

4) етичний вимір взаємодії з медіаконтентом. Викладачі часто не приділяють належної уваги питанням дотримання етичних стандартів у створенні та використанні медіапродуктів, що формує ризик поширення маніпулятивних практик або контенту, який суперечить етичним нормам.

Інтеграція медіакультури в освітній процес потребує системного підходу, що враховує адаптацію до цифрового середовища, подолання методологічної розрізненості, вплив економічних і політичних чинників, а також етичні виклики. Ефективне впровадження медіаосвітніх практик має спиратися на інноваційні педагогічні стратегії, створення гнучких навчальних програм, розвиток критичного мислення через міждисциплінарний підхід та інтеграцію медіаосвіти в базові дисципліни.

Етичні стандарти мають стати невід'ємною частиною медіаосвіти, формуючи відповідальне ставлення до контенту. Партнерство з державними установами, громадськими організаціями та технічними корпораціями сприятиме впровадженню сучасних технологій і розширенню доступу до ресурсів, підтримуючи баланс між національною ідентичністю та глобальним медіапростором.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, інтернет-простір є важливим середовищем для формування медіакультури завдяки своїй інтерактивності, персоналізації, мультимедійності та глобалізації. Медіамистецтво визнається одним з основних інструментів розвитку творчого мислення, етичних принципів і соціальної відповідальності. Водночас інноваційні технології, такі як штучний інтелект, віртуальна й доповнена реальність, значно розширюють горизонти медіаосвіти, надаючи нові можливості для навчання та творчості.

До основних викликів інтеграції медіакультури в освітній процес належать розрізненість підходів до викладання медіакультури, недостатня підготовленість педагогів, відсутність моделей оцінювання медіаграмотності та етичні ризики. Це створює перешкоди для системного впровадження медіаосвітніх практик в умовах цифрової трансформації. Для їх подолання рекомендовано впроваджувати адаптивні навчальні програми, розвивати цифрову інфраструктуру, проводити систематичне навчання викладачів і посилювати акцент на етичних аспектах медіаосвіти.

Перспективи подальших досліджень передбачають розроблення методологій для оцінювання рівня медіакультури, інтеграцію інноваційних технологій в освітній процес, а також застосування міждисциплінарного підходу до

формування медіакультури. Це дасть змогу створити освітню систему, яка буде готова до реагування на виклики сучасного інформаційного середовища.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волошенюк О. В. Методика формування умінь з медіаграмотності на заняттях з інтегрованого курсу «Мистецтво» в НУШ. *International scientific and practical conference (*Wloclawek, February 26–27, 2021). Wloclawek, 2021. P. 63–66. URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/108/2986/6344-1?inline=1 (дата звернення: 02.12.2024).

2. Дегтярьова Г. Візуалізація як важливий засіб ефективної комунікації в процесі навчання. *Соціальні комунікації: теорія і практика*. 2020. Т. 10. № 1. С. 93–110. URL: https://new.comteka.com.ua/index.php/journal/article/view/36 (дата звернення: 02.12.2024).

3. Піщанська В. М. Освітні функції медіа в просторі культури XXI століття. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (м. Київ, 18 травня 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 258–261.

4. Pishchanska V., Altukhova A., Prusak Y., Kovmir N., Honcharov A. Gamification of education: innovative forms of teaching and education in culture and art. *Revista Eduweb*. 2022. Vol. 16. № 2. P. 119–133. DOI: https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.8

5. Зінчина О. Медіасоціалізація сучасної молоді: виклики і відповіді. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи».* 2017. Вип. 39. С. 332–339.

6. Немеш О. Вплив медіа на соціалізацію сучасної молоді. *Психологія: реальність і перспективи*. 2020. № 14. С. 166–176. DOI: https://doi.org/10.35619/prap_rv.vi14.166

7. Хрінік Є. Аналіз готовності майбутніх вихователів до формування медіакультури у дітей старшого дошкільного віку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48. Т. 2. С. 260–265. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_2/48-2_2022.pdf#page=260 (дата звернення: 02.12.2024).

8. Седляр Ю. О., Стадниченко О. І. Соціальні медіа як сучасна комунікаційна технологія. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2023. № 41. С. 105–110. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45813/ (дата звернення: 02.12.2024).

9. Грабарчук О. М. До питання історичного розвитку аудіовізуальної медіакультури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2019. № 25. С. 134–137. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188341

10. Медіазнавчі студії в євроінтеграційному дискурсі України: колективна монографія / За ред. В. Л. Іващенко. Київ: ДП «Експрес-об'ява», 2022. 200 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/50048/2/Monografija_11.07.2022_compressed.pdf#page=73 (дата звернення: 02.12.2024).

11. Barnett C. Culture and democracy: Media, space and representation. Edinburgh University Press, 2019.

12. Hutchinson J. Digital intermediation: Unseen infrastructures for cultural production. *New Media & Society*. 2023. Vol. 25. № 12. P. 3289–3307. DOI: https://doi.org/10.1177/14614448211040247

13. Kellner D. Media culture: Cultural studies, identity, and politics in the contemporary moment. Routledge, 2020. DOI: https://doi.org/10.4324/9780429244230

14. Global media arts education: Mapping global perspectives of media arts in education / A. Knochel, O. Sahara (Eds.). Springer Nature, 2022.

15. Gripsrud J. Understanding media culture. Bloomsbury Publishing, 2017.

16. What is digital art and characteristics. *TAI Arts: website.* 2024. URL: https://taiarts.com/en/blog/What-is-digital-art-and-characteristics/ (date of access: 12.12.2024).

17. Interactive Media in Education. *Dream Farm Agency:website.* 2024 URL: https://dreamfarmagency.com/blog/interactive-media-in-education/ (date of access: 02.12.2024).

18. Садовська І. І., Петропавловська С. Є. Вплив вибору соціальної мережі та контенту на ефективність взаємодії та залучення цільової аудиторії. *Приазовський економічний вісник.* 2020. Вип. 6(23). С. 135–140.

19. Mihelj S., Leguina A., Downey J. Cultureisdigital: Culturalparticipation, diversityandthedigitaldivide. *NewMedia & Society*. 2019. Vol. 21. № 7. P. 1465–1485. DOI: https://doi.org/10.1177/1461444818822816

20. Лисинюк М. В., Голобородько О. О. Медіакультура: сутнісні особливості і функції. *Питання культурології.* 2020. № 36. С. 38–48. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221042

REFERENCES:

1. Volosheniuk, O. V. (2021). Metodyka formuvannia umin z mediahramotnosti na zaniattiakh z intehrovanoho kursu «Mystetstvo» v NUSh [Methodology for the formation of media literacy skills in classes on the integrated course "Art" at the National University of Arts]. *International scientific and practical conference* (Wloclawek, February 26–27, 2021) (pp. 63–66). Wloclawek. Retrieved from http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/108/2986/6344-1?inline=1 [in Ukrainian].

2. Dehtiarova, H. (2020). Vizualizatsiia yak vazhlyvyi zasib efektyvnoi komunikatsii v protsesi navchannia [Visualization as an important means of effective communication in the learning process]. *Sotsialni komunikatsii: teoriia i praktyka – Social communications: theory and practice,* 10 (1), 93–110. Retrieved from https://new.comteka.com.ua/index.php/journal/article/view/36 [in Ukrainian].

3. Pishchanska, V. M. (2023). Osvitni funktsii media v prostori kultury XXI stolittia [Educational functions of media in the cultural space of the 21st century]. *Novitni doslidzhennia kultury i mystetstva: poshuky, problemy, perspektyvy: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf.* – Latest research on culture and art: searches, problems, prospects: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference (Kyiv, May 18, 2023) (pp. 258–261). Kyiv. [in Ukrainian].

4. Pishchanska, V., Altukhova, A., Prusak, Y., Kovmir, N., & Honcharov A. (2022). Gamification of education: innovative forms of teaching and education in culture and art. *Revista Eduweb,* 16(2), 119–133. DOI: https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.85

5. Zinchyna, O. (2017). Mediasotsializatsiia suchasnoi molodi: vyklyky i vidpovidi [Media socialization of modern youth: challenges and answers]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina. Seriia «Sotsiolohichni doslidzhennia suchasnoho suspilstva: metodolohiia, teoriia, metody»* – Bulletin of the V.N. Karazin Kharkiv National University. Series "Sociological research of modern society: methodology, theory, methods", 39, 332–339 [in Ukrainian].

6. Nemesh, O. (2020). Vplyv media na sotsializatsiiu suchasnoi molodi [The influence of media on the socialization of modern youth]. *Psykholohiia: realnist i perspektyvy – Psychology: reality and prospects,* 14, 166–176. DOI: https://doi.org/10.35619/prap_rv.vi14.166 [in Ukrainian].

7. Khrinik, Ye. (2022). Analiz hotovnosti maibutnikh vykhovateliv do formuvannia mediakultury u ditei starshoho doshkilnoho viku [Analysis of the readiness of future educators to form media culture in children of senior preschool age]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities,* 48 (2), 2, 260–265. Retrieved from http://aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_2/48-2_2022.pdf#page=260 [in Ukrainian].

8. Sedliar, Yu. O., & Stadnychenko O. I. (2023). Sotsialni media yak suchasna komunikatsiina tekhnolohiia [Social media as a modern communication technology]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii – Current problems of philosophy and sociology,* 41, 105–110. Retrieved from https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45813/ [in Ukrainian].

9. Hrabarchuk, O. M. (2019). Do pytannia istorychnoho rozvytku audiovizualnoi mediakultury [On the issue of the historical development of audiovisual media culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho – Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television,* 25, 134–137. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188341 [in Ukrainian].

10. Ivashchenko, V. L. (Ed.) (2022). *Mediaznavchi studii v yevrointehratsiinomu dyskursi Ukrainy: kolektyvna monohrafiia [Media Studies in the European Integration Discourse of Ukraine: A Collective Monograph].* Retrieved from https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/50048/2/Monografija_11.07.2022_compressed.pdf#page=73 [in Ukrainian].

11. Barnett, C. (2019). *Culture and democracy: Media, space and representation*. Edinburgh University Press.

12. Hutchinson, J. (2023). Digital intermediation: Unseen infrastructures for cultural production. *New Media & Society*, 25(12), 3289–3307. DOI: https://doi.org/10.1177/14614448211040247

13. Kellner, D. (2020). *Media culture: Cultural studies, identity, and politics in the contemporary moment.* Routledge. DOI: https://doi.org/10.4324/9780429244230

14. Knochel, A. & Sahara O. (Eds.). *Global media arts education: Mapping global perspectives of media arts in education.* Springer Nature.

15. Gripsrud, J. (2017). *Understanding media culture.* Bloomsbury Publishing.

16. What is digital art and characteristics (2024). *TAI Arts: website.* Retrieved from https://taiarts.com/en/blog/What-is-digital-art-and-characteristics/

17. Interactive Media in Education (2024). *DreamFarm Agency: website*. Retrieved from https://dreamfarmagency.com/blog/interactive-media-in-education/

18. Sadovska, I. I., & Petropavlovska, S. Ye. (2020). Vplyv vyboru sotsialnoi merezhi ta kontentu na efektyvnist vzaiemodii ta zaluchennia tsilovoi audytorii [The impact of social network and content choice on the effectiveness of interaction and target audience engagement]. *Pryazovskyi ekonomichnyi visnyk – Azov Economic Bulletin,* 6(23), 135–140 [in Ukrainian].

19. Mihelj, S., Leguina, A., & Downey J. (2019). Culture is digital: Cultural participation, diversity and the digital divide. *New Media & Society,* 21(7), 1465–1485. DOI: https://doi.org/10.1177/1461444818822816

20. Lysyniuk, M. V., & Holoborodko, O. O. (2020). Mediakultura: sutnisni osoblyvosti i funktsii [Media culture: essential features and functions]. *Pytannia kulturolohii – Issues of cultural studies,* 36, 38–48. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221042 [in Ukrainian].

УДК 784.1/781.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-57

Микола ПУЧКО-КОЛЕСНИК
аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000
ORCID: *0009-0005-1151-5274*

Бібліографічний опис статті: Пучко-Колесник, М. (2025). Хоровий стиль Ю. Іщенка у ціннісному контексті української музичної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 408–413, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-57

ХОРОВИЙ СТИЛЬ Ю. ІЩЕНКА У ЦІННІСНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті висвітлені ціннісно-смислові та жанрово-стильові аспекти хорової творчості видатного українського композитора Ю. Іщенка.

Мета роботи *полягає у визначенні специфічних особливостей хорового стилю Ю. Іщенка в їх кореляції з ціннісним контекстом української музичної культури.*

Методологія дослідження *складається на основі комплексного поєднання засад міждисциплінарного, системного, культурологічного методів та музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу.*

Наукова новизна роботи *визначена її аксіологічним ракурсом, спрямованим на осмислення ціннісних орієнтирів хорової творчості Ю. Іщенка як смисло- і стилєутворюючих факторів.*

Висновки. *Вивчення хорової творчості Ю. Іщенка в контексті системної єдності об'єктивного і суб'єктивного чинників творчої діяльності сприяє більш глибокому розумінню художніх принципів втілення ціннісних орієнтирів української музичної культури в індивідуальному хоровому стилі композитора. Для хорового стилю Ю. Іщенка особливо показовим виявляється його жанровий параметр, оскільки він демонструє домінування у хоровій спадщині композитора таких жанрових форм як хоровий цикл (текстову основу яких складає широке коло української поезії XX століття) і псалом (в основі якого – канонічно-богослужбовий текст), які супроводжували композитора у різні періоди його творчої біографії. Єдність об'єктивного і суб'єктивного параметрів хорового стилю Ю. Іщенка можна пояснити з точки зору розуміння смислового потенціалу творчої діяльності як відтворення історичного досвіду в його перспективних можливостях, трансформації культурно-ціннісних універсалій в текстові форми («перетворення речей на речення»). В даному випадку, в якості об'єктивного параметру (історичного досвіду, культурно-ціннісних універсалій) виступають жанрово-стильові комплекси фольклорної та канонічно-богослужбової музичних традицій, а суб'єктивний параметр (текстові форми як перспективні можливості) реалізується в особистісно-інтерпретативній площині їх творчого переосмислення.*

Ключові слова: *творча особистість, хоровий стиль, жанровий пріоритет, ціннісний контекст, ціннісний орієнтир, індивідуальний композиторський стиль.*

Mykola PUCHKO-KOLESNYK
Postgraduate Student at the Department of Theory and History Culture of National P. I. Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11, Architect Horodetsky Str., Kyiv, Ukraine, 02000
ORCID: *0009-0005-1151-5274*

To cite this article: Puchko-Kolesnyk, M. (2025). Khorovyi styl Yu. Ishchenka u tsinnisnomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury [Choral style of Y. Ishchenko in the value context of Ukrainian musical culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 408–413, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-57

CHORAL STYLE OF Y. ISCHCHENKO IN THE VALUE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE

The article highlights the value-semantic and genre-stylistic aspects of the choral work of the outstanding Ukrainian composer Y. Ishchenko.

The purpose *of the work is to determine the specific features of Y. Ishchenko's choral style in their correlation with the value context of Ukrainian musical culture.*

The research methodology *is based on a complex combination of the principles of interdisciplinary, systemic, culturological methods and the musicological method of genre-stylistic analysis.*

The scientific novelty *of the work is determined by its axiological perspective, aimed at understanding the value orientations of Y. Ishchenko's choral work as meaning- and style-forming factors.*

Conclusions. *The study of the choral work of Y. Ishchenko in the context of the systemic unity of the objective and subjective factors of creative activity contributes to a deeper understanding of the artistic principles of the embodiment of the value orientations of Ukrainian musical culture in the choral style of the composer. For Y. Ishchenko's choral style, its genre parameter is especially indicative, since it demonstrates the dominance in the choral heritage of the composer of such genre forms as the choral cycle (the textual basis of which is a wide range of Ukrainian poetry of the 20th century) and the psalm (the basis of which is a canonical-liturgical text). These genre forms accompanied the composer in different periods of his creative biography. The unity of the objective and subjective parameters of Y. Ishchenko's choral style can be explained from the point of view of understanding the semantic potential of creative activity as the reproduction of historical experience in its perspective possibilities, or the transformation of cultural and value universals into text forms («transformation of things into sentences»). In this case, the objective parameter (historical experience, cultural and value universals) is the genre-style complexes of folklore and canonical-liturgical musical traditions. And the subjective parameter (text forms as promising opportunities) is implemented in the personal-interpretative plane of creative rethinking of objective indicators.*

Key words: *creative personality, choral style, genre priority, value context, value orientation, individual composer's style.*

Актуальність теми. Ю. Іщенко є видатним представником української музичної культури другої половини XX – початку XXI століття, його спадщина відрізняється жанровою різноманітністю та стильовою багатовимірністю, що надає підстав оцінювати творчу особистість композитора з точки зору стильового універсалізму. Серед численних зразків симфонічної, камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики українського композитора особливу роль відіграють його хорові опуси, що відобразили самобутність авторського стилю Ю. Іщенка та його органічний зв'язок із традиціями фольклорної та церковно-богослужбової музики, які завжди складали культурні ідеали і цінності митця та визначали стильові орієнтири його творчої діяльності в органічній взаємодії з інноваційними засадами композиторської практики XX століття. Відповідно, культурологічний підхід до осмислення творчої постаті видатного українського митця надає можливостей вивчення його хорової спадщини у системній єдності об'єктивного і суб'єктивного чинників композиторського стилю, які перетинаються у ціннісній площинні музично-творчої діяльності, адже саме вона визначає буття людини і смисл її життєдіяльності (Кримський, 2009).

Враховуючи той факт, що хорова музика Ю. Іщенка частіше привертає увагу сучасних українських виконавців, ніж музикознавців та культурологів, звернення до неї у запропонованому ракурсі спрямоване на розширення предметних напрямків дослідження творчості композитора на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. У невеликій кількості музикознавчих праць, що присвячені дослідженню хорової творчості Ю. Іщенка, увага науковців переважно зосереджена на визначенні жанрово-стильових параметрів даної галузі доробку композитора (роботи М. Денисенко, О. Зав'ялової, Б. Стронько, Н. Щербакової, І. Гарькавої), питання їх репрезентативності з точки зору індивідуально-авторського стилю в широкому культурно-мистецькому контексті розглядаються у музикознавчому дискурсі не так часто (А. Загайкевич). Відзначимо також, що хоровий стиль Ю. Іщенка не став об'єктом дослідницького інтересу авторів фундаментальних музикознавчих роботах останнього часу, присвячених сучасному хоровому мистецтву (О. Батовська, Є. Бондар). Що стосується культурологічного підходу до дослідження творчої особистості Ю. Іщенка та його хорової музики, то він сьогодні практично не представлений у наукових розробках українських авторів, тому є актуальним і перспективним напрямом вивчення хорової спадщини видатного Майстра українського хорового мистецтва. Аксіологічний ракурс дослідження творчої реалізації особистості, що міститься в культурологічних і філософських концепціях (Герчанівська, 2014; Кримський, 2009; Овчарук, 2018; Воронкова, 2000; Negus, 2004), які виступають теоретичним підґрунтям даної роботи.

Мета роботи полягає у визначенні специфічних особливостей хорового стилю Ю. Іщенка в їх кореляції з ціннісним контекстом української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Життя творчої особистості розгортається у смисловому просторі культури як універсальної реальності людського буття, що існує на підставах ціннісно-орієнтаційних та смислоутворюючих засад людського існування. У процесі творчої діяльності здійснюється можливість саморозвитку та самовизначення людини як системного феномену, в якому макросвіт культури та мікрокосмос індивідуально-особистісного буття існують в органічній єдності. На думку С. Кримського, культура – це система перенесення цінностей сучасності в буття людини, у смисл її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього (Кримський, 2009). В такому сенсі простір культури постає тим середовищем, у якому здійснюється актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей на речення (фомрування текстів) і відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях» (Овчарук, 2018). Під останніми можливо розуміти різноманітні форми творчої діяльності, в яких знаходять специфічного (індивідуального-особистісного) втілення ціннісні смисли культури.

Як зауважують сучасні музикознавці, музична творчість як спеціальна форма культури включає в себе «…два визначальних концепти – культуру та особистість, їх діалектичну поєднаність» (Морщакова, 2006, 70). Зазначений принцип єдності суб'єктивного та об'єктивного чинників музично-творчої діяльності регулює її основні функції, що сприяють розгортанню-реалізації креативного потенціалу творчої особистості (композитора, виконавця) у стильовому просторі музичної культури та її самоідентифікації-самовизначенні у соціально-суспільному контексті. Серед таких функцій головною постає культуротворча, яка «відповідає» за формування національно-культурних ідеалів і цінностей, їх актуалізації та трансляції в умовах сучасної соціокультурної реальності, створення «нового», нових форм музичної культури та мистецтва на засадах взаємодії традиції і новаторства). Іншою є функція самоактуалізації як «безперервного творчого розвитку особистості» (Maslow, 1987) за допомогою творчої енергії, що відповідає за мету життя людини, визначає метод досягнення цієї мети та сприяє розвитку соціального інтересу (Adler, 1964). «Серед сутнісних характеристик людини як культуротворчого суб'єкта можна виокремити – здатність до творчої діяльності, що орієнтована на отримання достовірних знань про світ. У процесі творчої діяльності суб'єкт створює якісно нові матеріальні та духовні цінності, реалізує себе як особистість, виходить за межі вже здійсненого, здобутого, створеного, утіленого, відкритого, пізнаного, опанованого. Творча діяльність як визначальна сутнісна риса суб'єкту культури сприяє виявленню через творчі дії його особистісних та індивідуальних характеристик – пише О. Овчарук (Овчарук, 2018, 74).

Розгляд хорової творчості Ю. Іщенка у зазначеному смисловому контексті сприяє більш глибокому розумінню принципів втілення ціннісних орієнтирів української музичної культури в індивідуально-особистісному стилі композитора та специфічних особливостях його хорового стилю. З одного боку, у ньому виявляються глибинні зв'язки музичного мислення композитора з освяченими часом традиціями музичного мистецтва (фольклорною та церковно-богослужбовою). З іншого – з інноваційними відкриттями музичної творчості у XX столітті, що набули суттєвого значення для розвитку української композиторської творчості у складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики» (середина минулого століття), оскільки у хоровий стиль Ю. Іщенка інтегрована стилістика неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, сонористики та ін. (Берегова, 2013). Але, водночас, світоглядно-ціннісні орієнтири українського композитора складали національні традиції хорового співу та духовні засади музичної творчості, що визначили авторську оригінальність його хорового стилю.

Хорове мистецтво є однією з найважливіших сфер музичної творчості, у якій поєднуються практика колективного співу, вокально-виконавські традиції та індивідуально-композиторські концепції художньо-виразового та технічного потенціалу хорового співу. Сучасна теорія хорового стилю являє собою систему наукових уявлень про принципи формування хорового звучання, його жанрові особливості та виконавські традиції. Явище хорового стилю розуміється як сукупність музично-виразних засобів, характерних для хорового виконавства та композиторського хорового письма, вона

охоплює різні аспекти – фактурну організацію, ладову систему, ритмічну структуру та виконавську специфіку. Відповідно, хоровий стиль формується на стику композиторського задуму, художньої концепції твору та виконавської інтерпретації (Бондар, 2019).

Сучасне музикознавство розглядає хоровий стиль не тільки як історико-теоретичну категорію, але і як важливий чинник формування музичної культури, оскільки він виступає в якості найважливішого критерію оцінки композиційної логіки хорових творів різних композиторів, індивідуально-виконавської інтерпретації хорових опусів, впливу культурних традицій на хорове мистецтво.

Для хорового стилю Ю. Іщенка особливо показовим виявляється його жанровий параметр, оскільки він демонструє домінування у хоровій спадщині композитора таких жанрових форм як хоровий цикл (текстову основу яких складає широке коло української поезії ХХ століття) і псалом (в основі якого – канонічно-богослужбовий текст), які супроводжували композитора у різні періоди його творчої біографії.

Хорові цикли Ю. Іщенка можна віднести до світської концертної жанрово-стильової сфери української хорової творчості, яка «…відповідає суто «концертному» буттю твору та кореспондує з поняттям про академічний та індивідуально-композиторський стиль» (Бондар, 2019, 88). Але хорову стилістику даних опусів визначає саме неофольклорна стильова площина, у якій відтворюється національна сутність авторської композиторської концепції хорового мистецтва, культурно-ціннісний орієнтир його музичного мислення. Це, у свою чергу, визначає специфічні особливості хорового стилю циклічних композицій на інтонаційно-мелодичному, метроритмічному, ладо-гармонічному, фактурному і вокально-тембровому рівнях. Композитор поєднує традиційні та інноваційні засоби музичної виразності, широко застосовує поспівковий музичний тематизм та лінеарність голосоведіння, протиспрямований рух хорових партій. Ці мовні ознаки фольклорної традиції доповнюються складними ладоінтонаційними елементами, збагаченими сучасною хоровою лексикою, використанням звукових ефектів, спрямованих на образну візуалізацію музичного висловлювання, асоціативність хорового звучання та посилення емоційного враження. До того ж усі ці особливості стилістики хорових циклів Ю. Іщенка посилюються виконавсько-хоровими артикуляційно-штриховими засобами.

Означені зв'язки відтворюють неофольклорний комплекс індивідуального композиторського стилю Ю. Іщенка. Але стосовно неофольклорних показників проаналізованих хорових циклів треба зазначити, що вони не координуються з такими жанровими різновидами «фольклорної» чи «фолклоризованої» хорової творчості сучасності як, наприклад, фольклорні пісні та їх обробки, гармонізації, академічні хорові обробки, фольклорні кантати, фолкопери, хорові цикли тощо (Є. Бондар, 2019). Вони, скоріше, демонструють принцип інтегрування фольклорної традиції в композиторську мову за допомогою семантичного потенціалу фольклорного матеріалу, який має властивості виражати об'єктивні та суб'єктивні смисли композиторського задуму.

Псалми для хору a capella Ю. Іщенка за своїми жанрово-стильовими показниками вкладаються у концепційну сферу напряму духовної музики, який є провідним у сучасному українському хоровому мистецтві, та координується з поняттями «сакральної», «релігійної», «церковно-ритуальної» музики (Бондар, 2019, 88), але може заперечувати у творчості сучасних композиторів усталені формально-системні критерії. Саме ідея заперечення традиційно-формальних нормативів духовних хорових жанрів визначає принцип вільної інтерпретації культурної традиції, характерний для творчого мислення композитора, адже він зумовлює оригінальність авторського підходу до канонічного текстового першоджерела та формування власної концепції його музичного втілення.

У хорових псалмах Ю. Іщенка знайшла свого вираження тенденція до новаторського трактування традиційного духовного жанру, яка реалізується як на рівні авторського прочитання канонічного тексту, так і на рівнях структурно-композиційному, фактурному та музично-лексичному. Самобутній хоровий стиль українського композитора розглядаємо як вагому складову культуротворчих процесів у музичному просторі України на рубежі ХХ– ХХІ століть, що були пов'язані з відродженням національних культурних традицій

та духовним ренесансом. Таким чином ціннісний вимір творчого досвіду Ю. Іщенка мав безпосередній вплив на розвиток хорового мистецтва в Україні, актуалізуючи в індивідуально-авторській формі жанрово-стильові пріоритети композиторської і виконавської практики і формуючи культурні орієнтири вокально-хорового мистецтва.

У такому смисловому контексті розкривається доцільність оцінки творчої особистості Ю. Іщенка як об'єкту культурологічного пізнання, ключовим завданням для якого стає розкриття універсального ціннісно-смислового змісту поняття «людина» (Овчарук, 2018).

Висновки. Вказана єдність об'єктивного і суб'єктивного параметрів хорового стилю Ю. Іщенка можна пояснити з точки зору вже згаданої позиції О. Овчарук щодо розуміння смислового потенціалу творчої діяльності як відтворення історичного досвіду в його перспективних можливостях, трансформації культурно-ціннісних універсалій в текстові форми («перетворення речей на речення»). В даному випадку, в якості об'єктивного параметру (історичного досвіду, культурно-ціннісних універсалій) виступають *жанрово-стильові комплекси фольклорної та канонічно-богослужбової музичних традицій,* а суб'єктивний параметр (текстові форми як перспективні можливості) реалізується в *особистісно-інтерпретативній площині їх творчого переосмислення.*

Подальше вивчення хорової творчості Ю. Іщенка у зазначеному ракурсі відкриває широкі перспективи культурологічного осмислення творчої особистості видатного українського композитора та його хорового доробку, що, у свою чергу, сприяє поглибленню та розширенню виконавського погляду на його хорові твори.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.

2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.

3. Воронкова В. Г. Метафізичні виміри людського буття (проблеми людини на зламі тисячоліть): монографія. Запоріжжя: Павел, 2000. 176 с.

4. Герчанівська П. Е. Індивід, суб'єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Вип. XXXIII. Київ: Міленіум, 2014. С. 78–86.

5. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2004. Вип. 37. С. 115–127.

6. Кримський С. Б. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка*: щорічник наукових праць. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2009. № 1. С. 18–26.

7. Морщакова О. Єдність культури та особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70–80.

8. Морщакова О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. *Траектория науки.* 2016. Т. 2. № 10. С. 217–228.

9. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури XX – початку XXI століття: дис. … докт. культур.; спец. 26.00.01 — теорія та історія культури (034 – культурологія). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 426 с.

10. Adler A. Superiority and social interest: A collection of later writings II H.L. R.R. Ansbacher (Eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press. 1964.

11. Maslow A.H. Motivation and personality (3nd.). New York: Harper and Row, 1987. 395 p.

12. Negus K., Pickering M. Creativity, Communication and Cultural Value. London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications, 2004. 177 с.

REFERENCES:

1. Berehova, O. M. (2013). Intehratyvni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX–XXI stolit: monohrafiia [Integrative processes in the musical culture of Ukraine in the 20th–21st centuries: monograph]. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

2. Bondar, E. (2019). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: monohrafiia [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

3. Voronkova, V. H. (2000). Metafizychni vymiry liudskoho buttia (problemy liudyny na zlami tysiacholit): monohrafiia [Metaphysical Dimensions of Human Being (Human Problems at the Turn of the Millennium): monograph]. Zaporizhzhia [in Ukrainian].

4. Herchanivska, P. E. (2014). Indyvid, subiekt, osobystist, indyvidualnist yak bazovi kontsepty teoretychnoi kulturolohii: novi pidkhody i stratehii [Individual, subject, personality, individuality as basic concepts of theoretical cultural studies: new approaches and strategies]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. XXXIII, 78–86 [in Ukrainian].

5. Ishchenko, Yu. (2004). Moia harmoniia [My harmony]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 37, 115–127 [in Ukrainian].

6. Krymskyi, S. B. (2009). Kultura rozkryvaie vnutrishniu bezmezhnist liudyny [Culture reveals the inner limitlessness of man]. Kulturolohichna dumka: shchorichnyk naukovykh prats.1, 18–26 [in Ukrainian].

7. Morshchakova, O. (2006). Yednist kultury ta osobystosti: fenomen tvorchosti [The unity of culture and personality: the phenomenon of creativity]. Psykholohiia i suspilstvo. 3, 70-80 [in Ukrainian].

8. Morshchakova, O. (2016). Muzychna tvorchist i subiektyvovanyi svit myttsia: kontekst kulturotvorennia [Musical creativity and the subjective world of the artist: the context of cultural creation]. Traektoryia nauky. 2. 10, 217–228 [in Ukrainian].

9. Ovcharuk, O. V. (2018). Paradyhmalni vymiry idealu liudyny u prostori kultury XX – pochatku XXI stolittia [Paradigmatic dimensions of the human ideal in the cultural space of the 20th and early 21st centuries]: dys. … dokt. kultur.; spets. 26.00.0 – teoriia ta istoriia kultury (034 – kulturolohiia). Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].

10. Adler, A. (1964). Superiority and social interest: A collection of later writings II H.L. R.R. Ansbacher (Eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press [in English].

11. Maslow, A. H. (1987). Motivation and personality (3nd.). New York: Harper and Row [in English].

12. Negus, K., Pickering, M. (2004). Creativity, Communication and Cultural Value. London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications [in English].

УДК 316.455:008:39](477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-58

Володимир СІНЕЛЬНІКОВ
аспірант 3-го року навчання, спеціальність: 034 Культурологія, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0009-0004-6616-4507*

Бібліографічний опис статті: Сінельніков, В. (2025). Щодо визначення дефініції «екосистема традиційної культури» (в контексті міжетнічних комунікацій національних спільнот України). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 414–421, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-58

ЩОДО ВИЗНАЧЕННЯ ДЕФІНІЦІЇ «ЕКОСИСТЕМА ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ» (В КОНТЕКСТІ МІЖЕТНІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ УКРАЇНИ)

Мета роботи: *дати визначення дефініції «екосистема традиційної культури» в контексті міжетнічних комунікацій і, як наслідок, міжетнічних взаємин національних спільнот України.*

Методологія: *теоретико-методологічною основою дослідження є екосистемний підхід, який у поєднанні з міждисциплінарним, системним та комплексним аналізом дає можливість охарактеризувати етноекосистему традиційної культури України як явище, що має свої регіональні особливості в залежності від історично обумовлених процесів міжетнічних взаємин етнічних спільнот, що населяють ті чи інші місцевості України.*

Наукова новизна. *Вперше було обґрунтовано визначення дефініції «екосистема традиційної культури» та використано екосистемний підхід для розгляду особливостей побутування традиційної культури в контексті міжетнічних комунікацій етносів, що складають багатоманітну палітру національних спільнот різних регіонів України.*

Висновки. *Дефініція «екосистема / етноекосистема традиційної культури» трактується нами як динамічна система, як територіально обмежений (середовищем розселення того чи іншого етносу / етносів) комплекс усіх соціально-економічних, культурно-історичних та культурно-ціннісних, соціокультурно-комунікативних та екологічних факторів разом із народом, на який ці фактори впливають, враховуючи також і зворотній вплив людини на оточуюче етнічне середовище (екологічне, соціокультурне, соціально-економічне, комунікативне та ін.). В контексті міжетнічних комунікацій національних спільнот, що здавна населяють Україну та є складовою її історичної цілісності, екосистему традиційної культури уявляємо як конгломерат багатовекторної культуротворчості та єдність культурних практик в річищі різноманітності та мультикультуралізму, що сформувалися в тому чи іншому регіоні на макро- і мікрорівнях міжетнічного спілкування. Нематеріальна та матеріальна культурна спадщина етносів України є цікавим об'єктом для подальшого детального опрацювання в контексті дослідження особливостей та ступеня збереження екосистеми багатонаціональної традиційної культури в умовах воєнного часу в Україні, загальних тенденцій глобалізації світового та українського культурного простору, синергії традицій та інновацій.*

Ключові слова: *етнічна культура, традиційна культура, екосистема, етноекосистема, міжетнічні комунікації, національні спільноти України.*

Volodymyr SINELNIKOV
Postgraduate Student of the 3nd year of study specialty 034 Culturology, Kyiv National University of Culture and Arts; 36, Ye. Konovaltsya Str., Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0009-0004-6616-4507*

To cite this article: Sinelnikov, V. (2025). Shchodo vyznachennia definitsii «ekosystema tradytsiinoi kultury» (v konteksti mizhetnichnykh komunikatsii natsionalnykh spilnot Ukrainy). [About the definition of the term «ecosystem of traditional culture» (in the context of interethnic communications of the national communities of Ukraine)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 414–421, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-58

ABOUT THE DEFINITION OF THE TERM «ECOSYSTEM OF TRADITIONAL CULTURE» (IN THE CONTEXT OF INTERETHNIC COMMUNICATIONS OF THE NATIONAL COMMUNITIES OF UKRAINE)

Objective of the work: *To define the term «ecosystem of traditional culture» in the context of interethnic communications and, consequently, interethnic relations of the national communities of Ukraine.*

Methodology: *The theoretical and methodological foundation of the research is the ecosystem approach, combined with interdisciplinary, systemic, and comprehensive analysis. It allows characterize the ethnoecosystem of traditional culture in Ukraine as a phenomenon that has its regional peculiarities depending on historically conditioned processes of interethnic relations among the ethnic communities from different regions of Ukraine.*

Scientific novelty: *For the first time, the definition of the term «ecosystem of traditional culture» was substantiated, and the ecosystem approach was applied to examine the peculiarities of the traditional culture existence in the context of interethnic communications between ethnic groups that create the diverse palette of national communities in various regions of Ukraine.*

Conclusions: *The term «ecosystem / ethnoecosystem of traditional culture» is defined as a dynamic system, a geographically limited (by the settlement environment of a particular ethnic group or groups) complex of all socio-economical, cultural-historical, and cultural-valuable, socio-cultural-communicative, and ecological factors along with the people who are influenced by these factors, considering the impact of humans on the surrounding ethnic environment (ecological, socio-cultural, socio-economic, communicative, etc.). In the context of interethnic communications of the national communities that have inhabited Ukraine for centuries and are an integral part of its historical integrity, the ecosystem of traditional culture is visualized as a conglomerate of multivectored cultural creation and unity of cultural practices within the framework of diversity and multiculturalism that have developed in a different regions at the macro- and micro-levels of interethnic communication. The intangible and material cultural heritage of the Ukrainian ethnic groups is an interesting object for further detailed research in the context of the peculiarities and level of preservation of the ecosystem of multinational traditional culture during wartime in Ukraine, general trends of globalization of the world and Ukrainian cultural space, as well as the synergy of tradition and innovation.*

Key words: *ethnic culture, traditional culture, ecosystem, ethnoecosystem, interethnic communications, national communities of Ukraine.*

Актуальність проблеми. Сучасні дослідження, присвячені етносу та етнічній культурі у всіх її проявах, сьогодні займають важливе місце у сучасному гуманітарному знанні. У цьому зв'язку потрібно говорити про міждисциплінарний характер таких розвідок з використанням значної кількості різноманітних концепцій та дослідницьких методологій.

Зокрема, говорячи про взаємозв'язок між цілями сталого розвитку держави та охороною нематеріальної культурної спадщини, маємо наголосити та тому, що одним із завдань сталого розвитку будь-якої держави є активізація зусилля із захисту та збереження власної культурної і природної спадщини. Широкий спектр нематеріальної та матеріальної культурної спадщини розкриває культурне розмаїття через концепцію поліетносфери, континуум етнічних культур, альтернативні світоглядні позиції, багаті знання та практики, вбудовані в місцевий контекст. Сталий розвиток спирається на здобутки минулих і сучасних поколінь та дбає про майбутні покоління, а отже, поважає довкілля, уважно ставиться до соціального та міжетнічного культурного виміру людського розвитку. Можна сказати, що сталий розвиток має культурологічний, екологічний, соціальний та економічний аспекти.

Певні аспекти сталого розвитку відносно проявляються у: співвідношенні загального й особливого, інваріантного та варіативного в розвитку культур, у тому числі й у етнічній / традиційній культурі та різноманітних формах її проявів, що відображені у сучасній науці у термінах: «антропоекосистема, субойкумена» (Бойко, 2024, с. 539), «етноекосистема, соціоекосистема» (там само, с. 542). Використовуються також дефініції: «культурний пласт, культурний шар, культурний ареал, культурний простір» (Гуменюк, 2020, с. 7), «культурний / етнокультурний ландшафт» (Безлатня, 2014, с. 127), як такий географічний ландшафт, в якому «людина і твори її культури відіграють важливу роль» (Бойко, 2024, с. 543), а також як об'єкт культурної спадщини, що представляє собою «спільні творіння людини і природи, які ілюструють еволюцію людської спільноти і поселень з плином часу, що відбувалася під впливом фізичних обмежень і / або можливостей, що накладаються або надаються природним місцем існування людини, а також соціальних, економічних і культурних чинників, що

змінюють один одного, як зовнішніх, так і внутрішніх» (Поливач, 2023, с. 190).

Відтак, одним з актуальних підходів до вивчення окресленої у назві розвідки проблематики є «екосистемний, який розвивається у межах науки екології, а також на стику цієї науки та багатьох інших, зокрема соціально-культурної антропології» (Бойко, 2024, с. 540). Зауважимо також на тому, що «Міждисциплінарний підхід важливий у дослідженні культурного ландшафту, що дає змогу характеризувати не тільки явища, а й спробувати дослідити зв'язки між ними. Культурний ландшафт дає цілісне сприйняття культури в межах обраних територій», адже «можна аналізувати культурний ландшафт окремої країни, району, міста чи конкретного осередку (Гуменюк, 2020, с. 5).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Отже, слід зауважити, що сьогодні сам термін «екосистема / екосистемий» вийшов далеко за межи первинного середовища свого виникнення та активного побутування – біологічної науки та екології – і є широко вживаним у різноманітних галузях та контекстах досліджень як в Україні, так і в Європі: безперечно, «нині тренд на екосистемний підхід поширюється на всі сфери життя» (Слюсаренко, 2021, с. 37). Зокрема В. Котлубай з співавторами досліджують стартап-екосистеми (Котлубай, 2024); цифрова екосистема менеджменту підприємств та екосистема людських ресурсів організацій як концептологія знаходяться у центрі уваги О. Тімченко (Тімченко, 2024) та А. Колот (Колот, 2023); цифрову освітню екосистему України розглядають М. Поплавський та В. Мамедова, а також Н. Слюсаренко та О. Кохановська (Поплавський, 2024; Слюсаренко, 2021).

Екологія культури як феномен гуманізації сучасного соціокультурного простору та культура України XX століття як екосистема досліджуються Р. Чорним (Чорній, 2022); особливості сучасного мистецтва та сутність художнього ринку (артринку) у світі та в Україні в контексті екосистемного підходу розглядає С. Давимука (Давимука, 2021); художній синтез у хоровому виконавстві як екосистему обґрунтовує Є. Ареф'єва (Ареф'єва, 2022); механізми трансформації екосистеми телебачення у XXI столітті описує І. Печеранський (Печеранський, 2024); екосистемний підхід як інструмент розвитку та підтримки креативних індустрій на регіональному рівні досліджує група авторів на чолі з В. Лисицею (Лисиця, 2022); і т. ін.

Мета дослідження – дати визначення дефініції «екосистема традиційної культури» в контексті міжетнічних комунікацій і, як наслідок, міжетнічних взаємин національних спільнот України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Таким чином, екосистемний підхід передбачає врахування комплексу (сукупності) взаємопов'язаних між собою факторів та явищ, а також їх взаємовпливів у єдиному інтегрованому просторі як «полісистемної, метакультурної та метахудожньої цілісності» (Ареф'єва, 2022, с. 166); а екосистемне мислення передбачає не конкуренцію, але співробітництво та взаємодію «суб'єктів культуротворення» (Чорний, 2022, с. 75). Отже, життєдіяльність екосистеми підпорядкована принципам «взаємозв'язку та співробітництва» (Слюсаренко, 2021, с. 37). Екосистема не є стабільною та однорідною, в ній існують підсистеми, що «формуються в різному часі та просторі» (Чорний, 2022, с. 174), вона постійно розвивається та видозмінюється під впливом взаємодії між її учасниками, при цьому постійно залучаючи у свою систему нові складові (чи нових учасників).

Щодо екосистеми традиційної культури слід відзначити, що тут найчастіше використовується поняття «етноекосистема», яке розглядають як «комплекс усіх соціально-економічних та екологічних факторів разом із народом, на який ці фактори впливають», враховуючи також і зворотній вплив людини на оточуюче етнічне середовище (екологічне, соціокультурне, соціально-економічне, комунікативне та ін.); усе це «становить динамічну систему»; відтак, етноекосистема – це «територіально обмежений комплекс елементів середовища, що оточує людину, на який впливає людина й від якого залежить» (Мусієнко, 2004); це сформована «система екологічних детермінацій культурних цінностей», для якої є характерною «цілісність багатовекторної культуротворчості, що визначає важливість мультикультуралізму в сучасному соціокультурному просторі»; це певний «тип історичної цілісності, єдність культурних практик» (Чорний, 2022, с. 2–4), «різноманітності та мультикультуралізму…, спільних та значущих соціальних відносин» (Семенів,

2017, с. 312), що сформувалися в тому чи іншому регіоні, в тому числі і як результат міжетнічних комунікацій на макро- і мікрорівнях (мовних (вербальних), культурних, побутових, емоційно-мотиваційних та інших «контекстових процесів, що впливають на комунікативні дії та події людини, пов'язані з міжетнічним спілкуванням» (Семенів, 2017, с. 314)) і, відповідно, міжетнічних взаємин та міжетнічного діалогу національних спільнот різних регіонів України.

Слід акцентувати на тому, що часто поняття етнічна та традиційна культура ототожнюють, однак, етнічна культура – це «складний комплекс процесів та зв'язків, які забезпечують існування етносу в просторі й часі, його розвиток і стабільність як окремого організму» (Нікішенко, 2004). Щодо традиційної культури, власне як і до концепту «традиція», – існують різноманітні підходи до їх трактування. З культурологічної точки зору традиція є важливим ресурсом розвитку суспільства та невід'ємним елементом механізму відновлення / відродження / ревіталізації культури. Етнічна культура має різні рівні функціонування – зокрема, «так званий «традиційно-побутовий» шар етнічної культури, який ще визначають як «етнічну культуру у вузькому розумінні», він є носієм етнічних ознак культури певного народу. Саме з ним іноді пов'язують визначення «традиційна культура», яке ґрунтується на понятті «традиція» у розумінні її як успадкованого від минулого етносу комплексу норм і звичаїв, що регулюють життя суспільства». (там само).

Отже, традиція і традиційна культура є певними культурними універсаліями, що акумулюють у собі найціннішу інформацію (яка існує у вигляді досвіду), відпрацьовану певною групою людей (етносом) в певних умовах та відібрану для транслювання наступним поколінням. Сприйняття традиції новим поколінням визначається контекстом, що впливає на світосприйняття та ціннісні орієнтації, в яких досвід, що передається, або зберігається (якщо він є актуальним), або втрачає свою значимість, а отже – трансформується / видозмінюється / зникає. Можна зробити висновок, що вивчення традиції в контексті сільської культури (адже саме сільська традиційна культура є первинною та домінуючою над міською культурою аж до XIX–XX століття) цей тип передбачає врахування соціальних, культурних факторів, а також часопросторових. Маємо зауважити, що сьогодні, не зважаючи на процеси масштабної урбанізації, більша частина міського населення України є вихованою у морально-психологічній та культурно-ціннісній парадигмі сільських традицій, хоча синтез традиційного і сучасного ускладнюється занепадом духовного життя українського села.

Відтак, найбільш повну уяву щодо сутності та функціональної змістовності традиційної культури сільського населення можна отримати з використанням етноекосистемного підходу, що враховує аналіз адаптації людини до умов різноманітного оточуючого середовища. З цієї точки зору процес пристосування відбувається протягом мутаційного періоду, що наступає в результаті втрати традицією актуальності та ефективності у вирішенні життєво необхідних для етносу питань в умовах змін навколишнього середовища (соціокультурного / ціннісного факторів). Якщо нова мутація відповідає трансформаціям соціокультурного середовища, вона закріплюється, тобто набуває форми стереотипу і затверджує в культурі ті інновації, які ґрунтуються на перетворенні попереднього досвіду та пройшли соціально-культурний відбір.

Таким чином, традиція і традиційна культура є універсальним інструментом механізму адаптації етносу до змін (що є надзвичайно актуальним в контексті міжетнічних комунікацій в умовах багатонаціональних регіонів України). Серед інструментів такої адаптації (тобто пристосування до соціальних і ціннісних факторів) можемо визначити соціальні технології (пристосування до суспільних інститутів, норм, цінностей) та матеріальні, які проявляються в адаптації та перетворенні зовнішніх ландшафтних і культурних умов. Тому в сучасній культурології вагомого значення набуває розгляд артефактів традиційної культури, що втілюються в певному конкретному продукті, дії, певній культурній формі (матеріальній чи нематеріальній), отже, у формі «певних культурних явищ як активних складових антропоекосистеми», вивчення яких необхідно проводити «в комплексі з іншими компонентами» (Бойко, 2024, с. 540) екосистеми традиційної культури: «На рівні етнокультурних презентацій – це використання етнокультурних кодів як ознак ідентичності» (Чорний, 2022, с. 5). Окрім

цього артефакт потрібно розглядати й у комунікаційному аспекті (як спосіб збереження, трансляції та репродукції інформаційного поля того чи іншого явища етнічного досвіду традиційної культури чи культурного ландшафту).

Вивчення та систематизація артефактів традиційної культури етносів, що населяють Україну, в аспекті міжетнічної комунікації дає можливість осягнути багатоманітність екокультури історико-етнографічних регіонів України та стає основою для подальших культурологічних узагальнень щодо аксіологічних, герменевтичних та інших вимірів традиційної міжетнічної культури регіонів України, адже в контексті міжетнічних комунікацій в екосистемі традиційної культури того чи іншого регіону «ідентичність формується, як реальність співскладених дискурсів» (Чорний, 2022, с. 5).

Під поняттям «артефакти традиційної культури» розглядаємо календарну та родинну обрядовість, предмети матеріальної культурної спадщини (костюм, оселя, типи господарської діяльності, ремесел тощо) та нематеріальної культурної спадщини (усний та музичний фольклор, народні знання, складний комплекс давніх уявлень селян морального, психологічного та релігійно-магічного характеру тощо) етносів, що населяють регіони України, у аспекті міжетнічної комунікації (українці, поляки, чехи, євреї, німці, греки, кримські татари та ін.). З'ясуванні місця і ролі національних спільнот України в збереженні екосистеми традиційного багатоетнічного культурного ландшафту певних регіонів України на межі XX ст. – початку XXI ст. через ступінь збереження, ревіталізації та реконструкції названих артефактів традиційної матеріальної і нематеріальної культури сьогодні є одним з актуальних завдань культурологічної науки.

В цьому контексті важливим є визначення ролі історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей, дослідження «особливості еволюції та трансформації культурної цілісності в рамках екологічної детермінанти розвитку культурних практик» (Чорний, 2022, с. 173), що дозволить прослідкувати динаміку розвитку етнокультури, стан збереження культурної пам'яті та традицій; за допомогою історично-культурологічних джерел та порівняльного аналізу визначити стан їх трансформації (міксація, асиміляція, занепад та ін.) як результату міжетнічної комунікації етносів певних регіонів. Також необхідно окреслити коло питань, проблем та суперечностей сучасного культурного процесу, які потребують подальшої наукової розробки з урахуванням історичного досвіду міжнаціонального полілогу в Україні загалом та певних регіонів зокрема, потреб реформування сфери міжнаціональних відносин у відповідь на виклики часу, руйнування старих ціннісних смислів і створення нових.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи усе вище сказане, відзначимо, що дефініцію «екосистема / етноекосистема традиційної культури» трактуємо як динамічну систему, як територіально обмежений (середовищем розселення того чи іншого етносу / етносів) комплекс усіх соціально-економічних, культурно-історичних та культурно-ціннісних, соціокультурно-комунікативних та екологічних факторів разом із народом, на який ці фактори впливають, враховуючи також і зворотній вплив людини на оточуюче етнічне середовище (екологічне, соціокультурне, соціально-економічне, комунікативне та ін.). Суб'єктами культуротворення в екосистемі традиційної культури є ті етноси (етнічні групи), які історично мешкають на локальній території того чи іншого регіону та є не просто учасниками, але й «творцями» таких культуротворчих процесів та їх результатів всередині окресленої екосистеми, як: розбудова міжетнічних комунікацій (взаємин, діалогу, полілогу), накопичення етнічного досвіду і формування на його підґрунті певних традицій (як своєрідного інформативного ядра, що передається з покоління в покоління), культурних практик, морально-ціннісних орієнтацій (а також відпрацювання механізму адаптації етносу до змін через переосмислення традиції); створення артефактів традиційної культури (матеріальної та нематеріальної) як етнокультурних кодів і т. ін.

В контексті міжетнічних комунікацій національних спільнот, що здавна населяють Україну та є складовою її історичної цілісності, екосистему традиційної культури уявляємо як полілог культур, як конгломерат багатовекторної культуротворчості та єдність культурних практик в річищі різноманітності та мультикультуралізму, що сформувалися в тому чи іншому регіоні на макро- і мікрорівнях міжетнічного спілкування.

Нематеріальна та матеріальна культурна спадщина етносів України (зокрема її артефакти як прояви механізму адаптації традиційної культури до змін та певні етнокультурні коди як ознаки ідентичності) є цікавим об'єктом для подальшого детального опрацювання в контексті дослідження особливостей та ступеня збереження екосистеми багатонаціональної традиційної культури в умовах воєнного часу в Україні, загальних тенденцій глобалізації світового та українського культурного простору, синергії традицій та інновацій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ареф'єва Є. Ю. Художній синтез у хоровому виконавстві як екосистема. *Культурологічний альманах*, 2022, (4), С. 166–171. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.21
2. Безлатня Л.О. Поняття «культурний ландшафт»: суть, сфери застосування. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Географія.* 2014, Вип. 26, С. 127–132. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_geogr_2014_26_20
3. Бойко І. Застосування екосистемного підходу при вивченні традиційної культури (на прикладі віддаленої господарки населення Карпат). *Народознавчі зошити.* 2024, № 3 (177), С. 539–561. DOI https://doi.org/10.15407/nz2024.03.539
4. Гуменюк Т., Сом-Сердюкова О. Підступи до дискурсу про культурний ландшафт: крос-європейський підхід. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури.* 2020, Том 3, С. 5–12. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.5-12
5. Давимука С.А. Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики : *Монографія.* Львів: ДУ «Ін-т регіональних досліджень ім. М.І. Долішнього НАН України», 2021. 581 с.
6. Колот А.М., Герасименко О.О., Шевченко А. С., Бабій Ю. М. Екосистема людських ресурсів організацій як концептологія та прикладна платформа людиноцентризму. *Проблеми економіки*, 2023, № 3, С. 282–294. https://ir.kneu.edu.ua/items/1d7bb775-e0a3-4225-90ec-4381b78f3915
7. Котлубай В.О., Рединa Є.В., Блатін С.Д. Напрями розвитку стартап-екосистеми в Україні. *Наукові інновації та передові технології*, 2024, №6(34), С. 825–836. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-6(34)-825-836
8. Лісіца, В. В., Михайленко, О. М., Юрко, І. В. Екосистемний підхід як інструмент розвитку та підтримки креативних індустрій на регіональному рівні. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки»*, 2022, (1 (105), С. 160–168. https://doi.org/10.37734/2409-6873-2022-1-20
9. Мусієнко М. М., Серебряков В.В., Брайон О.В. Екологія : Тлумачний словник. Київ: Либідь, 2004. 376 с. https://eduknigi.com/ekol_view.php?id=285
10. Нікішенко Ю.І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології. *Наукові записки. Том 24. Теорія та історія культури.* 2004. https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2362ad6b-d715-4d7d-80b6-439229a981c3/content
11. Печеранський, І. Медіаф'южн як технологія і механізм трансформації екосистеми телебачення у XXI столітті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2024, 7(2), С. 236–246. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.318989
12. Поливач Катерина. Культурний ландшафт як спадщина: пропозиції для України з досвіду окремих країн Європи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, *серія «Геологія. Географія. Екологія»*, 2023. Вип. 59, С. 190–208. https://doi.org/10.26565/2410-7360-2023-59-14
13. Поплавський М., Мамедова В. Цифровий університет Київського національного університету культури і мистецтв як складова цифрової освітньої екосистеми України серед мистецьких закладів вищої освіти. *Питання культурології,* 2024, (44), С. 120–132. https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318731
14. Седіков Д.В. Функціонування і розвиток цифрових екосистем: фактори успіху. *Сталий розвиток економіки,* 2024, №1(48), С. 112–118. DOI: https://doi.org/10.32782/2308-1988/2024-48-15
15. Семенів, Н. М. Міжетнічна комунікація як динамічна складова міжетнічної взаємодії. *Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології»*, 2017, (39), С. 310–319. https://doi.org/10.32626/2227-6246.2018-39.310-319
16. Слюсаренко Н., Кохановська О. Цифрові екосистеми в освіті. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 2021, № 170-171 (14-15), С. 37–43. https://visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/261/281
17. Тімченко О.Л., Сотник В.В. Формування цифрової екосистеми менеджменту підприємств аграрної сфери [Електронний ресурс]. *Причорноморські економічні студії,* 2024. № 89, С. 59–63. DOI: https://doi.org/10.32782/bses.89-10
18. Чорний Р.В. Екологія культури як феномен гуманізації сучасного соціокультурного простору. *Дисертація* на здобуття наукового ступеня *кандидата філософських наук* за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропо-

логія, філософія культури. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, МОН України. Київ, 2022, 197 с. https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.16/Chornyi_dis.pdf

REFERENCES:

1. Arefieva, Ye. Yu. (2022) Khudozhnii syntez u khorovomu vykonavstvi yak ekosystema [Artistic synthesis in choral performance as an ecosystem]. *Kulturolohichnyi almanakh*, *(4),* 166–171. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.21 [in Ukrainian].

2. Bezlatnia, L.O. (2014) Poniattia «kulturnyi landshaft»: sut, sfery zastosuvannia [The concept of «cultural landscape»: essence, areas of application]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. *Seriia: Heohrafiia. Vyp. 26*, 127–132. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_geogr_2014_26_20 [in Ukrainian].

3. Boiko, I. (2024) Zastosuvannia ekosystemnoho pidkhodu pry vyvchenni tradytsiinoi kultury (na prykladi viddalenoi hospodarky naselennia Karpat) [Application of an ecosystem approach in the study of traditional culture (using the example of a remote household of the Carpathian population)]. *Narodoznavchi zoshyty. № 3 (177),* 539–561. DOI https://doi.org/10.15407/nz2024.03.539 [in Ukrainian].

4. Humeniuk, T., & Som-Serdiukova, O. (2020) Pidstupy do dyskursu pro kulturnyi landshaft: kros-yevropeiskyi pidkhid [Approaches to the discourse on cultural landscape: a cross-European approach]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istoriia i teoriia kultury. Tom 3*, 5–12. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.5-12 [in Ukrainian].

5. Davymuka, S.A. (2021) Ekosystema mystetstva: naukovi zasady stanovlennia ta suchasni praktyky: Monohrafiia [The ecosystem of art: scientific foundations of formation and modern practices]. Lviv: DU «In-t rehionalnykh doslidzhen im. M.I. Dolishnoho NAN Ukrainy», 581 s. [in Ukrainian].

6. Kolot, A.M., & Herasymenko, O.O., Shevchenko, A. S., Babii, Yu. M. (2023) Ekosystema liudskykh resursiv orhanizatsii yak kontseptolohiia ta prykladna platforma liudynotsentryzmu [The ecosystem of human resources of organizations as a conceptual and applied platform of human-centrism]. *Problemy ekonomiky. № 3*, 282–294. https://ir.kneu.edu.ua/items/1d7bb775-e0a3-4225-90ec-4381b78f3915 [in Ukrainian].

7. Kotlubai, V.O. & Redina Ye.V., Blatin S.D. (2024) Napriamy rozvytku startap-ekosystemy v Ukraini [Directions of development of the startup ecosystem in Ukraine]. *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii*, *№6(34),* 825–836. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-6(34)-825-836 [in Ukrainian].

8. Lisitsa, V. V. & Mykhailenko, O. M., Yurko, I. V. (2022) Ekosystemnyi pidkhid yak instrument rozvytku ta pidtrymky kreatyvnykh industrii na rehionalnomu rivni [Ecosystem approach as a tool for developing and supporting creative industries at the regional level]. *Naukovyi visnyk Poltavskoho universytetu ekonomiky i torhivli. Seriia «Ekonomichni nauky», (1 (105)*, 160–168. https://doi.org/10.37734/2409-6873-2022-1-20 [in Ukrainian].

9. Musiienko M. M. & Serebriakov V.V., Braion O.V. (2004) Ekolohiia: Tlumachnyi slovnyk [Ecology: Explanatory Dictionary]. Kyiv: Lybid, 376 s. https://eduknigi.com/ekol_view.php?id=285 [in Ukrainian].

10. Nikishenko, Yu.I. (2004) Poniattia «etnichna kultura» i «tradytsiina kultura» v etnokulturolohii [The concepts of «ethnic culture» and «traditional culture» in ethnocultural studies]. *Naukovi zapysky. Tom 24. Teoriia ta istoriia kultury.* https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2362ad6b-d715-4d7d-80b6-439229a981c3/content [in Ukrainian].

11. Pecheranskyi, I. (2024). Mediafiuzhn yak tekhnolohiia i mekhanizm transformatsii ekosystemy telebachennia u KhKhI stolitti [Media fusion as a technology and mechanism for transforming the television ecosystem in the 21st century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv.* Seriia: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 7(2)*, 236–246. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.318989 [in Ukrainian].

12. Polyvach, Kateryna. (2023) Kulturnyi landshaft yak spadshchyna: propozytsii dlia Ukrainy z dosvidu okremykh krain Yevropy [Cultural landscape as heritage: proposals for Ukraine based on the experience of individual European countries]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, *seriia «Heolohiia. Heohrafiia. Ekolohiia», Vyp. 59*, 190–208. https://doi.org/10.26565/2410-7360-2023-59-14 [in Ukrainian].

13. Poplavskyi, M., & Mamedova, V. (2024). Tsyfrovyi universytet Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv yak skladova tsyfrovoi osvitnoi ekosystemy Ukrainy sered mystetskykh zakladiv vyshchoi osvity [Digital University of the Kyiv National University of Culture and Arts as a component of the digital educational ecosystem of Ukraine among art institutions of higher education]. *Pytannia kulturolohii,* (44), 120–132. https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318731 [in Ukrainian].

14. Sedikov, D.V. (2024) Funktsionuvannia i rozvytok tsyfrovykh ekosystem: faktory uspikhu [Functioning and development of digital ecosystems: success factors]. *Stalyi rozvytok ekonomiky. №1(48)*, 112–118. DOI: https://doi.org/10.32782/2308-1988/2024-48-15 [in Ukrainian].

15. Semeniv, N. M. (2017) Mizhetnichna komunikatsiia yak dynamichna skladova mizhetnichnoi vzaiemodii [Interethnic communication as a dynamic component of interethnic interaction]. *Zbirnyk naukovykh prats «Problemy suchasnoi psykholohii», (39),* 310–319. https://doi.org/10.32626/2227-6246.2018-39.310-319 [in Ukrainian].

16. Sliusarenko, N. & Kokhanovska, O. (2021) Tsyfrovi ekosystemy v osviti [Digital ecosystems in education]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Chernihivskyi kolehium» imeni T. H. Shevchenka, № 170-171 (14-15),* 37–43. https://visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/261/281 [in Ukrainian].

17. Timchenko, O.L. & Sotnyk, V.V. (2024) Formuvannia tsyfrovoi ekosystemy menedzhmentu pidpryiemstv ahrarnoi sfery [Elektronnyi resurs] [Formation of a digital ecosystem for the management of agricultural enterprises [Electronic resource]. *Prychornomorski ekonomichni studii*. *№ 89,* 59–63. DOI: https://doi.org/10.32782/bses.89-10 [in Ukrainian].

18. Chornyi, R.V. (2022) Ekolohiia kultury yak fenomen humanizatsii suchasnoho sotsiokulturnoho prostoru. *Dysertatsiia* na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filosofskykh nauk za spetsialnistiu 09.00.04 – filosofska antropolohiia, filosofiia kultury [Ecology of culture as a phenomenon of humanization of modern socio-cultural space. Dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences in specialty 09.00.04 – philosophical anthropology, philosophy of culture]. Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M. P. Drahomanova, MON Ukrainy, Kyiv, 197 s. https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.16/Chornyi_dis.pdf [in Ukrainian].

УДК 741.6:659.4(477):008
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-59

Юрій СОСНИЦЬКИЙ
кандидат мистецтвознавства, доцент, член спілки художників України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва, Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова, вул. Маршала Бажанова, 17, м. Харків, Україна, 61002
ORCID: *0000-0003-2463-6903*
Scopus-Author ID: *57367669600*

Бібліографічний опис статті: Сосницький, Ю. (2025). Типографіка як інструмент соціальної комунікації в українському плакатному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 422–429, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-59

ТИПОГРАФІКА ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАКАТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета роботи спрямована на аналіз ролі типографіки як інструменту соціальної комунікації в українському плакатному мистецтві. Основна увага приділена виявленню закономірностей використання шрифтових рішень у формуванні ефективних соціальних меседжів, їх впливу на емоційне сприйняття аудиторією та підтримку когнітивного розуміння інформації. Дослідження охоплює еволюцію типографічних рішень у соціальних плакатах, простежуючи їхню трансформацію під впливом історичних подій, соціально-політичних змін, культурних наративів та технологічного прогресу. Розглянуто шрифтові стилі, їхню семантику, емоційний вплив та функціональність у контексті плакатної комунікації. У статті систематизовано основні категорії типографічних рішень у соціальних плакатах: агресивні, ніжні, динамічні та ретро-шрифти, визначено їхню роль у передачі емоційних та ідеологічних меседжів. Проаналізовано взаємозв'язок між типографікою, кольоровими рішеннями та композиційною структурою плакатів, що формують візуальну ритміку й сприяють ефективності соціальної мобілізації. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує мистецтвознавчий, культурологічний, семіотичний та когнітивний аналіз. Це дозволило визначити типографіку не лише як графічний елемент, а й як знакову систему, що впливає на сприйняття та інтерпретацію соціальних меседжів. Використано порівняльний аналіз історичних і сучасних соціальних плакатів, що дало змогу виявити тенденції розвитку шрифтових стилів та їхню адаптацію до нових медіаформатів. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні типографіки як автономного і впливового засобу соціальної комунікації, здатного формувати культурні коди, мобілізувати громадську думку, створювати візуальні наративи та сприяти формуванню національної ідентичності. Окреслено сучасні тенденції використання типографіки у цифрових медіа, включаючи інтерактивні та анімовані шрифти, які змінюють способи сприйняття соціальних плакатів. Висновки підкреслюють важливість інтеграції типографічних прийомів із візуальними стратегіями для створення ефективних соціальних меседжів. Результати дослідження можуть бути використані у сфері графічного дизайну, соціальної реклами та мистецтвознавства для глибшого розуміння ролі типографіки у візуальній комунікації.

Ключові слова: *соціальний плакат, типографіка, шрифтовий дизайн, соціальна комунікація, візуальна культура, когнітивний вплив, культурна семантика.*

Yurii SOSNYTSKYI
PhD in Art, Associate Professor, member of the Union of Artists of Ukraine, Associate Professor at the Department of Fine Arts and Design, Faculty of Architecture, Design, and Fine Arts, O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, 17 Marshal Bazhanov Str., Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0000-0003-2463-6903*
Scopus-Author ID: *57367669600*

To cite this article: Sosnytskyi, Yu. (2025). Typohrafika yak instrument sotsialnoi komunikatsii v ukrainskomu plakatnomu mystetstvi. [Typography as a tool of social communication in Ukrainian poster art]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 422–429, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-59

TYPOGRAPHY AS A TOOL OF SOCIAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN POSTER ART

The article explores the role of typography as a key tool for social communication in Ukrainian poster art from 1918 to 2025. The research focuses on the analysis of typographic solutions that shape effective social messages, enhance emotional impact on audiences, and support cognitive perception of information. The study examines the aesthetic, semiotic, and functional aspects of typographic design, highlighting its role in establishing a strong text-visual interaction that underpins effective social communication. Through the historical and contemporary evolution of Ukrainian social posters, the research reveals how typographic practices have transformed under the influence of socio-political changes, cultural shifts, and technological advancements. Particular attention is given to the use of aggressive, delicate, dynamic, and retro-inspired fonts, each of which conveys specific emotional and ideological messages, influencing public perception and social mobilization. The methodology of the research is based on an interdisciplinary approach, integrating art criticism, cultural studies, semiotic analysis, and cognitive psychology. This comprehensive framework enables the identification of key typographic patterns and their role in reinforcing the emotional expressiveness and communicative power of social posters. The study includes a comparative analysis of historical and modern posters, content analysis of typographic elements, and the interpretation of fonts as cultural codes that reflect collective identities and values. By examining the interaction between typography, color schemes, and visual compositions, the research provides insights into how typographic choices can evoke emotional responses, shape cognitive associations, and enhance the effectiveness of social messaging. The scientific novelty of the study lies in defining typography as an independent and influential means of social communication capable of shaping cultural narratives, mobilizing public opinion, and fostering national identity. The conclusions emphasize the importance of integrating typographic techniques with visual strategies to create impactful social messages that resonate emotionally with audiences, promote civic engagement, and contribute to the formation of social consciousness. The findings highlight the need for further exploration of the psychological and cultural dimensions of typographic design in social posters, particularly in the context of modern digital communication and global socio-political challenges.

Key words: *social poster, typography, typographic design, social communication, visual culture, cognitive impact, cultural semantics.*

Актуальність проблеми. У сучасному українському плакатному мистецтві типографіка виступає не просто засобом передачі текстової інформації, а трансформується в потужний інструмент соціальної комунікації, здатний впливати на суспільну свідомість, формувати ціннісні орієнтири та активізувати громадську думку. В умовах глобалізації інформаційних потоків та посилення ролі візуальної культури в комунікаційних процесах, саме типографічні елементи набувають особливого значення для конструювання національної ідентичності, мобілізації соціальних рухів і підтримки культурної пам'яті. Зважаючи на те, що українське плакатне мистецтво розвивалося в умовах різних історичних, політичних і культурних контекстів, важливим завданням є аналіз еволюції типографічних рішень, які не лише відображають естетичні тенденції свого часу, а й слугують індикаторами соціальних трансформацій та ідеологічних наративів.

Мета дослідження полягає у виявленні ролі типографіки як інструменту соціальної комунікації в українському плакатному мистецтві, що дозволяє простежити, яким чином шрифтові рішення впливають на ефективність соціальних меседжів, сприяють їх емоційній виразності та когнітивному сприйняттю. Особливу увагу приділено аналізу типографічних прийомів у їх історичній динаміці, що охоплює період від 1918 до 2025 року, коли плакат виступав не лише художнім, а й політичним і соціокультурним феноменом, здатним реагувати на виклики часу.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що інтегрує мистецтвознавчий, культурологічний, семіотичний та когнітивний аналіз, що дає змогу розглядати типографіку не тільки як елемент дизайну, а й як важливу складову візуальної комунікації. Аналіз здійснюється на основі контентного дослідження значної кількості українських соціальних плакатів різних історичних періодів, що дозволяє виявити закономірності у використанні шрифтових стилів, їхню взаємодію з іншими візуальними елементами, а також вплив на формування емоційно-змістовного навантаження. Порівняльний аналіз історичних і сучасних плакатів дає змогу простежити трансформацію типографічних практик під впливом соціально-політичних змін і технологічних інновацій. Застосування семіотичного підходу дозволяє інтерпретувати шрифтові елементи як знакові системи, що формують культурні коди, а когнітивний аналіз сприяє розумінню того, як типографіка впливає на емоційні

реакції аудиторії та ефективність сприйняття соціальних меседжів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ця стаття є продовженням дослідження щодо питання ролі типографіки у соціальній комунікації українського плакатного мистецтва (Сосницький Ю., 2025). Типографіка як складова текстово-візуальної взаємодії соціального плаката є важливим інструментом для формування соціальних наративів, стимулювання суспільних дискусій та впливу на когнітивне сприйняття. Це підтверджується дослідженням Ісмайлової М. (2019), яка акцентує увагу на впливі шрифтового дизайну на сприйняття повідомлень у соціальних плакатах, розглядаючи типографіку як інструмент культурного вираження.

Значення шрифтових експериментів для створення ефективних плакатів, що привертають увагу до соціально важливих тем, підкреслюється у роботі «Використання сучасних методів шрифтового дизайну в соціальному плакаті» (Гальчинська О., Чупріна А., Басанець Ю., Мусієнко В., Осипчук М., 2022). Дослідники аналізують взаємозв'язок між естетикою та функціональністю шрифтового оформлення, наголошуючи на необхідності досягнення балансу для забезпечення ефективної візуальної комунікації.

Важливість історичного контексту у формуванні типографічних рішень демонструє дослідження Яремчук О. (2013) «Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну», де розглянуто еволюцію шрифтових стилів в українських соціальних плакатах від радянських часів до сучасності. Авторка аналізує вплив соціально-політичних змін на трансформацію типографіки.

Вплив сучасних технологій на формування новітніх шрифтових рішень у соціальних і політичних плакатах досліджено у роботі «Типографічна еволюція в контексті сучасних соціальних викликів» (Мудаліге К., 2023), де автор акцентує увагу на використанні експериментальних шрифтів, які підсилюють комунікаційний ефект завдяки візуальній метафоричності та емоційній виразності.

Значення взаємозв'язку між типографікою та колористикою у створенні сильних візуальних меседжів розкрито у дослідженні «Колір і шрифтовий дизайн в українських плакатах XXI століття» (Локтіонов С., 2024). Автор підкреслює важливість мінімалістичних рішень і контрастної палітри для посилення емоційного впливу плакатів.

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують, що типографіка у соціальних плакатах виконує не лише інформаційну функцію, але й стає важливим засобом емоційного та культурного впливу, сприяючи формуванню національної ідентичності, соціальної мобілізації та ефективній візуальній комунікації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Шрифтовий дизайн у соціальних плакатах є невід'ємним елементом соціальної мобілізації, оскільки поєднує естетичну привабливість, емоційний вплив і семантичну насиченість. Від історичних зразків до сучасних цифрових плакатів шрифтовий дизайн слугує мостом між повідомленням і аудиторією, створюючи умови для рефлексії, солідарності та дії. Завдяки своїй здатності викликати емоційний і когнітивний відгук, типографіка у плакатах залишається ефективним інструментом соціальної комунікації в різних культурних і соціальних контекстах. Типографіка у сучасних українських плакатах виконує складні і багатофункціональні завдання, поєднуючи естетичний, емоційний і когнітивний вплив, формуючи текстово-візуальну взаємодію, яка є основою ефективного соціального послання. Інтеграція емоційного впливу, читабельності, контрасту, семантики та соціальної мобілізації у шрифтовому дизайні забезпечує успіх сучасних українських плакатів у їхній комунікації з аудиторією.

На основі ретельного аналізу значного обсягу історичних та сучасних соціальних українських плакатів було створено таблицю під назвою «Типографіка в соціальних комунікаціях: історичний і сучасний підходи». В цій таблиці систематизовано чотири ключові аспекти типографіки – емоційний вплив, функціональність і читабельність, контраст і динаміка, а також інтерактивність і культурна семантика. Для кожного з аспектів визначено їх основні характеристики та засоби реалізації, диференційовані відповідно до використання в історичних і сучасних соціальних плакатах. Така структура дозволяє простежити еволюцію типографічних прийомів у соціальній рекламі, виявити специфіку типографіки як засобу текстово-візуальної взаємодії, а також глибше зро-

зуміти роль типографіки у формуванні естетичного, когнітивного та емоційного впливу на аудиторію. Таблиця слугує не лише інструментом порівняльного аналізу, але й методологічним підґрунтям для подальших досліджень типографіки в соціальних комунікаціях.

Порівняльний аналіз типографіки в соціальних українських плакатах показав, що її використання суттєво змінювалося залежно від історичного періоду, соціокультурного контексту та технологічних можливостей. Виявлено, що історичні плакати, створені в періоди індустріалізації, політичних змін або соціальних потрясінь, вирізняються більшою стандартизацією та функціональною спрямованістю. В них домінували прості, легко читаємі шрифти, які підкреслювали ідеологічний зміст повідомлень. Вони слугували для широкого поширення інформації, часто серед аудиторії з різним рівнем освіти, тому ключовими характеристиками типографіки були читабельність і чіткість. Прості кольорові палітри акцентували увагу на ключових текстових елементах, що сприяло швидкому сприйняттю інформації.

Водночас, сучасні соціальні плакати демонструють розширення типографічних засобів, відображають глобальні тренди та адаптацію до цифрових форматів комунікації, орієнтовані на багатошарову комунікацію, яка враховує розмаїття платформ і медіа. Вони інтегрують більш складні типографічні рішення, в яких задіяні варіативні шрифти, контрастні комбінації кольорів і динамічні макети тексту. Виявлено, що в сучасних плакатах часто застосовуються інтерактивні елементи (QR-коди), що дозволяють тексту виконувати не лише інформативну, а й інтерактивну функцію, адже такі підходи відображають нові вимоги цифрової епохи, де плакат виконує роль інструменту миттєвого залучення уваги аудиторії.

Історичні засоби акцентували на функціональності типографіки, мінімалізмі та чіткому логічному розташуванні тексту, що забезпечувало гармонію між текстовими й візуальними елементами. Сучасні плакати, навпаки, надають перевагу експресивності, грайливості шрифтів і поєднанню різних стилів для створення унікального емоційного впливу: контрастність сучасних плакатів досягається через сміливі шрифтові рішення, які підсилюють динаміку композиції. Порівняння також виявило зміни в культурній семантиці типографіки. У минулому текст часто базувався на архетипічних

Таблиця 1

Типографіка в соціальних комунікаціях: історичний і сучасний підходи

№ з/п	Аспект	Характеристики	Засоби	
			історичні плакати	сучасні плакати
1.	Емоційний вплив	Викликає емоційний відгук, підсилює ідеологічне або соціальне повідомлення. Впливає на когнітивну реакцію аудиторії через форму та шрифт.	чіткі та масивні шрифти для передачі сили та важливості (плакати радянської епохи); однотонні або контрастні кольори, що підсилюють драматичний ефект.	Авангардні та гнучкі шрифти для створення емоційного контексту. Інтерактивні елементи (QR-коди) для посилення емоційної прив'язки.
2.	Функціональність і читабельність	Забезпечує зручність сприйняття тексту. Орієнтований на інформативність.	Строгий поділ текстових блоків, використання капіталізації. Простий і чіткий шрифт, зручний для читання на великих відстанях.	Використання модульних сіток для розміщення тексту. Інтеграція цифрових шрифтів, які адаптуються під різні платформи.
3.	Контраст і динаміка	Створення візуального напруження або гармонії через контраст елементів. Динамічні форми для привернення уваги.	Контраст між шрифтами; акцент на кольоровому контрасті між текстом і фоном.	Динамічні анімаційні шрифти в цифрових плакатах. Контраст розмірів і форм для створення фокусних точок.
4.	Інтерактивність і культурна семантика	Адаптація до культурних асоціацій і символів. Інтерактивні елементи для підвищення взаємодії.	Апеляція до культурно-історичних архетипів через текст. Знайомі шрифти для зміцнення ідеологічного повідомлення.	Інтерактивна типографіка, що реагує на дії користувача. Врахування мультикультурних контекстів через універсальні шрифти.

Джерело: сформовано на основі досліджень автора.

ідеях, зрозумілих для конкретного соціального середовища. В сучасних плакатах типографіка більш глобалізована, із тенденцією до використання універсальних символів, що адаптуються до різних культурних контекстів. Це відкриває можливості для залучення ширшої аудиторії, однак може втрачати певну локальну специфіку. Таким чином, проведений аналіз показав, що типографіка в українських соціальних плакатах демонструє значну трансформацію від строгої функціональності до гнучкої адаптивності. Як було визначено, шрифти є не лише технічним елементом дизайну, але й потужним засобом комунікації, що здатен формувати стиль, настрій і навіть змінювати сенс повідомлення, тому доцільно розглянути *типи шрифтів* у соціальних плакатах. Правильний вибір шрифтів дозволяє підсилити смислове навантаження тексту, зробити акцент на певних аспектах повідомлення та викликати у глядача необхідні емоції. Типографіка стає інструментом, який не лише передає інформацію, але й сприяє створенню емоційного зв'язку між плакатом і аудиторією.

Усі проаналізовані плакати доводять, що шрифт є не лише технічним, а й семіотичним інструментом, виконує роль посередника між зображенням і текстом, сприяючи передачі емоційного та ідеологічного посилу. Використання шрифту дозволяє художнику втілити концептуальний задум, підсилюючи його вплив через гармонію форми, кольору й змісту. Шрифт виступає як візуальний знак, який може посилити або навіть замінити інші елементи графічного дизайну, передаючи емоційний тон та семантичний зміст.

Усі аналітичні спостереження бузуються на ґрунтовному аналізі великої кількості українських соціальних плакатів, створених у період з 1918 до 2025 року. Дослідження, що охоплює різні історичні епохи – від доби Української Народної Республіки, крізь радянський період і пострадянські трансформації до сучасних глобальних викликів, – дозволило виявити сталі візуальні патерни та закономірності у використанні шрифтів. Ці закономірності не лише відображають естетичні тенденції свого часу, але й слугують індикаторами соціально-політичних настроїв, що змінювалися під впливом історичних подій, культурних трансформацій і технологічних новацій, формуючи унікальну типографічну мову українського соціального плакату.

Агресивні шрифти, що нерідко стають візуальним еквівалентом гучного заклику чи тривожного сигналу, активно використовуються для привернення уваги до критично важливих соціальних проблем, попереджень або закликів до негайної дії. Їхня естетика ґрунтується на різких, чітко окреслених лініях, значному контрасті між елементами літер і потужній візуальній масі, що разом створює ефект напруги та відчуття невідворотної загрози. У контексті плакатного мистецтва, особливо на теми війни чи насильства, такі шрифти не лише акцентують увагу на драматичності зображуваного, але й підсвідомо спонукають глядача до рефлексії й активних дій, формуючи відчуття невідкладності. Поєднання з кольоровими акцентами, такими як червоний чи чорний, поглиблює цей ефект, оскільки ці кольори мають потужний символічний заряд, асоціюючись із небезпекою, агресією або ультимативністю висловлювання.

Ніжні шрифти, навпаки, виступають візуальним кодом м'якості, підтримки й турботи, втілюючи емоційний комфорт через плавність контурів, округлість форм і гармонійність ліній. Такі типографічні рішення, які часто зустрічаються в соціальних плакатах, присвячених питанням охорони здоров'я, благодійності чи психологічної підтримки, створюють атмосферу довіри та емпатії. Використання пастельної палітри – ніжних блакитних, рожевих або теплих кремових відтінків – посилює відчуття затишку, надаючи тексту не лише інформативної, а й емоційно підтримувальної функції. У поєднанні з легкими, рукописними або витонченими лаконічними шрифтами такі композиції формують візуальну мову, що промовляє до глядача з м'якістю, запрошуючи до роздумів і співпереживання.

Динамічні шрифти, своєю чергою, відображають ідею руху, змін і життєвої енергії, часто стаючи ключовим елементом у візуальних стратегіях, орієнтованих на мотивуючі або спортивні теми. Їхні нахилені форми, експресивні деталі, асиметричність і ритмічна нерівномірність створюють ефект постійної дії, немовби текст перебуває у стані руху разом із глядачем, що споглядає плакат. Яскраві кольорові акценти, що супроводжують такі шрифти, під-

креслюють відчуття енергії, оптимізму й рішучості, формуючи образи, які закликають не лише спостерігати, а й діяти. У цьому випадку типографіка стає не просто носієм інформації, а живою частиною наративу, що взаємодіє з емоційним полем глядача, змушуючи його відчути імпульс змін.

Ретро-шрифти або стилізовані під певну епоху форми можуть використовуватись для створення асоціацій із конкретним історичним чи культурним контекстом, що дозволяє підкреслити ідею зв'язку з традиціями, історичною пам'яттю та національною ідентичністю. У плакатах, що апелюють до національної спадщини, такі шрифти стають не лише естетичним елементом, а й інструментом, здатним викликати в глядача відчуття належності до певної історичної спільноти. Вони формують візуальні коди, які, навіть без додаткових зображень, можуть викликати асоціації з певними епохами, політичними рухами чи культурними феноменами.

Вибір шрифтів у соціальних плакатах не є випадковим і значною мірою залежить від їхньої взаємодії з іншими елементами композиції. У випадках, коли текст виконує домінантну функцію, шрифт має бути водночас виразним і читабельним, забезпечуючи баланс між емоційним впливом і точністю передачі інформації. Якщо ж текст інтегрується в загальну візуальну структуру, він може бути менш акцентованим, проте все одно залишатися важливим для підтримання емоційної тональності. Таким чином, шрифт стає не просто графічною формою, а семіотичним маркером, здатним встановлювати глибокий емоційний зв'язок із глядачем. Шрифт може виконувати різні функції: бути основою концептуального образу, підкреслювати національний контекст, акцентувати увагу на головному меседжі або інтегруватися в загальну композицію як емоційний підсилювач. Його роль може змінюватися залежно від поставленої комунікативної мети: інколи він виступає домінуючим елементом, інколи — невидимим «посередником» між зображенням і глядачем.

Нейтральні шрифти без декоративних елементів дозволяють сконцентрувати увагу на змісті повідомлення, мінімізуючи візуальний шум. Вони створюють ефект легкості, забезпечують зручність читання та водночас залишають достатньо простору для взаємодії з графічними компонентами. У той час як декоративні або стилізовані шрифти можуть підкреслювати емоційний характер тематики, надаючи плакату глибини та змістовності.

Шрифт також може виступати культурним містком, інтегруючи традицію та сучасність. Такі типографічні рішення створюють діалог між минулим і сучасним, де історичні форми набувають нового змісту в актуальному контексті. Це дозволяє не лише зберігати культурну спадщину, але й переосмислювати її через сучасні візуальні практики.

Недбалий, рукописний характер шрифтів здатен передавати особистий, емоційний посил, створюючи ефект чесності та відкритості, що викликає довіру в аудиторії. Залучення великих, нерівних шрифтів сприяє персоналізації звернення, активізуючи емоційний зв'язок між текстом і глядачем. Акценти кольором можуть додатково підкреслювати ключові слова, залучаючи читача до особистої участі та формуючи відчуття діалогу.

Поєднання декоративних шрифтів із графічними елементами дозволяє створити легкість і позитивний настрій, підкреслюючи простоту або важливість певної дії. Контрастні поєднання кольорів посилюють енергетичний вплив повідомлення, роблячи його більш виразним і запам'ятовуваним. Така типографіка здатна не лише інформувати, а й мотивувати до дій, апелюючи до емоційних аспектів сприйняття.

Шрифти з грубими або неохайними лініями передають драматичний і напружений тон, акцентуючи увагу на терміновості або важливості проблеми. Використання агресивних кольорів, таких як червоний, у поєднанні з подібними шрифтами створює потужні емоційні тригери, що викликають відчуття тривоги, протесту або заклику до негайної дії. Такі шрифти ефективно працюють у контексті соціальних кампаній, орієнтованих на проблематику насильства, війни чи соціальної несправедливості.

Класичні шрифти з чіткими, врівноваженими лініями передають відчуття впевненості, стабільності та традиційності. Вони сприяють створенню довіри до повідомлення, підкреслюючи його авторитетність і важливість. Гармонійне поєднання шрифту з кольоровою гамою підтримує позитивний або нейтральний тон,

що актуально для інформаційних або освітніх плакатів.

Сучасні геометричні шрифти із чіткими, прямими лініями створюють ефект різкості, що може викликати емоції протесту, неспокою або виклику. Їхнє використання часто супроводжується контрастними кольорами, які підсилюють агресивність або напруженість композиції. У поєднанні з графічними символами вони здатні транслювати ідеї спротиву, мобілізації чи соціального конфлікту.

Коміксові шрифти додають динаміки та енергії до візуального послання. Їхні загострені форми й акцентовані лінії створюють відчуття руху та емоційної напруги, підкреслюючи драматизм або агресивність меседжу. Яскраві кольорові елементи в тексті можуть посилювати цей ефект, фокусуючи увагу на ключових аспектах повідомлення.

Таким чином, шрифт у соціальному плакаті є не просто засобом передачі текстової інформації, а потужним інструментом візуальної комунікації, здатним формувати емоційний настрій, підсилювати змістове навантаження та впливати на сприйняття аудиторією. Його вибір і стилістичне оформлення визначають ефективність плакату, забезпечуючи гармонію між візуальними й текстовими елементами та досягаючи бажаного комунікативного ефекту. На основі детального аналізу текстово-візуальної комунікації у соціальних плакатах різних тематик, а також із врахуванням сучасних наукових підходів і досліджень, було створено таблицю 2, яка систематизує використання шрифтів як важливого елемента графічного дизайну. Таблиця демонструє, як стиль шрифту визначає емоційний вплив та сприйняття тексту в різних тематичних напрямках, підкреслюючи ключову роль шрифтів у посиленні основного меседжу плакату, враховуючи їхню адаптацію до соціального контексту та специфіки комунікації. Ця систематизація слугує основою для подальшого вивчення ролі типографіки у візуальних медіа

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження було встановлено, що типографіка в українському плакатному мистецтві виступає не лише технічним елементом графічного дизайну, а й потужним інструментом соціальної комунікації, здатним формувати емоційний, когнітивний та культурний вплив на аудиторію. Аналіз соціальних плакатів, створених у період з 1918 до 2025 року, дозволив виявити еволюцію типографічних рішень під впливом соціально-політичних трансформацій, технологічного прогресу та змін у культурних наративах. Встановлено, що типографіка є важливим засобом візуальної експресії, здатним передавати соціальні меседжі з високою емоційною насиченістю, підсилюючи ідеологічний та інформаційний вплив плакатів. Особливу увагу було приділено взаємозв'язку між типографікою, кольоровими рішеннями та композиційною побудовою, що дозволяє досягти максимальної ефективності у сприйнятті соціальних меседжів. Агресивні, ніжні, динамічні та ретро-шрифти виявились не просто стилістичними засобами, а складовими частинами культурного коду, які забезпечують вплив на емоційну сферу глядача та сприяють формуванню суспільних настанов.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі психологічних аспектів сприйняття типографічних елементів у соціальних плакатах, зокрема щодо вивчення

Таблиця 2

Шрифти як елемент текстово-візуальної комунікації

№ з/п	Стиль шрифту	Роль та вплив	Тематика
1.	Агресивні	почуття тривоги, напруги або попередження; привернення уваги до серйозних / небезпечних тем.	Антивоєнні кампанії, соціальні вади, права людини
2.	Ніжні	підтримка, ніжність або спокій; довіра та емпатія; підкреслення позитивного настрою.	Соціальний захист, медична допомога, культурний розвиток.
3.	Ретро	звернення до традицій або минулого; підкреслення історичного або культурного контексту, зв'язок із певною епохою.	Національна ідентичність, культурний розвиток, історичні події.
4.	Динамічні	відчуття руху, енергії та активності; підкреслення динаміки та закликів до дії.	Заклики до дій, екологічна свідомість, молодіжні ініціативи.

Джерело: сформовано на основі досліджень автора.

впливу шрифтових рішень на зміну поведінкових моделей аудиторії. Важливим напрямом є дослідження інтерактивної типографіки у цифрових медіа, що відкриває нові можливості для соціальної комунікації в умовах глобальної цифровізації. Окрім того, доцільним є порівняльний аналіз типографічних практик в українському та міжнародному контекстах, що дозволить виявити універсальні тенденції та локальні особливості у використанні шрифтів для формування соціальних меседжів. Подальші дослідження можуть також охоплювати аналіз впливу культурної семантики типографіки на різні соціальні групи, враховуючи регіональні, національні та глобальні контексти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гальчинська О., Чупріна А., Басанець Ю., Мусієнко В., Осипчук М. Використання сучасних методів шрифтового дизайну в соціальному плакаті // Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27 квітня 2022 р.). Т. 2. Київ : КНУТД, 2022. С. 58–61. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/21089/1/APSD_2022_V2_P058-061.pdf.

2. Ісмайлова М. С. Візуально-образна мова типографіки у дизайні поліграфічних видань періоду раннього модернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 24 с.

3. Локтіонов С. Колір і шрифтовий дизайн в українських плакатах XXI століття // Актуальні проблеми гуманітарних наук. 2024. Вип. 71, ч. 2. С. 98–104. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_2/18.pdf.

4. Мудаліге К. Типографічна еволюція в контексті сучасних соціальних викликів // Художня промисловість і дизайн. 2023. Вип. 1. С. 27–50. URL: https://visnik.org.ua/pdf/HUDPROM-1-2023-MUDALIGE-27-50.pdf.

5. Сосницький Ю. О. До питання ролі типографіки у соціальній комунікації українського плакатного мистецтва // Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. «Science in the Modern World: Innovations and Challenges» (23–25 січня 2025 р., Торонто, Канада). Toronto : Perfect Publishing, 2025. С. 436–440. ISBN 978-1-4879-3790-4.

6. Яремчук О. Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну // Українська академія мистецтва. 2013. Вип. 20. С. 114–117. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Uam_2013_20_17.

REFERENCES:

1. Halchynska, O., Chuprina, A., Basanets, Yu., Musiienko, V., & Osypchuk, M. (2022). Vykorystannia suchasnykh metodiv shryftovoho dyzainu v sotsialnomu plakati [Application of Modern Typographic Design Methods in Social Posters]. In Actual Problems of Modern Design: Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference (Kyiv, April 27, 2022) (Vol. 2, pp. 58–61). Kyiv : Kyiv National University of Technologies and Design. Retrieved from https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/21089/1/APSD_2022_V2_P058-061.pdf.

2. Ismailova, M. S. (2019). Vizualno-obrazna mova typohrafiky u dyzaini polihrafichnykh vydan periodu rannoho modernizmu [Visual-Imagery Language of Typography in Print Design of the Early Modernism Period]: Author's abstract of the Ph.D. thesis in Art Studies: 17.00.07. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Design and Arts. 24 p.

3. Loktionov, S. (2024). Kolir i shryftovyi dyzain v ukrainskykh plakatakh XXI stolittia [Color and Typographic Design in Ukrainian Posters of the 21st Century]. Actual Problems of the Humanities, (71, Part 2), 98–104. Retrieved from https://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_2/18.pdf.

4. Mudalige, K. (2023). Typohrafichna evoliutsiia v konteksti suchasnykh sotsialnykh vyklykiv [Typographic Evolution in the Context of Contemporary Social Challenges]. Art Industry and Design, (1), 27–50. Retrieved from https://visnik.org.ua/pdf/HUDPROM-1-2023-MUDALIGE-27-50.pdf.

5. Sosnytskyi, Yu. O. (2025). Do pytannia roli typohrafiky u sotsialnii komunikatsii ukrainskoho plakatnoho mystetstva [On the Role of Typography in Social Communication of Ukrainian Poster Art]. In Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference "Science in the Modern World: Innovations and Challenges" (Toronto, Canada, January 23–25, 2025) (pp. 436–440). Toronto : Perfect Publishing. ISBN 978-1-4879-3790-4.

6. Yaremchuk, O. (2013). Shryftovyi plakat u systemi polihrafichnoho dyzainu [Typographic Poster in the System of Print Design]. Ukrainian Academy of Arts, (20), 114–117. Retrieved from http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Uam_2013_20_17.

УДК 069+7.01]:004.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-60

Денис СУЧКОВ
доктор філософії, старший викладач кафедри звукорежисури, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: *0000-0003-2716-3873*

Олексій КРАСНЕНКО
доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри тележурналістики, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID:*0000-0001-8398-8453*

Олександр ЛІШАФАЙ
доцент, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри звукорежисури, завідувач кафедри звукорежисури, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID:*0000-0003-0812-6356*

Бібліографічний опис статті: Сучков, Д., Красненко, О., Лішафай, О. (2025). Музеї майбутнього: як VR, AR та інтерактивні технології змінюють сприйняття мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 430–437, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-60

МУЗЕЇ МАЙБУТНЬОГО: ЯК VR, AR ТА ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЗМІНЮЮТЬ СПРИЙНЯТТЯ МИСТЕЦТВА

Зміни у світі музеїв, викликані швидким розвитком цифрових технологій, призводять до глибоких змін у розумінні мистецтва. Зникнення традиційного поділу між експонатом й відвідувачем через використання віртуальної та доповненої реальності, а також інтерактивних технологій, змушує по-новому подивитися на зміст мистецьких творів. Нові технології створюють музейний простір, де відчуття стають ще реальнішими, а сприйняття мистецтва стає більш різноманітним. ***Метою дослідження*** *є визначити та довести, як VR, AR та інтерактивні технології змінюють сприйняття мистецтва в музеях майбутнього.*

Методологічний апарат дослідження *базується на поєднанні компаративного аналізу, феноменологічного підходу та структурно-семіотичного методу. Компаративний аналіз застосовано для зіставлення традиційних та інноваційних експозиційних форматів з урахуванням технологічної трансформації музейного простору. Феноменологічний підхід забезпечує вивчення специфіки сприйняття мистецьких артефактів у VR- та AR-середовищах, зосереджуючись на зміні когнітивних та сенсорних механізмів взаємодії з віртуалізованим мистецтвом. Структурно-семіотичний метод використано для аналізу реконфігурації знакових систем у межах цифрового експозиційного простору, що дозволяє простежити модифікацію семіотичної репрезентації художніх об'єктів у процесі їхньої інтерактивної медіації.*

Результативний вектор дослідження *корелює з ідентифікацією трансформаційних моделей сприйняття мистецького наративу в контексті VR- та AR-інтеграції. Виявлено, що віртуальна експозиція редукує традиційні просторово-часові обмеження, надаючи можливість мультимодальної інтерпретації художніх артефактів через симбіоз аудіовізуального та тактильного досвіду.*

Фундаментальним ***висновком*** *постає констатація динамічної деконструкції класичних експозиційних практик, спричиненої інкорпорацією інтерактивних механізмів і цифрової імерсивності. Встановлено, що феноменологія сприйняття естетичного контенту зазнає модифікації у бік розширеної реальності, де дематеріалізація художнього об'єкта корелює з реінтерпретацією його семіотичної субстанції. Віртуальний музейний простір перетворюється на метадискурсивну платформу, де зміст мистецького твору стає динамічним і рефлексивно відкритим.*

Ключові слова: *віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), інтерактивний музейний простір, медіація художнього наративу, феноменологія віртуального сприйняття.*

Denys SUCHKOV
Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Department of Sound Directing, Kyiv National University of Culture and Arts, Yevhena Konovaltsia Str., 36, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *0000-0003-2716-3873*

Oleksii KRASNENKO
Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts, Yevhena Konovaltsia Str., 36, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *0000-0001-8398-8453*

Oleksandr LISHAFAI
Associate Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Sound Directing Department, Head of the Sound Directing Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Yevhena Konovaltsia Str., 36, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *0000-0003-0812-6356*

To cite this article: Suchkov, D., Krasnenko, O., Lishafai, O. (2025). Muzei maibutnoho: yak VR, AR ta interaktyvni tekhnolohii zminiuiut spryiniattia mystetstva [Museums of the Future: How VR, AR, and Interactive Technologies Are Changing the Perception of Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 430–437, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-60

MUSEUMS OF THE FUTURE: HOW VR, AR, AND INTERACTIVE TECHNOLOGIES ARE CHANGING THE PERCEPTION OF ART

The rapid development of digital technologies is leading to profound changes in the perception of art within the museum world. The disappearance of the traditional division between exhibit and visitor, facilitated by the use of virtual and augmented reality as well as interactive technologies, compels a re-examination of the meaning of artistic works. New technologies create a museum space where sensory experiences become even more realistic, and the perception of art becomes more diverse. ***The aim*** *of this study is to determine and demonstrate how VR, AR, and interactive technologies transform the perception of art in the museums of the future.*

The ***methodological*** *framework of the study is based on a combination of comparative analysis, the phenomenological approach, and the structural-semiotic method. Comparative analysis is applied to juxtapose traditional and innovative exhibition formats, considering the technological transformation of museum spaces. The phenomenological approach enables the examination of the specifics of perceiving artistic artifacts in VR and AR environments, focusing on changes in cognitive and sensory mechanisms of interaction with virtualized art. The structural-semiotic method is used to analyze the reconfiguration of sign systems within the digital exhibition space, allowing for the tracking of modifications in the semiotic representation of artistic objects during their interactive mediation.*

The ***research*** *trajectory aligns with the identification of transformational models of artistic narrative perception in the context of VR and AR integration. It has been found that virtual exhibitions reduce traditional spatial and temporal constraints, enabling multimodal interpretation of artistic artifacts through the symbiosis of audiovisual and tactile experiences.*

A fundamental ***conclusion*** *of the study is the acknowledgment of the dynamic deconstruction of classical exhibition practices caused by the incorporation of interactive mechanisms and digital immersivity. It has been established that the phenomenology of aesthetic content perception undergoes modifications toward extended reality, where the dematerialization of the artistic object correlates with the reinterpretation of its semiotic substance. The virtual museum space transforms into a metadiscursive platform where the meaning of an artistic work becomes dynamic and reflexively open.*

Key words: *virtual reality (VR), augmented reality (AR), interactive museum space, mediation of artistic narrative, phenomenology of virtual perception.*

Актуальність проблеми. Музейна сфера сучасності зазнає значних змін, спричинених поширенням цифрових технологій, нових способів сприйняття та інтерактивних можливостей. Використання VR- та AR-технологій змінює традиційні підходи до виставлення експонатів, сприяючи відходу від статичного показу на користь динамічної взаємодії (Poulopoulos & Wallace, 2022). Завдяки таким змінам відвідувачі отримують можливість не лише оглядати об’єкти, а й взаємодіяти з ними через цифрові засоби, що робить культурний досвід

більш глибоким та персоналізованим. Візуальне сприйняття експозицій набуває нових характеристик, оскільки відвідувачі можуть використовувати кілька каналів отримання інформації одночасно. Такий підхід дозволяє поєднувати традиційне розуміння мистецтва з сучасними мультимедійними технологіями. Унаслідок цього змінюється спосіб осмислення творів, які більше не сприймаються як статичні предмети, а включаються в інтерактивний простір, що дає змогу досліджувати їх з різних точок зору.

Сучасні технології змінюють підходи до організації виставок, перетворюючи музеї на інтерактивні простори, у яких відвідувачі можуть впливати на власний досвід. Традиційний спосіб представлення експонатів поступається місцем цифровим моделям, що дозволяють створювати нові сенси та значення. Використання VR та AR надає можливість поєднувати кілька рівнів інформації, адаптуючи її до потреб конкретного користувача (Giannini & Bowen, 2022, p. 197). Такий підхід змінює сам принцип взаємодії з мистецтвом, роблячи його більш особистим й доступним. Однак розвиток цифрових технологій також викликає певні проблеми, пов'язані з тим, як слід розглядати віртуальні копії художніх творів. Виникає питання, чи можна сприймати цифрову версію картини чи скульптури як справжній витвір мистецтва, чи вона є лише його відображенням. Така невизначеність спричиняє дискусії щодо збереження культурної спадщини та значення оригіналу в умовах, коли цифрові копії можуть бути ідентичними або навіть перевершувати фізичний прототип за деталізацією та доступністю.

Зміни, які відбуваються в музеях, також впливають на загальне розуміння мистецтва. Завдяки інтерактивним технологіям відвідувачі можуть не лише бачити експонати, а й брати участь у створенні їхніх інтерпретацій. Відкриваються нові можливості для вивчення культури, оскільки інформація подається не лише через пояснення, а й через особистий досвід. За таких умов музеї перестають бути лише місцями збереження артефактів і перетворюються на платформи для взаємодії та дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні музеї змінюються завдяки новим цифровим технологіям, які додають віртуальну та доповнену реальність до виставок. Це викликає питання про справжність мистецьких творів, адже цифрові копії можуть спотворювати оригінал. Пулопулос В., Воллес М. (2022), Камаріоту В., Камаріоту М., Кітсіос Ф. (2021), Родінова Н., Айрапетян Г. (2021), Чжоу Ю., Чень Дж., Ван М. (2022) відзначають, що відвідувачі сприймають мистецтво по-іншому, адже взаємодія з віртуальними експонатами робить перегляд динамічним, а не просто споглядальним процесом.

Застосування VR та AR змінює спосіб сприйняття мистецтва, адже людина відчуває ефект занурення, використовуючи кілька органів чуття одночасно. Джанніні Т., Боуен Дж. П. (2022), Леопарді А. (2021), Трунфіо М. (2022), Сімоне К., Черкветті М., Ла Сала А. (2021) зауважують, що такі технології дають можливість наблизитися до історичних та культурних пам'яток, яких немає в реальному доступі. Однак оцифровані експонати не мають фізичної сутності, що може викликати відчуття втрати зв'язку з оригіналом. Відвідувач ніби відчуває присутність поруч із творами мистецтва, але водночас усвідомлює їхню віртуальність.

Аль Саффар М. (2024), Лі Дж. (2024), Лікарчук Н. (2022), Таорміна Ф., Боніні Бараллі С. (2023) обговорюють, чи цифрові копії можуть повністю замінити реальні твори мистецтва. З одного боку, нові технології роблять культуру доступною для всіх, але з іншого – є ризик, що мистецтво перетвориться на набір цифрових ефектів. Сучасні підходи до музейної справи дозволяють краще залучати відвідувачів, проте можуть зруйнувати первісний зміст мистецьких творів, розчиняючи їх у великій кількості цифрової інформації.

Метою дослідження є визначити та довести, як VR, AR та інтерактивні технології змінюють сприйняття мистецтва в музеях майбутнього.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні технології, що впроваджуються у сферу музейної діяльності, змінюють традиційні методи демонстрації та сприйняття мистецтва. Віртуалізація експозиційного простору за допомогою VR та AR змінює підходи до комунікації з мистецтвом, переводячи її у формат глибокої взаємодії між відвідувачем та цифровим мистецьким об'єктом. Такі зміни ставлять запитання про статус культурного об'єкта у світі, де межі між реальністю та її цифровою копією все більше стираються. Поєднання інтерактив-

них технологій та класичних музейних підходів створює новий тип взаємодії. Архітектура віртуальних просторів, насичена різними сенсорними сигналами, занурює глядача у багатогранний естетичний досвід (Likarchuk et al., 2022, p. 13). Такий підхід об'єднує технічні й художні інструменти, змінюючи саму ідею музею. Він стає платформою для створення нових історій, які існують у цифровій реальності.

Використання новітніх технологій у музеях змінює уявлення про те, як люди сприймають культурні цінності, – інтерактивні засоби роблять відвідувача не лише спостерігачем, а й активним учасником (Leopardi et al., 2021, p. 191). Завдяки застосуванню таких рішень глядач не лише розуміє мистецтво, але й сам створює сенс, спираючись на власний досвід і сприйняття. Застосування VR та AR у музеях змінює не лише сприйняття мистецтва, але й роль музеїв загалом. Вони стають місцем, де об'єднуються технології та культура, щоб створювати нові способи розуміння історії та ідентичності (Родінова & Айрапетян, 2021, p. 811). Музейний простір, таким чином, стає середовищем, що відкриває нові можливості для людської уяви.

У добу некласичної естетики, що характеризується відмовою від лінійних наративів й статичних форм репрезентації, музейні інституції трансформуються у багатовимірні платформи синергетичної взаємодії мистецтва, технологій та глядача. Переосмислення музеологічної практики інспіроване інтеграцією інноваційних інструментів, які здатні розширювати горизонти сприйняття, створюючи ефемерні віртуальні середовища та багатоаспектні інтерфейси. Застосування технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) у музейному середовищі унаочнює перехід від елітарної споглядальності до демократичної інклюзивності, де кожна форма естетичного переживання стає унікальним та автономним актом співтворчості (Trunfio et al., 2022, p. 7). Технологічна імерсивність, інспірована VR й AR, відкриває перспективи подолання меж між матеріальним та ілюзорним, між традиційною експозиційністю й інтерактивним зануренням. Віртуальна реальність створює цілісні, багатовимірні простори, у яких глядач має змогу взаємодіяти з мистецькими артефактами у середовищі, максимально наближеному до реального або навіть метареального (Kamariotou, Kamariotou, & Kitsios, 2021). Доповнена реальність, у свою чергу, дозволяє інтегрувати віртуальні об'єкти в реальний простір, формуючи унікальні гібридні середовища для художньої взаємодії. Через використання VR та AR формуються складні гетеротопічні простори, які активують поліфонічну взаємодію між глядачем та культурними артефактами (Simone, Cerquetti, & La Sala, 2021, p. 327). Сенсорні експерименти, мультиплікативна динаміка та контекстуальна адаптація стають визначальними характеристиками таких інноваційних підходів, які підривають канонічність статичних форм і відкривають нові аксіологічні виміри мистецького досвіду (Taormina & Bonini Baraldi, 2023, p. 77).

У рамках постгуманістичного дискурсу музеї, завдяки VR і AR, стають осередками трансцендентального пізнання, де кожний об'єкт отримує нове семіотичне навантаження, а кожний відвідувач – можливість стати співавтором естетичного наративу (Li et al., 2024). Віртуальна реальність дозволяє створювати динамічні художні наративи, які змінюються залежно від рішень користувача, тоді як доповнена реальність розширює можливості інтерпретації мистецьких творів через накладання віртуальних елементів на реальні простори. Інтеграція цих технологій перетворює музей на поле когнітивних та емоційних експериментів, формуючи нову онтологію взаємин між артефактом, простором та суб'єктом. У цьому контексті представлені принципи й методи інтерактивного музеєзнавства слугують засобами аналізу й розширення горизонту естетичного сприйняття, стимулюючи формування нових художніх, соціокультурних та аксіологічних перспектив (*Таблиця 1*).

Приміром, сучасний підхід до музейної справи, який поєднує мистецтво, науку та інновації, став основою концепції Museum of the Future в UAE. Тут поєднуються передові технології та нові форми взаємодії людини з мистецтвом, створюючи простір, де традиційне уявлення про експозицію змінюється. Завдяки використанню віртуальної та доповненої реальності відвідувачі не просто спостерігають за об'єктами, а стають частиною нового інтерактивного досвіду. Технології

Таблиця 1

Естетико-технологічні парадигми в інтерактивному музеєзнавстві

Метапринцип трансформації сприйняття	Теоретичний опис феномена	Емпіричний приклад
Поглиблення емпатії через імерсивність	У застосуванні віртуальних та доповнених реальностей створюються багатошарові простори, що провокують новий емоційний досвід, підсилюючи здатність глядача до ідентифікації з суб'єктами, представленими в мистецькому творі.	感情の内省博物館 в Токіо, де VR-експозиція дозволяє глядачам занурюватися у відчуття героїв японських літературних творів, посилюючи емпатію через звукове та візуальне середовище.
Інтеракція як креативний катарсис	Завдяки інтерактивним інсталяціям глядач трансформується зі статичного спостерігача у динамічного учасника, що сприяє новій формі естетичного катарсису, побудованого на співтворчості.	Interactive Art Museum в Лондон, – інсталяція «Symphony of Touch», що дозволяє створювати мелодії через рухи рук у доповненій реальності.
Реконцептуалізація історичної спадщини	Технології доповненої реальності надають можливість реставрації та адаптації історичних контекстів у сучасних інтерпретаціях, залучаючи глядача до віртуальних наративів, що перегукуються з культурними архетипами минулого.	У Musée des Civilisations, Париж: є AR-тури, що реконструюють вигляд античних міст, дозволяють пережити побутові сцени життя давніх цивілізацій.
Сенсорна інтеграція як форма комунікації	Інтеграція сенсорних технологій дозволяє розширити межі аудіовізуального сприйняття, залучаючи тактильні, температурні та навіть запахові стимули, котрі формують комплексний когнітивний досвід.	Sinnesmuseumet, Стокгольм, це галерея, яка поєднує запахи, звуки й текстури, дає змогу глядачам взаємодіяти з мистецтвом через мультисенсорне сприйняття.
Взаємодія з багатовимірними просторами	Віртуальні середовища пропонують багатовимірну архітектуру, яка руйнує традиційні поняття про просторові межі мистецтва, занурюючи глядача у гетеротопічні світи.	У Museum für Heterotopie, Берлін є інсталяції, що створюють багатовимірні простори, де віртуальні коридори ведуть до різних епох і культур.
Динамізація художнього наративу	Використання інтерактивних сценаріїв у VR-мистецтві дозволяє змінювати траєкторію сюжетів залежно від вибору користувача, формуючи нові способи наративної взаємодії.	Interactive Story Museum, Нью-Йорк має інтерактивну VR-експозицію, що дозволяє відвідувачам впливати на розвиток сюжетів історичних подій.
Розширення меж авторської інтенції	Технології AR і VR створюють можливість для багатовекторного зчитування авторської ідеї, дозволяючи глядачу самостійно конструювати нові інтерпретації, що виходять за межі традиційного прочитання твору.	Museum voor Open Interpretaties, Амстердам де через VR можуть додавати власні елементи до існуючих художніх робіт, створюючи індивідуальні версії.
Інтеграція віртуальних спільнот	Колаборативні VR-простори сприяють формуванню спільнот, об'єднаних спільним естетичним досвідом, що породжує новий тип соціальної інтеракції у культурному контексті.	Collaborative Art Museum, Сеул, де спільна VR-платформа дозволяє створювати цифрові арт-об'єкти у режимі реального часу разом із відвідувачами з усього світу.
Трансцендентальне пізнання	Віртуальні інсталяції пробуджують у глядача метафізичні питання про природу буття, свідомості та часу, пропонуючи унікальні шляхи для трансцендентального сприйняття мистецтва через синергетичну взаємодію технологій та творчості.	Museo dell'Arte Trascendentale, Венеція, має інсталяцію «L'infinito dell'Essere» й занурює глядачів у метафізичні простори, які відображають їхні рухи та емоції через алгоритми візу

Джерело: систематизовано автором на основі (Kamariotou, Kamariotou, & Kitsios, 2021; Simone, Cerquetti, & La Sala, 2021; Taormina & Bonini Baraldi, 2023; Li et al., 2024).

VR та AR дозволяють змінити уявлення про музей, даючи можливість глибше зануритися у представлений світ. Відвідувач більше не є пасивним спостерігачем, він взаємодіє з експонатами, змінюючи їхній вигляд або навіть стаючи учасником подій, які демонструє виставка (Al Saffar, 2024).

Унікальність музею полягає в тому, що він не тільки демонструє досягнення сучасних технологій, але й відкриває нові можливості

для розвитку мистецтва у майбутньому. Кожен відвідувач отримує власний досвід, який може відрізнятися від вражень інших людей (Zhou, Chen, & Wang, 2022). Завдяки цьому музей стає не просто місцем збереження експонатів, а своєрідним середовищем для творчого переосмислення сучасного світу. Відповідно, Museum of the Future є не лише простором для знайомства з новими технологіями, а й платформою для переосмислення мистецтва, його ролі та впливу на людину (рис. 1).

У контексті постгуманістичних естетичних дискурсів ARTECHOUSE функціонує як полісенсорний простір симбіотичної взаємодії між когнітивним суб'єктом та алгоритмічно структурованими аудіовізуальними середовищами. Інституційна матриця цього центру тяжіє до дестабілізації класичних форм художнього експонування, інтегруючи мультимодальні технології проєкційної графіки, генеративного кодування та нейроінтерактивних механізмів. Архітектонічна диспозиція ARTECHOUSE детермінує онтологічну трансформацію традиційної музейної рецепції, зумовлюючи принципову зміну ролі реципієнта, який втрачає статус споглядального спостерігача й емерджує у якості інтерагента цифрової субстанції. Завдяки використанню віртуалізованих модулів та алгоритмічно конструйованих доповнень, фізичний простір зазнає перманентної деконструкції, стаючи флюїдним континуумом, у якому межі між матеріальним і симульованим нівелюються.

Інтерфейсні технології, задіяні у структурі ARTECHOUSE, оперують методами синестетичної модуляції, які впливають на когнітивні алгоритми інтерпретації візуально-акустичних образів, спричиняючи епістемологічну реверберацію сприйняття. Імерсивні інсталяції, функціонально адаптовані до психодинамічних патернів людської взаємодії, ініціюють рекурсивні процеси рефлексії, що дематеріалізують класичну категорію мистецького артефакту та екстраполюють його у площину біоніко-технологічних симулякрів. Відповідно, ARTECHOUSE трансгресує усталені уявлення про музейний простір, слугуючи ареною для феноменологічного осмислення мистецтва, в якому цифрова природа експонованих об'єктів диктує нові онтологічні та гносеологічні параметри взаємодії суб'єкта з інформаційно-візуальним середовищем.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Музеї майбутнього, перебуваючи на перехресті технологічного прогресу, змінюють способи сприйняття мистецтва, розширюючи межі його розуміння. Поєднання віртуальної реальності, доповненої реальності та інтерактивних технологій не лише впливає на взаємодію з експонатами, а й відкриває нові можливості для осмислення культурних об'єктів. Завдяки сучасним інструментам музейний

Рис. 1. Museum of the Future, UAE

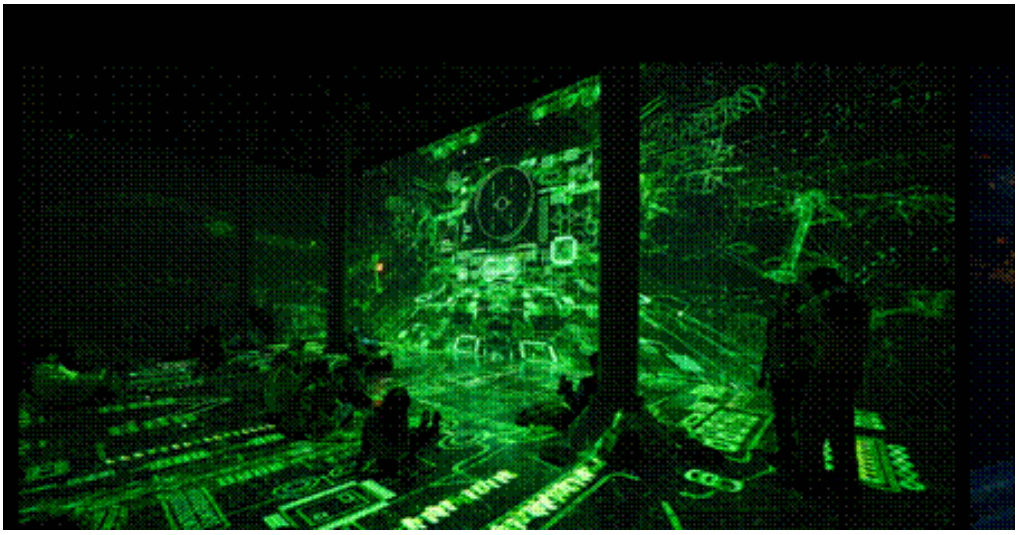


Рис. 2. ARTECHOUSE, USA, NY

простір перетворюється на динамічне середовище, де зникають часові та просторові обмеження, а мистецтво набуває багатовимірного характеру. Новітні технології змінюють традиційний підхід до виставок, залучаючи відвідувачів до активної участі у пізнанні мистецтва. Інтерактивні експозиції не тільки розширюють інтелектуальні можливості глядача, а й поглиблюють його емоційне сприйняття, стираючи межу між спостерігачем і художнім твором. Це створює новий рівень взаємодії, де культурний досвід стає ще більш особистим та насиченим.

Проте поряд із перевагами цифрових технологій виникають питання щодо збереження автентичності музейних експонатів. Надмірне використання віртуальних доповнень може змінити або спотворити початковий зміст твору, що ставить під загрозу його оригінальність. Тому важливо знайти баланс між інноваціями та збереженням культурної спадщини, щоб цифрові інтервенції не руйнували історичний контекст.

Перспективи подальших досліджень у цій сфері пов'язані з пошуком оптимальних методів поєднання традиційних і цифрових підходів у музейній практиці. Важливо дослідити, як інтеграція сучасних технологій може гармонійно співіснувати з гуманітарними цінностями, забезпечуючи збереження культурної пам'яті. Розробка стратегій, що дозволять підтримувати баланс між автентичністю та технологічними можливостями, стане важливим напрямом розвитку музейної справи у XXI столітті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Poulopoulos V., Wallace M. Digital technologies and the role of data in cultural heritage: The past, the present, and the future. *Big Data and Cognitive Computing.* 2022. Vol. 6, No. 3. URL: https://mdpi-res.com/d_attachment/BDCC/BDCC-06-00073/article_deploy/BDCC-06-00073.pdf?version=1656925734

2. Giannini T., Bowen J. P. Museums and Digital Culture: From reality to digitality in the age of COVID-19. *Heritage.* 2022. Vol. 5, No. 1. P. 192–214.

3. Likarchuk N., Andrieieva O., Likarchuk D., Bernatskyi A. Impression marketing as a tool for building emotional connections in the public administration sphere. *Studies in Media and Communication.* 2022. No. 10 (1). P. 9–16.

4. Leopardi A., et al. X-reality technologies for museums: a comparative evaluation based on presence and visitors experience through user studies. *Journal of Cultural Heritage.* 2021. Vol. 47. P. 188–198.

5. Родінова Н., Айрапетян Г. Новітні технології у роботі музеїв. *The XXVII International Science Conference «Multidisciplinary academic research and innovation». May 25 – 28, 2021, Amsterdam, Netherland.* 2021. P. 809–815.

6. Trunfio M., et al. Innovating the cultural heritage museum service model through virtual reality and augmented reality: The effects on the overall visitor experience and satisfaction. *Journal of Heritage Tourism.* 2022. Vol. 17, No. 1. P. 1–19.

7. Kamariotou V., Kamariotou M., Kitsios F. Strategic planning for virtual exhibitions and visitors' experience: A multidisciplinary approach for museums in the digital age. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage.*

2021. Vol. 21. URL: https://ruomoplus.lib.uom.gr/bitstream/8000/1322/1/Strategic planning for virtual exhibitions and visitors experience_A multidisciplinary approach for museums in the digital age.pdf

8. Simone C., Cerquetti M., La Sala A. Museums in the Infosphere: Reshaping value creation. *Museum Management and Curatorship.* 2021. Vol. 36, №. 4. P. 322–341.

9. Taormina F., Bonini Baraldi, S. Museums and digital technology: a literature review on organizational issues. *Rethinking Culture and Creativity in the Digital Transformation.* 2023. P. 69–87.

10. Li J., et al. A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. Computers in Human Behavior. 2024. URL: https://dl.acm.org/doi/10.1016/j.chb.2024.108407

11. Al Saffar M. Smart Tourism Technologies in Museums: Opportunities and Challenges. 2024 2nd International Conference on Sustaining Heritage: Embracing Technological Advancements (ICSH). IEEE, 2024. URL: https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/10779813

12. Zhou Y., Chen J., Wang M. A meta-analytic review on incorporating virtual and augmented reality in museum learning. Educational Research Review. 2022. Vol. 36. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1747938X22000239

13. Museum of the Future, UAE. 2025. URL: https://museumofthefuture.ae/en/program/vr-workshop

14. ARTECHOUSE. Museum USA. 2025. URL: https://www.artechouse.com/location/nyc/

REFERENCES:

1. Poulopoulos, V., & Wallace, M. (2022). Digital technologies and the role of data in cultural heritage: The past, the present, and the future. *Big Data and Cognitive Computing*, 6(3). Retrieved from https://mdpi-res.com/d_attachment/BDCC/BDCC-06-00073/article_deploy/BDCC-06-00073.pdf?version=1656925734 [in English].

2. Giannini, T., & Bowen, J. P. (2022). Museums and digital culture: From reality to digitality in the age of COVID-19. *Heritage,* 5(1), 192–214. [in English].

3. Likarchuk, N., Andrieieva, O., Likarchuk, D., & Bernatskyi, A. (2022). Impression marketing as a tool for building emotional connections in the public administration sphere. *Studies in Media and Communication,* 10(1), 9–16. [in English].

4. Leopardi, A., et al. (2021). X-reality technologies for museums: A comparative evaluation based on presence and visitors' experience through user studies. *Journal of Cultural Heritage*, 47, 188–198. [in English].

5. Rodinova, N., & Ayrapetyan, H. (2021). Novītni tekhnolohii u roboti muzeiv [Innovative technologies in museum work]. *The XXVII International Science Conference «Multidisciplinary Academic Research and Innovation»*, May 25–28, Amsterdam, Netherland, 809–815. [in Ukrainian].

6. Trunfio, M., et al. (2022). Innovating the cultural heritage museum service model through virtual reality and augmented reality: The effects on the overall visitor experience and satisfaction. *Journal of Heritage Tourism*, 17(1), 1–19. [in English].

7. Kamariotou, V., Kamariotou, M., & Kitsios, F. (2021). Strategic planning for virtual exhibitions and visitors' experience: A multidisciplinary approach for museums in the digital age. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 21. Retrieved from https://ruomoplus.lib.uom.gr/bitstream/8000/1322/1/Strategic%20planning%20for%20virtual%20exhibitions%20and%20visitors%20experience_A%20multidisciplinary%20approach%20for%20museums%20in%20the%20digital%20age.pdf

8. Simone, C., Cerquetti, M., & La Sala, A. (2021). Museums in the Infosphere: Reshaping value creation. *Museum Management and Curatorship*, 36(4), 322–341. [in English].

9. Taormina, F., & Bonini Baraldi, S. (2023). Museums and digital technology: A literature review on organizational issues. *Rethinking Culture and Creativity in the Digital Transformation*, 69–87. [in English].

10. Li, J., et al. (2024). A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. *Computers in Human Behavior*. Retrieved from https://dl.acm.org/doi/10.1016/j.chb.2024.108407 [in English].

11. Al Saffar, M. (2024). Smart tourism technologies in museums: Opportunities and challenges. *2024 2nd International Conference on Sustaining Heritage: Embracing Technological Advancements (ICSH). IEEE.* Retrieved from https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/10779813 [in English].

12. Zhou, Y., Chen, J., & Wang, M. (2022). A meta-analytic review on incorporating virtual and augmented reality in museum learning. *Educational Research Review*, 36. Retrieved from https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1747938X22000239 [in English].

13. Museum of the Future, UAE. (2025). Retrieved from https://museumofthefuture.ae/en/program/vr-workshop [in English].

14. ARTECHOUSE. (2025). Museum USA. Retrieved from https://www.artechouse.com/location/nyc/ [in English].

УДК 316.74+008
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-61

Анжеліка ТАТАРНІКОВА
доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000
***ORCID:** 0000-0002-6310-8276*

Бібліографічний опис статті: Татарнікова, А. (2025). Контамінація сакрального та тривіального в сучасних культурних практиках. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 438–445, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-61

КОНТАМІНАЦІЯ САКРАЛЬНОГО ТА ТРИВІАЛЬНОГО В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ

Дослідження зосереджене на комплексному аналізі еволюції символічних систем у контексті взаємодії сакрального та повсякденного, що розглядається крізь призму їхньої семіотичної динаміки. Увага приділяється трансформаційним процесам, які модифікують структурну й функціональну архітектоніку знакових форм, обумовлену екзистенційними викликами постіндустріального суспільства. Акцентовано на феноменологічних аспектах деконструкції традиційних семантичних меж, що каталізують процеси ресакралізації в умовах глобалізованого культурного простору. Особливий інтерес викликають механізми інтеграції сакрального в повсякденне через гібридизацію міфопоетичних архетипів. Досліджується контамінація сакруму та тривіального, яка сприяє формуванню інноваційних форм знакової та ритуальної репрезентації.

***Мета статті** передбачає визначення еволюції символів у сучасному суспільстві через аналіз сакрального та повсякденного в культурних практиках.*

***Методологічна основа** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує методи семіотичного, культурологічного та соціологічного аналізу. Окрему роль відіграє феноменологічний метод, що дозволяє виявити та осмислити нові форми сакрального досвіду, які проявляються в мистецьких практиках, цифровій культурі та сучасних соціальних ритуалах.*

***Наукова новизна статті** розширює уявлення про динаміку сакрального в сучасному світі, зокрема в умовах цифрової епохи, та пропонує нові концептуальні рамки для розуміння процесів трансформації символічного у глобалізованій культурі.*

***Висновки**. Результати дослідження спрямовані на виявлення латентних механізмів зміни символічного у різних дискурсивних вимірах, що стає індикатором соціокультурної адаптації в епоху акселеративних змін.*

***Ключові слова:** сакральне, повсякденне, символ, культурні практики, соціокультурна динаміка.*

Angelika TATARNIKOVA
Doctor of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Art Studies and General Humanities, International Humanitarian University, Fontanska Road, 33, Odesa, Ukraine, 65000
***ORCID:** 0000-0002-6310-8276*

To cite this article: Tatarnikova, A. (2025). Kontaminatsiia sakralnoho ta tryvialnoho v suchasnykh kulturnykh praktykakh. [Contamination of the sacred and the trivial in contemporary cultural practices]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 438–445, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-61

CONTAMINATION OF THE SACRED AND THE TRIVIAL IN CONTEMPORARY CULTURAL PRACTICES

The study focuses on a comprehensive analysis of the evolution of symbolic systems in the context of the interaction between the sacred and the everyday, examined through the lens of their semiotic dynamics. Particular attention is given to transformational processes that modify the structural and functional architecture of sign forms, driven by the existential challenges of post-industrial society.

Emphasis is placed on the phenomenological aspects of deconstructing traditional semantic boundaries, which catalyze the processes of resacralization within the globalized cultural space. Special interest is devoted to the mechanisms of integrating the sacred into the everyday through the hybridization of mythopoetic archetypes. The study explores the contamination of the sacred and the trivial, which fosters the formation of innovative forms of sign-based and ritual representation.

Objective. *The article aims to determine the evolution of symbols in contemporary society through the analysis of the sacred and the everyday in cultural practices.*

Methodological Foundation. *The research is based on an interdisciplinary approach that integrates methods of semiotic, cultural, and sociological analysis. A distinct role is played by the phenomenological method, which allows for the identification and interpretation of new forms of sacred experience manifested in artistic practices, digital culture, and contemporary social rituals.*

Scientific Novelty. *The article expands the understanding of the dynamics of the sacred in the contemporary world, particularly in the digital era. It offers new conceptual frameworks for comprehending the processes of symbolic transformation within globalized culture.*

Conclusions. *The research findings are aimed at identifying latent mechanisms of symbolic change across various discursive dimensions, serving as an indicator of sociocultural adaptation in the era of accelerated transformations.*

Key words: *sacred, trivial, symbol, cultural practices, sociocultural dynamics.*

Актуальність проблеми. Парадигматичне злиття сакрального та повсякденного у межах сучасного наукового поля виявляє комплексний характер інверсійних семіотичних процесів, позначених амбівалентністю та гетерогенністю. Аксіологічне розшарування символічних конструктів у постмодерністському контексті детермінує еклектичну природу сакральних образів, які дедалі частіше адаптуються до них моделей функціонування (Зубавіна, 2021). Така трансгресія семантичних меж ускладнює аналіз глибинних структур символічного дискурсу, де архетипічні рудименти співіснують із симулятивними формами, позбавленими трансцендентного ядра. Обґрунтовані символи, які у традиційних культурах забезпечували екзистенціальну цілісність колективного досвіду, в умовах глобалізаційного дискурсу набувають функції естетизованих маркерів ідентичності. Семантична релятивізація сакрального простору спричиняє глибоку девальвацію його аксіологічного значення, трансформуючи його у феномен, що здебільшого виконує функцію культурного орнаменту. Водночас інтенсифікація міжкультурних контактів ініціює формування нових семіотичних систем, які, хоча й апелюють до сакруму, редукують його до поверхневих репрезентацій.

Поліфонічна природа постсекулярного суспільства зумовлює одночасну сакралізацію повсякденних практик та профанізацію сакрального дискурсу (Гаюк, 2024, с. 197). У цьому контексті важливою стає концепція семіотичного палімпсеста, що репрезентує множинність нашарувань значень, притаманних одному символу. Така стратифікація унеможливлює однозначну інтерпретацію сакральних конструктів, трансформуючи їх у полівекторні семіотичні феномени, які залежно від контексту виявляють ознаки як архетипічного, так й прагматичного.

Технологічна медіатизація сучасності каталізує процеси десакралізації через надмірність комунікативних потоків, які переорієнтовують символічний порядок на утилітарно-естетичні аспекти. Цифрові платформи, створюючи простір безпрецедентної інтерактивності, водночас стирають ієрархію між сакральним і тривіальним. Семіотична інверсія, спричинена цифровізацією, демонструє контроверсійність: сакральне, потрапляючи у віртуальний простір, втрачає свою онтологічну субстанційність, набуваючи модифікованих форм поверхневого втілення (Dehaene, 2022, с. 757). Дискурсивна гібридизація, що супроводжує глобалізаційні процеси, формує нові семантичні поля, у яких символи перебувають у стані перманентної трансформації. Перехід сакральних архетипів у повсякденні сфери функціонування супроводжується феноменом семіотичної ентропії, що створює небезпеку втрати первісного змісту (Güneş & Ercömert, 2024, с. 401). Заразом, спроби віднайдення нових культурних синтезів спираються на реінтерпретацію традиційних символічних конструктів у світлі сучасних соціокультурних реалій.

Розуміння еволюції сакрального та тривіального у сучасних культурних практиках вимагає застосування комплексного методологічного інструментарію, що охоплює герменевтичний, антропологічний та семіотичний аналіз. Відповідно, взаємодія сакрального й повсякденного, що набуває нових модальностей у постглобальному суспільстві, виявляє складні механізми трансформації колективної уяви. У цьому контексті сакральне функціонує як полісемантичний та багатовимірний феномен, здатний водночас трансформуватися й залишатися маркером культурної тяглості.

Метою статті є визначити еволюцію символів у сучасному суспільстві через аналіз

сакрального та повсякденного в культурних практиках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гетерогенність культурної семіосфери, детермінована мультидисциплінарною взаємодією антропологічних, феноменологічних та герменевтичних концептів, призводить до радикальної «мутації» сакральних кодів, які зазнають диспозиції в просторі повсякденного. Процеси гіперрефлексивної реконфігурації символічного регістру корелюють із тенденцією до деконструкції традиційних сакральних онтологем, що спричиняє поліваріативну інтерпретацію змістів, раніше підпорядкованих ритуалізованому порядку. У межах цієї парадигми спостерігається маніфестація семіотичної ентропії, де сакральне дедалі частіше виявляється інкорпорованим у повсякденне середовище, набуваючи рудиментарного статусу або, навпаки, есхатологічної наддетермінації (Boström, 2021; Гаюк, 2024; Dehaene, 2022; Лікарчук, 2023; Nancy, 1991; Malabou, 2008; Haardt, 2017).

Флуктуаційні моделі сучасної культурної динаміки, засновані на принципах інтермедіальності та палімпсестності, демонструють процеси ресемантизації сакрального через механізми коммодифікації та інтертекстуальної апропріації. Дифузія наукового дискурсу в естетизовані форми масової культури відбувається шляхом іманентного субверсивного симбіозу, що анулює чітку дихотомію між сакральним та повсякденним (Banks, 2024; Güneş, 2024; Корень, 2022; Latour, 2018; Mode, 2024). Концепти лімінальності й транзитивності, артикульовані в антропологічних дослідженнях, засвідчують, що процеси десакралізації супроводжуються зворотною хвилею сакралізаційної реінтерпретації, де повсякденне набуває символічних властивостей та утверджується у статусі новітніх квазі-релігійних парадигм (Зубавіна, 2021; Sterelny, 2021; Stiegler, 1998).

Еклектична дифузія традиційного сакрального із гіперреальністю, конструйованою постмодерністськими семіотичними диспозитивами, спричиняє амбівалентність у трактуванні символічного капіталу, що акумулюється в медійно-репрезентаційних механізмах (Bowman, 2024; Ercömert Görgün, 2024; Lee, 2024; Planer, 2021; Sproat, 2023; Fisher, 2022). Гіпертрофована симуляція сакрального в дискурсі цифрової культури продукує своєрідну транскрипцію архетипічних кодів у площину віртуалізованої міфопоетики, де конотативні рівні набувають поліфонічної розмитості. Внаслідок цього спостерігається тенденція до формування гібридних моделей сакрального, що маргіналізують класичні наукові диспозитиви й відкривають нові горизонти для герменевтичної рефлексії над феноменологією сучасних сакральних репрезентацій.

Виклад основного матеріалу. Дихотомічне конкордатне співіснування сакрального та повсякденного у феноменологічних парадигмах культурної практики конституює поліструктуровану систему знакових репрезентацій, що виявляють діахронічну варіативність семантичних конструктів (Корень, 2022, с. 97). Інтенційна модифікація гіперреального символічного простору корелює з транзитивними еволюційними процесами, що, згідно з лаканіанською концепцією семіозису, експлікують ентропійні зрушення реальності. Сакральна субстанція, апропрійована у глибинних шарах колективного несвідомого, як це наголошує Карл Густав Юнг, детермінує архетипові ноуменальні структури, що репродукуються у міфопоетичних, ритуалізованих та дискурсивних формаціях (Lee & Mode, 2024, с. 109). Натомість повсякденне, інфільтроване прагматичною інтенціональністю, інкорпорує у своїй структурі механізми десакралізаційного розщеплення, що, у контексті веберіанського дискурсу секулярної раціоналізації, спричиняє кумулятивну дифузію епістемологічної ентропії.

Гіпертрофована гіпертекстуальна фрагментація символічного спричиняє перманентну рефункціоналізацію сакральних структур, що маніфестується у плюралістичних епіфеноменах гіпермодерного соціуму (Banks & Bowman, 2024). Мішель Фуко, аналізуючи епістемічну археологію знання, вказував на дискурсивну контингентність значеннєвих матриць, що уможливлює мультиплікативну варіативність герменевтичних практик (Lee& Mode, 2024, с. 201). У межах постметафізичної концептуальності сакральне еволюціонує від ригідних онтологічних категорій до децентрованих, ризоматичних констеляцій, які Жиль Дельоз та Фелікс Ґваттарі інтерпретують як номадичні флуктуаційні агрегати, позбавлені ієрархічних вузлів та есенціальної субординації (Lee &

Mode, 2024, с. 197). Унаслідок таких діалектичних трансмутацій сакральне набуває поліфонічного статусу, що нівелює можливість його редукції до монохромного семантичного субстрату, спричиняючи ефект еклектичної поліаксіологічної невизначеності.

Десакралізаційні процеси, імпліцитно інкорпоровані у соціокультурні механізми, детермінують феномен семіотичної ентропії, що знаходить свою експлікацію у перерозподілі аксіологічних преференцій (Güneş & Ercömert, 2024, с. 391). П'єр Бурдьє у своїй концепції символічного капіталу наголошує на тому, що сакральні конструкти функціонують у модусі легітимізованих владних структурацій, чия еволюційна траєкторія супроводжується перманентною реінтерпретацією та полісемантичним реконтекстуалізаційним зсувом. Такі модифікації зумовлюють постання феномену псевдосакрального, що функціонує в умовах гіперреального симулятивного середовища, як це екстраполює Жан Бодрійяр (Lee & Mode, 2024, с. 217). Генеративна гіперреальність сприяє продукуванню знакових симулякрів, які, утративши семантичну субстанційність, трансформуються у порожнисті семіотичні оболонки, детермінуючи парадоксальну репрезентативність екзистенційної порожнечі та аксіологічного вакууму.

Синкретична структура сучасних культурних практик обумовлює процесуальну взаємопроникність сакрального та повсякденного, що маніфестується у трансгресивних інтерференційних формах, де сакральне десакралізується шляхом континуальної профанізації, а повсякденне, навпаки, сакралізується через гіпермедіатизовані механізми колективної інтеракції (Sterelny, 2021, с. 297). Вальтер Беньямін, аналізуючи онтологію технічної репродукції, акцентував увагу на прогресуючій дисипації аури мистецьких артефактів, що корелює із загальним процесом десубстанціалізації сакрального. Подібна тенденція знаходить подальшу артикуляцію у постструктуралістичних наративах, де Жак Дерріда запроваджує концепцію деконструктивного розщеплення категоріальних опозицій, що провокує радикальну дисперсію значеннєвих парадигм (Lee & Mode, 2024, с. 176).

Проблематика сакрального у добу цифрової медіатизації корелює з інтенсифікацією його репрезентаційної гнучкості, що артикулюється у політичних, естетичних та економічних форматах. Динаміка глобалізаційних векторів ініціює мутагенні трансформації сакральних конструктів, що репродукуються у межах діджитальних комунікаційних систем, творячи нові семіотичні полігони (Likarchuk et al, 2023, с. 777). Інфраструктурна гіперзв'язність сучасності модифікує парадигми символотворення, у яких сакральне реінституціоналізується через алгоритмічні механізми біополітичного контролю, набуваючи нових форм репрезентації та владного диспозитиву, що детермінує його квазіонтичні статуси функціонування.

На нашу думку, сучасна доба демонструє полівалентний вектор розвитку сакрального, що перебуває у стані континуальної мутації. Поліекстенсивність сучасного знаково-символічного простору виключає можливість редукції сакрального до статичних форм, спричиняючи його постійну семантичну рефункціоналізацію. У цьому контексті культурна практика постає як мережево-детермінаційне поле гнучких семіотичних інтерпретацій, у межах якого сакральне та повсякденне взаємодіють у режимі комплексної інверсійної взаємозалежності, спричиняючи амбівалентний палімпсест герменевтичних екстраполяцій.

У дискурсивному полі сучасної культурної антропології взаємовідношення сакрального та тривіального конституює складну структуру, що функціонує як динамічна матриця семіотичних взаємодій, підпорядкованих глибинним аксіологічним й гносеологічним векторальним напруженням (Boström, 2021). Сакральні символи, вкорінені у трансцендентно-містагогічні парадигми, демонструють тенденцію до герметизації в межах ритуально-обрядових практик, що акумулюють міфопоетичну тяглість та забезпечують когерентність колективної пам'яті. Водночас повсякденні семіотичні конструкти, зумовлені утилітарним прагматизмом буденності, зазнають континуальної флуктуації, що спричиняє їхню онтологічну нестабільність та піддає їх релятивістській деконструкції в межах гіпермодерної семіосфери. Розгортання семантичного ландшафту в умовах постіндустріального суспільства супроводжується процесами гіперреалізації знакових структур, що, внаслідок симулякризації комунікативного середовища, детермінують ерозію сакральних аксіом. Дигіталізація та алгоритмізація дискур-

сивних практик сприяють формуванню поліморфної гіпертекстуальної реальності, у якій сакральне репрезентується через медіативні артефакти, позбавлені первісної есенційної валентності (Banks & Bowman, 2024). Водночас повсякденне, втрачаючи свою онтологічну автономність, уподібнюється до квазі-сакрального, що знаходить свій прояв у новітніх техноетичних конструкторських процесах, де символ функціонує не як носій трансцендентного сенсу, а як фрагментарний елемент знакового номадизму.

Еволюція символічних структур у сучасному суспільстві набуває ознак поліфонічного гетерогенезу, що унеможливлює чітку дихотомізацію сакрального та повсякденного, натомість спричиняючи їхню взаємопроникність у межах соціокультурного хронотопу. Семіотична стратифікація знакових систем, що раніше регулювалася через ієратичну ієрархію та нормативну обрядовість, поступово розчиняється в еклектичних симбіозах новітніх дискурсивних режимів, що функціонують за принципами постструктуралістської деконструкції (Planer & Sterelny, 2021, с. 81). У цьому контексті постає необхідність теоретико-методологічного переосмислення сакрального як категоріального інструменту аналізу культурних практик, що перебувають у стані семантичного перегрупування та аксіологічної переорієнтації (*табл. 1*).

Герметична структура сакрального дискурсу, що протягом тисячоліть регламентувала антропокосмічний порядок, вступає в діалектичну колізію з повсякденним горизонтом, де

Таблиця 1

Гіперсеміотичний аналіз сакрального та повсякденного в культурних практиках: еволюція символічних конструктів у сучасному суспільстві

Гносеологічно-онтологічна парадигма	Трансцендентно-семіотична стратифікація сакрального	Повсякденно-іманентна релятивізація символічного дискурсу
Епістемологічна онтологія символу	Артикулює трансцендентну телеологію, що формує есенційну дихотомію між емпіричним та ноуменальним, акумулюючи метафізичну субстанцію в сакральному дискурсі.	Підпорядковується прагматичній редукції, внаслідок чого символ втрачає свою архетипічну глибину, набуваючи дисперсного й ентропійного характеру.
Семіотична гіпостазія	Символічний репертуар формується за принципом ієрархічної стратифікації, у якій кожен знак є конституюючим елементом сакрального логоцентризму.	Відзначається флуктуацією значень, що унеможливлює закріплення будь-яких стабільних онтологем, спричиняючи десакралізаційний дискурс.
Аксіологічна легітимація	Містить абсолютну аксіологічну домінанту, що вкорінена в метафізичних концептах і репрезентує категоріальну цілісність буття.	Процесує девальвацію ціннісних парадигм, де первісні аксіологічні конструкти редукуються до функціональних симулякрів.
Темпоральна дискретність	Часова структура підпорядковується циклічному хронотопу, у якому минуле, теперішнє та майбутнє консолідуються у сакральному часі.	Відзначається фрагментованою темпоральністю, що базується на лінійній динаміці та детермінації споживацьким темпоритмом.
Мнемонічна палімпсестність	Архетипічний спадок передається через ритуалізовані практики, що забезпечують колективну анамнезу та історико-міфологічну консолідацію	Пам’ять фрагментується, внаслідок чого традиція втрачає свою гносеологічну легітимність, поступаючись місцем інструментальній рефлексії.
Есхатологічна перспектива	Символічні конструкції впорядковують світоглядний порядок через телеологічний імператив, у якому сакральне є точкою есхатологічної кульмінації.	Відзначається есхатологічним вакуумом, де втрата кінцевої мети буття спричиняє семантичну ентропію культурної традиції.
Феноменологія суб’єкта	Людина функціонує як інтегральний суб’єкт сакрального наративу, що перебуває в екзистенційній кореляції з вищими духовними конструктами.	Відбувається редукція суб’єкта до категорії біополітичного агента, де індивід взаємодіє не з сакральними сенсами, а з алгоритмічними структурами.
Гіпермодерна семіотизація	Символічні коди утворюють когерентну систему, що апелює до ієратичної архітектоніки буття, в якій кожен знак є елементом сакральної космології.	Символи підлягають дигітальній мутації, унаслідок чого їхня гносеологічна субстанція розчиняється в гіперреальній симуляції.

Джерело: систематизовано автором на основі [Fisher, 2022; Haardt de, 2017; Latour, 2018; Lee, 2024; Mode, 2024; Malabou, 2008; Nancy, 199; Stiegler, 1998].

символічні конструкції дедалі більше піддаються семантичній ентропії та фрагментації (Sproat, 2023, с. 117). Водночас, у певних соціокультурних контекстах простежується латентна тенденція до ревіталізації сакрального в нових формах, що адаптуються до умов технократичної постсекулярності. Тому, еволюція символічних репрезентацій детермінується складним поліфонічним процесом, у якому сакральне та повсякденне взаємодіють у межах культурної інверсії, що визначає траєкторію майбутніх аксіологічних трансформацій.

Сучасне суспільство переживає глибокі зміни у співвідношенні сакрального та повсякденного, що відображається у трансформації культурних практик та символів. Традиційно сакральне асоціювалося з релігією, міфологією та ритуалами, однак сьогодні воно виходить за межі цих сфер, набуваючи нових форм (Haardt de, 2017, с. 67).

Завдяки розвитку цифрових технологій та соціальних мереж, сакральне може проявлятися у віртуальних просторах, а звичайні речі можуть набувати особливого значення. Наприклад, емодзі, меми та цифрові аватари можуть нести символічну функцію, подібну до класичних сакральних образів.

Сучасні філософи, такі як Жан-Люк Нансі та Бруно Латур, досліджують ці процеси, звертаючи увагу на переосмислення ролі символів у сучасному суспільстві. Жан-Люк Нансі говорить про «розщеплене сакральне», яке існує у фрагментарному вигляді в культурних продуктах і соціальних практиках (Nancy, 1991, с. 94). Бруно Латур, у свою чергу, наголошує, що традиційне уявлення про раціональність та секуляризацію поступається місцем новим формам гібридного мислення, де наука та технології взаємодіють (Latour, 2018, с. 407). Наприклад, технологічні артефакти, такі як штучний інтелект або криптовалюта, можуть сприйматися як носії нових сакральних значень. У цьому контексті сакральне вже не обов'язково є релігійним, а скоріше набуває нового змісту у взаємодії з повсякденним.

З іншого боку, сучасні культурні практики демонструють зростання інтересу до альтернативних форм сакрального, таких як езотеричні практики, психоделічний досвід або ритуали, пов'язані з екологічною свідомістю. Філософка Кетрін Маллабоу зазначає, що сучасне сакральне дедалі частіше пов'язується з тілесністю, емоціями та колективним досвідом (Malabou, 2008, с. 30). Водночас Марк Фішер говорить про «капіталістичний реалізм», у межах якого навіть сакральне може бути комерціалізованим (Fisher, 2022, с. 94). Наприклад, духовні практики, такі як йога або медитація, перетворюються на ринкові продукти, що вписуються в логіку споживчої культури. Це свідчить про те, що сучасні символи сакрального формуються не лише в традиційних наукових контекстах, а й у межах економічних й соціальних процесів.

Попри розмивання меж між сакральним та повсякденним, багато символів зберігають свою трансцендентну функцію, залишаючись важливими для ідентичності та спільнот. Сучасний французький філософ Бернар Стіглер звертає увагу на кризу символічного в сучасному світі, коли надмірне споживання інформації та швидка зміна культурних кодів ускладнюють формування довготривалих значень (Stiegler, 1998). Натомість сучасні культурні практики часто формують нові сакральні ритуали, пов'язані, наприклад, із цифровою пам'яттю, вшануванням загиблих через онлайн-меморіали або участю у спільних флешмобах. Таким чином, сакральне не зникає, а перетворюється, пристосовуючись до умов постмодерного суспільства.

Відповідно, еволюція символів у сучасному суспільстві демонструє складну взаємодію між сакральним і повсякденним, що відображається у зміні культурних практик. Сучасні філософи підкреслюють, що сакральне більше не обмежується релігійним дискурсом, а стає динамічною частиною цифрового, економічного та соціального ландшафту. З одного боку, воно комерціалізується, з іншого – набуває нових значень у межах особистих і колективних переживань. Це свідчить про те, що сакральне залишається важливим елементом людської культури, навіть якщо його форми та прояви змінюються відповідно до нових умов. Подібні духовні та світоглядні настанови «нова релігійність», «нова сакральність» (Татарнікова, 2019, с. 201) визначають образну-смислову специфіку мистецтва постмодерну та його репрезентантів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Екстраполяція феноменологічних аспектів еволюції сакрального та повсякденного

у векторі культурних практик засвідчує поліфонічну гетерохронність символічних мутацій, зумовлених детермінацією соціально-епістемологічних трансгресій. Генеза семантичних інверсій у сакрально-повсякденних диспозитивах виразно корелює з процесами реверсивної ресеміотизації, що функціонує в парадигмі полідискурсивної контамінації архетипічних знакових структур із транзиторними формами культурної продукції. Відтак, маніфестація сакральних кодів у буденній семіосфері постає не лише як процес їхньої десакралізації, а й як гіперреальна реінскрипція міфопоетичних конструктів у техногенно-інформаційному середовищі. Констеляція сакральних топосів у матриці повсякденного комунікативного досвіду інтенсифікує динаміку семіотичного рекодування, що спричиняє емерджентні форми їхньої дискурсивної реновації. Під впливом соціокультурної ентропії відбувається флуктуація семантичних векторів символів, які втрачають жорстку фіксацію у традиційних міфоцентричних системах й набувають мозаїчної структури, притаманної ризоматичним моделям постіндустріального інформаційного суспільства. Сакральне, позбавлене усталених ієратичних конфігурацій, проникає в соціальні практики через механізми семіотичної паліампсестності, що спричиняє його гіпертекстуалізацію в цифровій епосі.

Ергодичність символічного універсуму, в якому конвергуються сакральні та секуляризовані знакові утворення, зумовлює необхідність ревізії традиційних методологічних парадигм аналізу культурних артефактів. В умовах інтенсифікації гіперреального симулякруму, обумовленого діджиталізацією комунікативних полів, спостерігається парадоксальна реконфігурація сакрального через механізми постмодерної іронії, інтермедіальної цитатності та семіотичного гіперпродукування. Дана тенденція маркує інтенсифікацію феномену неосакралізації, що реалізується через механізми віртуальної міфотворчості та конструювання дигітально-медійних онтоформ.

Дискурсивна гібридизація сакрального та буденного, імплементована в медіатизованих формах культурної продукції, висвітлює нагальну необхідність подальшої розвідки механізмів ритуальної ремедіації в умовах кросмедійної екосистеми. Аналітична перспектива зосереджується на виявленні процесів перформативного моделювання сакральних структур у межах дигітальної синестезії, що передбачає інтеграцію аудіовізуальних, текстуальних та інтерактивних модусів у рамках символічної економії інформаційного капіталізму. Проблематизація деструкції та ресакралізації знакових утворень у парадигмі культурної антропології та когнітивної семіотики окреслює потребу у міждисциплінарному підході, що дозволяє здійснити компаративний аналіз діахронної динаміки сакрального в умовах трансгресивного культурного ландшафту. У цьому контексті перспективи подальших досліджень тяжіють до розгортання методологічного апарату, що уможливлює деконструкцію гіпертекстуальних процесів міфологічного ресемантування сакрального в постмодерному медійному просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаюк І. Сакральне і профанне в культурі західного світу XX–XXI століть. *Науковий щорічник «Історія релігій в Україні»*. 2024. 1(34). С. 192–209.

2. Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: екранознавчі зшитки. *Ін-т проблем сучас. мистец.* НАМ України. 2021. 376 с.

3. Корень Є. Р. Деякі архетипи та символи в структурі епічних сюжетів: до постановки проблеми соціології мистецтва. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2022. С. 89–102.

4. Татарнікова А. А. Славослівний аспект поетики реквієму «Lux Aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. праць. Київ : Ідея принт, 2019. Вип. 36. С. 198–204.

5. Banks J., Bowman N. D. Symbolism, purpose, identity, relation, emotion: Unpacking the SPIREs of sense of place across digital and physical spaces. *Poetics*. 2024. 105. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X2400055X

6. Boström M. Social relations and everyday consumption rituals: Barriers or prerequisites for sustainability transformation? *Frontiers in Sociology.* 2021. 6. URL: https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2021.723464/pdf

7. Dehaene S., et al. Symbols and mental programs: A hypothesis about human singularity. *Trends in Cognitive Sciences*. 2022. 26(9). Pp. 751–766.

8. Fisher M. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zer0 Books. 2022. 296 p.

9. Güneş S., Ercömert Görgün Ç. The sacred and profane in design: Exploring the transcendent nature of ordinary products. *The Design Journal*. 2024. 27(3). Pp. 388–409.

10. Haardt de M. A momentary sacred space: Religion, gender, and the sacred in everyday life. *In Everyday Life and the Sacred*. Brill. 2017. Pp. 49–72.

11. Latour B. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns.* Harvard University Press. 2018. 520 p.

12. Lee D., Mode A. *365 Days of Philosophy: A Year of Daily Lessons from the World's Greatest Thinkers, from Socrates to Sartre.* Independently published. 2024. 427 p.

13. Likarchuk N., Velychko Z., Andrieieva O., Lenda R., Vusyk H. Manipulation as an element of the political process in social networks. *Cuestiones Políticas.* 2023. № 41(76). Pp. 769–779.

14. Malabou C. *What Should We Do with Our Brain?* Fordham University Press. 2008. 120 p.

15. Nancy J. *Inoperative Community.* University of Minnesota Press. 1991. 224 p.

16. Planer R., Sterelny K. *From Signal to Symbol: The Evolution of Language.* The MIT Press. 2021. 296 p.

17. Sproat R. *Symbols: An Evolutionary History from the Stone Age to the Future*. Springer. 2023. 248 p.

18. Stiegler B. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus.* Stanford University Press. 1998. 318 p.

REFERENCES:

1. Haiuk, I. (2024). Sakralne i profanne v kulturi zakhidnoho svitu XX–XXI stolittia [The Sacred and the Profane in the Culture of the Western World of the 20th–21st Centuries]. *Naukovyi shchorichnyk «Istoriia relihii v Ukraini»*, 1(34), 192–209 [in Ukrainian].

2. Zubavina I. B. (2021). Ontolohiia virtualnoho prostoru: ekranoznavchi zshytky [Ontology of Virtual Space: Screen Studies Notebooks]. *Instytut problem suchasnoho mystetstva* NAM Ukrainy. 376 p. [in Ukrainian].

3. Koren, Ye. R. (2022). Deiaki arkhetypy ta symvoly v strukturi epichnykh siuzhetiv: do postanovky problemy sotsiolohii mystetstva [Some Archetypes and Symbols in the Structure of Epic Plots: On the Problem of the Sociology of Art]. *Sotsialni tekhnolohii: aktualni problemy teorii ta praktyky*, 89–102 [in Ukrainian].

4. Tatarnikova A. A. (2019) Slavoslivnyi aspekt poetyky rekviiemu «Lux Aeterna» M. Shukha v rusli dukhovnykh tradytsii ukrainskoi kultury [The Praise Aspect of the Poetics of M. Shukh's Requiem "Lux Aeterna" in the Context of the Spiritual Traditions of Ukrainian Culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky :* zb. nauk. prats. Kyiv : Ideia prynt, Vyp. 36, 198–204. [in Ukrainian].

5. Banks, J., & Bowman, N. D. (2024). Symbolism, purpose, identity, relation, emotion: Unpacking the SPIREs of sense of place across digital and physical spaces. *Poetics*, 105, URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X2400055X

6. Boström, M. (2021). Social relations and everyday consumption rituals: Barriers or prerequisites for sustainability transformation? *Frontiers in Sociology,* 6, URL: https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2021.723464/pdf

7. Dehaene, S., et al. (2022). Symbols and mental programs: A hypothesis about human singularity. *Trends in Cognitive Sciences*, 26(9), 751–766.

8. Fisher, M. (2022). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zer0 Books, 296 p.

9. Güneş, S., & Ercömert Görgün, Ç. (2024). The sacred and profane in design: Exploring the transcendent nature of ordinary products. *The Design Journal*, 27(3), 388–409.

10. Haardt de, M. (2017). A momentary sacred space: Religion, gender, and the sacred in everyday life. *In Everyday Life and the Sacred* (pp. 49–72). Brill.

11. Latour, B. (2018). *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns.* Harvard University Press, 520 p.

12. Lee, D., & Mode, A. (2024). *365 Days of Philosophy: A Year of Daily Lessons from the World's Greatest Thinkers, from Socrates to Sartre.* Independently published, 427 p.

13. Likarchuk N., Velychko, Z., Andrieieva O., Lenda R., & Vusyk H. (2023) Manipulation as an element of the political process in social networks. *Cuestiones Políticas,* № 41(76), 769–779.

14. Malabou, C. (2008). *What Should We Do with Our Brain?* Fordham University Press, 120 p.

15. Nancy, J. (1991). *Inoperative Community.* University of Minnesota Press, 224 p.

16. Planer, R., & Sterelny, K. (2021). *From Signal to Symbol: The Evolution of Language.* The MIT Press, 296 p.

17. Sproat, R. (2023). *Symbols: An Evolutionary History from the Stone Age to the Future*. Springer, 248 p.

18. Stiegler, B. (1998). *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus.* Stanford University Press, 318 p.

УДК 746.3.01:391](=161.2)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-62

Дмитро ТІТОР
магістрант кафедри культурології, факультету культури та мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0009-0005-4363-1683*

Віктор ШОСТАК
кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4837-9633*

Бібліографічний опис статті: Тітор, Д., Шостак, В. (2025). Світоглядно-ментальні особливості традиційної української вишивки. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 446–451, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-62

СВІТОГЛЯДНО-МЕНТАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ

Сучасний стан українського суспільства характеризується зростанням етнічної свідомості, посиленим інтересом до власної культури і культурної спадщини. Вишивка, як одна з найдавніших форм української етнокультури, відображає етнічну пам'ять, історичний досвід і духовні цінності народу.

***Метою статті** є аналіз світоглядно-ментальних особливостей української вишивки, розкриття її значення в контексті формування етнічної самосвідомості українського народу. **Методологія дослідження** полягає у тому, що в роботі були використані науково-теоретичний підхід до дослідження ментальних особливостей української вишивки, метод аналізу і синтезу. Реалізація поставленої мети відбувається через вирішення наступних **завдань**: 1) розкриття сутності і поняття ментальності як особливого способу мислення, звичок та уявлення людей; 2) дослідження технології і символіки вишивки як процесу абстрагування і створення складної абстрактно-знакової системи відображення дійсності; 3) визначення особливостей етнічних маркерів орнаментів як культурно-історичного феномену на різних етапах розвитку етносу і формування власних символічних систем.*

***Наукова новизна**. У статті розкривається символічне значення української вишивки як носія етнічної ментальності, що відображає глибинні архетипи та культурні коди, сформовані під впливом історичної спадщини та взаємодії з навколишнім середовищем.*

*Як **висновок** у статті наголошується**,** що народне декоративно-прикладне мистецтво є носієм традицій і зберігає архетипи, які охоплюють міфологічні, історичні, та естетичні аспекти. Воно виражає колективну свідомість і ментальність народу, демонструючи його етнічні, психологічні та соціальні характеристики через художні образи. Символіка, закладена в орнаментах, відображає культурні цінності народу та забезпечує зв'язок між минулим і сучасни . Аналіз символіки вишивки допомагає розкрити таємні символи й коди української культурної свідомості.*

***Ключові слова:** культурні цінності , вишивка, орнамент, символи, етнос, ментальність, архетипи.*

Dmytro TITOR
Master's degree student of the Department of Cultural Studies, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0009-0005-4363-1683*

Viktor SHOSTAK
PhD in History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4837-9633*

To cite this article: Titor, D., Shostak, V. (2025). Svitohliadno-mentalni osoblyvosti tradytsiinoi ukrainskoi vyshyvky. [Ideological and mental peculiarities of traditional Ukrainian embroidery]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 446–451, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-62

IDEOLOGICAL AND MENTAL PECULIARITIES OF TRADITIONAL UKRAINIAN EMBROIDERY

The current state of Ukrainian society is characterized by the growth of ethnic consciousness and an increased interest in their own culture and cultural heritage. Embroidery, as one of the oldest forms of Ukrainian ethnic culture, reflects the ethnic memory, historical experience and spiritual values of the people.

***The purpose** of the article is to analyze the ideological and mental features of Ukrainian embroidery, to reveal its significance in the context of the formation of the ethnic identity of the Ukrainian people. **The methodology of the research** includes a scientific-theoretical approach to studying the terms mentioned above, along with methods of analysis and synthesis This goal is accomplished by addressing the following tasks: 1) to reveal the essence and concept of mentality as a special way of thinking, habits and perceptions of people; 2) to study the technology and symbolism of embroidery as a process of abstraction and creation of a complex abstract-sign system of reality reflection; 3) to determine the features of ethnic markers of ornaments as a cultural and historical phenomenon at different stages of ethnic development and the formation of their own symbolic systems.*

***Scientific novelty.** The article reveals the symbolic significance of Ukrainian embroidery as a carrier of ethnic mentality, reflecting deep archetypes and cultural codes formed under the influence of historical heritage and interaction with the environment.*

*In **conclusion**, the article emphasizes that folk arts and crafts are a carrier of traditions and preserve archetypes that cover mythological, historical, and aesthetic aspects. It expresses the collective consciousness and mentality of the people, demonstrating their ethnic, psychological and social characteristics through artistic images. The symbolism embedded in the ornaments reflects the cultural values of the people and provides a link between the past and the present. The analysis of embroidery symbolism helps to reveal secret symbols and codes of Ukrainian mentality.*

***Key words:** cultural values, embroidery, ornament, symbols, ethnicity, mentality, archetypes.*

Постановка проблеми. Міфопоетична картина світу наших предків, відтворювана протягом століть кожного разу різними матеріалами та техніками, збереглася до сьогодення в орнаментальній системі вишивки народного одягу. Однак, зі зміною традиційного способу життя та впливом глобалізації ми дедалі більше віддаляємося від першопочаткового значення народної символіки. На сучасному етапі розвитку суспільства розтлумачити різні варіації знаків і символів народної вишивки у всій повноті є надскладним завданням для мистецтвознавства, етнографії та семіотики. Недостатність системних досліджень і єдиного підходу до трактування символів ускладнює їхнє розуміння та використання в сучасному культурному просторі. З огляду на це, виникає потреба у ґрунтовному вивченні української вишивки як важливого елементу національної культури, що сприяє усвідомленню власної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вперше українську вишивку як етнокультурне явище, що виражає етнічну пам'ять і першовитоки народу досліджувала Р. Захарчук-Чугай (Захарчук-Чугай, 1988, с. 14). Л. Костюк аналізує етноментальний аспект українського декоративно-прикладного мистецтва як складової частини художньої культури (Костюк, 2020, с. 168). Д. Сабол вивчає вплив української народної вишивки на етнічну свідомість, її етнокультурний та освітньо-виховний потенціал. Особливу увагу дослідниця приділяє психологічному феномену традиційної вишивки, а саме її розвивальним і терапевтичним можливостям (Сабол, 2020, с. 91). М. Чумарна розглядає українську вишивку як носія ментальних кодів народу, розкриваючи її символіку та сакральний зміст (Чумарна, 2008, с. 136).

Мета роботи – дослідити вишивку як явище народної культури, що відображає історичну спадщину та художню творчість українців і розглянути її взаємозв'язок з ментальними особливостями українського етносу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ментальність – це слово, яке описує особливий спосіб мислення, звичок та уявлення людей. Це не лише правила чи традиції, а щось глибше – те, що ми відчуваємо, але не завжди усвідомлюємо. «Мала енциклопедія етнодержавництва» визначає ментальність як «загальне психологічне оснащення представників тієї чи іншої культури, яке дає можливість хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світосприйняття. Воно і визначає, врешті-решт, поведінку людини, соціальної групи, суспільства, внаслідок чого суб'єктивний «зріз» суспільної динаміки органічно включається до об'єктивного історичного процесу» (Мала енциклопедія етнодержавознавства, 1996, с. 91). Мова йде про те, що представники певної спільноти мають подібні світоглядні уявлення та моделі поведінки, у яких

простежуються закономірності, обумовлені спільністю їхніх життєвих позицій. Ментальність – це цілісна система духовних принципів і механізмів, яка не є простою сукупністю форм суспільної свідомості, таких як релігія, наука чи мистецтво, а виступає своєрідним відображенням реальності, що складається під впливом історичного розвитку етносу, його способу життя та середовища існування (Проблеми теорії ментальності : проект «Наукова книга», 2006, с. 110).

Ментальність не є винятково психологічним явищем, а має буттєвий статус в історико-культурній практиці етносу та характеризує його через прояви самосвідомості, поведінкові стереотипи, форми мислення та почуття. Основою ментальності є архетипи. Поняття «архетип» відображає архаїчність та початкову наявність установок, що об'єднують величезну кількість індивідуальних досвідів, створюючи картину буття етнічної спільноти» (Кара-Васильєва, 2002, с. 115). «Архетипи, чия найглибша природа недосяжна досвіду, є осадом психічної діяльності всієї лінії пращурів, мільйон разів повтореним накопиченим досвідом органічного життя взагалі. У цих архетипах, таким чином, втілено весь досвід, який мав місце на цій планеті з первісних часів, писав К. Юнг. – Архетипи, як русла рік, висихають, коли вода залишає їх. Але вони можуть наповнитися знову віруючим повноводним потоком» (Сабол, 2013, с. 13). В історії етносів архетипи займають конструктивну роль, підтримуючи зв'язок між поколіннями, епохами, та культурами. Доки народ залишається цілісним історичним суб'єктом, що посідає своє унікальне місце у світі, доти існує його ментальність.

Дослідження взаємовпливу ментальності й традиційно-побутової культури етнічної спільноти має вагоме значення, оскільки протягом століть формувалися цінності, що стали основою духовного і матеріального життя народу. Землеробство, як основний вид господарської діяльності, впродовж тисячоліть визначало напрямок розвитку усіх сфер соціально-культурного життя, адже українська традиційно-побутова культура формувалася на культі землі та праці, пов'язаній із її обробітком. Це знайшло своє відображення у світосприйнятті українців, їхніх ментальних рисах, матеріальній і духовній спадщині та народному мистецтві. Ментальна структура етносу полягає в усвідомленні своєї історико-генетичної єдності. Головну роль у її формуванні займають природно-кліматичні та географічні умови, а саме простір, що забезпечує уклад життя етносу. Активна праця сприяла вдосконаленню художньої творчості та усвідомленню людиною навколишнього світу.

Невід'ємною складовою у становленні особистості представника етнічної культури та формуванні його ментальності постає народна вишивка. Вишивка є носієм глибокого змісту: вона передає думки, почуття та емоції людини, втілює образи природи, міфологічні уявлення, звичаї та вірування наших предків. Колективний досвід був відображений у складній мові вишивального мистецтва, яке стало важливою частиною народного світогляду. Композиційні особливості, колористика та орнаментальні мотиви вишивки відображають характерні ознаки певного етносу. Як зазначає Т.В. Кара-Васильєва: «Вивчення народної української вишивки закономірно входить в коло проблем національної культури, історії, етнографії, освіти, соціології, психології, бо її знаковість, сакральне значення, семантика допомагають нам у своїй українській самоідентифікації. Це ті закодовані письмена, які читаються в наших вишиванках і допомагають нам усвідомлювати свою належність до свого етносу, засвідчують невмирущі. життєствердні сили, допомагають у формуванні етнічної свідомості» (Кара-Васильєва, 2002, с. 19).

Філософія світогляду українського народу впродовж різних історичних періодів свідчить, що разом з оберегами та амулетами, які виготовлялися з каменю, дерева, та глини, вишиті рушники та жіночі й чоловічі сорочки оздоблені вишивкою також вважалися символами захисту. Елементи вишивки слугували оберегами, захищаючи від різного роду лиха – від неврожаю чи посухи до нещасть і хвороб. Різноманітні кольори та мотиви наділялися особливою енергетикою, впливаючи на навколишній простір і життя людини. Українці глибоко вірили в надприродні сили, символи та магію і могли навіть несвідомо закласти щось у вишивку. Усі емоції, сподівання та фантазії людини впливали на візерунки, якими вона прикрашала такі речі як вишитий рушник чи вишита сорочка (Захарчук-Чугай, 1988, с. 17).

Вишивання мало ритуальне значення – до нього приступали у визначені дні, з чистими та світлими думками, наповнюючи свою працю позитивною енергією. Воно сприймалося не просто як робота чи ремесло, швидше магією, вмінням передати свою внутрішню енергію, закодувавши її на полотні (Стражний, 2008, с. 34). Дослідження процесу виготовлення повсякден-ного одягу, починаючи від підготовчих етапів (прядіння ниток, ткання, вибілювання полотна) і завершуючи вишиванням готового виробу, вказує на існування обрядових дій, що були спрямовані з метою захистити того, хто буде її носити, від можливих негараздів, зокрема від впливу «нечистої сили» (Мала енциклопедія етнодержавознавства, 1996, с. 127). Примітно, що слово «вишивка» походить від слова «вишній», яке означає божественний, і перекладається на грецьку як «космос». Може саме тому дослідники цього давнього мистецького промислу пов'язують його з певними захисними властивостями або як послання предків своїм нащадкам.

Жінки не повторювали чужі орнаменти, не переносили їх з інших виробів чи схем. Майстрині володіли «мовою» орнаментального письма та за допомогою кольорів, ліній і візерунків створювався неповторний виріб, закодований на щасливу долю для себе чи близької людини. Завершення роботи над сорочкою супроводжувалося особливим обрядом «закривання», що включав залишення в потаємному місці – «замочка» – для захисту від чужого ока. Іноді майстриня не могла «закрити» вже готову сорочку, що свідчило про порушену гармонію в процесі її створення (Стражний, 2008, с. 78). Готова сорочка сприймалася як жива істота, яка формує навколо себе особливе енергетичне поле, що має гармонізуватися з тілом її носія. Щоб правильно «закодувати» сорочку, потрібні лише чисті наміри та любов, а внутрішнє відчуття підсвідомо підказує, як саме слід вишивати. Недаремно вважалося, що не кожна жінка чи дівчина могла займатися вишиванням, адже тим, чиї думки та почуття не були налаштовані на вищу гармонію, ця сакральна майстерність не відкривалася. Вони могли лише відтворювати зразки інших узорів, але використання чужого візерунку для сорочки означало прийняти чужу долю (Чумарна, 2008, с. 136).

Тисячоліттями у народному мистецтві формувалися навички абстрагування і створення складної абстрактно-знакової системи відображення дійсності. Геометричний орнамент, який активно використовувався в різних видах декоративного мистецтва, найвищого рівня художньої майстерності, досяг саме у вишивці. В орнаментах вишивки яскраво проявляється прагнення народу до краси, гармонії форм і кольору, а також тонке відчуття ритму та композиційної цілісності (10). Орнаментальні схеми, зберігаючи зв'язок із минулим, протягом століть збагачувалися та видозмінювалися відповідно до соціально-культурних умов. Як можливий етнічний маркер, орнамент є культурно-історичним феноменом, у рамках якого на різних етапах розвитку етносу формувалися власні символічні системи, засновані на основі усталених знаків. І ці символічні системи відігравали значну роль у становленні світоглядних орієнтирів і етноментальних характеристик (Гоцалюк, 2018, с. 10).

Сакральна геометрія української вишивки містить глибокий символізм, пов'язаний із природою і космосом. Ці лінії, кола, ромби, спіралі – не просто геометричні форми, а давні символи, коріння яких сягає ще тих часів, коли наші пращури мали магічний зв'язок зі світом природи. Символи Землі, Сонця, Всесвіту служили нашим пращурам для малювання своєї долі, відображаючи ці образи на тканині й полотні, виписуючи ці прадавні знаки як обереги, як коди свого роду. У книзі Марії Чумарної «Код української вишивки» зазначається: «Праукраїнці знали щось дуже глибинне і велике про потаємний зв'язок людини в її триєдиній природі зі своїм Творцем: фізичній, духовній і ментальній. Тому вся наша звичаєва культура закодувала цю прадавню мудрість. Бо уже при народженні дитини їй дарували символічну «сорочку» у вигляді чотирикутного відрізка білого полотна (полотно – від поля) і це полотно називалося крижмою (дорогою світла, благословенням чистотою любові). І «поле» новонародженої дитини мало бути чистим, готовим до ясного засіву долі» (Стражний, 2008, с. 169).

Сучасна людина не знайома з давніми ритуали наших предків, але вона несвідомо відтворює геометричні візерунки, тим самим виражає давні ментальні коди у своїй душі. Ці символи

є не випадковими, а виходять із внутрішніх джерел індивіда. Вони народжуються з універсальних потреб людини та втілюють у собі принципи мови архетипів і є невіддільними з фізичним і духовним життям людини. Орнаментальна мова архетипів є первісним відбитком людської свідомості та притаманна різним культурам. Людина інтуїтивно обирає для себе узори, з певними комбінаціями форм й кольорів, які резонують з її внутрішнім світом. Споглядаючи форми та барви навколишнього світу, людина підсвідомо «виявляє» ті узори, ті форми, ті кольори, котрі мають глибоке значення саме для неї.

Символіка вишиванок нагадує мереживо променів невидимого світла, що проникає у наше тіло через точки рунічного тайнопису: вона структурує енергетичний потік, захищає від проникнення негативних сил, та сприяє гармонії з навколишнім світом. Якщо людина усвідомлює значущість цих захисних знаків і вміє ними правильно користуватися, то її природна сила максимально самореалізовується. Цей індивідуальний «орнамент» людського «Я» відображає вібрації простору, у якому людина існує та творить. Попри, те, що останні два століття в українському орнаментальному мистецтві були часом еклектичної руйнації архетипів, однак гармонія вишивки завжди залишається відображенням внутрішнього світу майстрин (Нікішенко, 2000, с. 83).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Народне декоративно-прикладне мистецтво ґрунтується на безперервному передаванні локальних і загальних художніх особливостей які, зберігаючи свою автентичність, постійно збагачуються новими елементами. Завдяки цьому воно не лише зберігає культурну ідентичність народу, а й відіграє важливу роль у формуванні його світогляду, духовності та естетичних цінностей. Вишивка, як результат матеріальної та духовної культури багатьох поколінь, відображує генетичну пам'ять народу та формує його ментальність. Коли людина занурюється у вивчення глибинних значень і символів народної вишивки – це сприяє її самоідентифікації та духовному збагаченню. Дослідження народної вишивки є важливим в контексті вивчення етногенезу, етнокультурних зв'язків і менталітету українського народу, а також для аналізу сучасних соціо-культурних процесів. Перспективи подальших досліджень в цій галузі полягають в тому, щоб продовжити вивчення інших жанрів декоративно-прикладного мистецтва, адже в сучасних умовах особливо актуальним стає питання збереження культурної спадщини у її автентичних формах поряд із відкритістю до нових художніх проявів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гоцалюк А. А. Збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство.* 2018. Вип. II(11). С. 9–14. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=825500; http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2018_2_4
2. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. Київ : Наукова думка, 1988. 191 с.
3. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.
4. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. Київ : Либідь, 2002. 260 с.
5. Костюк Л. Етноментальний аспект українського декоративно-прикладного мистецтва як складової частини художньої культури. *Молодий вчений*. 2020. № 9(85). С. 167–171. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-36
6. Мала енциклопедія етнодержавознавства / Нац. акад. наук України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького ; [упоряд. Ю. І. Римаренко]. Київ : Генеза, Довіра, 1996. 942 с.
7. Нікішенко Ю. І. Обрядово-міфологічний рівень побутування вишивки на одязі. *Магістеріум. Культурологія*. Київ : Стилос, 2000. Вип. 5. С. 83–89. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/13898
8. Проблеми теорії ментальності : проект «Наукова книга» / Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; відп. ред. М. В. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. 403 с.
9. Сабол Д. М. Вплив української народної вишивки на етнічну свідомість. *Україно моя вишивана : етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки*: зб. тез Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф., 21 трав. 2020 р. Київ : Педагогічна думка, 2020. С. 117–120. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32953/
10. Сабол Д. М. Психологічний феномен української народної вишивки. *Психологічні науки: проблеми і здобутки*. 2013. Вип. 4. С. 172–185. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pnpz_2013_4_16

11. Стражний. О. С. Український менталітет : ілюзії, міфи, реальність. Київ: Книга, 2008. 366 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/423267.pdf

12. Чумарна М. Код української вишивки. Львів : Апріорі, 2008. 192 с.

REFERENCES:

1. Hotsaliuk A. A. (2018). Zberezhennia tradytsii v suchasnomu ukrainskomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Preservation of traditions in contemporary Ukrainian arts and crafts]. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology.* Issue II (11). P. 9–14. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=825500; http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2018_2_4 [in Ukrainian].

2. Zakharchuk-Chuhai R. V. (1988). Ukrainska narodna vyshyvka. Zakhidni oblasti URSR [Ukrainian folk embroidery. Western regions of the Ukrainian SSR]. Kyiv: Naukova Dumka. 191 p. [in Ukrainian].

3. Kara-Vasylieva T. (2008). Istoriia ukrainskoi vyshyvky [History of Ukrainian embroidery]. Kyiv: Art. 464 p. [in Ukrainian].

4. Kara-Vasylieva T. (2002). Ukrainska vyshyvka [Ukrainian embroidery]. Kyiv: Lybid. 260 p. [in Ukrainian].

5. Kostiuk L. (2020). Etnomentalnyi aspekt ukrainskoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva yak skladovoi chastyny khudozhnoi kultury [Ethnomental aspect of Ukrainian decorative and applied art as a component of artistic culture]. *Young scientist.* № 9(85). P. 167–171. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-36 [in Ukrainian].

6. Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva [Small Encyclopedia of Ethnostate Studies] / National Academy of Sciences of Ukraine, V.M. Koretsky Institute of State and Law ; [edited by Y. I. Rymarenko]. Kyiv : Genesis, Dovira, 1996. 942 p. [in Ukrainian].

7. Nikishenko Yu. I. (2000). Obriadovo-mifolohichnyi riven pobutuvannia vyshyvky na odiazi [Ritual and mythological level of embroidery on clothes]. Magisterium. Master's Degree in Cultural Studies. Kyiv: Stylos. Issue 5. P. 83–89. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/13898. [in Ukrainian].

8. Problemy teorii mentalnosti : proekt "Naukova knyha" [Problems of the theory of mentality : the project "Scientific book"] / National Academy of Sciences of Ukraine, G.S. Skovoroda Institute of Philosophy; edited by M.V. Popovych. Kyiv : Naukova Dumka, 2006. 403 p.

9. Sabol D. M. (2020). Vplyv ukrainskoi narodnoi vyshyvky na etnichnu svidomist [Influence of Ukrainian folk embroidery on ethnic consciousness]. *My embroidered Ukraine: ethno-cultural and educational potential of Ukrainian embroidery: collection of abstracts of the All-Ukrainian scientific and practical online conference*, May 21, 2020. Kyiv: Pedagogical thought. P. 117–120. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32953/. [in Ukrainian].

10. Sabol D. M. (2013). Psykholohichnyi fenomen ukrainskoi narodnoi vyshyvky [Psychological phenomenon of Ukrainian folk embroidery]. *Psychological sciences: problems and achievements.* Issue 4. P. 172–185. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pnpz_2013_4_16. [in Ukrainian].

11. Strazhnyi. O. S. (2008). Ukrainskyi mentalitet : iliuzii, mify, realnist [Ukrainian mentality: illusions, myths, reality]. Kyiv: Knyha. 366 p. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/423267.pdf. [in Ukrainian].

12. Chumarna M. (2008). Kod ukrainskoi vyshyvky [Code of Ukrainian embroidery]. Lviv: Apriori. 192 p. [in Ukrainian].

УДК 005.44:[008+7](477):004:316.775.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-63

Михайло ШВЕЦЬ
викладач кафедри операторської майстерності та фотомистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0000-0002-3562-1777*

Бібліографічний опис статті: Швець, М. (2025). Глобалізація та культура споживання: зміна аудиторії та трансформація українських культурно-мистецьких практик. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 452–464, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-63

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА КУЛЬТУРА СПОЖИВАННЯ: ЗМІНА АУДИТОРІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Актуальність дослідження полягає у необхідності осмислення впливу глобалізаційних процесів на культурно-мистецькі практики в Україні. Виходячи з цього, ***метою дослідження*** *стало визначення впливу глобалізації на українське мистецтво та культурно-споживчі практики в умовах диджиталізації та змін комунікацій з новими аудиторіями.* ***Методологія роботи*** *базувалася на теоретичних методах наукового пізнання, включаючи аналіз наукових праць, які розкривають вплив глобалізації на культуру, а також концептуалізацію явища глокалізації, що демонструє адаптацію глобальних культурних моделей до локальних умов.* ***Наукова новизна****. В результаті роботи було визначено, як глобалізація змінює споживчу культуру та впливає на локальні культурні продукти. Зокрема, розглянуто феномен глокалізації, що демонструє процес адаптації глобальних культурних моделей до місцевих умов, сприяючи збереженню національної ідентичності. Також було досліджено роль цифрових платформ у поширенні та пуляризації українського мистецтва на міжнародну аудиторію. Окрема увага була приділена культурним ініціативам, які в умовах війни почали відігравати важливу роль у підтримці національної ідентичності та комунікації з глобальною спільнотою, а також стали одним з повноцінних інструментів залучення коштів на підтримку держави. Крім того, важливою складовою результатів став і аналіз загроз культурної гомогенізації та шляхів збереження унікальних національних особливостей в умовах глобальних тенденцій. У* ***висновку*** *зазначається, що отримані результати дозволяють глибше зрозуміти вплив глобалізаційних процесів на українське культурне середовище та його адаптацію до світових тенденцій, що сприяє збереженню національної ідентичності та розвитку нових форм мистецтва в сучасних умовах.*

Ключові слова: *глокалізація, міжнародна аудиторія, диджиталізація, гомогенізація, національна самосвідомість, глобальні тренди.*

Mykhailo SHVETS
Lecturer, Department of Cinematography and Photography, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaltsia Str., Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0000-0002-3562-1777*

To cite this article: Shvets, M. (2025). Hlobalizatsiia ta kultura spozhyvannia: zmina audytorii ta transformatsiia ukrainskykh kulturno-mystetskykh praktyk. [Globalization and consumer culture: changing audiences and transforming Ukrainian cultural and artistic practices]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 452–464, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-63

GLOBALIZATION AND CONSUMER CULTURE: CHANGING AUDIENCES AND TRANSFORMING UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES

The relevance of the study lies in the need to understand the impact of globalization processes on cultural and artistic practices in Ukraine. Based on this, the ***purpose of the study*** *was to determine the impact of globalization on Ukrainian art and cultural and consumer practices in the context of digitalization and changes in communications with new audiences.* ***The methodology*** *of the work was based on theoretical methods of scientific knowledge, including the analysis of scientific works that reveal the impact of globalization on culture, as well as the conceptualization of the phenomenon of glocalization, which demonstrates the adaptation of global cultural models to local conditions. As a result of the work, it was determined how globalization changes consumer culture and affects local cultural products. In particular, the phenomenon of glocalization was considered, which demonstrates the process of adapting global cultural models to local conditions,*

contributing to the preservation of national identity. The role of digital platforms in the dissemination and popularization of Ukrainian art to an international audience was also investigated. Special attention was paid to cultural initiatives, which in the conditions of war began to play an important role in supporting national identity and communication with the global community, and also became one of the full-fledged tools for attracting funds to support the state. In addition, an important component of the results was the analysis of the threats of cultural homogenization and ways to preserve unique national characteristics in the conditions of global trends. ***The conclusion*** *notes that the results obtained allow for a deeper understanding of the impact of globalization processes on the Ukrainian cultural environment and its adaptation to global trends, which contributes to the preservation of national identity and the development of new forms of art in modern conditions.*

Key words: *glocalization, international audience, digitalization, homogenization, national self-awareness, global trends.*

Актуальність проблеми. В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій та глобальних комунікацій культурні процеси перестають бути обмеженими національними кордонами, що відкриває нові можливості для міжнародних культурних обмінів й, одночасно, створює певні виклики. Особливо актуальними ці зміни стають в умовах війни та військових дій, коли культурна ідентичність народу набуває нового значення, а питання її збереження та трансформації стають ще більш нагальними.

Глобалізація, як багатовимірний процес, суттєво впливає на соціокультурні системи та практики, викликаючи дискусії щодо її наслідків для культурної самобутності та творчості. У науковому середовищі активно досліджуються її впливи на поширення масової культури та питання того, як вона адаптує глобальні тенденції до місцевих контекстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах швидких технологічних змін глобалізація має глибокий вплив на культурну сферу. Дослідник P. Costa (Costa, 2022, P. 656–1675) у своїй праці зазначає, що цифрова трансформація створює нові можливості для розвитку культурних практик, спонукаючи до переосмислення культурних цінностей та творчості в сучасному світі. А науковець Х. В. Плецан (Плецан, 2023, 78–93) вказує на те, що розвиток креативних індустрій і стає можливим саме завдяки технологічним змінам, які стають важливими агентами культурних трансформацій. При цьому, автор підкреслює, що креативні індустрії можуть зберігати й традиційні елементи національної культури, забезпечуючи збереження культурної ідентичності.

Тож, стає зрозумілим, що глобалізація є основним чинником змін підходів до сучасної творчості. Проте, варто враховувати, що культура є не лише продуктом ринку, вона виступає й елементом вибудови, збереження та посилення соціальних та національних ідей та сенсів. В Україні вплив глобалізації особливо помітний у контексті національної культури. А. С. Яркіна (Яркіна, 2023, с. 97) говорить про наявність значних змін в українському суспільстві, підкреслюючи, що глобалізація відкриває можливості для нових форм культурного обміну та зміцнення національної ідентичності. Разом з тим, вона й ставить певні виклики. Такі висновки збігаються і з аргументами дослідників I. Ergashev та N. Farxodjonova (Ergashev, Farxodjonova, 2020, P. 477), які зазначають, що в умовах глобалізації національні культури підлягають адаптації, однак, вони намагаються зберігати свої унікальні риси.

Ще одним важливим аспектом, який варто врахувати, є вплив глобалізації на національну ідентичність. Дослідник T. Edensor (Edensor, 2020) проаналізував, як глобалізація впливає на формування національної ідентичності через популярну культуру та повсякденне життя, підкресливши те, що хоча національні ідентичності підлягають постійним змінам, вони також знаходять нові способи вираження у контексті глобалізації.

Окрім того, не можна не зазначити, що саме глобалізація стала ключовим фактором змін культурних, соціальних та економічних аспектів сучасного життя. Так, наприклад, у дослідженні C. Crozet (Crozet, 2023, P. 5346–5353) аналізується вплив глобалізації на культуру з акцентом на те, як глобальні процеси трансформують культурні практики та взаємодії між націями. Автор впевнений у необхідності глибшого розуміння цих змін, навіть у контексті публічної адміністрації та політики. Такі зміни в культурному середовищі напряму впливають й на споживчі практики. У роботі Z. Sharifonnasabi, F. Bardhi та M. K. Luedicke (Sharifonnasabi, Bardhi, Luedicke, 2020, P. 273–298) підкреслюється теза з приводу того, що

сучасні споживачі стають більш чутливими до культурних впливів, що зумовлює зміни в їхніх звичках та вподобаннях. A P. J. O. Andrade (Andrade, 2021, P. 1–25), у своєму дослідженні, додатково розвиває цю тему, акцентуючи на зв'язку між глобалізацією, споживчими культурами та концепцією «вірусного суспільства». Автор вказує на те, як технології та соціальні мережі формують нові способи взаємодії та споживання, що безпосередньо впливає на повсякденне життя людей.

Таким чином, наявні дослідження спрямовані на всебічний аналіз впливу глобалізації на національні культури, враховуючи інтеграцію культур, розвиток креативних індустрій та зміну споживчих практик у сучасному світі. Однак, попри значний прогрес у вивченні теми, досі існують прогалини у дослідженні того, як ці глобальні тенденції впливають на українську культуру, зокрема в контексті війни та відродження національної ідентичності. Тож, з урахуванням цього, метою поточного дослідження є аналіз трансформацій культурно-мистецьких практик в Україні під впливом глобалізаційних процесів, з визначенням того, як глобалізація впливає на культурну гомогенізацію та глокалізацію українських культурних продуктів, особливо в умовах сучасних політичних та соціальних викликів.

Метою дослідження стало визначення впливу глобалізації на українське мистецтво та культурно-споживчі практики в умовах диджиталізації та змін комунікацій з новими аудиторіями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Глобалізація є одним з ключових процесів сучасного світу, який має суттєвий вплив на усі сфери людського життя, зокрема на культуру та мистецькі практики (Eriksen, 2014). Поряд із посиленням економічної взаємодії та всебічного технологічного прогресу, культура стає плацдармом для трансформацій, що викликані новими моделями споживання, такими, що виходять далеко за межі національних кордонів.

Зростання міжнародних культурних обмінів, доступність глобальних платформ для поширення мистецтва та зміна способів комунікації з аудиторією призводять до того, що локальні культурні продукти дедалі більше інтегруються у світовий контекст. Водночас вони переживають трансформації, відповідаючи на виклики глобальних тенденцій (Buchholz, 2022). У цьому контексті важливо розуміти, як глобалізація змінює споживчу культуру та впливає на культурно-мистецькі практики в Україні, особливо в умовах стрімкої диджиталізації та появи нових аудиторій, які сприймають культуру переважно через призму глобальних процесів.

Не можна не зазначити, що глобалізація, як багатовимірний процес, має значний вплив на економічні, соціальні та культурні системи. З точки зору культури споживання, вона стимулює як поширення універсальних моделей поведінки, так і процеси «глокалізації», які поєднують глобальні тренди з локальними особливостями. Під глокалізацією слід розуміти процес взаємодії між глобальними та локальними тенденціями. Це явище відображає те, як глобальні ідеї, продукти чи культурні практики адаптуються до місцевих умов та особливостей (Roudometof, Dessi, 2022, P. 1–26).

Глокалізація передбачає те, що, попри поширення універсальних (глобальних) культурних моделей, ці моделі не є однаковими в усіх країнах чи регіонах. Навпаки, моделі є унікальними та змінюються, пристосовуючись до локальних потреб, цінностей, культурних особливостей, звичок тощо. Таким чином, цей процес можна описати як взаємодію двох процесів: глобальні впливи на культуру та суспільство, що зустрічають або спротив, або адаптацію з боку місцевих культурних елементів.

Проте, у сучасному контексті, дедалі частіше, поширюється вплив глобалізації, що сприяє взаємодії різних культур, що веде до поширення масової культури та створює феномен культурної гомогенізації (Bourreau, Moreau, Wikström, 2022, P. 427–453) – стану, при якому продукти споживання стають подібними по всьому світу, незалежно від локального контексту.

Загалом, теоретичне осмислення глобалізації дозволяє краще зрозуміти, як культурна сфера змінювалася під впливом глобальних трансформацій. Вона може розглядатися з 4 різних аспектів: економічного, технологічного, політичного та соціокультурного (рис. 1).

Економічний аспект глобалізації охоплює зростання взаємозалежності національних економік через активізацію міжнародної торгівлі, інвестицій та глобальних фінансових потоків.

Рис. 1. Аспекти глобалізації

Джерело: створено автором

Цей процес сприяє поширенню товарів, послуг, капіталу й інформації між країнами, створюючи єдиний глобальний ринок. Важливою характеристикою цього підходу є транснаціоналізація виробництва, що призводить до уніфікації споживчих стандартів та створення глобальної культури споживання (Lechner, Boli, 2020). Такі процеси мають безпосередній вплив на культурні практики, оскільки саме через поширення капіталізму культура все більше перетворюється на товар.

З розвитком таких економічних трендів, глобальні корпорації починають грати провідну роль у формуванні культурних смаків та трендів, що поширюються по всьому світу через масову культуру, зокрема кіно, музику, моду та інші аспекти популярної культури.

Своєю чергою, політичний аспект глобалізації (Cohen, 2000) полягає у тому, що сучасний світ функціонує як взаємопов'язану та взаємозалежна система, де держави-учасники процесу втрачають частину свого суверенітету на користь міжнародних угод, транснаціональних компаній та корпорацій.

Політичні інституції, такі як, наприклад, Організація Об'єднаних націй (ООН) чи Світова організація торгівлі (СОТ) стають платформами для обговорення та розв'язання глобальних проблем, що впливають на усі країни-члени. Важливо розуміти, що такі процеси охоплюють і культурний вимір, оскільки глобальні політичні структури часто визначають правила гри на міжнародній арені, впливаючи на культурну політику національних держав.

Зокрема, глобальні ініціативи щодо захисту культурної спадщини, підтримки міжкультурного діалогу та розвитку креативних індустрій демонструють, як політичні процеси сприяють глобальній культурній взаємодії. Так, з початком повномасштабного військового вторгнення у травні 2022 року незалежний експерт ООН з культурних прав висловила глибоку стурбованість через втрати культурної спадщини, що можуть мати тривалий вплив на процеси відновлення після війни. Особливу увагу вона приділила систематичному знищенню музеїв, архівів та культурних символів, що підриває право українців на самовизначення (The United Nations Office at Geneva, 2022).

У лютому 2023 року експерти ООН знов заявили про навмисне знищення культурних об'єктів в Україні, що є спробою стерти українську ідентичність. Більш того, експерти зазна-

чили, що такі атаки порушують міжнародне гуманітарне право, зокрема статтю 1 Гаазької конвенції 1954 року щодо захисту культурної спадщини під час збройних дій.

Паралельно з тим, урахування технологічного аспекту глобалізації стає все більш помітним у процесах взаємодії культур та формуванні глобальної культури споживання. Інформаційні технології та розвиток Інтернету суттєво спрощують доступ до культурних продуктів з будь-якого куточка світу, роблячи їх доступними для широких аудиторій (Misa, 2022).

Завдяки цифровим платформам, таким як соціальні мережі, стримінгові сервіси, онлайн-музеї та галереї, люди можуть отримувати доступ до культурних надбань різних народів у будь-який час та з будь-якого місця. Що, своєю чергою, напряму сприяє динамічній циркуляції ідей та миттєвому поширенню нових культурних трендів.

Тож, глобалізація дозволила митцям, культурним діячам та інституціям отримувати нові можливості для самовираження та спілкування з глобальною аудиторією, що спричинило появу нових форм мистецтва та культурних практик. Однак, і тут виникають загрози втрати ідентичності культур, оскільки глобальні технологічні платформи часто диктують стандарти споживання, які можуть не відповідати локальним культурним цінностям.

І, нарешті, соціокультурний підхід до глобалізації (Ozer, Schwartz, 2022, P. 22-42) акцентує саме на таких змінах у взаємодії між культурами та на формуванні нових культурних ідентичностей. Тож, глобалізація сприяє посиленню міжкультурного обміну, де культурні продукти й практики швидко поширюються через кордони, змішуючи різні традиції та створюючи нові форми культурного синтезу. Разом з тим, сприяючи поширенню універсальних культурних стандартів та ставлячи питання збереження локальних культурних ідентичностей, які можуть бути витіснені цими глобальними тенденціями.

Таким чином, важливо розуміти, що сучасна культура споживання активно трансформується в результаті усіх трендів продиктованих глобалізаційними тенденціями. Масові медіа, Інтернет та соціальні мережі стають основними каналами поширення культурних продуктів.

Наприклад, під час війни, такі канали стали основними засобами зв'язку українських митців зі світовою спільнотою. Таким прикладом можна назвати виступ українського гурту «Kalush Orchestra» на Євробаченні у 2022 році. Їхня пісня «Stefania», спочатку написана як ода матері фронтмена О. Псюка, набула зовсім іншого значення після початку повномасштабної війни, ставши символом опору українського народу та підтримки України, яка знищується країною-терористом росією. Сцена конкурсу стала рупором українського народу у європейському просторі. Виступ «Kalush Orchestra» супроводжувався закликами про допомогу Маріуполю та захисникам «Азовсталі», що викликало широку міжнародну реакцію та привернуло увагу до війни в Україні. А перемога гурту не лише підняла питання культурної ідентичності, але й продемонструвала підтримку світової спільноти Україні.

Ще одним із гучних культурних кейсів стало переглядання наративу про національність К. Малевича в міжнародних музеях, зокрема в амстердамському музеї «Stedelijk Museum» (Harris, 2023). Раніше К. Малевича часто вважали російським художником, проте в 2022-2023 роках після громадських ініціатив, масових акцій в Інтернеті та зростаючої уваги аудиторії до українського походження митця було уточнено, що він народився у Києві. Це рішення можна вважати значним кроком у визнанні українського внеску в світове мистецтво, адже К. Малевич був центральною фігурою у розвитку авангардного мистецтва, зокрема супрематизму. А корекція національної ідентифікації його творів у світових музеях підкреслює повернення правди про українську культуру та її вплив.

Оскар у 2024 році отримав український документальний фільм – «20 днів у Маріуполі» (20 Days in Mariupol). Фільм режисера М. Чернова, українського журналіста та кореспондента, створений у співпраці з Associated Press, став переможцем у категорії «Найкращий документальний фільм» та висвітлює реальні події, що відбувалися у Маріуполі, де цивільне населення потрапило під інтенсивні російські бомбардування. Стрічка вражає своїм реалістичним зображенням жорстокості війни, страждань мирних жителів та героїзму медичних працівників. Говорячи про важливість соціальних мережей у контексті поширення

української культури, можна навести приклад, що після релізу фільму глядачі почали активно ділилися враженнями через платформи, як Twitter, X (Facebook), та Instagram. Тоді використовувалися хештеги на підтримку фільму та для поширення інформації про ситуацію в Маріуполі (Стара, 2023), наприклад, «#20DaysInMariupol» або «#StandWithUkraine». Все це сприяло широкому обговоренню фільму не тільки серед української аудиторії, а й у міжнародних колах.

Крім того, фільм було показано не лише на кінофестивалях, а й на спеціальних онлайн-платформах та сервісах, що дозволило розширити аудиторію за межами України. А глядачі, що були вражені фільмом, почали використовували краудфандингові платформи та організовували благодійні збори для підтримки подальших кінопроєктів, що висвітлюють війну, а також для гуманітарної допомоги постраждалим у Маріуполі.

Тож, ці приклади яскраво демонструють важливість присутності української культури у міжнародному інформаційному просторі. Активне функціонування українських культурних діячів у соціальних мережах, участь у масштабних міжнародних конкурсах та інше, стають критично необхідними кроками у контексті набуття Україною голосу.

У сучасному контексі, митці отримали безпрецедентні можливості для прямої комунікації з глобальною аудиторією. Водночас аудиторія, яка була локалізованою, сьогодні може миттєво взаємодіяти з культурними продуктами з різних куточків світ. Так, раніше митці значною мірою залежали від медіаторів-кураторів, видавців, продюсерів, які визначали, що саме буде представлено широкій аудиторії. Сьогодні соціальні мережі дозволяють митцям безпосередньо представляти свої роботи аудиторії, оминаючи традиційні інституційні фільтри. Діячі культури можуть залучати міжнародну аудиторію, поширюючи свої твори з мінімальними витратами та без потреби в інституційній підтримці.

Попри діджиталізацію та цифровізацію, традиційними інструментами взаємодії з аудиторією також не варто нехтувати. Це важливо, бо популяризація української культури за кордоном відбувається через різноманітні інструменти. Наприклад, фестивалі такі як «Un week-end à l'Est» (Український інститут, 2022), присвячений українській культурі, що забезпечив майданчик для українських митців, щоб представити свої роботи за межами країни. Важливо розуміти, що такі міжнародні ініціативи сприяють інтеграції української культури у міжнародний контекст, знайомлячи широку аудиторію з українським мистецтвом.

Зважаючи на зростаючу популяризацію української культури за кордоном, ми можемо спостерігати паралельні зміни споживчих практик і в Україні. Підвищення рівня життя, доступ до освіти та розвиток Інтернету стали каталізаторами нових форм споживання культури. Ці фактори не лише змінюють ставлення до культурних продуктів, але й сприяють виникненню нових тенденцій у мистецтві, кіно, театрі та музиці.

Крім того, глобалізація зумовлює і зміни споживчих практик в Україні, що відбуваються як наслідок зростання культурного капіталу, що визначає нові форми споживання та залучення до мистецьких продуктів (Засядьвовк, 2023). Серед основних характеристик цього процесу можна виділити зростання інтересу до сучасного мистецтва, яке стало доступнішим саме завдяки активному просуванню через цифрові платформи.

Як вже було згадано на прикладі просування фільму «20 днів у Маріуполі» відбувається і зростання інтересу до кіномистецтва завдяки появі нових платформ для стрімінгу, що відкрили доступ широким аудиторіям. Крім того, театральні постановки, які раніше були доступні лише в межах окремих міст, тепер мають можливість бути представленими на міжнародній арені через онлайн-трансляції. І це також сприяє зміщенню акценту з традиційних форм театрального споживання на нові формати, які дозволяють глядачам взаємодіяти з театром у нових вимірах. Сучасні українські театри також почали активно експериментувати з новими технологіями, впроваджуючи інтерактивні елементи та мультимедійні складові у свої вистави.

Розглядаючи музичну сфери України також спостерігається значна трансформація, зокрема через розширення жанрового спектра та зростання популярності нових музичних напрямків. Повертаючись до прикладу музичного колективу «Kalush Orchestra» стає помітним те, як українська музика не лише адаптується до сві-

тових трендів, але й активно їх формує. Гурт не просто відтворює популярні музичні стилі, першою чергою, реп та хіп-хоп, а й поєднує його з традиційними українськими культурними елементами, створюючи новий унікальний напрямок, який є свідченням динамічної взаємодії між традиціями та сучасністю. Це явище можна назвати своєрідним міксуванням жанрів, що не лише зберігає культурну ідентичність, але й робить українську музику більш привабливою для міжнародної аудиторії. Таке поєднння жанрів не є випадковістю, а скоріше є частиною ширшого культурного процесу, в якому українські митці активно шукають способи синтезувати локальні традиції з глобальними музичними трендами, відкриваючі нові горизонти для популяризації української культури у світі, паралельно демонструючи її багатогранність та здатність до інновацій.

Також, не можна не розглянути нові художні форми в українському мистецтві, що виникли під впливом глобальних тенденцій та відображають як реакцію на соціальні й культурні зміни, так і використання новітніх технологій. З початку 21 століття, українські митці все частіше звертаються до стріт-арту, перформансу, а з 2020-х років і до цифрового мистецтва, осмислюючи через ці жанри сучасні проблеми та виклики (Жигайло, 2024, с. 7–15). Стріт-арт, наприклад, став не лише формою візуального протесту, але й спробою створити діалог між мистецтвом та міським простором. Роботи таких митців стають частиною міського пейзажу, перетворюючи стіни та вулиці на полотна для вираження думок щодо політичних подій, соціальної нерівності або національних цінностей. Цей жанр, активно розвиваючись після подій Революції Гідності, викликав питання щодо ролі мистецтва у публічному просторі та його впливу на суспільну свідомість. А з початком повномасштабної війни 2022 року, міцно закріпився у культурному просторі, ставши повноцінним та визнаним напрямком культурної галузі. У статті 2023 року журналу «The Village» (Масенко, 2023) було детально розкрито феномен стріт-арту, зокрема муралів, як реакції на війну в Україні, з демонстрацією того, як ці твори мистецтва впливають на міський простір.

Тож, можна стверджувати, що мурали стали культурною відповіддю на російську агресію, про що свідчить проєкт «The Wall», в межах якого у кількох європейських містах та Найробі були створені роботи, що символізують солідарність з Україною та її боротьбу за свободу та демократію. Митці, як в Україні, так і за кордоном, часто використовують символи спротиву, зображуючи художні образи на кшталт «Святої Джавеліни» (рис. 2) чи «привіду Києва» (рис. 3), а також образи культурних та історичних постатей, що є ключовими фігурами української історії – П. Скоропадського (рис. 4), М. Грушевського (рис. 5) та інших.

Особливо цікавою є концепція роботи в міському просторі, яку підкреслює мистецтвознавиця К. Тейлор (Масенко, 2023). Вона наголо-

Рис. 2. Мурал «Свята Джавеліна», м. Київ, Україна (фото Kailas-V)

Джерело: (Масенко, 2023)

Рис. 3. Мурал «Привид Києва», м. Київ, Україна. Автор: А. Ковтун (фото К. Тимошенко)

Джерело: (Масенко, 2023)

Рис. 4. Мурал «П. Скоропадський», м. Київ, Україна (фото Kailas-V)

Джерело: (Масенко, 2023)

Рис. 5. Мурал «М. Грушевський», м. Київ, Україна (фото Kailas-V)

Джерело: (Масенко, 2023)

шує на етичній складовій публічного мистецтва, зазначаючи, що мистецтво у публічному просторі звертається до всіх, хто його бачить, на відміну від виставок у галереях чи музеях, що робить вуличне мистецтво потужним інструментом комунікації, здатним впливати на свідомість людей у повсякденному житті.

Однак, процес створення такої форми мистецтва (зокрема муралів) в Україні часто стикається з відсутністю чітких процедур погодження, особливо на рівні житлових будинків. При цьому дедалі більша кількість проєктів, особливо у великих містах, таких як Київ, ініціюється місцевою владою або за підтримки меценатів. Художня команда Kailas-V зазначає (Масенко, 2023), що основною складністю є не лише отримання дозволів, але й пошук фінансування, адже створення муралів потребує значних коштів.

Така ситуація характерна і для європейського простору. Більш того, реалізація таких проєктів у європейських містах потребує складних та довготривалих узгоджень. Проте, це не є неможливим, що підтверджується наявністю муралів українських авторів у великих європейських містах (рис. 6).

З огляду на аналіз прикладів муралів помітна тенденція до урахування питання етичних меж у публічному мистецтві під час війни. Арткуратори та митці обирають відмовлятися від агресивних або депресивних зображень, надаючи перевагу символам стійкості та підтримки, які допомагають людям відчувати надію та зв’язок із містом. Все це дозволяє не тільки

Рис. 6. Муралм «Grow in Freedom», м. Брюсель, Бельгія, та «Flower of Democracy», м. Берлін, Німеччина (фото Port)

Джерело: (Масенко, 2023)

зберегти культурну ідентичність в умовах кризи, але й створити простір, який сприяє моральній підтримці суспільства в період важких фізичних, моральних, етичних, соціальних та культурних випробувань.

Ще одним із помітних прикладів розвитку культури під впливом глобалізацій них процесів є розвиток цифрового мистецтва, яке, у часи пандемії, стало популярним інструментом для створення нових візуальних та концептуальних форм. Використання цифрових технологій, таких як, наприклад, NFT, дозволяє сучасним художникам експериментувати зі способами передачі повідомлень, що стосується як особистих тем, так і широких соціальних процесів, зокрема тем війни, травми та ідентичності. Більш того, під час війни NFT-мистецтво стало одним з інструментів залучення коштів (донатів) на гуманітарні та воєнні потреби України.

Одним із ключових прикладів цифрогово мистецтва в Україні є проєкт «META HISTORY Museum of War» (Редько, 2022), створений за підтримки Мінцифри, який використовує технологію блокчейн для продажу NFT та збору коштів.

Прикладами успішного використання NFT у рамках благодійності є діяльність українських митців А. Нікогосяна та Н. Д'яченко. А. Нікогосян (36.6pm), створює цифрові роботи, що відображають важливі події війни, такі як, наприклад, знищення літака «Мрія» (рис. 7).

Коментуючи свою роботу автор каже: «Я обрав твіт Верховної Ради про те, як російські війська зруйнували легендарний літак «Мрія» та від Володимира Зеленського про розірвання дипломатичних стосунків з Росією й підтримку України.» (Редько, 2022). Його робота яскраво демонструє, як NFT-мистецтво може стати інструментом культурного спротиву та політичної заяви.

Своєю чергою, Н. Д'яченко зосереджується на зображеннях квітів, які символізують надію та мир. Авторка не робить гучних політичних чи соціальних заяв, проте підкреслює своїми роботами культурну ідентичність (рис. 8).

Особливої уваги привертає й творчість С. Дядко (Gydravlik), який працює у жанрі CryptoGeometryArt. Його роботи не є політичними заявами та не мають прямих відсилок до української ідентичності чи культури, але виставляючись на міжнародних NFT-аукціонах є достатньо запитаними. І хоча автор не надає чітких про-українських посилів, частина вирученних коштів йде на відновлення культурних пам'яток України. Це свідчить про те, що цифрове мистецтво на основі блокчейну може не тільки взаємодіяти з культурними формами, але й забезпечувати нові фінансові можливості для збереження культурної спадщини.

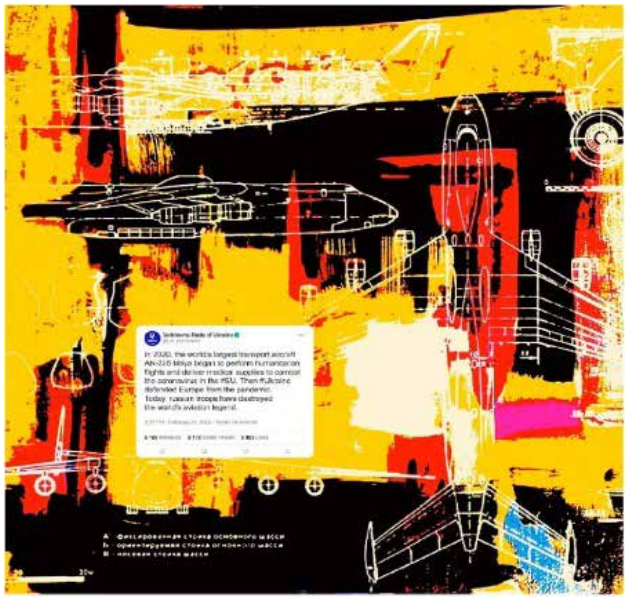


Рис. 7. NFT-картина для «META HISTORY Museum of War», А. Нікогосян

Джерело: (Редько, 2022)

Рис. 8. NFT-картина (відцифроване фото) «Нарцис», Н. Д'яченко

Джерело: (Редько, 2022)

Трансформація культурного середовища під впливом глобалізаційних процесів зумовила не тільки зміни у контексті форматів творчості та інструментів комунікації митців та аудиторій, але й призвела до змін у культурі споживання. Нові покоління, особливо зумери (народжені у 1997–2010) та альфа (народжені після 2010 року), демонструють схильність до мультикультурності та готовність до сприйняття культурних продуктів, що виходять за рамки локальних традицій. Більш того, культура споживання серед нових поколінь стає дедалі динамічнішою та гнучкішою, відзначаючись відкритістю до гібридних форм мистецтва й експериментальних підходів. Покоління зумерів та альфа, виростаючи в умовах постійного доступу до інформації та культурного продукту з усього світу, формують новий тип споживачів, які шукають унікальні та автентичні проєкти, що можуть відповідати як локальній, так і глобальній реальності. Вони формують нові вимоги до мистецтва, звертаючи увагу на інноваційні комбінації жанрів, унікальні мікси стилів та актуальні соціальні теми. Це породжує нові виклики для митців, які прагнуть залучити цю аудиторію.

Також, особливою рисою нових поколінь є їхнє тяжіння до автентичності та оригінальності контенту. Нові аудиторії надають перевагу культурним продуктам, які розповідають унікальні історії, несуть сильні соціальні та політичні меседжі й водночас інтегрують глобальні тренди, що створює попит на проєкти, що виходять за межі класичних форм, активно використовують мультимедійні засоби, нові технології та інтерактивність. Важливим чинником цієї трансформації в українських реаліях є й зміцнення національної ідентичності під впливом війни, особливо з 2014 року і значно сильніше після початку повномасштабного вторгнення росії у 2022 році (Отрошко, 2023, с. 44–62).

Після 2014 року в Україні почалася хвиля так званої «українізації», яка полягала не лише в посиленні національної свідомості, але й у поширенні української мови, традицій та культурних наративів у всіх сферах життя. Такі тенденції стали прямою відповіддю на російську військову агресію та посилення потреби у відновленні й збереженні національної ідентичності. Зокрема, культура, яка активно пристосовувалася до глобальних вимог нових поколінь, почала підкреслювати важливість національних елементів та локальних наративів, ставлячи їх на перше місце.

Українські митці, реагуючи на виклики війни, почали активно висвітлювати національні теми та питання, пов'язані з війною, біженцями, відродженням національної самосвідомості. А покоління зумерів та альфа, які виростали в умовах цих подій, особливо чутливі до таких проєктів. Їхній попит на автентичний контент сприяє появі унікальних мистецьких форм.

Таким чином, війна та глобалізація взаємодіють у процесі формування нових культурних ідентичностей в Україні, що відображається в появі нових художніх форм та жанрів, орієнтованих на гібридність, динамічність та автентичність.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження показало, що глобалізація суттєво змінює споживчу культуру в Україні та трансформує локальні культурно-мистецькі практики. Одним із ключових аспектів цього впливу є інтеграція українських культурних продуктів у глобальний контекст через цифрові платформи.

Водночас, зазначено, що поширення масової культури призвело до культурної гомогенізації, тобто уніфікації культурних продуктів по всьому світу, що поставило під загрозу унікальні національні особливості українського мистецтва. Ці тенденції викликають необхідність розвитку стратегій збереження культурної самобутності в умовах глобалізації. Зокрема, феномен глокалізації стає ефективним механізмом адаптації глобальних культурних моделей до українських реалій, що дозволяє зберігати національну ідентичність.

Дослідження підкреслило важливість цифрових платформ як каналів поширення української культури та мистецтва, зокрема в умовах військової агресії. Соціальні мережі та онлайн-ресурси стали ефективним інструментом комунікації між українськими митцями та світовою спільнотою, що сприяло популяризації українських культурних продуктів. Існуючі досягнення свідчать про здатність української культури привертати увагу глобальної аудиторії, незважаючи на кризові обставини.

Окрім цього, дослідження підтвердило, що війна має суттєвий (якщо не основний) вплив на культурну сферу України, підсилюючи національні та патріотичні наративи. У відповідь на агресію українські митці все частіше звертаються до тем національної ідентичності, відродження історичної пам'яті та опору окупаційним силам. Зокрема, такі напрямки мистецтва, як стріт-арт, мурали та NFT-мистецтво, стали формами культурного спротиву та засобом поширення українського голосу у світі. Важливо також зазначити, що новітні методи культурного вираження є не лише інструментами донесення сенсів до аудиторій, а й повноцінними ефективними механізмами залучення коштів на потреби держави.

Обмеженнями даного дослідження можна вважати те, що воно було зосереджено на культурних аспектах глобалізації, залишивши поза увагою економічні та політичні впливи, які також мають вагоме значення для трансформації культурних практик в Україні. У майбутніх дослідженнях варто врахувати ці фактори для більш глибокого розуміння процесів, які відбуваються на перетині глобальних та локальних культурних моделей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жигайло М., Александрова М. Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві. *Культура України*. 2024. Вип. №. 83. С. 7–15.

2. Засядьвовк О. Культуротворча місія івент-практик в Україні : дис. ... докт. філософії. : 034 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 212 с.

3. Масенко В. Мурали як реакція на війну з'являються в Україні та за кордоном. Як це впливає на міський простір. *Віледж*. 2023. URL: https://www.village.com.ua/village/city/public-space/337689-murali-yak-reaktsiya-na-viynu-z-yavlyayutsya-v-ukrayini-ta-za-kordonom-yak-tse-vplivae-na-miskiy-prostir (дата звернення: 20.01.2025).

4. Отрошко Л. Сучасна російсько-українська війна та її вплив на етносоціальні процеси в Україні. *Українознавство*. 2023. Вип. №. 2 (87). С. 44–62.

5. Плецан Х. Світовий досвід трансформаційних змін розвитку креативних індустрій: культурологічні аспекти дослідження. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2023. Вип. №. 25. С. 78–93.

6. Редько Т. Український NFT-art: як він працює під час війни та хто його створює. *Українська правда. Життя*. 2022. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/07/248993/. (дата звернення: 20.01.2025).

7. Стара О. Хештег «Слава Україні!» очолив світові тренди твітера. *RFI*. 2023. URL: https://www.rfi.fr/uk/%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%96-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD/20230307-%D1%85%D0%B5%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B3-%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B0-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%87%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B2-%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B8-%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0 (дата звернення: 20.01.2025).

8. У Парижі відбудеться фестиваль «Un week-end à l'Est», присвячений українській культурі. *Український інститут*. 2022. URL: https://ui.org.ua/news/festival-dedicated-to-ukrainian-culture-in-paris/. (дата звернення: 20.01.2025).

9. Яркіна А. Вплив глобалізації на українську культуру та суспільство. *Україна XX–XXI ст. у контексті світової історії* : матеріали XVII Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Харків, 15 грудня 2023 р. Харків : ХНУРЕ, 2023. С. 97.

10. Andrade P. J. O. Globalization of consumption, lifestyles and'viral society. *CEI–ISCAP E-Journal of Intercultural Studiesl*. 2021. №9. P. 1–25.

11. Bourreau, M., Moreau, F., Wikström, P. Does digitization lead to the homogenization of cultural content?. *Economic Inquiry*. 2022. №60(1). P. 427–453.

12. Buchholz, L. The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy. Princeton University Press, 2022. 391 p.

13. Costa, P. Valuing culture and creativity impacts in a global technological era: Reshaping the analytical framework. *European Planning Studies*. 2022. №30 (9). P. 656–1675.

14. Cohen, E. Globalization and cultural diversity. *UNESCO Digital Library*. 2000. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000121070 (дата звернення: 20.01.2025).

15. Crozet, C. Globalization and culture. *Global encyclopedia of public administration, public policy, and governance*. 2023. P. 5346–5353.

16. Cultural destruction in Ukraine by Russian forces will reverberate for years, UN rights expert warns. *The United Nations Office at Geneva*. 2022. URL: https://www.ungeneva.org/en/news-media/news/2022/05/73025/cultural-destruction-ukraine-russian-forces-will-reverberate-years-un (дата звернення: 20.01.2025).

17. Edensor, T. National identity, popular culture and everyday life. New York: Routledge, 2020. 220 p.

18. Ergashev, I., Farxodjonova, N. Integration of national culture in the process of globalization. *Journal of Critical Reviews*. 2020. V. 7, №. 2. P. 477.

19. Eriksen, T. H. Globalization: The key concepts. London: Routledge, 2014. 224 p.

20. Harris, G. Russian or Ukrainian? Museums update Kazimir Malevich's nationality. *The Art Newspaper*. 2023. URL: https://www.theartnewspaper.com/2023/03/01/russian-or-ukrainian-museums-update-kazimir-malevichs-nationality. (дата звернення: 20.01.2025).

21. Lechner, F. J., & Boli, J. (Eds.). Wiley-Blackwell, 2020. 642 p.

22. Misa, T. J. Leonardo to the Internet: Technology and Culture from the Renaissance to the Present. JHU Press, 2022. 423 p.

23. Ozer, S., & Schwartz, S. J. Identity development in the era of globalization: Globalization-based acculturation and personal identity development among Danish emerging adults. *European Journal of Developmental Psychology*. 2022. № 19(1). P. 22–42.

24. Roudometof, V., Dessi, U. Culture and glocalization: an introduction. Handbook of culture and glocalization. *Edward Elgar Publishing*. 2022. P. 1-26.

25. Sharifonnasabi, Z., Bardhi, F., Luedicke, M. K. How globalization affects consumers: Insights from 30 years of CCT globalization research. *Marketing Theory*. 2020. V. 20, №. 3. P. 273–298.

REFERENCES:

1. Zhyhailo, M., Aleksandrova, M. (2024) Eksplikatsiia travmatychnoho dosvidu vnaslidok rosiiskoi zbroinoi ahresii proty Ukrainy 2014–2024 rr. u vitchyznianomu vulychnomu mystetstvi [Explication of traumatic experience as a result of Russian armed aggression against Ukraine 2014-2024 in domestic street art]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 7–15 [in Ukrainian].

2. Zasiadvovk, O. (2023). Kulturotvorcha misiia ivent-praktyk v Ukraini [Cultural mission of event practitioners in Ukraine]. [Doctor Philosophy thesis, National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv. 212 p. [In Ukrainian].

3. Masenko, V. (2023). Muraly yak reaktsiia na viinu ziavliaiutsia v Ukraini ta za kordonom. Yak tse vplyvaie na miskyi prostir [Murals as a reaction to the war appear in Ukraine and abroad. How does it affect urban space]. *village.com.ua*. Retrieved from: https://www.village.com.ua/village/city/public-space/337689-murali-yak-reaktsiya-na-viynu-z-yavlyayutsya-v-ukrayini-ta-za-kordonom-yak-tse-vplivae-na-miskiy-prostir [in Ukrainian].

4. Otroshko, L. (2023). Suchasna rosiisko-ukrainska viina ta yii vplyv na etnosotsialni protsesy v Ukraini [The modern Russian-Ukrainian war and its impact on ethnosocial processes in Ukraine. Ukrainian Studies] *Ukrainoznavstvo – Ukrainian Studies*, 2(87), 44–62. [in Ukrainian].

5. Pletsan, Kh. (2023). Svitovyi dosvid transformatsiinykh zmin rozvytku kreatyvnykh industrii: kulturolohichni aspekty doslidzhennia [World experience of transformational changes in the development of creative industries: cultural aspects of research]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu – Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 25, 78–93. [in Ukrainian].

6. Redko, T. (2022). Ukrainskyi NFT-art: yak vin pratsiuie pid chas viiny ta khto yoho stvoriuie [Ukrainian NFT-art: how it works during war and who creates it]. *life.pravda.com.ua.* Retrieved from: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/07/248993/.

7. Stara, O. (2023). Kheshteh «Slava Ukraini!» ocholyv svitovi trendy tvitera [Hashtag "Glory to Ukraine!" led the world trends on Twitter]. *rfi.fr*. 2023. Retrieved from: https://www.rfi.fr/uk/%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%96-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD/20230307-%D1%85%D0%B5%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B3-%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B0-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%87%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B2-%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B8-%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0.

8. (2022). U Paryzhi vidbudetsia festyval «Un week-end à lEst», prysviachenyi ukrainskii kulturi [The festival "Un week-end à l'Est" dedicated to Ukrainian culture will be held in Paris]. *ui.org.ua*. Retrieved from: https://ui.org.ua/news/festival-dedicated-to-ukrainian-culture-in-paris/.

9. Yarkina, A. Vplyv hlobalizatsii na ukrainsku kulturu ta suspilstvo [The impact of globalization on Ukrainian culture and society]. Proceedings of the 17th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference: *Ukraina XX–XXI st. u konteksti svitovoi istorii: materialy XVII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii – Ukraine of the 20th-21st centuries in*

the context of world history: materials of the 17th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. (p. 97). Kharkiv : KhNURE. [in Ukrainian].

10. Andrade P. J. O. (2021). Globalization of consumption, lifestyles and'viral society. *CEI–ISCAP E-Journal of Intercultural Studiesl*, 9, 1–25 [in English].

11. Bourreau, M., Moreau, F., Wikström, P. (2022). Does digitization lead to the homogenization of cultural content?. *Economic Inquiry*, 60(1), 427–453 [in English].

12. Buchholz, L. (2022). The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy. Princeton University Press. 391 p. [in English].

13. Costa, P. (2022). Valuing culture and creativity impacts in a global technological era: Reshaping the analytical framework. *European Planning Studies*, 30(9), 656–1675 [in English].

14. Cohen, E. (2000). Globalization and cultural diversity. *unesdoc.unesco.org*. Retrieved from: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000121070 [in English].

15. Crozet, C. (2023). Globalization and culture. *Global encyclopedia of public administration, public policy, and governance*, 5346–5353 [in English].

16. (2022). Cultural destruction in Ukraine by Russian forces will reverberate for years, UN rights expert warns. *ungeneva.org*. Retrieved from: https://www.ungeneva.org/en/news-media/news/2022/05/73025/cultural-destruction-ukraine-russian-forces-will-reverberate-years-un [in English].

17. Edensor, T. (2020). National identity, popular culture and everyday life. New York: Routledge. 220 p. [in English].

18. Ergashev, I., Farxodjonova, N. (2020). Integration of national culture in the process of globalization. *Journal of Critical Reviews*, 7(2), 477. [in English].

19. Eriksen, T. H. (2014). Globalization: The key concepts. London: Routledge. 224 p. [in English].

20. Harris, G. (2023). Russian or Ukrainian? Museums update Kazimir Malevich's nationality. *theartnewspaper.com*. Retrieved from: https://www.theartnewspaper.com/2023/03/01/russian-or-ukrainian-museums-update-kazimir-malevichs-nationality. [in English].

21. Lechner, F. J., & Boli, J. (2020). Wiley-Blackwell. 642 p. [in English].

22. Misa, T. J. (2022). Leonardo to the Internet: Technology and Culture from the Renaissance to the Present. JHU Press. 423 p. [in English].

23. Ozer, S., & Schwartz, S. J. (2022). Identity development in the era of globalization: Globalization-based acculturation and personal identity development among Danish emerging adults. *European Journal of Developmental Psychology*, 19(1), 22–42.

24. Roudometof, V., Dessi, U. (2022). Culture and glocalization: an introduction. Handbook of culture and glocalization. *Edward Elgar Publishing*. 1-26. [in English].

25. Sharifonnasabi, Z., Bardhi, F., Luedicke, M. K. (2020). How globalization affects consumers: Insights from 30 years of CCT globalization research. *Marketing Theory*, 20(3), 273–298.

УДК 354.008.85(477):616.896
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-64

Віктор ШОСТАК
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4837-9633*

Ольга МОСКВИЧ
кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0001-6964-7863*

Бібліографічний опис статті: Шостак, В., Москвич, О. (2025). «Культура», «культурна політика», «культурний простір» в контексті управлінської моделі України. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 465–470, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-64

«КУЛЬТУРА», «КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА», «КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР» В КОНТЕКСТІ УПРАВЛІНСЬКОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНИ

Європейський вибір розвитку українського суспільства передбачає усвідомлення принципів і стандартів ефективної культурної політики, прийнятих цивілізованим світом. Час вимагає переосмислення термінів «культура», «культурна політика», «культурний простір» і їх використання для створення ефективної управлінської моделі України.

***Метою** статті є аналіз понятійно-категоріальних та історико-хронологічних особливостей розуміння і розмежування зазначених термінів в контексті модернізаційних перетворень в Україні. В роботі були використані науково-теоретичний підхід до дослідження вказаних термінів, метод аналізу і синтезу. Реалізація поставленої мети відбувається через вирішення наступних **завдань**: 1) розкриття сутності і поняття культури як багатопланового соціального феномену універсальної дії 2) дослідження «культурного простору» як процесу безбар'єрного обміну культурними цінностями, надбаннями та унікальностями певних соціальних груп між собою 3) визначення особливостей культурної політики як сформованої концепції державного управління , спрямованої на забезпечення культурно-інформаційної стабільності держави і відтворення культурних цінностей.*

***Наукова новизна**. У статті розглянуто сукупність характеристик і відмінностей нормативного, понятійного та термінологічного інструмен-тарію в контексті ефективних соціокультурних перетворень в Україні..*

*Як **висновок** у статті наголошується, що культура і культурна політика можуть розглядатися як єдине ціннісно-смислове явище, що має громадян-ський та етнічний сенси. Громадянським визначається поєднаність націо-нальних культурних аспектів із демократично-правовою політикою держави, етнічним – збереження культурної пам'яті на певних територіях. В сучасних умовах перед теоретиками культури, громадянами і управлінцями різних рівнів очевидною є необхідність осмислення ключових особливостей розуміння понять «культура», «культурна політика», «культурний простір». Це можливо крізь призму стратегічності, пропорційності, субсидіарності та безперервного співробітництва.*

***Ключові слова:** культура, культурна політика, культурний простір, управління, цінності, культурна спадщина.*

Viktor SHOSTAK
PhD in History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4837-9633*

Olha MOSKVYCH
PhD in Philosophy , Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0001-6964-7863*

To cite this article: Shostak, V., Moskvych, O. (2025). Kyltyra, Kyltyrna polituka, Kyltyrnui prostir v konteksti ypravlinskoi modeli Ykrainu. [“Culture”, “Cultural Policy”, “Cultural Space” in the Context of Ukraine’s Governance Model]. *Fine Art and Culture Studies,* 1, 465–470, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-64

“CULTURE”, “CULTURAL POLICY”, “CULTURAL SPACE” IN THE CONTEXT OF UKRAINE’S GOVERNANCE MODEL

The European approach to developing Ukrainian society emphasizes the importance of understanding the principles and standards of effective cultural policy recognized by the civilized world. The current era requires us to reevaluate the concepts of “culture”, “cultural policy”, and “cultural space”, as well as their role in shaping an effective governance model for Ukraine.

*The **purpose** of this article is to analyze the conceptual, categorical, and historical aspects of understanding and distinguishing key terms within the context of modernization processes in Ukraine. The methodology of the research includes a scientific-theoretical approach to studying the terms mentioned above, along with methods of analysis and synthesis To achieve this goal, the article will address the following **objectives**: 1) unveiling the essence and concept of culture as a multifaceted social phenomenon with universal influence; 2) examining the idea of “cultural space” as a process that facilitates the barrier-free exchange of cultural values, achievements, and unique elements among various social groups; 3) identifying the characteristics of cultural policy as a structured concept of state governance that aims to ensure the cultural and informational stability of the country while preserving its cultural values.*

***Scientific Novelty**. This article explores the set of characteristics and distinctions in normative, conceptual, and terminological frameworks in the context of effective socio-cultural transformations in Ukraine.*

***Conclusion**. The article emphasizes that culture and cultural policy can be viewed as a unified value-semantic phenomenon with both civic and ethnic meanings. The civic aspect refers to the integration of national cultural elements with the state’s democratic-legal policies, while the ethnic aspect relates to the preservation of cultural memory within specific territories. Under modern conditions, theorists of culture, citizens, and managers at various levels increasingly recognize the need to comprehend the key features of the terms “culture”, “cultural policy”, “cultural space”. This is achievable through the lens of strategic thinking, proportionality, subsidiarity, and continuous collaboration*

***Key words:** culture, cultural policy, cultural space, governance, values, cultural heritage.*

Актуальність теми. Національна ідентичність та культурна спорідненість лежать в основі взаємодії державних структур з громадянським суспільством. Втрата цілісності культурного простору України передувала втратам українських територій. Відсутність дієвого інструментарію ефек-тивної культурної політики у великій мірі пов’язане з відсутністю розуміння сутності і значення культури як такої. Як наслідок урядові і регіональні політичні групи не змогли виробити і запровадити ефективних механізмів формування цілісного культурного простору України. Тому вивчення і аналіз співвідношення термінів «культура», «культурна політика», «культурний простір» є надзвичайно актуальними в сучасних умовах російсько-української війни і в майбутніх координатах післявоєнного розвитку нашої держави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основним термінам і поняттям при аналізі соціокультурних явищ завжди приділяли увагу значна кількість українських дослідників. Так, наприклад, відомий науковець І. Хлебосолов наголошує, що культура є багатоплановим соціальним феноменом універсальної дії (Хлебосолов, 2017, с. 23). Авторитетний філософ і досвідчений управлінець В. Чернець досліджує складну взаємодію державних установ і їхній вплив на культурну політику через взваємодію соціальних інститутів і культурних цінностей (Чернець, 2012, с. 5). О. Олійник вважає феномен культурного простору міждисциплінарною проблемою, відзначає його залежність від кордонних обмежень. На її думку, глобалізація та інформатизація суспільства є скоріше проблемою, аніж перевагою сучасного «культурного простору» (Олійник, 2019, с. 174). О. Гриценко переконаний, що глобалізація є чинником «диверсифікованого сприйняття» вітчизняного культурного простору, а теоретичні уявлення про побут, звичаєвість та архаїзацію сфери культури в Україні страждають через недосконалу культурну політику (Гриценко, 2019, с. 63). До значущих наукових праць щодо проблем культурної політики та культурного простору сучасної України варто віднести дослідження О. Степанової, яка визначає концептуальні засади розвитку та становлення вітчизняного культурного простору

(Степанова, 2017, с. 195). І.Костюк дослідила основні переваги побутування та ретрансляції соціальних міфів, а також визначила основні небезпеки такого побутування, особливо актуальні в контексті російсько-української війни (Костюк, 2022, с. 9).

Мета статті – дослідити особливості термінів «культура», «культурна політика», «культурний простір» в контексті сучасних соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. Термін «культура» у науково-теоретичному просторі України визначається як сукупність ціннісно-ідеальних наративів, що мають історично-соціальне та духовне підґрунтя. І. Хлебосолов відносить до культурного простору (культури) «концептуалізовані культурні потреби суспільства», що інтегруються відповідно до політичних та глобалізаційних вимог (умов). Крім того, автор розглядає культуру як системоутворюючий чинник політичного, соціально-економічного та між-народно-правового існування конкретної держави (Хлебосолов, 2017, с. 43–45).

В. Чернець відзначає онтологічну поєднаність термінів «культура» та «держава». Похідною від даної кооперації є формування (створення) національної культурної політики. Остання – феномен законодавчого нормування соціально-етнічних, соціально-політичних та політико-економічних пере-творень держави (Чернець, 2012, с. 3).

Культурну політику може бути визначено як сукупність владно-урядових, законодавчих, нормативних та інституційних наративів, що застосовуються державою для нормування історико-культурних, духовно-експонатних, національно-ідентичних надбань тощо. І. Хлебосолов вважає культурну політику відповіддю на певну соціокультурну ситуацію, респонденцією щодо культурно-мистецьких тенденцій сьогодення в руслі сучасності. Продовженням даної думки є позиція О. Гриценка , котрий пропонує розуміти під культурною політикою масив загальнонаціональних та регіональних засобів (методів) охорони культурно-історичної спадщини певної етнічної групи, нерухомих надбань культурного простору на окресленій (визначеній) території (Гриценко, 2019, с. 73).

Очевидно, що культурна політика це не тільки вертикальне (імперативне) управління вітчизняними історичними надбаннями органами влади (інституціями) та актами законодавства (результатами нормотворення). В сучасному світі одним із форматорів культурної політики в умовах світової демократизації та гуманізації виступає громадянське суспільство. Вітчизняна наукова думка визначає підсегментом терміну «культура» поняття «соціальний діалог», який може відбуватися лише в просторі культури.

Культурний простір можна визначити як наслідок «людської інтеракції» – когнітивно-ретроспективного впливу соціуму (населення, громади) на певну територію із урахуванням історичних закономірностей існування певної куль-турно-етнічної групи. Дана група, в свою чергу, трансформує «культуру» як статичну константу власне у «культурний простір» – набір ідеалів, символів, термінів та образів, сформованих у «броунівському комунікативно-корелятивному русі» – себто енергетично-духовному обміні певних соціальних груп між собою.

Обмін поглядами, звичаями та ідеологічно-історичним досвідом призводить до часткового «стирання» культурної унікальності «окремих культурних суб’єктів» (Олійник, 2019, с. 172). Можна погодитися з тим, що «культурний простір» поняття індивідуалізоване, найчастіше закріплене за конкретним «культурним суб’єктом» громадою, соціальною групою, історичною територією. Разом з тим феномен «культурного простору» саме у без-бар’єрному обміні культурними цінностями, надбаннями та унікальностями. Саме транскордонність міжнародного культурного співробітництва – основа його урізноманітненого розвитку (позиція Міжнародної організації культурного розмаїття – International Cultural Diversity Organization – ICDO). Відтак, вищеокреслена теоретична позиція підлягає критичному сприйняттю та спонукає до проведення подальших фахових досліджень у цій сфері.

Опосередковане визначення понять «культурна політика» та «культурний простір» міститься у дослідницькій роботі В. Панченка (Панченко, 2014, с. 168). Досліджуючи проблеми включення України до єдиного інформаційного та культурного простору, автор запропонував розглядати культурну політику як комплекс державно-політичних (нормативних, фінансових, суспільних, цифрових) програм, метою котрих є менеджмент-управління культурною, музейною, науково-освітньою та релі-

гійною сферами. Окрему увагу приділено «цифровізації» культурної політики та культурного простору крізь призму запровадження онлайн арт-менеджменту, інформаційно-цивілізаційної глобалізації, накопичення культурно-цифрового контенту (онлайн-екскурсії музеями, туристичні гайди із застосуванням Інтернет-простору, просування національного туристичного продукту на міжнародний (світовий) ринок шляхом публікації даних на культурних сайтах ЄС (приміром, HOTREC – Hotels, Restaurants and Cafes in Europe або EARTH – European Alliance for Tourism and Hospitality).

Подібний погляд заслуговує на увагу. По-перше, Міністерство цифрової трансформації України (Мінцифра) має достатньо ресурсу та потенціалу задля розвитку Е-туризму. По-друге, туристична галузь, як складник економіко-культурного зростання України, потребує розвитку, котрий може бути забезпечено лише шляхом інвестування та бюджетування – відтак, актуальності набуває встановлення двосторонніх культурних зв'язків із країнами-членами ЄС.

Тенденції розуміння «культурної політики», «культурного простору» та власне «культури» було розглянуто О. Гриценком (Гриценко,2019, с. 17–19). Його дослідження доводять, що «культурна політика» як самоврядна константа – сформована концепція державного управління сферою духовно-історичних надбань, що увиразнена в законодавстві України та спрямована на забезпечення культурно-інформаційної стабільності держави.

Дослідження Національного інституту стратегічних досліджень щодо культурної галузі України (здійснене одразу після прийняття Закону України «Про культуру») відзначило проблему «нецілісності культурного простору» (Національний інститут стратегічних досліджень, 2011). До інших проблем культурного регулювання НІСД відніс державно-регулятивний (патерналістський) підхід, неврахування аспектів розвитку культури як рушія соціально-економічного розвитку України та диверсифікацію ролі громадянського суспільства у формуванні міждержавної, загальнонаціональної та місцевої політики.

О. Степанова визначає концептуальні засади розвитку та становлення вітчизняного культурного простору. Дослідниця переконана, що терміни «культурна політика», «культурний простір» та «культура» мають єдиний підтекст генерації, співвідносячись як зміст («культурна політика» та «культурний простір») та форма (власне «культура» як завершене національно-духовне феноменологічне явище). Ієрархічно, культура як складова національного життєустрою визначає аспекти міжнаціонального статусу держави, її політичного, економічного та соціально-релігійного сприйняття у міжнародній спільноті. Термін «політична нація», запропонований у роботі, якраз виходить із наявного корелятивного зв'язку між культурною та політичною константами незалежної України та означає набуття українським етносом «культурно-політичних навичок» як результату опанування загальнокультурної (світової та внутрішньонаціональної) конотації (Степанова, 2017, с. 91).

Культура – комплексний історично-регулюючий інструментарій, застосування котрого має не лише галузевий, але й соціально-політичний підтекст життя нації. Культуру України варто визначати політико-соціальним та економічним контекстом, феноменологія котрого розкривається крізь призму державного регулювання (управління) національного культурного простору – себто формуванням «культурної політики» як системоутворюючого елемента національної «системи історичної духовності».

Одним із ключових питань проблематично-дефінітивного та перспективно-пролонгованого «культурного», «культурно-просторового» та «культурно-політичного» ототожнення дійсності в Україні є неготовність соціуму до трансформацій сьогодення. У процесі дослідження культурно-просторової феноменології, Р. Недзельський виокремив шість субскладових «національного культурного простору»: церковну (релігійно-інституційний), державну (урядово-владний), меценатську (схвалення поетико-літературної та музичної творчості шляхом економічного утримання митця), підприємницьку (створення «культурного продукту» під замовлення), комерційну (спрямований на забезпечення культурно-ринкових та ринково-економічних відносин шляхом задоволення попиту потенційного споживача) та самозабезпечувальну (реалізація культури через громадські організації, спілки, соці-

альні інституції, творчі організації) (Недзельський, 2019, с. 73). Власне, культурна свідомість у значній мірі це результат виваженої державної політики в культурній галузі.

В умовах російсько-української війни значний вплив на культурну свідомість мають соціальні міфи. Ірина Костюк вважає, що під соціальним міфом ми розуміємо те повідомлення, яке транслюється як істинне за допомогою панівного в певному суспільстві дискурсу. Саме соціальні міфи мають здатність формувати типи мислення і норми поведінки, що вкрай важливо для тоталітарних суспільств, які хочуть забезпечити всеохопний і постійний контроль за громадянами. Проблематику соціальної міфології важливо вивчати в контексті повернення окупованих росією територій, на яких запроваджуються культурні механізми тоталітарної ідеології (Костюк, 2022, с. 12).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Ефективне втілення культурологічно-практичного інструментарію культурної політики можливе лише в контексті формування та реалізації смисложиттєвих потреб людини через взаємодію держави і громадянського суспільства. В нових умовах розвитку світу вони вимагають поряд з традиційними підходами використання інноваційних рішень і багатофакторного аналізу. Особливо значимими нові стратегії є для України, яка повинна зберегти культурну пам'ять, ідентичність і усвідомити своє місце у цивілізаційному розвитку людства. Культура і культурна політика можуть розглядатися як єдине ціннісно-смислове явище, що має громадянський та етнічний сенси.

В майбутньому найбільш перспективними напрямками дослідження і аналізу є подальше комплексне вивчення особливостей термінів «культура», «культурна політика», «культурний простір» в контексті сучасних світових соціокультурних процесів і нових викликів перед українським суспільством, що виникли в результаті російської агресії. Видається перспективним аналіз можливостей поєднання комерційної і соціально важливої компоненти в розвитку креативних індустрій та модернізаційних перетворень у тери-торіальних громадах в умовах децентралізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гриценко О. Культурний простір і національна культура : теоретичне осмислення та практичне формування. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2019. 256 с.

2. Національний інститут стратегічних досліджень (НІСД). Особливості сучасного організаційного та законодавчого забезпечення менеджменту культурної галузі в Україні : аналітична записка. НІСД, 2011. Режим доступу: https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniyrozvitok/osoblivosti-suchasnogo-organizaciynogo-ta-zakonodavchogo

3. Недзельський Р. Розвиток національного культурного простору в умовах трансформаційних змін сучасності. Мистецтвознавчі записки, 2019. № 35. С. 71–78.

4. Олійник О. Культурний простір, комунікація, місто : співвідношення понять. Теорія та історія культури, 2019. № 20. С. 169–177.

5. Панченко В. Методи включення України до єдиного інформаційного та культурного простору. Модернізаційні процеси державного та муніципального управління (Матеріали МНПК), 2014. № 2. С. 168–169.

6. Паюк С. Соціальний діалог як інструмент взаємодії громадянського суспільства і держави. Національна служба посередництва і примирення, 2019. Режим доступу : https://nspp.gov.ua/home/struktura-nspp-8/struktura-nspp-12/10556-sotsialnyi-dialoh-iak-instrument-vzaiemodii-hromadianskoho-suspilstva-i-derzhavy

7. Степанова, О. Концептуальні засади розвитку і становлення національного культурного простору України : монографія. НПУ Драгоманова : Київ, 2017. 416 с.

8. Хлебосолов І. Теоретико-методологічні засади державного регулювання національного культурного простору. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 2017. С. 22–30.

9. Хлебосолов І. Формування культурного простору України в умовах незалежності. Мистецтвознавчі записки, 2017. № 32. С. 41–50.

10. Чернець В. Держава і культура : онтологічний аспект. *Вісник* ДАКККіМ, 2012. № 4. 3–7.

11. Костюк І. Засади формування соціального міфу: переваги та небезпеки в контексті російсько-української війни 2022 . Культурологічна думка. Том 24 № 2 (2023). Режим доступу: https://www.culturology.academy/zasadi-formuvannya-socialnogo-mifu-perevagi-ta-nebezpeki-v-konteksti-rosijsko-ukrainskoi-vijni-2022.html

REFERENCES:

1. Hrytsenko, O. (2019) Cultural Space and National Culture: Theoretical Comprehension and Practical Formation. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian].

2. National Institute for Strategic Studies (NISS) (2011). Features of Modern Organizational and Legislative Support for the Management of the Cultural Sector in Ukraine: Analytical Note. NISS. Retrieved from: https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniyrozvitok/osoblivosti-suchasnogo-organizaciynogo-ta-zakonodavchogo [in Ukrainian].

3. Nedzelskyi, R. (2019) Development of the National Cultural Space in the Context of Transformational Changes of Modernity. Mystetstvoznavchi Zapysky, 35, 71–78. [in Ukrainian].

4. Oliinyk, O. (2019) Cultural Space, Communication, City: Correlation of Concepts. Teoriia ta istoriia kultury, 20, 169–177. [in Ukrainian].

5. Panchenko, V. (2014) Methods of Integrating Ukraine into the Unified Information and Cultural Space. Modernizatsiini protsesy derzhavnoho ta munitsypalnoho upravlinnia (Proceedings of the International Scientific and Practical Conference), 2, 168–169. [in Ukrainian].

6. Paiuk, S. (2019) Social Dialogue as a Tool for Interaction Between Civil Society and the State. Natsionalna sluzhba poserednytstva i prymyrennia. Retrieved from: https://nspp.gov.ua/home/struktura-nspp-8/struktura-nspp-12/10556-sotsialnyi-dialoh-iak-instrument-vzaiemodii-hromadianskoho-suspilstva-i-derzhavy [in Ukrainian].

7. Stepanova, O. (2017) Conceptual Foundations for the Development and Formation of the National Cultural Space of Ukraine: Monograph. Kyiv: NPU Dragomanov. [in Ukrainian].

8. Khlebosolov, I. (2017) Theoretical and Methodological Foundations of State Regulation of the National Cultural Space. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnioi kultury. pp. 22–30. [in Ukrainian].

9. Khlebosolov, I. (2017) Formation of Ukraine's Cultural Space in the Conditions of Independence. Mystetstvoznavchi zapysky, 32, 41–50. [in Ukrainian].

10. Chernets V. (2012) State and culture: an ontological aspect. Visnyk DAKKKiM. № 4. 3–7. [in Ukrainian].

11. Kostiuk I. (2023) Principles of social myth formation: advantages and dangers in the context of the Russian-Ukrainian war 2022. Kulturolohichna dumka. Vol. 24. No. 2. Retrieved from: https://www.culturology.academy/zasadi-formuvannya-socialnogo-mifu-perevagi-ta-nebezpeki-v-konteksti-rosijsko-ukrainskoi-vijni-2022.html. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ольга БОРИН
ПЛАСТИКА СЦЕНІЧНОГО РУХУ ТА АРТИСТИЗМ У СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ СПІВІ……3

Ван ЦЗЯНЬ
ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ:
ТРАДИЦІЇ, ТРАНСФОРМАЦІЇ, СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ……8

Олег ГОНТАР, Інна КИРИЧЕНКО
ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МЕТОДИЦІ ВИКЛАДАННЯ
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ……14

В'ячеслав ДАШКОВСЬКИЙ
ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ І. АЛЬБЕНІСА
В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИХ ШУКАНЬ ЕПОХИ RENACIMIENTO……23

Тетяна ДОРОШ, Ольга ДУБОВСЬКА, Олена ТУРУКІНА
ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ
В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ……30

Микола ДУТЧАК
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ ДЛЯ ТУБИ……36

Анна ЗАРИЦЬКА, Андрій ЗАРИЦЬКИЙ, Віктор МРОЧКО
СУЧАСНІ МЕТОДИ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ В КОНТЕКСТІ
МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ……42

Юрій ЗУБАЙ
ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» 1970–1980-Х РОКІВ……49

Валентин ІВАНОВ, Людмила КУДРИЧ, Людмила КРАСОВСЬКА,
Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО
ПОЕТИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: СЛІД БІЛЛА ЕВАНСА В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ ДЖАЗУ……58

Юлія ІВАНОВА
ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ «ОЙ ЧОГО ТИ ПОЧОРНІЛО» Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ……65

Марія КАЛАШНИК
ЗВУКООБРАЗ ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО……73

Ганна КЕЙВАН
ЖІНОЧІ МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ
XVIII – ПОЧ. XX СТ.……81

Яна КИРИЛЕНКО, Роман КЛЮБА
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ СТИЛЬ КВІТКИ ЦІСИК
У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ……88

Іван КОСИНЕЦЬ
МУЗИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ГІТАРИ: ВІД КОНСТРУКЦІЇ ДО ВИРАЗНОСТІ……97

Антоніна КУЛІЄВА
ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА «АДРІАНИ ЛЕКУВРЕР»
Ф. ЧІЛЕА І ТРАДИЦІЇ ВЕРИСТСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ……106

Валентин КУПЧИК, Тетяна МАЗУР, Василь СЕМЕНЧУК
СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО ІННОВАЦІЙ……113

Лі ДЕШУН
ВПЛИВ ІЄРОГЛІФІЧНОЇ ПИСЕМНОСТІ НА ВОКАЛЬНЕ ФРАЗУВАННЯ ТА АКЦЕНТУАЦІЮ……120

Даньлі ЛІНЬ
ШОПЕНІВСЬКІ ТОВАРИСТВА І ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ
В СХІДНІЙ ТА ПІВДЕННО-СХІДНІЙ АЗІЇ……127

Ольга МУРАВСЬКА
ОБРАЗ ОРФЕЯ В ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОСТОРІ
НІМЕЦЬКО-АВСТРІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НОВОГО ЧАСУ……135

Сюй НА
СОЛОСПІВ «АЙСТРИ» МИКОЛИ ЛИСЕНКА
(НА ВІРШІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ) В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ СТЕФ'ЮК……144

Жанна НІМЕНСЬКА
ДИСТАНЦІЙНИЙ ВОКАЛ ДЛЯ АКТОРІВ: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО
ТА ІННОВАЦІЙНОГО ПІДХОДУ……150

Наталія ОВСІЮК, Олена МАКОВІНСЬКА
РЕФЛЕКСІЯ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО САМОПІЗНАННЯ У ПРОЦЕСІ
ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ……156

Тетяна ПАСІЧИНСЬКА, Лариса ШЕМЕТ
ЛУЧАНО ФАНЧЕЛЛІ – ТВОРЧИЙ ГЕНІЙ ІТАЛІЙСЬКОГО АКОРДЕОНІСТА-НОВАТОРА……161

Андрій ПОЦЕЛУЙКО
СТАРОДАВНІ УКРАЇНСЬКІ ЩЕДРІВКИ У СВІТЛІ ПОРІВНЯЛЬНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ……167

Oleksandr RUDENKO
THE SOUND OF THE ERA: THE REFINED STRUCTURE OF W. A. MOZART'S PIANO TRIO
IN E-DUR……173

Павло СЕЛІНСЬКИЙ
РИТМО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ХОРОВИХ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО:
ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «КОЛОМИЙКА»)……180

Ірина СЕРЕДЮК, Ярослава БАРДАШЕВСЬКА
КАТЕГОРІЯ «ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА» У МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ
ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ……188

Вікторія СОЛОГУБ
СОНАТИ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ……194

Ростислав ФЕДИНА
ДРУГА І ТРЕТЯ ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ВІКТОРА КОСЕНКА
В ПРОЄКЦІЇ НА ВИКОНАВСЬКУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ……201

Мирослав ФИЛИПЧУК, Дмитро МАЗУР, Олександр ЗАХОДЯКІН
СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ РЕГТАЙМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ЖАНРІ……208

Наталія ЦЮЛЮПА, Жанна ДАЮК, Вікторія ЛЕВКІВСЬКА
ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ
У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ……215

Галина ШПАК
РЕКВІЄМИ Й. Г. РАЙНБЕРГЕРА: ДУХОВНО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ……221

Олександр ШУМАКОВ, Єлізавета ШУМАКОВА
КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКО
НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ……228

Єлізавета ШУМАКОВА
ЕКСПРОМТИ ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ……233

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Олександр БЕРЛАЧ, Тетяна ПРОКОПОВИЧ
СТРІТ-АРТ ЯК НОВА ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЛУЦЬКА……238

Мар'ян БЕСАГА
ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ СУПРОВІД АУКЦІОНІВ:
ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....247

Олексій ЖАДЕЙКО
САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ХИМИЧА.....256

Жао Ї
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ МІЖ УКРАЇНОЮ ТА КИТАЄМ
ЗА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ. ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ГУЙДИ
ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЗВ'ЯЗОК МІЖ УКРАЇНОЮ ТА КИТАЄМ.....263

Жу ЧАНПУ, Ольга КРИВЕНКО
БІОКЛІМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИФІКАЦІЇ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТІВ.....269

Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ
ТИПИ КУРАТОРСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У СУЧАСНОМУ ЗАХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ:
АВТОНОМНІСТЬ, ПОСЕРЕДНИЦТВО, СПІВАВТОРСТВО.....275

Костянтин ІЩЕНКО
ТВОРИ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОБ'ЄКТИ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ.....284

Андрій МАТІОС
ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ ДОКУМЕНТУВАННЯ
ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ПІД ЧАС ВІЙНИ.....291

Наталія МЕНДЕРЕЦЬКА
ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ ДОСВІДУ ПРОФЕСІОНАЛІВ-ПРАКТИКІВ
У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС СТУДЕНТІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....298

Андрій ПОСТОЛ, Олена ПРИНЦЕВСЬКА
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ВІКОННИЦЬ ЧЕРНІГІВЩИНИ
XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ.....305

Микола ПОТАПЕНКО, Олександр ДЕМИДЕНКО, Віталій КРУГЛЯК, Ганна ПОТАПЕНКО
ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ТА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ: ВПЛИВ ІНКЛЮЗИВНИХ ПІДХОДІВ
НА СПРИЙНЯТТЯ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ.....312

Тарас СТЕПАНЧУК
АКАДЕМІЧНЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНІ ВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ
ДО СУЧАСНОСТІ: ОГЛЯД ПЕРСОНАЛІЙ.....319

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олег ВЕРБІН
ІМАГОТИПИ УКРАЇНЦІВ У ГОЛЛІВУДСЬКИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРАХ (1991–2021 РР.).....327

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ, Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ XXI СТОЛІТТЯ.....335

Інна ГУРОВА
НОВІТНІЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ФОРМА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ
В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ.....341

Віталій ДМИТРЕНКО, Віта ДМИТРЕНКО
АНІМАЦІЙНІ ПРАКТИКИ В МУЗЕЯХ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....350

Антоніна КІКОТЬ, Анатолій ЩЕРБАНЬ
ЕСТЕТИКА ГРИМУ В СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗАХ ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ ЯПОНІЇ КАБУКІ.....356

Микола ЛЕВЧЕНКО, Борис ЧУПРИНА, Діана КУЗЯКІНА
МЕДІАКУЛЬТУРА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУСПІЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ.....363

Уляна МОЛЧКО
ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДОРОБОК НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО ПІД ПСЕВДОНІМОМ «ОТСЕН Р.».....370

Андрій ПАРХОМЕНКО, Станіслав СУМЯТІН
ВПЛИВИ ЦИФРОВИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ТРАНСФОРМАЦІЇ
В КУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ..... 377

Оксана ПЕТІНОВА, Катерина ТКАЧЕНКО
СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА:
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ..... 387

Вікторія ПІЩАНСЬКА
ІНТЕРНЕТ-ПРОСТІР ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ МЕДІАКУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ..... 399

Микола ПУЧКО-КОЛЕСНИК
ХОРОВИЙ СТИЛЬ Ю. ІЩЕНКА У ЦІННІСНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 408

Володимир СІНЕЛЬНІКОВ
ЩОДО ВИЗНАЧЕННЯ ДЕФІНІЦІЇ «ЕКОСИСТЕМА ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ»
(В КОНТЕКСТІ МІЖЕТНІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ УКРАЇНИ)..... 414

Юрій СОСНИЦЬКИЙ
ТИПОГРАФІКА ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛАКАТНОМУ МИСТЕЦТВІ..... 422

Денис СУЧКОВ, Олексій КРАСНЕНКО, Олександр ЛІШАФАЙ
МУЗЕЇ МАЙБУТНЬОГО: ЯК VR, AR ТА ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЗМІНЮЮТЬ
СПРИЙНЯТТЯ МИСТЕЦТВА..... 430

Анжеліка ТАТАРНІКОВА
КОНТАМІНАЦІЯ САКРАЛЬНОГО ТА ТРИВІАЛЬНОГО
В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ..... 438

Дмитро ТІТОР, Віктор ШОСТАК
СВІТОГЛЯДНО-МЕНТАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ..... 446

Михайло ШВЕЦЬ
ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА КУЛЬТУРА СПОЖИВАННЯ: ЗМІНА АУДИТОРІЇ
ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК..... 452

Віктор ШОСТАК, Ольга МОСКВИЧ
«КУЛЬТУРА», «КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА», «КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР»
В КОНТЕКСТІ УПРАВЛІНСЬКОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНИ..... 465

CONTENTS

MUSICAL ART

Olha BORYN
PLASTICITY OF STAGE MOVEMENT AND ARTISTRY IN MODERN POP SINGING.....3

Wan JIAN
VOCAL ENSEMBLES IN THE CREATIVE PRACTICE OF EUROPE AND CHINA: TRADITIONS, TRANSFORMATIONS, CURRENT TRENDS.....8

Oleg GONTAR, Inna KYRYCHENKO
THE USE OF MODERN TECHNOLOGIES IN POP VOCAL TEACHING METHODOLOGY.....14

Vyacheslav DASHKOVSKY
THE POETICS OF THE PIANO CONCERTO IN THE WORKS OF I. ALBÉNIZ IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL AND AESTHETIC SEARCHES OF THE RENACIMIENTO.....23

Tetiana DOROSH, Olga DUBOVSKA, Olena TURUKINA
PROBLEMS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION.....30

Mykola DUTCHAK
FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERT GENRE FOR THE TUBA.....36

Anna ZARYTSKA, Andrii ZARYTSKY, Viktor MROCHKO
MODERN METHODS OF VOICE TRAINING IN THE CONTEXT OF MUSIC-PEDAGOGICAL EDUCATION.....42

Yuriy ZUBAY
PIANO ART ON THE PAGES OF THE 'MUZYKA' JOURNAL OF THE 1970S AND 1980S.....49

Valentyn IVANOV, Lyudmila KUDRYCH, Lyudmila KRASOVSKA, Oksana MYKHAILIUCHENKO
POETIC IMPROVISATION: THE TRACE OF BILL EVANS IN THE MUSICAL SPACE OF JAZZ.....58

Yuliia IVANOVA
THE EMBODIMENT OF THE POEM BY T. SHEVCHENKO «OH, WHY ARE YOU BLACKENED» IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS.....65

Mariya KALASHNYK
THE PIANO'S SOUND-IMAGE IN THE WORKS BY O. SHCHETYNSKY.....73

Anna KEIVAN
WOMEN'S MYTHOLOGICAL IMAGES IN THE UKRAINIAN OPERA ART OF THE 18TH – EARLY 20TH CENTURY.....81

Yana KYRYLENKO, Roman KLIUBA
THE PERFORMATIVE AND INTERPRETIVE STYLE OF KVITKA CISYK IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN SONG TRADITION.....88

Ivan KOSYNETS
THE MUSICAL EVOLUTION OF THE GUITAR: FROM DESIGN TO EXPRESSION.....97

Antonina KULIIEVA
GENRE AND INTONATION SPECIFICITY OF «ADRIANA LECOUVREUR» BY F. CHILEA AND THE TRADITIONS OF VERIST MUSICAL THEATER.....106

Valentyn KUPCHYK, Tetiana MAZUR, Vasyl SEMENCHUK
MODERN ASPECTS OF VOCAL ART: FROM TRADITION TO INNOVATION.....113

Lee DESHUN
INFLUENCE OF HIEROGLYPHIC WRITING ON VOCAL PHRASING AND ACCENTUATION.....120

Danli LIN
CHOPIN SOCIETIES AND POLISH CULTURAL ORGANIZATIONS
IN EAST AND SOUTHEAST ASIA.....127

Olha MURAVSKA
THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE SPIRITUAL AND AESTHETIC SPACE
OF GERMAN-AUSTRIAN MUSICAL CULTURE OF THE MODERN ERA.....135

Xu NA
SOLO SINGING «ASTERS» BY MYKOLA LYSENKO (POEM OLEKSANDR OLES)
INTERPRETED BY MARIIA STEFIUK.....144

Zhanna NIMENSKA
DISTANT VOCAL FOR ACTORS: A COMBINATION OF TRADITIONAL
AND INNOVATIVE APPROACH.....150

Nataliia OVSIIUK, Olena MAKOVINSKA
REFLECTION AS AN INTEGRAL COMPONENT OF PROFESSIONAL
SELF-AWARENESS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING.....156

Tetiana PASICHYNSKA, Larysa SHEMET
LUCANO FANCELLI – THE CREATIVE GENIUS OF THE ITALIAN ACCORDIONIST – INNOVATOR...161

Andriy POTSELUIKO
ANCIENT UKRAINIAN CAROLS IN THE LIGHT OF COMPARATIVE MUSICOLOGY.....167

Oleksandr RUDENKO
THE SOUND OF THE ERA: THE REFINED STRUCTURE
OF W. A. MOZART'S PIANO TRIO IN E-DUR.....173

Pavlo SELINSKYI
RHYTHM AND INTONATION SPECIFICITY OF CHORAL WORKS BY VOLODYMYR ZUBYTSKYI:
PERFORMANCE TASKS (ON THE EXAMPLE OF THE WORK «KOLOMYIKA»).....180

Iryna SEREDIUK, Yaroslava BARDASHEVSKA
THE CATEGORY OF «COMPOSER'S PORTRAIT» IN A MUSICAL TEXT AS AN OBJECT
OF MUSICOLOGICAL RESEARCH.....188

Victoria SOLOGUB
SONATAS BY DOMENICO SCARLATTI IN THE MODERN GUITAR REPERTOIRE.....194

Rostyslav FEDYNA
VIKTOR KOSENKO'S SECOND AND THIRD PIANO SONATAS, PERFORMERS PERSPECTIVE.....201

Myroslav FYLYPCHUK, Dmytro MAZUR, Oleksandr ZAKHODYAKIN
STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS OF RAGTIME IN THE INSTRUMENTAL GENRE 208

Natalia TSYULYUPA, Zhanna DAIUK, Viktoriia LEVKIVSKA
PRACTICAL ASPECTS OF PERFORMING TRAINING FOR STUDENTS
IN THE ACCOMPANIST CLASS.....215

Halyna SHPAK
REQUIEMS BY J. G. RHEINBERGER: SPIRITUAL, STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS.....221

Oleksandr SHUMAKOV, Yelizaveta SHUMAKOVA
VIKTOR KOSENKO'S COMPOSITIONAL ACTIVITY ON THE EXAMPLE
OF A PIANO CONCERTO WITH AN ORCHESTRA.....228

Yelizaveta SHUMAKOVA
FREDERIC CHOPIN'S IMPROMPTUS: PERFORMANCE ASPECT.....233

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Oleksandr BERLACH, Tatyana PROKOPOVICH
STREET-ART AS A NEW ARTISTIC PRACTICE IN THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT
OF LUTSK.....238

Maryan BESAHA
THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON ART HISTORICAL SUPPORT
OF AUCTIONS: CHALLENGES AND PROSPECTS.....247

Olexiy ZHADEIKO
SACRED ARCHITECTURE OF UKRAINE IN THE CREATIVITY OF YURI KHYMYCH.....256

Rao YI
CULTURAL AND ARTISTIC DIALOGUE BETWEEN UKRAINE AND CHINA DURING UKRAINE'S INDEPENDENCE. MYKHAILO HUYDA'S WORK AS A CULTURAL LINK BETWEEN UKRAINE
AND CHINA.....263

Ru CHANGPU, Olga KRIVENKO
BIOCLIMATIC MODELING: INTERPRETING THE CLASSIFICATION OF DESIGN OBJECTS.....269

Valeriy ZAVERSHYNSKY
TYPES OF CURATORIAL STRATEGIES IN CONTEMPORARY WESTERN ART:
AUTONOMY, MEDIATION, CO-AUTHORSHIP.....275

Kostiantyn ISHCHENKO
DIGITAL ART WORKS AS COLLECTIBLES.....284

Andrii MATIOS
USING DIGITAL TECHNOLOGIES FOR DOCUMENTING
AND PRESERVING CULTURAL VALUES DURING WAR.....291

Nataliia MENDERETSKA
INTEGRATING PRACTICING PROFESSIONALS' EXPERTISE INTO ART EDUCATION.....298

Andrii POSTOL, Olena PRYNTSEVSKA
ARTISTIC FEATURES OF WOODEN SHUTTERS OF CHERNIHIV REGION
OF THE 19TH AND FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES.....305

Mykola POTAPENKO, Oleksandr DEMYDENKO, Vitaliy KRUGLYAK, Anna POTAPENKO
GRAPHIC DESIGN AND UNIVERSALITY: THE IMPACT OF INCLUSIVE APPROACHES
ON THE PERCEPTION OF VISUAL CONTENT.....312

Taras STEPANCHUK
ACADEMIC FINE ARTS OF VOLYN FROM THE SECOND HALF
OF THE 20TH CENTURY TO MODERN TIMES: A REVIEW OF PERSONALITIES.....319

CULTURAL STUDIES

Oleh VERBIN
IMAGOTYPES OF UKRAINIANS IN HOLLYWOOD AUDIOVISUAL WORKS (1991–2021).....327

Volodymyr HORYSLAVETS, Yevhen HORYSLAVETS
TRANSFORMATION OF THEATRICAL PRACTICES IN THE CONTEXT
OF 21ST CENTURY CULTURE SUMMARY.....335

Inna HUROVA
MODERN FOLKLORE AS A FORM OF POPULAR CULTURE
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN REALITIES: A CULTURAL ANALYSIS.....341

Vitaliy DMYTRENKO, Vita DMYTRENKO
ANIMATION PRACTICES IN MUSEUMS
AS A TOOL FOR POPULARIZING CULTURAL HERITAGE.....350

Antonina KIKOT, Anatolii SHCHERBAN
THE AESTHETICS OF MAKEUP IN THE SCENIC IMAGES
OF TRADITIONAL JAPANESE KABUKI THEATER.....356

Mykola LEVCHENKO, Boris CHUPRYNA, Diana KUZIAKINA
MEDIA CULTURE AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF SOCIAL VALUES.....363

Uliana MOLCHKO
JOURNALISTIC HERITAGE OF NESTOR NYZHANKIVSKYI (UNDER THE PEN NAME OTSEN R.).....370

Andrii PARKHOMENKO, Stanislav SUMIATIN
IMPACT OF DIGITAL INFORMATION TECHNOLOGIES ON TRANSFORMATIONS
IN THE CULTURAL SPHERE.....377

Oksana PETINOVA, Kateryna TKACHENKO
SOCIOCULTURAL ASPECTS OF CHINESE SOCIETY DEVELOPMENT:
TRADITIONS AND INNOVATIONS.....387

Viktoriia PISHCHANSKA
INTERNET SPACE AS AN ENVIRONMENT FOR THE FORMATION
OF MEDIA CULTURE OF AN INDIVIDUAL.....399

Mykola PUCHKO-KOLESNYK
CHORAL STYLE OF Y. ISCHCHENKO IN THE VALUE CONTEXT
OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE 408

Volodymyr SINELNIKOV
ABOUT THE DEFINITION OF THE TERM «ECOSYSTEM OF TRADITIONAL CULTURE»
(IN THE CONTEXT OF INTERETHNIC COMMUNICATIONS
OF THE NATIONAL COMMUNITIES OF UKRAINE).....414

Yurii SOSNYTSKYI
TYPOGRAPHY AS A TOOL OF SOCIAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN POSTER ART.....422

Denys SUCHKOV, Oleksii KRASNENKO, Oleksandr LISHAFAI
MUSEUMS OF THE FUTURE: HOW VR, AR, AND INTERACTIVE TECHNOLOGIES
ARE CHANGING THE PERCEPTION OF ART.....430

Angelika TATARNIKOVA
CONTAMINATION OF THE SACRED AND THE TRIVIAL
IN CONTEMPORARY CULTURAL PRACTICES.....438

Dmytro TITOR, Viktor SHOSTAK
IDEOLOGICAL AND MENTAL PECULIARITIES OF TRADITIONAL UKRAINIAN EMBROIDERY.....446

Mykhailo SHVETS
GLOBALIZATION AND CONSUMER CULTURE: CHANGING AUDIENCES
AND TRANSFORMING UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES.....452

Viktor SHOSTAK, Olha MOSKVYCH
“CULTURE”, “CULTURAL POLICY”, “CULTURAL SPACE” IN THE CONTEXT
OF UKRAINE’S GOVERNANCE MODEL.....466

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп’ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

Підписано до друку: 25.04.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 55,80. Замов. № 0525/354. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.