Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4

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
30 жовтня 2025 р., протокол № 13

Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Волинський національний університет імені Лесі Українки
(просп. Волі, буд. 13, м. Луцьк Волинської обл., 43025, post@vnu.edu.ua, тел. (0332) 720123).

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 78.01
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-1

Яніна БЄЛАЙ
старший викладач кафедри композиції, докторантка 2 року навчання у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *https://orcid.org/0009-0008-7496-1230*

Бібліографічний опис статті: Бєлай, Я. (2025). Концептуальний музичний театр у контексті інновацій XXI століття. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 3–7, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-1

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *полягає у здійсненні аналізу оперних творів композиторів: Романа Григорів, Іллі Разумейко, Коннора Ді'Нетто, Мішеля ван дер Аа та Джона Адамса, створених у напрямі концептуальної музики, з особливою увагою до використання сучасних інформаційних, медійних та інших інноваційних технологій у них. Виявлено, що синтез, раніше окремо використовуваних технологій в межах конкретних видів мистецтв, допомагає втіленню концептуальної ідеї у реаліях сценічного простору. У якості* ***методів дослідження*** *були використані наступні: історичний, філософський, порівняльний методи та метод текстового дослідження. Окрім цього специфіка теми досліджуваного явища, яка проявляється у поєднанні різних видів мистецтв, обумовила залучення міждисциплінарного підходу до об'єктів аналізу, так як в творах гармонійно взаємодіють музичні, кінематографічні, театральні, літературні, інформаційно-медійні та деякі інші структурні елементи.* ***Наукова новизна*** *полягає як у зверненні до теми концептуальної музики, музикознавче дослідження якої почалося у XXI столітті, так і у виборі творів, а саме концептуальних опер, які в контексті їх приналежності до напряму концептуальної музики ще не досліджувались. Опери було проаналізовано з акцентом саме на концептуально-структурну складову, що дало змогу розкрити особливості втілення концептуальної музики в умовах сценічного мистецтва, із застосуванням новітніх цифрових технологій.* ***Висновки.*** *Географічна приналежність композиторів, оперні твори яких проаналізовано у роботі, до трьох континентів, а саме Євразії, Північної Америки та Австралії, характеризує інтернаціональність концептуальної музики та мистецтва, а залучення сучасних технологій у вистави, – відкритість концептуальних ідей до експериментальних втілень.*

Ключові слова: *концептуальна музика, концептуальне мистецтва, FLUXUS, концепт-ідея, концепт-ядро.*

Yanina BIELAI
Senior Lecturer at the Department of Composition, 2nd-year doctoral student at the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostap Nyzhankivskyi St., Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *https://orcid.org/0009-0008-7496-1230*

To cite this article: Bielai, Ya. (2025). Kontseptualnyi muzychnyi teatr u konteksti innovatsii XXI stolittia [Conceptual music theater in the context OF 21st-century innovations]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 3–7, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-1

CONCEPTUAL MUSIC THEATER IN THE CONTEXT OF 21ST-CENTURY INNOVATIONS

The purpose of the research *is to analyze operatic works by composers Roman Hryhoriv, Illia Razumeiko, Connor D'Netto, Michel van der Aa, and John Adams, created in the field of conceptual music, with particular attention to the use of contemporary informational, media, and other innovative technologies. It has been revealed that the synthesis of technologies previously applied separately within different art forms contributes to the embodiment of conceptual ideas in the realities of the stage space. The following* ***research methods*** *were employed: historical, philosophical, comparative, and textual analysis. In addition, the specificity of the researched phenomenon, manifested in the integration of different kinds of arts, determined the application of an interdisciplinary approach to the analyzed works, as they harmoniously combine musical, cinematic, theatrical, literary, information-media, and other structural elements. The* ***scientific novelty***

lies both in addressing the theme of conceptual music–musicological research on which began only in the 21st century–and in the choice of works, namely conceptual operas, which, in the context of their belonging to the direction of conceptual music, have not yet been studied. The operas were analyzed with an emphasis on their conceptual-structural component, which made it possible to reveal the features of the embodiment of conceptual music within the performing arts, with the use of the latest digital technologies. ***Conclusions.*** *The geographical affiliation of the composers whose operas were analyzed–covering three continents, namely Eurasia, North America, and Australia–demonstrates the international character of conceptual music and art. Furthermore, the inclusion of modern technologies in the performances highlights the openness of conceptual ideas to experimental realization.*

Key words: *conceptual music, conceptual art, FLUXUS, concept-idea, concept-core.*

Актуальність проблеми. Концептуальна музика відноситься до новітніх напрямів у музичному мистецтві, музикознавче дослідження якого розпочалося з 2012 року, після дебютного використання цього терміну німецьким філософом Гаррі Леманом. Оскільки основною структурною складовою концептуальної музики є ідея або концепт, варіанти втілення її не обмежуються якоюсь конкретною композиторською технікою, окремо визначеними стильовими особливостями чи жанровими орієнтирами. Ідейна складова робить цей напрям особливо цікавим для митців, які працюють зі сценічними творами, тому що главенство ідеї дозволяє здійснювати поєднання в межах одного твору здавалося б непоєднуваного, як наприклад театру та кіно, опери та документального жанру і тому подібних. Залучення цифрових технологій робить концептуальні твори ще більш доступними для широкої аудиторії і також залучає до створення концептуальних робіт аматорів. Втім, у роботі розглядаються опери, створені у напрямі концептуальної музики, які були написані професійними композиторами. Інтернаціональний характер досліджуваного явища вказує на всесвітній попит на концептуальну музику, що говорить про актуальність та перспективність обраного напряму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіка концептуальної музики у тому, що її першоджерело – концептуальне мистецтво, яке засноване на ідейній базі філософського напряму дадаїзму. Тому основними монографіями, які розкривають саму сутність концептуальної музики у філософському аспекті, – є монографії німецького філософа Гаррі Лемана, який вперше у світі й використав термін «концептуальна музика» у своїй роботі «*Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*» (Lehmann, 2012, с. 106). Інша його монографія «*Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie*» (Lehmann, 2023, с. 21) присвячена основним музично-філософським напрямкам XX-XXI століття і має окремий розділ про так звану концепт-музику, яку Леман відносить до різновиду концептуальної музики. У 2017 році була захищена докторська дисертація австралійського композитора та музикознавця Ільмара Теймре під назвою «An Interpretive Model for Conceptual Music» (Taimre, 2018), у якій основна увага приділена методологічним та інтерпретаційним аспектам концептуальної музики. Ільмар Теймре, так само як і німецький композитор Йоганнес Крайдлер, – розрізняє ідеї та концепти, не ототожнюючи їх між собою: "*There I proposed a model representing a continuum of thought, ranging from* ***ideas*** *at one end of the spectrum, to* ***concepts*** *at the other end. If this is accepted, then it follows that there is no limit to what continuum of thought is able to contain within it. I take it as axiomatic that anything in the universe of signs – or* ***semiosphere****, to use Lotman's term – is available to thought*." (Taimre, 2018, с. 190).На європейському континенті ґрунтовне дослідження концептуальної музики з акцентом на її філософську складову здійснила австрійська музикознавиця та філософиня Моніка Фойтхофер у своїй докторській дисертації, яка була захищена у 2021 році, під назвою «*DENKEN,HÖREN,DA CAPO. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert*» (Voithofer, 2024). Розкриття необхідного понятійного та термінологічного апарату здійснено музикознавцями Кардіфського університету Девідом Бірдом та Кеннетом Глоегом у їх колективній монографії «*Musicology. The Key Concepts*» (Beard, Gloag, 2005). Монографія британських дослідників мистецтва Еріка Зальцмана та Томаса Дезі «*The new music theater: seeing the voice, hearing the body*» (Salzman, Desi, 2008) присвячена питанням авангардного театру, що прямим чином дотичне концептуальному мистецтву в цілому та концептуальній музиці конкретно. Важливою у сенсі класифікації різновидів концептуальних творів є монографія німецького музикознавця Урса

Петер Шнайдера «*Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*» (Schneider, 2016). Автор цілком присвятив роботу охопленню якомога більшої кількості різноманітних концептуальних творів, з особливою увагою до творчості німецьких композиторів. Також у якості бібліографічного матеріалу до роботи були залучені статті німецького композитора та концептуального митця Йоганнеса Крайдлера (Kreidler, 2009, 2013, 2014, 2018).

Мета дослідження. Аналіз обраних концептуальних, оперних творів професійних композиторів з різних куточків світу, з особливим акцентом на використання сучасних технологій у них. Дослідження особливостей втілення концепт-ідеї в кожному з творів. Для цього використовується саме концептуальний аналіз, в якому основна увага зосереджена на реалізації концептуальної складової, так званого концепт-ядра твору, на основі якого створений весь його матеріал.

Виклад основного матеріалу дослідження. Німецький філософ Гаррі Леман акцентує увагу на відмінності «концептуальної музики» від «концепт-музики», (Lehmann, 2023, с. 21). Концептуальною музикою Г. Леман називає твори, у яких наявний естетичний компонент, тобто такі, які приємно слухати, і які сприймаються як музика. А визначення «концепт-музика» стосується експериментальних творів, в яких естетичні, музичні складові відсутні. Стосовно цього питання іншу позицію займає австрійська дослідниця Моніка Фойтхофер, яка експериментальні твори, в яких відсутня музична складова, але все ще наявна визначальна характеристика -структуроутворювальна функція ідеї, називає концептуальним мистецтвом (Voithofer, 2024, с. 27). Ідея формує твір, вона і є твір. В залежності від обраної ідеї, композитор використовує технічні засоби для створення опери. В обраних для дослідження творах чітко присутня музично-естетична складова і тому вони належать до напряму концептуальної музики, а не концептуального мистецтва. Ерік Зальцман та Томас Дезі у своїй монографії, присвяченій сучасному музичному театру «The new music theatre: seeing the voice, hearing the body» (Salzman, Desi, 2008, с. 123) ставлять питання стосовно музичних спектаклів, які нерідко існують у форматі відео-вистав: «Чи є музика основним засобом у музичному фільмі або все ж таки ним є фільм?». В умовах концептуального мистецтва на таке питання здатен дати відповідь сам концепт твору, його ідея, яка може містити у собі як чисто звукову (музичну ідею), так і ідею не-звукового походження, як, наприклад це втілено в опері австралійського композитора Коннора Ді'Нетто «The Call» (2022), реалізованою місцевою формацією FLUXUS, яка спеціалізується на виконанні австралійських музичних вистав концептуального напряму і являє собою ідейне продовження легендарної формації FLUXUS, розквіт якої припав на 1960-70-ті роки 20-го століття. Концепт-ідея цього твору міститься у самій назві опери «The Call» – це телефонний дзвінок, який здійснює героїня, знайшовши перед цим у своїй кишені записку з невідомим номером. Ця телефонна розмова в результаті змінює все її життя. Цікавим є те, що прем'єра опери відбулася спільно з виконанням опери «Людський голос» французького композитора Франсіса Пуленка, де першим номером була опера Ф. Пуленка, а після невеликої перерви твір К. Ді'Нетто. Таке чергування творів підкреслює оптимістичне сприйняття організаторів, адже сюжетна лінія в опері Ф. Пуленка завершується трагічно, на відміну від опери К. Ді'Нетто і це було особливо актуальним у 2022 році, одразу після пандемії ковіду, коли мільярди людей по всьому світу зіштовхнулися з проблемою ізольованості, самотності і безнадії, й водночас з початком повномасштабної війни росії проти України. Інноваційним рішенням у технологічному оформленні вистави стало використання камер з відео у реальному часі, зображення яких проектувалося на екран у верхній частині сцени разом із титрами. Виконавиця сама налаштовувала та переміщувала деякі камери, інші ж знімали її з висоти. Відсутність у партитурі чітко прописаних інструкцій, стосовно поводження співачки з відеокамерою, дозволяє включати у виконання елементи імпровізації, що ще більше індивідуалізує та робить унікальним кожне наступне виконання твору. Проекційне зображення героїні на сцені передавало кожну емоцію, а світловий дизайн Берні Тан-Хейса відображав зростаючу напругу в історії, то звужуючись до єдиного прожектора в найтемніші моменти, то теплішаючи, під час її розмови по телефону. Незважаючи на тяжкість тем та подій, у *The Call* були також моменти гумору

та ліричності, а загальна ідея полягала у поступовій появі надії героїні на світле майбутнє. Таким чином в цій опері синергічно взаємодіють одразу декілька видів мистецтв, взаємодоповнюючи одне одного.

Яскравим прикладом синтезу театральної вистави та кіно є концептуальна фільм-опера «Затонулий сад» Мішель ван дер Аа. В даному творі концепт-ідея міститься у візуальній складовій оформлення опери. Завдяки технології 3D глядачі мали змогу пережити максимальну реалістистичність своєї присутності. Мрією героїв опери є потрапити у таємничий сад, який існує між життям та смертю, де вони могли б сховатися від кримінальних реалій свого теперішнього існування. Театрознавець та професор університету Йогана Гете, що у Німеччині, у своїй монографії «Postdramatic theatre» дає визначення поєднанню статичного та динамічного планів в одній театральній виставі і називає це *ландшафтною грою* (Lehmann, 2006, с. 62-63). До статичного плану в даному творі відноситься відео-матеріал опери, бо він містить у собі запис, який був завчасно записаним, а до динамічного плану, у свою чергу, відноситься театральна дія, яка безпосередньо відбувається на сцені у режимі реального часу.

Сюжет опери «Доктор Атом» американського композитора Джона Адамса розгортається навколо подій, пов'язаних з випробуванням атомної бомби (Трініті тест), в пустельній місцевості Нью-Мехіко (лабораторія Лос Аламос), США. Головним героєм опери є так званий "батько атомної бомби" Роберт Оппенхаймер. Події вистави розгортаються у першій дії за місяць до обраного дня випробування бомби та за день до її запланованого запуску у другій дії, але самого вибуху у змісті подій опери немає. Остання сцена опери завершується зворотнім відліком і найсильніший драматичний та трагічний ефект досягається саме тим, що подальша історія застосування, включно з використанням бомб проти японських Хіросіми та Нагасакі, вже апріорі всім відома.

Нетиповій взаємодії мистецтв в цій опері сприяє використання театральним директором Пітером Селларом, який є автором лібрето, справжніх державних документів, листів вчених, воєнних, які стосувалися планів випробування атомної зброї. Таким чином в опері застосовується типовий більше для кіно документальний жанр. Сам Д. Адамс називає свою оперу історичною. Застосування у театральній виставі справжніх документальних артефактів відкриває нові перспективи у створенні вистав історичної та соціально-політичної тематики.

Концепт-ядро опери міститься одразу й у тематиці, й в оформленні декорацій вистави, де величезна куля, яка є макетом атомної бомби, висить над сценою, створюючи асоціацію з сонцем, тому що розробники, політики та воєнні сприймали винайдення цієї зброї як кінець всім можливим війнам та конфліктам у світі, як початок нової ери, де світ існує без війни. Бомбу сприймали ледь як не божество, сонце науки.

Концептуальна опера Романа Григорів та Іллі Разумейко GAIA-24 (Opera del Mondo) була написана від вражень після підриву російським агресором Каховської гідроелектростанції у 2023 році. Основна мета – говорити з глядачами мовою музичного театру про те, що відбувається в Україні. Сучасним технологічним рішенням стала наявність світлової партії в опері. Музичні розділи опери поєднані між собою за допомогою монтажу, тому що ця, запозичена з кіномистецтва, техніка гармонійно поєднується у виставах, в яких взаємодіє відео-матеріал та живе дійство. Концепт-ідея опери багатокомпонентна: тут й антураж на сцені (піаніно, зокрема), й одяг артистів, або його повна відсутність у другій дії, й використання відеоматеріалів, знятих у місцях трагічних подій. Синергії мистецтв сприяє використання танцю, якому в опері відведена значна роль, світлового мистецтва, елементів кіномистецтва. У танці, зокрема – це contemporary, балетна імпровізація та елементи традиційних українських, народних танців.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином концептуальна музика завдяки технологіям, які стали доступними у процесі розвитку цифрової революції, створює можливість для взаємодії різноманітних видів мистецтв у музичному театрі і в майбутньому, цілком можливе виникнення подальших варіантів вистав з залученням навіть таких не мистецьких дисциплін як: історія (вдалим прикладом вже є опера «Доктор Атом» Джона Адамса), археологія (наприклад «археологічна» опера Іллі Разумейко та Романа Григорів

«Чорнобильдорф» 2020 року) та інших.

Головна структурна особливість концептуальної музики, а саме главенство ідеї, яка «будує» твір, обумовлює перспективність цього напряму, адже скільки може виникнути ідей, – стільки ж може бути й створено творів. Концептуальне мистецтво та концептуальна музика таким чином дають змогу митцям подолати творчу кризу, яка у великій мірі була характерна для епохи постмодернізму з його знаменитим гаслом, авторства Ролана Барта, про «смерть автора». Типова для театральних творів взаємодія мистецтв, сприяє поєднанню різних сфер і в залежності від того, яка концепт-ідея буде в основі, така й галузь може бути залучена до проекту.

Результати дослідження. Здійснений у роботі аналіз концептуальних оперних творів вказує на тенденцію до глобального розповсюдження цього напряму, без прив'язки до конкретних географічних локацій. З розвитком цифрових технологій можна спрогнозувати й подальше виникнення та розповсюдження творів концептуального типу і ця робота може послугувати джерельною базою для наступних дослідників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Lehmann Hans-Ties. Postdramatic Theatre. Abington: Routledge, 2006. 214 p.
2. Lehmann Harry. Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie. Mainz: Neue Zeitschrift für Musik Edition, 2023, 155 p.
3. Lehmann Harry. Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie. Mainz: Schott Music (edition neue zeitschrift für musik), 2012. 150 p.
4. Salzman Eric, Desi Thomas. The new music theater. Seeing the voice, hearing the body. New York: Oxford University Press, 2008. 416 p.
5. Schneider Urs Peter. Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie: Forschungsarbeit. Bern: Hochschule der Künste, 2016. 390 p.
6. Taimre Ilmar. An interpretive model for conceptual music: thesis for doctor of philosophy in music. Newcastle: University of Newcastle, 2018. 844 p.
7. Kreidler Johannes. Sätze über musikalische Konzeptkunst.Texte 2012-2018. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. 272 S.
8. Voithofer Monika. DENKEN, HÖREN, DA CAPO. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2024. 302 S.
9. Kreidler Johannes. Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 2014. Vol. № 1. S. 44-49.
10. Kreidler Johannes. Mit Leitbild?! zur Rezeption konzeptueller Musik. *Positionen 95*. München, 2013. Vol. № 2. S. 27-33.

REFERENCES:

1. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre.* (K. Jürs-Munby, Trans). Abington: Routledge [in English].
2. Lehmann, H. (2023). *Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie*. Mainz: Neue Zeitschrift für Musik Edition [in German].
3. Lehmann H. (2012). *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*. Mainz: Schott Music, Neue Zeitschrift für Musik Edition [in German].
4. Salzman, E., & Desi, T. (2008). *The new music theater. Seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press [in English].
5. Schneider, U. P. (2016). *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie: Forschungsarbeit*. Bern: Hochschule der Künste [in German].
6. Taimre, I. (2018) *An interpretive model for conceptual music: thesis for doctor of philosophy in music.* Newcastle: University of Newcastle [in English].
7. Kreidler, J. (2018). *Sätze über musikalische Konzeptkunst.Texte 2012-2018*. Hofheim: Wolke Verlag [in German].
8. Voithofer, M. (2024). *DENKEN, HÖREN, DA CAPO. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag [in German].
9. Kreidler, J. (2014). Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1, 44-49 [in German].
10. Kreidler, J. (2013). Mit Leitbild?! zur Rezeption konzeptueller Musik. *Positionen 95*, 2, 27-33 [in German].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.036.7:784.6:78.089:781.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-2

Віктор БІЛОБЛОВСЬКИЙ
аспірант кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культурі та мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-9503-6978*

Бібліографічний опис статті: Білобловський, В. (2025). Пісня «Take On Me» гурту «A-ha» в системі музичного продакшну: інтерпретаційні аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 8–16, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-2

ПІСНЯ «TAKE ON ME» ГУРТУ «A-HA» В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Мета дослідження. *У роботі здійснено аналіз пісні «Take On Me» норвезького гурту «A-ha» від первісної ідеї до комерційно успішної версії, розкрито особливості пошуку оптимального звучання композиції для максимально позитивного відгуку слухацької аудиторії, зазначено роль музичного продюсера у створенні кінцевої версії пісенного твору.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні компаративного методу в музикознавчому аналізі, що дав можливість спостереження динаміки змін у формуванні нового продюсерського бачення пісні «Take On Me».* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що в роботі на прикладі пісенної композиції «Take On Me» запропоновано новий тип аналізу музичного твору, в якому висвітлено зміни на всіх етапах музичного продакшну, що дозволило усебічно розкрити інтерпретаційний потенціал пісенного твору.* ***Висновки.*** *На прикладі пісні «Take On Me» та її попередніх версій «Miss Eerie» і «Lesson One» простежено роль музичного продакшну, спрямованого на формування позитивної реакції слухацької аудиторії. Детальний аналіз версій пісенної композиції наглядно демонструє реалізацію її інтерпретаційного потенціалу через характеристику того чи іншого елементу музичного продакшну. Технологія звукозапису та відтворення синтезованих тембрів суттєво вплинула на загальний характер звучання пісні «Take On Me», як і оркестрування, що базується на музичній класиці. Аранжування, тембр голосу та інструментів виводить звучання пісні на новий рівень, визначаючи його ексклюзивність та неповторність, що стало можливим завдяки правильному музичному продакшну пісенної композиції. Ключовим фактором, що вплинув на успішність композиції, стала співпраця з кваліфікованим музичним продюсером А. Тернеєм, який вивів пісню «Take On Me» на новий рівень звучання. У процесі роботи над твором він не заперечив жоден із запропонованих варіантів музичного продакшну, а акумулював їх найсильніші сторони. Доведено, що генерування музичних ідей та пошук найоптимальнішого звучання – це прерогатива музичного продакшну, за який відповідає музичний продюсер.*

Ключові слова: *неакадемічна музика, творчість норвезького гурту «A-ha», система музичного продакшну, музичний продюсер, інтерпретація, аранжування, музичний тембр, музичний грув, технологія звукозапису.*

Viktor BILOBLOVSKYI
Postgraduate Student of Musical Art Department, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St., Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-9503-6978*

To cite this article: Biloblovskyi, V. (2025). Pisnia «Take On Me» hurtu «A-ha» v systemi muzychnoho prodakshnu: interpretatsiini aspekty [The song «Take On Me» by the band «A-ha» in music production system: interpretative aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 8–16, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-2

THE SONG «TAKE ON ME» BY THE BAND «A-HA» IN MUSIC PRODUCTION SYSTEM: INTERPRETATIVE ASPECTS

The purpose of the research. *The work analyzes the song «Take On Me» by the Norwegian band «A-ha» from the initial idea to the commercially successful version, reveals the features of finding the optimal sound of the composition for the most positive response from the audience, and indicates the role of the music producer in creating the final version of the song.* ***The research methodology*** *consists of applying the comparative method in musicological analysis, which made it possible to observe the dynamics of changes in the formation of a new producer's vision of the song «Take On Me».* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the fact that in the work on the example of the song composition «Take On*

Me» a new type of analysis of a musical work is proposed, which highlights changes at all stages of musical production, which allowed to comprehensively reveal the interpretative potential of the song work. ***Conclusions*** *Using the example of the song «Take On Me» and its previous versions «Miss Eerie» and «Lesson One», the role of musical production aimed at forming a positive reaction of the listening audience is traced. A detailed analysis of the versions of the song composition clearly demonstrates the realization of its interpretative potential through the characterization of a particular element of musical production. The technology of recording and reproducing synthesized timbres significantly influenced the overall sound of the song «Take On Me», as did the orchestration, which is based on musical classics. The arrangement, timbre of the voice and instruments take the sound of the song to a new level, determining its exclusivity and uniqueness, which was made possible thanks to the correct musical production of the song composition. The key factor that influenced the success of the composition was the collaboration with the qualified music producer A. Terney, who brought the song «Take On Me» to a new level of sound. In the process of working on the work, A. Terney did not deny any of the proposed options for musical production, but accumulated their strongest sides. It has been proven that generating musical ideas and finding the most optimal sound is the prerogative of musical production, for which the music producer is responsible.*

Key words: *non-academic music, creativity of the Norwegian band «A-ha», music production system, music producer, interpretation, arrangement, musical timbre, musical groove, sound recording technology.*

Актуальність теми дослідження. Музичний продакшн ставить перед собою ряд завдань, серед яких ключовим є виробництво музичного продукту, що має забезпечити потреби слухацької аудиторії та творчі амбіції автора. Для розуміння шляхів їх реалізації важливим інструментом стає музикознавчий аналіз успішних композицій, таких як пісня «Take On Me» гурту «A-ha», оскільки дає змогу детальніше зрозуміти вплив тих чи інших засобів музичної виразності на остаточне звучання твору. Аналіз історії пісні «Take On Me» від ідеї до комерційно успішної версії унаочнює взаємодію усієї системи музичного продакшну, включаючи зміну музичного продюсера, вокаліста, технології звукозапису тощо. Покроковий аналіз дозволяє продемонструвати реалізацію інтерпретаційного потенціалу пісенної композиції на тому чи іншому конкретному прикладі, включаючи технологію звукозапису, що є основним чинником технологічної інтерпретації, яка впливає на формування музичної ідеї, темброве рішення, оркестровку, аранжування та загальне звучання. Подібні питання актуалізують дослідження, спрямовані на вивчення ролі продюсера та системи музичного продакшну в музичній творчості та системі-шоу-бізнесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерпретація у музичному мистецтві, що спрямована на аналіз нових версій музичних творів, розширює горизонти мистецтвознавчої науки. Різноманітні питання музичної інтерпретації підіймалися в роботах В. Москаленка (Москаленко, 2008), О. Самойленко (Самойленко, 2011), Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) та ін. Вищесказані автори розробляли фундаментальні питання музичної інтерпретації, проте їх увага зосереджувалася передусім на академічній музиці. Серед робіт, які торкалися проблематики інтерпретації в музиці неакадемічної традиції, назвемо розвідку В. Тормахової (Тормахова, 2017), що зосереджена на теоретичних питаннях, дослідження В. Кущ (Кущ, 2021) та В. Колоска (Колосок, 2022), присвячені інтерпретативним аспектам української естрадної музики. Пісня «Take On Me» була предметом вивчення зарубіжних вчених Стана Хавкінса та Йона Міккеля Брока Ольвіка (Hawkins, Broch Ålvik, 2019), в якій було проаналізовано мелодію пісні, тембр солісту гурту «A-ha» Мортена Харкета та його манеру виконання, вплив голосу на загальне звучання композиції, а також відеокліп пісні з використанням технології ротоскопії. В українській науці пісня «Take On Me» не була предметом дослідження. Також відсутні розвідки українських вчених, в яких питання музичної інтерпретації розглядалися як складова музичного продакшну.

Мета статті – характеристика інтерпретаційного потенціалу пісні «Take On Me» норвезького гурту «A-ha» від первісної ідеї до комерційно успішної версії через пошук оптимального звучання для максимально позитивного відгуку слухацької аудиторії, визначення ролі музичного продюсера у створенні кінцевої версії пісенного твору.

Виклад основного матеріалу. Життя музичної композиції тісно пов'язано із її виконавцями. Однак загальний шлях до слухача, який проходить композиція, інколи набагато складніший, ніж можна уявити. Однією із пісень зі складною історією є композиція «Take On Me» норвезького гурту «A-ha». Шлях від первинної музичної ідеї і до успіху цієї пісні добре простежується завдяки наявним в широкому доступі багатьом її варіантам. Сама ця варіативність

свідчить про складний і неоднозначний процес музичного продакшну. Це підтверджується датами релізу, які свідчать, що цей процес зайняв довгих шість років. Саме тому на прикладі цієї композиції ми можемо детально розглянути сучасне розуміння поняття музичної інтерпретації, яке не зводиться лише до осмислення музичного тексту. Системне бачення процесу виводить нас на розуміння інтерпретації в її максимально широкому розумінні, в тому числі такої, що відбувається поза самим текстом. При цьому існування фінального, зафіксованого звукозапису дозволяє нам дослідити, яким чином відбувається інтерпретація, які фактори впливають на її характер, концепцію та реалізацію, художній рівень.

Пісня «Take On Me» набула великої популярності, але на це знадобилося понад п'ять років. Протягом цього періоду твір зазнав значних змін – від зміни назви і до зміни загального звучання. Спочатку пісня мала назви «Miss Eerie», згодом – «Lesson One», і лише пізніше отримала назву «Take On Me». Її перший запис і виконання під назвою «Miss Eerie» відбулося у 1981 році, а виконали її учасники гурту «Bridges». Врешті-решт, важкий шлях, який подолала ця композиція, мав результат. У 1986 році на церемонії вручення нагород MTV Video Music вона отримала шість нагород: «найкращий новий артист у відео», «найкраще концептуальне відео», «найкраще експериментальне відео», «найкраща режисура», «найкращі спецефекти» та «вибір глядача».

Композиція мала понад шість інтерпретацій, що були в доступі для загального прослуховування, з яких ми проаналізуємо такі: 1) пісню «Miss Eerie» у виконанні гурту «Bridges» (студійний запис 1981 року) (https://youtu.be/cOhiDxuOEuI); 2) пісню «Lesson One» гурту «A-ha» (демо-запис з варіантом аранжування 1982 року) (https://youtu.be/jIwpvSF5xpo); 3) пісню «Take On Me» гурту «A-ha» (версія 1984 року, спродюсована Тоні Менсфілдом (Tony Mansfield)) (https://youtu.be/j3qXQv4IrrU); 4) пісню «Take On Me» гурту «A-ha» (версія 1985 року, спродюсована Аленом Тарнеєм (Alan Tarney) (https://youtu.be/djV11Xbc914).

Автори Магне Фурухолмен (Magne Furuholmen) і Пол Ваактаар (Pål Waaktaar) здійснили запис пісні «Miss Eerie» у 1981 році. Вона звучала у стилі панк-рок, але з непритаманною панку легкістю рокабільного звучання. Основним її хуком була мелодія вступу. Після появи в гурті соліста Мортена Харкета (Morten Harket) пісня, яка у подальшому стала відома як «Take On Me», розпочала наступний етап свого формування. Текст і голос Мортена внесли корективи до звучання пісні, ці зміни були зафіксовані у наступному варіанті пісні під назвою «Lesson One» 1982 року.

Відчуваючи потенціал пісні та будучи не задоволеним результатом, гурт продовжив роботу. Тому виник оновлений варіант пісні під назвою «Take On Me» (1984), коли гурт «A-ha» почав співпрацю із музичним продюсером Тоні Менсфілдом. Це вплинуло на звучання пісні та її сприйняття публікою, яка залишила свої враження у відкритих інформаційних джерелах. Гурт продовжував рух у пошуку оптимального музичного продакшну. Наступним етапом стало залучення музичного продюсера (record producer) Алена Тернея, і 5 квітня 1985 року відбувся реліз пісні «Take On Me», який зробив і її, і сам гурт «A-ha» всесвітньовідомими.

Наведений ланцюг музичного продакшну 1981–1985 років розкриває його специфіку і напрями діяльності. Українська науковиця В. Тормахова виокремлює такі компоненти музичного тексту поп-композиції, які можуть змінюватися в результаті інтерпретації: аранжування; ритм; розмір; гармонія; тембр; манера виконання; незначні зміни мелодії (Тормахова, 2017, с. 35). Однак запропонована концепція лише частково розкриває аспекти музичної інтерпретації. Структура композиції, музичний стиль, тембр окремих інструментів та загальне звучання є головними чинниками сприйняття твору слухачами. Для повного розкриття того, як ці елементи змінюються під час роботи музичного продюсера над композицією, пропонуємо розглянути інтерпретації пісні «Take On Me» за такою схемою: зміна музичного стилю композиції; зміна назви пісні та доопрацювання тексту; доопрацювання основних мелодій композицій; доопрацювання структури пісні; доопрацювання аранжування; орієнтація на актуальне звучання; заміна основної вокальної партії; неодноразовий перезапис вокалу та бек-вокалу; програмування звучання тембрів композиції; зміна загального звучання; доопрацювання музичного груву.

Зміна музичного стилю композиції в пісні «Take On Me» відбувалася неодноразово та кардинально. Ми маємо зазначити, що оригінальна композиція звучить в стилі панк-рок, варіант з текстом «Lesson One» – у стилі поп. Наступні варіації належать до стилю сінті-поп, а фінальна версія вбирає найкращі рішення попередніх.

Остаточна версія музичного продакшну, яка мала успіх (далі – успішна версія) звучить у стилі синті-поп з барабанною партією, характерною для панк-музики. Її особливістю є комбінація музичного груву, притаманного панк-музиці, та використання синтетичних барабанних драм-модулів. Успішна версія увібрала в себе здобутки попередніх версій в музичному продакшні не тільки барабанів, а й інших інструментів. Характерним прикладом є використання оригінальних бек-вокальних партій у ранніх версіях і повна відмова від них в успішній версії. Відбулася еволюція звучання бек-вокалу на користь приємного для слухача результату.

Еволюція звучання барабанів розпочалася з версії 1981 року, де вони були записані в живому виконанні. Наступний крок відбувся в бік відхилення від панк-року в барабанній партій в бік стилів поп і синті-поп. В успішній версії має місце повернення до панк-року, але з використанням синтетичних драм-модулів.

Зміна музичного стилю відбувалася заради досягнення бездоганного звучання. Найкращі сторони попередніх версій не відкидалися, а, навпаки, бралися до уваги та примножувалися. Головною особливістю процесу стала «гібридизація» музичного звучання, властивого різним музичним стилям того часу. Це різнобарв'я поєднується в єдиному звучанні, що дає музиці новий характер. Успішна версія має саунд, не притаманний синті-попу тих часів, в якому переважна більшість творів мала характерні синтезовані барабанні партії, які й дали назву цьому музичному напрямку. Барабанна партія успішної версії поєднала імітацію живого тембру барабанів з легкістю звучання при використанні барабанного модуля.

Зазначимо, що тенденція поєднання декількох стилів в одній композиції набуває розповсюдження в популярній музиці вже в середині 1980-х років. Отже, якщо початково пісня «Miss Eerie» звучала в стилі панк-рок, то в подальшому стилістика змінюється в бік синті-попу. Від музики стилі панк, що лунає в оригіналі, залишився тільки швидкий темп (169 bpm).

Наступним компонентом роботи є *зміна назви пісні та доопрацювання тексту.* Музичний продакшн передбачає вдосконалення тексту як основного інструменту передачі загальної ідеї композиції. Перша версія пісні «Miss Eerie» мала досить невиразний текст, в якому практично не виділений сюжет та немає яскравих виразів, які привертали би увагу і активізували уяву слухача. В успішній версії текст має цілком конкретну ідею та настрій. Цікаво, що норвезький колектив «A-ha» використав англійську мову у специфічний спосіб, вдало обігравши подвійне значення ключової фрази. Вислів «take on me, take me on» перекладається як «доторкнись до мене», «ти мене викликаєш?», або «ти мене знаєш?». Вислів «take me on» зазвичай означає виклик до змагання. У той же час норвежці вкладають в ці слова також значення «спробуй завести зі мною любовний роман». Використання такого подвійного смислу, де флірт набуває характеру змагання, добре спрацювало в англомовному середовищі. Інтерпретація тексту є вагомим чинником формування закінченої композиції. На прикладі даної пісні ми спостерігаємо еволюційний розвиток тексту та, найголовніше, вплив цих змін на слухацьку аудиторію. Поява соліста Мортена Харкета привнесла ряд позитивних змін. Це була поява ідейного лідера та головного вокалу з характерним тембром голосу. Він приніс в колектив нові ідеї стосовно тексту, який є вагомим важелем впливу на загальний результат. Також Мортен Харкет мав переконливе бачення успішності пісні, акцентуючи постійно на отриманні бажаного результату.

Доопрацювання основних мелодій композиції є наступним етапом музичного продакшну. Прослуховуючи успішний варіант 1985 року, ми маємо зазначити абсолютну органічність мелодій як сольного, так і ансамблевого звучання. Також будова композиції є виваженою. Найвиразнішим фрагментом є мелодія приспіву, яка починається з низької теситури і поступово рухається вгору, досягаючи кульмінації. В поєднанні тембром голосу соліста Мортена пісня має розкриває свій інтерпретаційний потенціал. Попередні версії пісні не мали подібної чіткої музичної думки. Музичне рішення програшу і куплету було знайдено вже в «Miss

Eerie» (1981), але мелодія приспіву знаходилася в процесі змін і пошуку. Проміжний варіант мелодичного рисунку вокальної партії приспіву, який був в «Lesson One», підштовхнув авторів до пошуків нової мелодії, яка більш гармонійно поєднувалася з опрацьованим матеріалом пісні «Miss Eerie». Тому основна мелодія пісні зазнала кілька змін. Оригінальність побудови вокальних мелодій і програшу в успішній версії досягає неперевершеного звучання.

Те ж саме стосувалося й аранжування вокальної лінії. Процес пошуку нових варіантів був непростим. Будуть уведені вокальні імпровізації на приспіві, бек-вокал, який підтримує голос на приспіві, буде замінений на подібний тембр синтезатора, що дає чисте сприйняття тону партії. Пошук головної мелодії приспіву проходить складний шлях від «Miss Eerie» до варіанту приспіву «Lesson One», аж поки в 1984 році головна мелодія приспіву не прозвучала в тому варіанті, який відразу полюбили слухачі.

Доопрацювання структури пісні суттєво вплинула на успішність композиції «Take On Me». Порівнюючи два варіанти – 1985 та 1984 років – констатуємо, що версія 1984 року має емоційне спадання на останньому приспіві за рахунок повернення на мінорне соло, в той час як у фінальній версії це було виправлено шляхом повторення спрощеної гармонічної послідовності приспіву. В успішній версії за рахунок появи арпеджіатора була доопрацьована гармонічна послідовність, що призвело до збільшення соло після першого приспіву на два такти. Як наслідок ми маємо виважену структуру, що має високохудожнє рішення, яке підкреслюється відеорядом. Драматичні фрагменти художнього кліпу підкреслюється мелодійними покликаннями арпеджіатора та музичними ефектами в момент погоні за головним героєм. Отже, структура твору є потужним інструментом впливу на розкриття його художнього змісту. В музичному аспекті відбуваються логічні переходи від куплету до приспіву, мінорного програшу і коди.

Зміни в звучанні були внесені за рахунок *доопрацювання аранжування та оркестровки*. Аранжування відповідає за такі аспекти як тембр, структура, гармонія, ритм, оркестровка полягає у відтворенні засобами доступних інструментів мелодики, гармонії, метро-ритміки або зміні первісних тембрових параметрів, сили й насиченості звучання твору та використаних регістрів, не порушивши його головних жанрових і семантичних характеристик (Сюта, 2022).

Прослуховуючи успішний варіант пісні «Take On Me», можемо відзначити наявність доопрацювання як аранжування, так і оркестровки. Зміна відбулася з дотриманням класичної оркестрової школи. Оркестровка 1985 року повністю розкриває музичний потенціал пісні, на відміну від версії 1984 року. Отже, текст оркестровки успішної версії можливо відтворити за участі іншого складу музичних інструментів у живому виконанні. Прикладом є десятки виступів гурту з різними складами. Результатом грамотного музичного тексту оркестровки є ідеальне співзвуччя між партіями. Ця особливість створює гармонійне звучання композиції та легкість у прослуховуванні, що забезпечується збалансованістю інструментів по відношенню один до одного і до головної вокальної лінії.

На нашу думку, інтерпретаційний ряд «Take On Me» є яскравим прикладом впливу оркестрування композиції на фінальний результат. Збалансованість партій інструментів має враховувати акустичні особливості приміщення, діапазон інструментів, які грають в ансамблі, технічний рівень музикантів, співзвучність музичних партій, співвідношення сольного інструменту до акомпанементу, а також можливість дотримуватись тону звучання. Бездоганність цих вимог яскраво проявляються на живих концертах без використання мікрофонів і тільки підсилюються технічними обмеженнями звукозапису та зведення. Чим повнішою є оркестровка, тим краще вона буде відповідати вищевказаним вимогам. Покращення музичного тексту оркестровки виводить музичну інтерпретацію на вищий рівень якості звучання.

Подібне припущення виникає при прослуховуванні успішної версії та версії «Take On Me» 1984 року. Текст музичних партій 1984 та 1985 років відрізняється. Рисунок ритм-секції версії приспіву 1984 року повторював рисунок куплету, що давало певне відчуття одноманітності. В успішній версії 1985 року партія басу насичена додатковими нотами, що створюють грув, який закликає слухача до руху. Барабанна партія має «ламаний» рисунок, характерний для

панк-року, зокрема прямий біт, виділення всіх долей великим барабаном з акцентом малого барабану на другу та четверту долі. Панковий «присмак» підкреслюють тембр бочки і малого барабану. Імітація барабанів створена під «живе» виконання, що не притаманно синті-попу того часу. У попередніх версіях синті-попового звучання барабанів використовувались синтетичні звуки різних барабанних модулів, які були тоді популярні.

Наголосимо, що редагування оркестровки відбулося без відкидання мелодій, які звучать в попередніх версіях. Спостерігаючи за еволюцію аранжувань, маємо зазначити, що пісня «Take On Me» піддавалася змінам за стилем звучання, темпом, структурою, ритмічним рисунком, тембром інструментів, грувом, загальним звучанням. Проте якщо виокремити саме аранжування, то саме в успішному варіанті композиція набуває збалансованого рішення в оркестровці.

Пісня, зі слів учасників гурту «A-ha», перероблювалась неодноразово, оскільки вони свято вірили в потенціал композиції. Зазначимо ключові моменти, які відрізняють фінальну версію і впливають на її звучання.

Важливим у музичному продакшні є *орієнтація на актуальне звучання*. Одна з особливостей фінального варіанту звучання пісні – відсутність яскравого рисунку хету, що передає відчуття сповільнення темпу при досить високих значеннях у 169 bpm. У той же час попередні варіанти мали чіткий і яскравий рисунок хету. Грув звучання барабанів зроблений за рахунок томів та інших елементів ритмічної секції. Розвиток барабанної лінії відбувається з використанням живого райду на сильні долі. Подібні музичні прийоми звучання барабанів характерні для панк-музики.

Басова партія зазнала змін як з боку тембру, так і з боку музичного груву. У ранніх варіантах бас виключно підтримував гармонію цілими нотами. У версії 1985 року бас отримав власну партію, яка доповнила звучання всього треку. Це рішення підкреслено характерним тембром басу синтезатора Yamaha DX7 (https://youtu.be/i7JViW-60WA). Зазначимо, що остання версія зазнала значних змін у тембрах інструментів. У композиції використовувалися такі популярні на той час синтезатори: Yamaha DX7, PPG Wave, Roland Juno-60, LinnDrum drum machine.

Склад інструментів також змінився. У деяких мелодичних партіях використано лаєрінг (англ. layering – багатошаровість) інструментів, що оновило звучання синтезаторів, які мають певний набір тембрів. Яскравість цих змін ми можемо прослухати у сольних партіях. Соло в «Miss Eerie» 1981 року виконується rhodes piano. У зразку 1984 року соло виконується Fairlight CMI, що має більш обтяжений синтетичний тембр, з використанням просторовою обробкою delay. У фінальній версії використовується lead instrument Yamaha DX7, що надає відчуття легкості та романтичності, тим самим підкреслюючи ліричність пісні.

Самі виконавці неодноразово зазначали, що відповідність звучання до трендів тих часів зіграла вагому роль у формуванні успішного варіанту звучання. Перший музичний продюсер Т. Менсфілд був палким прихильником комп'ютерного музичного інструменту Fairlight, тому більшість партій звучали з його використанням. Із приходом А. Тарнея відбулося покращення версії за рахунок доопрацювання оркестровки та базових тембрів фонограми, що сподобалося рекодинговій компанії. Це відбулося шляхом використання технології лаєрінгу (англ. layering technique), яка поєднує кілька окремих тембрів для створення єдиного, більш повного, оригінального тембру. Базовим тембром головного рифу програшу є lead instrument Juno-60. Головною особливістю є використання комп'ютера BBC, що дав змогу редагувати міді-інформацію композиції, тим самим покращивши ритмічне виконання та звучання в цілому. Це використання досягнень актуального саунду того часу дало можливість підвищити якість звучання. Найвагомішим впливом А. Тарнея, за словами Мортена Харкета, було природне покращення звучання основного голосу, *заміна основної вокальної партії*. Мортен стверджує, що після роботи з Аленом у голосі з'явилися «крила». Отже, *орієнтація на актуальне звучання*, володіння технологіями та розумінням художнього задуму, що стоїть перед музичним продакшном, призводить до вагомих зрушень у саунді композхиції. Реалізація подібної думки на звучання основного лідвокалу призводить до натуральної естетики, що подобається слухачу.

Неодноразовий перезапис вокалу та бек-вокалу сприяв покращенню версії пісенного

твору, де команда авторів намагалися підсилити музичну складову бек-вокальними партіями, тим самим зазначити факт присутності тріо в колективі. Якщо в першому варіанті звучання «Miss Eerie» звучить дует, то в фінальному варіанті чітко виділені соло і бек-вокал.

Дві версії пісні «Take On Me» Тоні Менсфілда (1984) і Алена Тарнея (1985) є наглядними зразками перезаписів бек-вокалу. Відзначимо, що комерційно успішна версія 1985 року має ряд ключових особливостей, де головною є відсутність превалювання бек-вокальних партій на приспівах, що прослідковувалася в усіх попередніх версіях композиції. Бек-вокал був замінений і продубльований синтезатором, що нагадує звучання голосу. Другою особливістю є те, що головний бек, що відповідає на соло голос приспіву та звучить з текстом «Take on me», це створює відповідний контраст до головної вокальної партії, добавляє грайливості та динаміки у сприйнятті усієї композиції.

Розглядаючи хронологію бек-вокалу в інтерпретаційному ряді «Take On Me» зробимо припущення: задля успішного варіанту звучання музичний продакшн може відмовитися від запропонованих раніше музичних рішень, тим самим збільшивши витрати на виробництво.

Програмування звучання тембрів композиції є важливою складовою процесу. Головними розбіжностями в програмуванні звучання інструментів в композиції ми спостерігаємо в «Take On Me» версії Тоні Менсфілдома 1984 року та Алена Тарнея 1985 року. Перший був прибічником використання цифрового синтезатора The Fairlight CMI, коли другий – синтезаторів Yamaha DX7, PPG Wave, Roland Juno-60, LinnDrum drum machine. Також Ален Терней використовував технологію лаєрінгу, де кількість шарів інструментів могла сягнути до двадцяти. Подібне рішення використання лаєрінгу дозволяє отримати безкінечну череду варіантів тембрів, а також отримати ексклюзивне звучання композиції, що ми можемо спостерігати в пісні «Take On Me».

Зміна загального звучання фонограми має вплив на природність звукового рішення. Аналізуючи звучання представленого ряду фонограм, зазначимо, що успішна версія звучить природніше, її сприйняття комфортне для слухацької аудиторії. Безперечно, до цього були зроблені відповідні кроки, а саме було здійснено адаптацію оркестровки, доопрацьовано аранжування, зокрема знайдено необхідні тембри, відбулася редакція міді-інформації, здійснено відповідний запис електрогітар та, найголовніше, – головного голосу. В порівнянні з попередніми варіантами звучання у голосі «з'являються крила», він начебто лунає над фонограмою. Важливим є й вміння мікс-інженера і асистента інженера винайти та утримати необхідний баланс звучання. Вірне використання технології є ключовим як з боку реалізації, так і з боку критичного аналізу. Якщо дотримання технології звукозапису не дає бажаного результату, можна припустити, що були допущені помилки на попередніх етапах – при аранжуванні, створені структури, пошуку тембру, оркестровки.

Завершальним етапом є *доопрацювання музичного груву*. Грув, який визначає емоційне ставлення слухача до композиції, був створений вже в першій версії «Miss Eerie», де композиція мала заданий темп, ритмічні акценти і, головне, – емоційний вплив. Значним недоліком звучання даної фонограми був недосконалий запис живих барабанів, так і фонограми в цілому, і, як наслідок, – не виражений характер звучання для слухача. В той же час зазначимо, у 2005 році в Берліні пролунало живе виконання гуртом «A-ha» версії пісні 1981 року, де аранжування, загальний грув повністю відтворюють версію «Miss Eerie» (https://youtu.be/3meKlaJL3qo). Головними елементами груву перформанса 2005 року є риф електрогітари і сольна мелодія, підтримана живим виконанням барабанної партії. Саме така інтерпретація була закладена в версії 1981 року. Однак технічна фіксація в ті роки була недосконалою, і, відповідно, адаптація під використання синтетичних барабанних модулів відбулася лише в 1985 році. Програмування синтетичних барабанів відповідало початковій ідеї, але мало звучання сучасних барабанів. Автори перепробували десятки грувів, де головним елементом були як барабани, так і фанкові гітари. У процесі пошуку вони змінювали грув від панку до ліричного поп-напряму, повертаючись до синті-попу. Підсилення груву відбулося за рахунок ритм-секції, головного лейтмотиву та продуманої оркестровки. Тому відпрацювання музичного груву, як головного елементу фонограми, що змушує слухача до емоції або до дії

(танцю), є визначальним елементом, над удосконаленням якого музиканти працювали протягом довгих п'яти років.

Висновки. На прикладі пісні «Take On Me» та її попередніх версій «Miss Eerie» і «Lesson One» простежено роль музичного продакшну, спрямованого на формування позитивної реакції слухацької аудиторії. Детальний аналіз версій пісенної композиції наглядно демонструє реалізацію її інтерпретаційного потенціалу через характеристику того чи іншого елементу музичного продакшну. Технологія звукозапису та відтворення синтезованих тембрів суттєво вплинула на загальний характер звучання пісні «Take On Me», як і оркестрування, що базується на музичній класиці. Аранжування, тембр голосу та інструментів виводить звучання пісні на новий рівень, визначаючи його ексклюзивність та неповторність, що стало можливим завдяки правильному музичному продакшну пісенної композиції. Ключовим фактором, що вплинув на успішність композиції, стала співпраця з кваліфікованим музичним продюсером А. Тернеєм, який вивів пісню «Take On Me» на новий рівень звучання. У процесі роботи над твором він не заперечив жоден із запропонованих варіантів музичного продакшну, а акумулював їх найсильніші сторони: вступ композиції прозвучав у виконанні синтезатора, як в початковому варіанті пісні «Miss Eerie», загальний музичний грув барабанної партій був також близьким до оригіналу, в той час як потужність звучання синтетичних барабанів була взята з версії 1984 року. Вагомим внеском у звучання пісні стали аранжування та оркестровка, завдяки чому музичний твір отримав можливість досконало прозвучати при використанні інших музичних інструментів. Доведено, що генерування музичних ідей та пошук найоптимальнішого звучання – це прерогатива музичного продакшну, за який відповідає музичний продюсер.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
2. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. 2022. Вип. 3. С. 233–239.
3. Кущ В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. … д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 200 с.
4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2008. № 1. С. 106–111.
5. Ніколаєвська Ю. В. Homo inerpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
6. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2011. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. С. 3–11.
7. Шип С. В. Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 1–9.
8. Сюта Б. О. Оркестровка, Оркестрування. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: https://esu.com.ua/article-75764 (дата звернення: 07.08.2025).
9. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 32–36.
10. Hawkins S., Broch Ålvik J. M. A-ha's «Take on Me»: Melody, Vocal Compulsion, and Rotoscoping. *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches* / ed. Ciro Scotto, Kenneth Smith, John Brackett. London : Routledge, 2019. P. 77–94.

REFERENCES:

1. Kolesnyk, O. S. (2014). Fenomen interpretatsii v khudozhnii kulturi [The phenomenon of interpretation in artistic culture]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Kolosok, V. I. (2022). Analiz kharakternykh osoblyvostei suchasnykh ukrainskykh estradnykh khitiv na prykladi tvoriv-peremozhtsiv mizhnarodnoho pisennoho konkursu «Yevrobachennia» 2004, 2016, 2022 rokiv [Analysis of the characteristic features of modern Ukrainian pop hits on the example of winning entries of the international Eurovision

Song Contest in 2004, 2016, 2022]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 233–239. [in Ukrainian].

3. Kushch, V. V. (2021). Pisenna tvorchist Ivana Karabytsia [Song creativity of Ivan Karabyts]. PhD thesis. Kyiv : National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2008). Analiz u rakursi muzykoznavchoi interpretatsii [Analysis in the perspective of musicological interpretation]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1, 106–111 [in Ukrainian].

5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit* [Homo interpretatus in the musical art of the 20 – early 21 centuries]. Kharkiv : Fakt [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. I. (2011). Teoriia muzykoznavchoi interpretatsii yak napriam suchasnoi hermenevtyky [Theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 95, 3–11 [in Ukrainian].

7. Shyp, S. V. (2009). Zadum muzychnoho tvoru u linhvosemiotichnomu aspekti [The concept of a musical work in the linguosemiotic aspect]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir – Musical Ukrainistics: Modern Dimension*, 3, 1–9 [in Ukrainian].

8. Siuta, B. O. (2022). Orkestrovka, Orkestruvanniea [Orchestration, Orchestrating]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/article-75764 [in Ukrainian].

9. Tormakhova, V. M. (2017). Osoblyvosti interpretatsii v pop-muzytsi [Peculiarities of interpretation in pop music]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art History*, 36, 32–36 [in Ukrainian].

10. Hawkins, S., Broch Ålvik, J. M. (2019). A-ha's «Take on Me»: Melody, Vocal Compulsion, and Rotoscoping. The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches, 77–94. London : Routledge [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 784.011.26:[792.091:784.071.2]»20»
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-3

Галина ГАЦЕНКО
доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри естрадного співу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8752-8788

Марина ГОСПОДІНОВА
доктор PhD, викладач естрадного і джазового вокалу; Академія музики, танцю та образотворчого мистецтва ім. проф. Асена Діамандієва, кафедра класичного та естрадно-джазового виконавського мистецтва; м. Пловдів, Болгарія
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-5660-3687

Тамара КАЛЮЖНА
викладач кафедри естрадного співу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-9996-2393

Бібліографічний опис статті: Гаценко, Г., Господінова М., Калюжна, Т. (2025) Засоби музичної виразності естрадної пісні як складова режисури сценічно-вокального твору. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 17–30, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-3

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСУРИ СЦЕНІЧНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ

Мета статті – проаналізувати музичні засоби виразності як складові режисури естрадно-вокальних творів та продемонструвати їхнє застосування на прикладі творчої діяльності відомих українських виконавців.

Методологія: засобами порівняльного аналізу досліджено творчість окремих українських виконаців, які демонструють різні моделі використання засобів музичної виразності естрадної пісні, що дозволяє акцентувати на різновекторності драматургічно-сценічного вирішення вокальних творів на українській естраді. Музичні засоби виразності в естрадній пісні виконують ключову функцію – формування емоційного простору твору, що безпосередньо впливає на сенсорному, когнітивному та емоційному рівнях на сприйняття слухачем. Кожен засіб музичної виразності – тембр, ритм, гармонія, динаміка, інтонація, артикуляція тощо – діє як інструмент емоційного моделювання, який дозволяє виконавцю викликати певні почуття в слухача.

Наукова новизна: поглиблений порівняльний аналіз виконавської манери сучасних українських поп-виконавців (на прикладі окремих творів О. Пономарьова, Т. Кароль, Джамали, Н. Могилевської, П. Зіброва) дозволяє констатувати різностильове використання засобів музичної виразності естрадної пісні і, відповідно, різноманіття сучасних підходів до режисури сценічно-вокального твору, що є важливим для розуміння сучасних тенденцій у сценічно-вокальному мистецтві.

Висновки: режисура сценічно-вокального твору на естраді передбачає синхронне поєднання музичної виразності з акторською та художньою складовою. Основні засоби виразності у поєднанні зі сценічною грою творять єдиний образ номера, в контексті сценічного втілення пісенного твору вони не лише формують художній образ, а й забезпечують глибинний емоційний вплив на слухача, сприяючи розкриттю змісту, драматургічної побудови та авторського задуму.

Ключові слова: *естрадний вокал, українська пісенна естрада, засоби музичної виразності, режисура естрадної пісні, сценографія естрадно-вокального твору.*

Halyna HATSENKO
Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Pop Singing, 36 Yevhen Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8752-8788

Marina GOSPODINOVA
Doctor PhD – Chief Assistant, Pop and Jazz Singing teacher at the Academy of Music, Dance and Fine Arts «Prof. Asen Diamandiev», Classical and Pop and Jazz, Performing Art department; Plovdiv, Bulgaria
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-5660-3687

Tamara KALIUZHNA
lecturer at the Department of Pop Singing, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhen Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-9996-2393

To cite this article: Hatsenko, H., Gospodinova, M., Kaliuzhna, T. (2025). Zasoby muzychnoi vyraznosti estradnoi pisni yak skladova rezhysury stsenichno-vokalnoho tvoru [Means of musical expression in popular music as a component of stage direction in vocal performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 17–30, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-3

MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN POPULAR MUSIC AS A COMPONENT OF STAGE DIRECTION IN VOCAL PERFORMANCE

The purpose of this article is to analyze the means of musical expression as integral components of stage direction in popular vocal performance and to demonstrate their application through the creative activities of leading Ukrainian performers.

Methodology. Using comparative analysis, this study examines the work of selected Ukrainian performers who employ different models of applying the means of musical expression in popular music. This approach makes it possible to emphasize the multidirectional nature of dramatic and stage solutions for vocal works in the Ukrainian popular music scene. The means of musical expression in popular music perform a key function – shaping the emotional space of a work, which directly affects the listener's perception on sensory, cognitive, and emotional levels. Each means of musical expression – timbre, rhythm, harmony, dynamics, intonation, articulation, etc. – serves as an instrument of emotional modeling, enabling the performer to evoke specific feelings in the audience.

Scientific Novelty. An in-depth comparative analysis of the performance styles of contemporary Ukrainian pop artists (based on selected works by O. Ponomariov, T. Karol, Jamala, N. Mohylevska, and P. Zibrov) confirms the diverse stylistic use of musical expression in popular music. This variety, in turn, reflects a wide spectrum of current approaches to the stage direction of vocal works, offering valuable insight into contemporary trends in stage and vocal artistry.

Conclusions. The stage direction of a popular vocal performance involves the synchronous integration of musical expression with acting and artistic elements. The main means of expression, combined with stage performance, create a unified image of the act. In the context of a song's stage interpretation, they not only shape the artistic image but also deliver a profound emotional impact on the listener, contributing to the revelation of content, dramatic structure, and the author's intent.

Key words: *popular vocals, Ukrainian popular music, musical means of expression, stage direction in popular song, scenography of vocal performance.*

Актуальність проблеми. Естрадна пісня – жанр популярної вокальної музики, що поєднує вокальне звучання з елементами театрального шоу і вирізняється щирістю, легкістю та загальною доступністю для слухача. Саме ці якості зумовлюють широку популярність естрадних композицій: за характером виконання вони прагнуть бути виразними й запам'ятовуваними, утворюючи синтетичне поєднання музики з акторською чи хореографічною складовими. У такому жанрі музика та сценічна дія є нерозривними складовими: режисура сценічно-вокального твору спрямована на організацію номеру, де кожен музичний засіб підпорядковується художньому задуму. Безперечно, що «у художній структурі естрадного вокального номера чітко прослідковується тенденція до розвитку синтезу таких мистецтв, як вокал, акторська майстерність та режисура». (Бобул, 2021, с. 123) Для розуміння цих процесів важливо проаналізувати музичні засоби виразності, окреслити їх роль у сценічному втіленні естрадної пісні та продемонструвати їхнє застосування на прикладі сценічно-концертної діяльності відомих українських виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи сучасний культурно-мистецький дискурс щодо ролі засобів музичної виразності у режисурі та драматургії естрадно-вокального твору, визначимо низку аспектів,

що знаходяться у центрі уваги наукової дискусії. Це загальні питання щодо формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття, художньо-естетичних характеристик вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв, стильових особливостей сучасної естрадної пісні та особливостей української вокальної музики в аспекті виконавства (Бойчук, 2023; Бобул, 2021; Сухолова, 2023; Матюшенко-Матвійчук, 2022; Локтіонова-Ойцюсь, 2023). Це також питання сценічного втілення естрадної пісні через комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках, стильових функцій аранжування в побудові цілісного музичного образу естрадно-пісенної композиції та проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (Гаценко, Ковмір, & Юрчук, 2024; Гіга, 2021; Ткаченко, 2017). Естетичні концепції художньо-виразного мислення співака естрадного жанру досліджують О. Сметана, Б. Сірук та Н. Онищук (2024); роль вокально-художнього репертуару у професійній діяльності естрадного співака розглядають Н. Фарина та О. Ушакова (2021); художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю, концертний виступ в контексті виконавської діяльності вокаліста та риси вокального універсалізму в творчості провідних українських естрадних співаків вивчають А. Фурдичко, І. Усачова та Т. Калюжна (2024), О. Масник (2024), а також І. Семененко, М. Іваненко та Г. Павлюкова (2017). Окрім окреслених аспектів досліджуються питання інтонаційної сутності української естрадної пісні (Бурлака, 2023), вокальної манери як основи творчого стилю поп-виконавця (Зібров, Зайцев, 2024; Зайцев, Зібров, 2024), розвитку харизматичних якостей соліста-вокаліста у процесі фахової підготовки та роботи над художнім образом у вокальних творах (Гмиріна, 2018; Козій, Тарасюк, 2022). Слід також назвати цілу низку наукових праць, присвячених дослідженню інтерпретаційних аспектів виконання естрадних пісень Н. Яремчука, М. Скорика, А. Кузьменка, Джамали, О. Пономарьова, С. Вакарчука, Н. Могилевської та ін. (Ishchenko, 2024; Байдак, 2021; Білобловський, 2023; Войченко, 2022; Голобородов, 2024; Горіна, 2022; Петровська, 2021, та ін.).

Не зважаючи на певну досліджуваність питання ролі засобів музичної виразності у режисурі та драматургії естрадно-вокального твору, дана проблема залишається актуальною в сучасному науковому дискурсі. Це зумовлено як постійним оновленням виконавських стратегій, так і динамічними змінами у сфері масової культури, де естрадна пісня відіграє важливу комунікативну та емоційно-естетичну функцію. Сучасні українські виконавці демонструють високий рівень інтеграції вокальних, музичних, сценічних та драматургічних складових, що потребує комплексного наукового осмислення.

Метою дослідження є: проаналізувати засоби музичної виразності як складові режисури естрадно-вокальних творів та продемонструвати їхнє застосування на прикладі творчої діяльності відомих українських виконавців.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному соціокультурному просторі естрадний спів є одним із найпопулярніших видів музичного мистецтва, оскільки естрадна музика як жанр, характерними особливостями якого є щирість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність в поєднанні з виразним сценічним образом, найбільш легко сприймається на слух та доступна за формою будь-якому слухачеві. Естрадна пісня вирізняється концентрованою, яскравою експресією: вона часто спирається на прості мелодію та гармонію, але компенсує це майстерністю інтерпретації. Цей жанр формувався під впливом народної й популярної музики та театральних традицій, відповідно режисер естрадного номеру повинен знати «мову» всіх видів мистецтв, які органічно «вплетені» в мистецтво естради. Безперечно, що «сучасне естрадно-вокальне мистецтво є явищем синтетичним, воно охоплює різноманітні жанри, стилі, напрямки та поєднує в собі багатогранність універсальних вокально-технічних прийомів». (Масник, 2024, с. 124) Таким чином, естрадна пісня як жанр вирізняється поєднанням популярного, емоційно насиченого виконання з яскравим сценічним шоу.

Режисура сценічно-вокального твору – це процес постановки естрадного номеру, у якому музична й вокальна складові твору органічно поєднуються з театральними засобами (сценографією, рухом, костюмами). Ця постановка передбачає збудовану драматургію номера

та створення певного сценічного образу, що доповнює музичний зміст. При цьому режисер керує усіма виразними засобами: режисура не обмежується технічним демонстрацією вокалу, а включає проживання, проникнення в сенс пісні для передачі глядачеві закладеного образу. Кінцевою метою постановника є створення сценічно-вокального образу естрадного співака, який формується за рахунок поєднання вокальних (тембр, інтонація, динаміка) і пластичних (рух, міміка) засобів. Наприклад, ліричний фрагмент пісні може супроводжуватися м'якою інтонацією та повільними жестами виконавця, а кульмінаційний – крещендо та енергійними рухами, щоб відповісти задуму постановки. Таким чином, режисура сценічно-вокального номеру створює єдність музичного твору (включаючи засоби виразності) та його візуального супроводу, роблячи номер цікавим і виразним.

До основних засобів музичної виразності естрадної пісні належать усі елементи музики, які формують її емоційний зміст: мелодія, гармонія, ритм, темп, динаміка, тембр, інтонація, артикуляція тощо. Мелодія – основна мелодійна лінія твору, що несе головний музичний контент: її висхідні й низхідні рухи, широкі інтервальні скачки чи плавні лінії передають різні почуття, наприклад, високе розташування і великий крок може надавати твору радісно-піднесеного характеру, а низхідний рух навіювати меланхолічний настрій. Гармонія (акордова палітра) створює фон та кольорові нюанси мелодії: прогресії гармонії можуть посилювати напругу чи, навпаки, створювати відчуття спокою; наприклад, мінорні акорди нерідко передають сумні переживання, а мажорні – викликають оптимістичні та бадьорі емоції. Ритм та темп задають рух твору: чіткий ритмічний малюнок і прискорений темп (як-от танцювальні пісні) створюють відчуття енергії й піднесення, тоді як повільний темп та рівномірний ритм підкреслюють ліричність. Динаміка – контраст між гучними (forte) та тихими (piano) фрагментами викликає емоційне збудження чи розрядку; раптові гучні акценти можуть підсилювати драматургічний ефект, а поступове розгортання динаміки (крещендо) – нарощувати напругу до кульмінації.

Темброве забарвлення звуку голосу чи інструментів також впливає на формування сценічного образу естрадно-вокального твору та виконавця: наприклад, теплий, м'який тембр вокалу передає ніжність, а яскравий «металевий» тембр створює відчуття блиску та сили. Інтонація – точність голососполучень у межах тональності; виразний елемент, близький до мовної інтонації, що дозволяє акцентувати слова й фрази, надаючи їм емоційного відтінку. Артикуляція – спосіб виконання звуків (чітке відтворення приголосних, різка чи плавна передача звуків – нот); у вокальному виконанні артикуляція впливає на сприйняття тексту: чітка дикція (зрозумілі слова) підсилює драматичний ефект, а легка напівзамкнена вокалізація може створювати затуманену, мрійну атмосферу.

Загалом усі ці складові діють синергетично. За даними досліджень, ритм, темп, тональність, динаміка, тембр і гармонія разом формують емоційну реакцію слухача, адже «у створенні художнього образу вокального твору важливими є всі засоби музичної виразності». (Козій, Тарасюк, 2022, с. 144) Використання змінних ритмів і мелодичних нюансів, а також мікродинаміки (дрібні фарбування звуку) збагачує музичний образ, робить його більш живим. Зрештою, грамотна варіація темпу, динаміки й тембру дає змогу виконавцю та режисеру точно передати задум твору та керувати емоційною напругою номеру. У творчості українських естрадних артистів перелічені засоби виразності проявляються по-різному; розглянемо кілька прикладів із репертуару О. Пономарьова, Т. Кароль, Джамали, П. Зіброва та Н. Могилевської.

Олександр Пономарьов, народний артист України, на конкурсі «Євробачення-2003» він виконав запальну пісню «Hasta La Vista», в якій критики відзначили його потужний вокал та енергійний сценічний образ. У цій композиції є яскравий драйвовий ритм і стрімка мелодична лінія, що підкріплюється динамічними переходами; співак уміло використовує сильний тембр і форте-крещендо на кульмінаціях, додаючи номеру драйву та емоційності. Однак зауважимо на тому, що вокально-сценічний образ співака у публіки більше асоціюється з романсово-баладною естетикою («Варто чи ні» («Я люблю тільки тебе»); «Він чекає на неє»; «З ранку до ночі»; «Чомусь так гірко плакала вона…» та ін): це поп-балади «з загадково-таємничими образами», що характеризуються

«чуттєвістю, персоналізацією». (Голобородов, 2024, с. 127) Проаналізуємо засоби музичної виразності в пісні-романсі О. Пономарьова «Я ніколи нікому тебе не віддам» як складові режисерсько-драматургічного вирішення її сценічної презентації.

Гармонія й акорди: пісня побудована в тональності ля-мінор (Am), що надає їй проникливого меланхоліко-романтичного забарвлення. Основна гармонічна схема включає акорди Am – E – Dm – E, переважно в куплеті, з незначними варіаціями у приспіві – Dm – E – Am або додаткові проходи через Em, F, Am7. Ця гармонія створює стабільну, але емоційно насичену основу: мінорна тональність підіймає тему очікування та ніжної любові, а домінанта (E) нагромаджує внутрішню напругу й очікування. Текст (Л. Пономаренко) сповнений романтично-ліричних образів: сни, зорі, злиття двох життєвих ліній у єдину долю. Приспів із повторенням фрази «Я ніколи нікому тебе не віддам» виконує роль емоційного центру – це мантра відданості, яка посилюється через мелодичне повторення. Сполучення поетичного тексту з плавною, трохи піднесеною мелодією підсилює почуття щирості й відданості. Куплети виконані в стриманому динамічному діапазоні – piano / mezzo piano, що відповідає стану роздумів і внутрішнього очікування. У приспіві відбувається сильний динамічний перехід – mezzo forte / forte, який підкреслює мить емоційного зізнання й щирості, що наростає. Такий контраст формує драматично-драматургійну дугу, роблячи приспів кульмінаційним моментом.

Тембр і вокальна манера співака заслуговують на окрему увагу: співак використовує характерний для себе сонорний, чистий баритон, який звучить емоційно близько й щиро та «відзначається вишуканістю, проникливими ліричними відтінками, приваблює світлим ліризмом; для співака характерна… висока вокальна майстерність, віртуозність, разюча легкість, невимушеність у виконанні партії…, досконаліть виконавського апарату…, емоційність…». (Голобородов, 2024, с. 129) У куплетах пісні «Я ніколи нікому тебе не віддам» він співає більш інтимно, із легкими напівтоновими варіаціями, у приспіві голос відкривається, додаючи широти й наповнення – це створює враження, ніби слова з'являються з глибини серця. Тембр залишається рівним, але контрольованим – так досягається баланс між емоційністю й стриманістю. Темп твору є помірним, плавним, з чітким помірним ритмом – саме він сприяє хвилеподібному розвитку пісні: звучання ніби дихає, живе своїм внутрішнім ритмом. Відсутність виразних синкоп чи ритмічних потрясінь підтримує спокійне емоційне занурення. Синтез усіх цих засобів – меланхолійної гармонії, тонкого тембру, драматичної динаміки, інтимної лірики – створює потужний емоційний ефект. Слухач сприймає цю пісню як проникливе зізнання: тепло, ніжність, очікування і відданість переплітаються в одному вислові, репліка «Я ніколи нікому тебе не віддам» залишається в пам'яті – це свідчення щирості почуттів, яке зачіпає серце.

Відтак кожний із засобів музичної виразності у пісні відіграє значну роль у її емоційному впливі на слухача: гармонія (Am, Dm, E) надає мінорної чуттєвості та напруги очікування; мелодія та лірика створюють романтичні образи й мантру любові; динаміка розвивається від м'якої лірики до сильного зізнання; тембр та виконавська манера демонструють сонорність, щирість, контрольовану емоційність; ритм і темп з їх плавним розвитком надають твору медитативної атмосфери. Ця композиція – класика естрадної лірики, де музичні й вокальні засоби органічно слугують передачі глибокої емоційної історії, це класичний приклад сценічно-вокального твору, де режисура (сценічне втілення) має працювати на підсилення внутрішнього змісту, а не зовнішніх ефектів.

Тіна Кароль (Тетяна Ліберман) – одна з найпопулярніших сучасних співачок, народна артистка України. Її виконання вирізняються контрастними динамічними переходами та емоційним вокалом. В інтерпретації Кароль часто спостерігається прийом белтінгу у попбаладних композиціях, коли вона використовує максимально потужне звучання на високих нотах. Це допомагає створити відчуття піднесення і щирості. Дослідники відзначають: «У цілому Тіна Кароль має дуже вражаючі вокальні можливості, які легко співпрацюють з белтінгом. … манера белтінгу стала невід'ємною частиною її вокальної творчості та допомагає їй передавати емоції та настрій, які вона втілює у своїх піснях». (Зайцев, Зібров, 2024, с. 90) Наприклад, у баладі «Вільна» (feat.

Юлія Саніна) помітним є чергування м'яких куплетів і гучних рефренів: спочатку Тіна співає спокійно, з ніжним тембром і детальним текстом, а потім «вибухає» потужним голосом у приспіві. Таке відчуття поступового наростання емоції характерне для її сценічної манери: співачка зберігає внутрішню напругу, а потім рішуче виплескує її через форте. Дует Т. Кароль та Ю. Саніної, виконаний у стилі ліричної, але рішучої композиції, став офіційним саундтреком до фільму «Віддана» і представлений як «жіночий маніфест» – вираз сили, свободи й сестринства. Сам трек визначають як ліричний та водночас рішучий, що гармонійно поєднує чуттєвість і енергетичний драйв.

Аналізуючи мелодію, гармонію та структуру пісні, зауважимо, що її композиція побудована на прогресії G – Em – Bm, яка послідовно повторюється, створюючи атмосферу глибини й певного емоційного зосередження. У текстовій частині ритм із повторенням фрази «Я вільна» виступає як мантра, що чітко фокусує емоційний меседж та додає композиції ритуальності й сили. Темп композиції середній, стриманий, він підкреслює внутрішню рішучість і відчуття постановки особистого кордону – «вільна» у своїй позиції. Ритм і гармонічні лінії композиції не мають агресивного прискорення, але створюють стабільну опору для вокалу. Слід також акцентувати на ролі тембру та вокальної інтонації: у дуеті тембри співачок доповнюють один одного – теплий романтичний голос Тіни протистоїть більш ангажованому, енергійному тембру Юлії – цей контраст підсилює сюжет про двох жінок з різними долями, що стоять поруч. У виконанні зберігається рівновага між ніжною інтимністю і впевненим звучанням, особливо в приспіві «Я не боюсь, тепер я вільна» – інтонація наповнена тріумфом свободи й самовизначенням.

Динаміка та драматургія твору характеризуються такими рисами: куплети виконані більш стримано (piano–mezzo-piano), що формує відчуття внутрішнього монологу чи переосмислення. Приспів звучить значно потужніше (mezzo-forte / forte), акцентуючи кульмінацію – мить, коли героїні голосно заявляють про свободу. Динамічний контраст додає композиції драматизму, який у поєднанні з ліричним наративом, дозволяє слухачеві емоційно зануритися у текст і музику твору: лірика, написана alyona alyona, містить образи звільнення від обмежень – «Сповільнений пульс… більше я не боюсь… Я вільна» – виступає як емоційний переворот у внутрішньому світі героїні. Повторення «Я вільна, вільна, вільна…» зливається з музичним ритмом, створюючи одночасно рефрен і внутрішній заклик – таким чином, музика й текст працюють синхронно, збуджуючи у слухача емоції та почуття.

У пісні «Вільна» музичні засоби виразності працюють злагоджено, щоби передати глибокий емоційний меседж: гармонія G – Em – Bm створює атмосферу внутрішньої сили та спокою; повтор (мантра-сигнатура) «Я вільна» акцентує момент визволення; темп і ритм стримані та підкреслюють внутрішню рішучість; тембри виконавиць – це контраст тепла й сили як діалог свободи й впевненості; динаміка демонструє перехід від тихого роздуму до потужної декларації; лірика емоційно заряджена, працює як внутрішній монолог зі звільненням. Ця пісня – не лише музичний твір, а й справжня емоційна декларація, яка через музичні засоби стає голосом для кожної жінки, що прагне бути вільною.

Джамала (Jamala, Сусана Джамаладінова) – переможниця Євробачення-2016, народна артистка України. Її виконання вирізняються широким вокальним діапазоном і поєднанням стилів. За аналізом фахівців, «вокальні здібності Джамали є настільки визначними, що вона не потребує залучення додаткових засобів задля привернення уваги на сцені. Її великий вокальний діапазон та майстерність оперування голосовим апаратом є тими рисами, що найбільше вражають. Саме тому її виступи… позбавлені надмірностей у сценічному оформленні та дозволяють сконцентруватись глядачам на її вокалі та тих художніх образах, які вона прагне передати». (Войченко, 2022, с. 79)

Відтак, у вокальній манері Джамали домінує співоча компонента, вона легко переходить між академічним, джазовим, естрадним і народним стилями, нерідко мікшуючи їх у межах одного твору. Дослідники відзначають, що великою силою Джамали є її виразний індивідуально забарвлений тембр і віртуозна оперна техніка: «Співачка використовує різні вокальні манери (академічну, джазову, естрадну, народну), прийоми та виконавські техніки в залежності від типу твору. У цьому полягає сутність її творчої

унікальності». (Войченко, 2022, с. 79) Тому в одних піснях (наприклад, «1944») вона використовує ніжне мікроглісандування та глісандо, а в інших (як-от «Шлях додому») – потужні соул-вибухи. У музичному плані її пісні часто містять розписану мелодію з варіаціями (орнаментами) і драматично-гармонічні переходи. Наприклад, в «1944» вона поступово нагнітає напругу м'якими фольклорними інтонаціями, а кульмінаційний рефрен виконує з криком і гучною підтримкою оркестру – тут яскраво спрацьовують динаміка і тембр для передачі глибокого переживання. У пісні «Smile» (третій сингл із дебютного альбому «For Every Heart», виконаний англійською мовою) Джамала також вдало поєднує естрадно-джазову манеру з традиціями народного вокалу, східного мелізматичного співу, елементами йодлю, а також латинсько-американського стилю. Така «вокальна мозаїка» уособлює її музичну подорож різними культурами. Фінал пісні увінчаний співом у свистковому регістрі, що додає насиченої кульмінації і демонструє високий вокальний контроль.

Для цієї пісні, як і загалом вокальної манери співачки, характерними є мелізми, інтонаційна свобода та експресія. У композиції помітні рясні мелізматичні «проходки», декоративні вокальні фрази й імпровізації – це властиво стилям соул і джаз, які Джамала об'єднує у своїй манері. Вона використовує лабільне інтонування: оф-фітчі, глісандо (під'їзди й спуски до звуків), а також белтінг і фальцетні проходи, що створює емоційні нюанси й живе звучання. Стилістичної яскравості вокальній манері артистки додає органічне поєднання естрадної, джазової та народної вокальної школи, у тому числі кримськотатарської й східної традиції (завдяки власному походженню). Крім того, у словесному плані пісня «Smile» говорить про силу звичайної усмішки, здатну долати стіни і створювати емоційний зв'язок між людьми.

Відтак, говорячі про роль засобів виразності у вокально-сценічній презентації пісні «Smile», відзначимо такі складові, як: вокальна техніка (яскравий мікс джазу, фольклору й сучасного естрадного стилю); мелізми, імпровізація, інтонації (надають емоційної експресії, народної безпосередньості, артистичності); використання свисткового регістру як ефектна кульмінація та демонстрація вокальної майстерності; тематика та наратив пісні – усмішка як міст любові й щирості, звернення до слухача. У відеопрезентації пісні «Smile» камера підкреслює атмосферу легкості – відео було оформлене в стилі лялькової анімації, що узгоджується з наївним, веселим характером пісні. Отже, Jamala – «Smile» – це не просто весняна й запальна композиція, а вокальне шоу, де майстерність та культурна глибина поєднані із щирістю й артистизмом.

Наталія Могилевська – українська попспівачка, народна артистка України. У її репертуарі багато енергійно-ритмічних танцювальних пісень («Я танцювала» та ін.), де в гру вступають різкі синкопи та зміни темпу. Мелодія часто має запальні приспіви, що виконуються з виразною артикуляцією, а партії куплетів – із більш ніжною інтонацією. Співачка відома сценічною яскравістю: вона активно використовує жести та костюми, доповнюючи вокальну виразність театральною манерою й активною хореографією вокальних номерів. Така комбінація (спів із танцювальними паузами та динамічними акцентами) робить її виступи по-справжньому запальними.

Пісня Н. Могилевської «Я вдома» (2023 р.) належить зовсім не до начебто притаманної творчості співачки «легкої» танцювально-хореографічної стилістики, і це характеризує «період зміни творчої політики, пошук нових ідей та іміджевих позицій співачки». (Петровська, 2021, с. 75) Темп і ритм пісні відображають спокій і відчуття щоденної боротьби; початок композиції характеризується повільним, рівномірним темпом, що створює атмосферу роздумів і пригніченого натиску. Такий ритм відповідає емоційному стану війни – відчуття втоми, болю, але водночас незламності. Тембр та вокальна палітра твору уособлюють щирість і стійкість: вокал Н. Могилевської звучить теплим, проникливим тембром, наповненим внутрішньою силою. У приспіві тембр збагачується глибиною та розкриттям, що підсилює імпульс до надії й єдності – «Я вдома, попри біль і втому». Динаміка пісні розвивається від тихого суму до упевненого стояння: у куплетах вокал виконується тихо, але з глибинною виразністю (piano–mezzo-piano), тоді як приспів відкривається потужнішою емоцією (mezzo-forte / forte). Цей динамічний контраст віддзеркалює психологічний стан – від

гніту емоцій до прагнення вистояти. Інтонація створює емоційні акценти й декларативність: ключові фрази («Діва Марія – звичайна жінка з України», «Я вдома») виконуються з інтонаційною піднесеністю, що робить їх не лише мелодичною, а й текстовою кульмінацією. Такі інтонаційні піки долають мовчання й пробуджують відповіді у слухача.

Текст і музика пісні «Я вдома» є прикладом синтезу сенсу й звучання: слова пісні – це сильні образи війни і домашнього болю («Чуєш ці постріли? Янголи з серця летять», «Душа – рвана та сильна») – що гармонійно поєднані з мелодією, яка наповнює їх смислом. Пауза перед фразою «Я вдома» дає слухачеві можливість «увійти» в ці слова емоційно. Усе це у поєднанні з акторською майстерністю співачки (пісня «Я вдома» є частиною однойменного авторського проєкту – драми Н. Могилевської, присвяченого війні в Україні) створює неабиякий емоційний вплив на слухача. У поєднанні з майстерним виконанням Н. Могилевської, пісня формує відчуття спільної скорботи та сили, що агрегується в єдність. Відтак, у пісні «Я вдома» Н. Могилевська використовує такі музичні засоби для створення глибоко особистого та суспільного голосу: темп і ритм – задають атмосферу рефлексії й боротьби; тембр – виражає інтимність і внутрішню стійкість; динаміка – переходить від тиші болю до потужного звучання надії; інтонація – акцентує фрази-настанови й символізує стійкість; текст-мелодія – у єдності створюють емоційне звернення, яке відповідає ідеї пісні.

Павло Зібров – популярний естрадний співак, народний артист України. Його стиль поєднує легкий фольклорний колорит із теплим оксамитовим тембром голосу. Зібров часто використовує техніку белтінгу – довгого голосного звучання в гучному регістрі, це підсилює емоційну напругу в рефренах його пісень. Як відзначають дослідники, співаки «використовують белтінг для створення масштабності та виразності у своїх виступах. Їхні голоси звучать сильно, гучно та напружено», що дозволяє передати різні емоції, а також «додає енергії та потужності до виконання пісень». (Зайцев, Зібров, 2024, с. 90) У Зіброва ця техніка поєднується з виразними плавними мелізмами і ритмічними акцентами, що робить його манеру помітною і запам’ятовуваною.

Однією з найвідоміших пісень з репертуару співака є «Хрещатик» на вірші Ю. Рибчинського. Характеризуючи тембр та вокальну манеру у цій пісні, зауважимо, що голос П. Зіброва – це класичний приклад потужного естрадного тембру: дзвінкий, яскравий, із певною патріотичною урочистістю. Такий тембр створює враження мужності, впевненості та глибокого зв’язку з рідним містом. Вокал рівний, стійкий у куплетах, а в приспіві – наростає сила (belting), що підсилює відчуття гордості та єдності. Щодо динаміки та драматургії пісні «Хрещатик» відзначимо, що у її композиції чітко проглядається динамічна арка: куплети виконані спокійнішою, більш стриманою манерою (piano–mezzo-piano), тоді як приспів приносить потужне форте – акцент, що додає кульмінаційності. Цей контраст створює емоційне піднесення, підтримуючи патріотичний настрій пісні та драматичну залученість слухача. Проаналізуємо також інтонацію та мелодико-ритмічні акценти: мелодія побудована на плавних, піднесених фразах, з повторенням слів («Кияни, кияни, кияни»), що посилюють ефект загальної згуртованості. Інтонаційне підняття в ключових рядках, особливо у приспіві – «То Хрещатик» – служить емоційним маркером, ніби спонуканням до гордості і єдності. Темп протягом усього виконання твору є стримано-урочистий – помірний, що відповідає патріотичній тематиці. Ритм рівний, без різких синкоп, створює стабільне відчуття спільності. Це ніби маршова впевненість, що підкреслює образ «хрещеного батька» – символічного опертя для киян.

Пісня «Хрещатик» є яскравим прикладом текстово-музичного синтезу: вірші Ю. Рибчинського містять прості, але сильні образи: «каштани», «Софії і Лаври хрести», «хрещений батько – Хрещатик». У поєднанні з відповідною музикою ці образи наповнюються емоційним змістом – вдячністю, співпереживанням, любов’ю. Мелодичних пауз немає – музика тісно слідує за текстом, що створює ефект щирості й включеності (emotive entrainment). У поєднанні: потужний тембр, драматична динаміка, піднесена інтонація, мелодичні лінії, що викликають асоціації з містом – все це формує емоційний ефект на слухача як гордість, ностальгію, єднання з рідним містом. Повторюваний приспів легко запам’ятовується і залишається

у свідомості – фактично, стає музичним символом Києва. Відтак, музичні засоби у пісні «Хрещатик» працюють злагоджено як емоційні маркери, що формують атмосферу патріотизму і любові до Києва: тембр додає голосової сили і урочистості; динаміка створює драматичні кульмінації; інтонація акцентує ключові ідеї; ритм окреслює стабільність і єдність; текст у глибокому синтезі з музикою дає символічну силу.

Відтак, у кожного виконавця засоби музичної виразності працюють заради конкретного сценічного образу. Так, у Т. Кароль вокальне виконання доповнюється складними відео- та світловими ефектами, у Джамали – мінімалістичним сценічним рішенням, яке акцентує увагу на голосі. В усіх випадках мелодійні, ритмічні та інші елементи пісні підтримують основний ідеал виконавця: романтику, драйв, сум чи піднесення. У режисерському задумі всі музичні засоби виразності тісно підпорядковані створенню єдиного сценічного образу: режисер вокального номера будує драматургію, де через елементи музики підкреслюється певна ідея чи сюжет. Таким чином, засоби музичної виразності – динаміка, мелодика, інтонація та ін. – виконують драматичну функцію. Водночас, індивідуальність виконавця є генератором сценічного номера: на естраді існує культ артистичної індивідуальності. Тому режисер має слідувати природнім особливостям артиста: наприклад, режисер, працюючи з Джамалою, створює просту сценографію і зосереджується на вокалі – адже її вокальний діапазон та тембр найбільше вражають слухача, аніж візуальний образ співачки чи сценізація пісні. А під час номеру з П. Зібровим можуть бути задіяні яскраві сценічні елементи (вокальні акценти поєднуються з легкою гротескною постановкою). Усе це ілюструє, що сценічний образ формується злагодженим поєднанням вокальних засобів та зовнішньої презентації (рухів, костюмів, світла). Зокрема, «пластико-мімічна виразність… як засіб втілення художнього образу вокального твору сприяє створенню певного стану, здатного виразити ідею твору, його емоційно-змістовну структуру»; сценічний костюм, грим і зачіска «використовуються виконавцем для характеристики створюваного ним сценічного образу» та ін. (Ткаченко, 2017, с. 194) Загалом, драматургія естрадно-вокального втору «може включати в себе такі специфічні засоби вираження, як безпосередньо вокальну техніку виконавця, пластику, акторські здібності, сценічний імідж та індивідуальну манеру виконавця». (Бобул, 2021, с. 123)

Музичні засоби виразності безпосередньо формують емоційний вплив пісні на глядача. Змінюючи ритм, динаміку, мелодичні нюанси, темброві фарби та інтонацію, виконавець і режисер керують емоційною напругою номера. Наприклад, нагнітання ритму та наростання темпу вважається одним із найпотужніших прийомів для пробудження азарту у публіки, тоді як раптове переходження до тиші чи піанісимо може викликати шок чи тремтіння. У тій же мірі, мелодичні повороти та гармонічні відхилення, що відповідають почуттям (сум, радість, ностальгія), забезпечують співзвучність музики з текстом. Використання яскравих музичних контрастів і виразних вокальних штрихів робить пісню реальної живою для аудиторії. Експресія тембру чи різке інтонаційне запитання пробуджують цікавість, акценти на сильних долях такту додають враження впевненості чи зухвалості. Тобто музичні засоби виразності діють як своєрідний інструмент режисера, що безпосередньо впливає на емоційний стан глядачів. Відтак, музичні засоби виразності в естрадній пісні виконують ключову функцію – формування емоційного простору твору, що безпосередньо впливає на сприйняття слухачем. Цей вплив відбувається на кількох рівнях: сенсорному (фізіологічному), когнітивному (смисловому) та емоційному (психологічному). Кожен засіб музичної виразності – тембр, ритм, гармонія, динаміка, інтонація, артикуляція тощо – діє як інструмент емоційного моделювання, який дозволяє виконавцю не лише передати, а й викликати певні почуття в слухача.

Тембр голосу є одним із найпотужніших маркерів емоційності та засобом ідентифікації емоційного стану: теплий, округлий тембр викликає почуття спокою, довіри, інтимності; яскравий, блискучий – енергії, радості; темний, насичений – суму, сили, рішучості. Наприклад, у виконанні Джамали у пісні «1944» на початку домінує м’який, округлий тембр, який поступово змінюється на різкий, крикливий, виразно насичений – ця динаміка змін тембру

несе глибоке емоційне навантаження, викликаючи в слухача співпереживання. У Олександра Пономарьова, навпаки, тембр завжди є потужним і «сонорним» – навіть у повільних баладах. Цей тип вокалу створює ефект масштабності, відчуття великого емоційного поля. Слухач, навіть не усвідомлюючи текст, інтуїтивно зчитує силу або тендітність переживання через забарвлення голосу.

Динаміка (гучність звучання) є важливим інструментом емоційної драматургії та засобом управління емоційною напругою: динамічні контрасти – від piano до forte – створюють своєрідні «емоційні хвилі». Раптове форте може вразити слухача, а поступове наростання гучності (крещендо) викликає відчуття зростання напруги. В естрадному виконанні ці динамічні коливання інтенсифікують дію, підкреслюючи кульмінаційні моменти. Наприклад, у пісні Тіни Кароль «Перечекати» куплети виконані в інтимному pianissimo, що створює ефект сповіді, а у приспіві відбувається емоційний «вибух» – forte із потужним белтінгом, який сприймається як виверження внутрішнього болю. Саме така динамічна арка формує справжню катарсичну напругу пісні.

Інтонаційна виразність та мелодика у вокалі є одними з найбільш природних форм трансляції емоцій – своєрідною мовою почуттів. Інтонація в пісні, як і в мовленні, позначає сум, радість, збудження чи внутрішню боротьбу. Уміння акцентувати окремі ноти, «підвищити» або «провалити» певні звуки – це не лише техніка, а і мовна міміка, що дозволяє точно транслювати емоцію. Наприклад, кульмінаційні фрази, що мають висхідні інтонаційні арки, як мелодичний хід (висхідні септими, октави), символізують зростання, духовне піднесення, натхнення; навпаки, спадні мелодічні інтонаційні лінії часто позначають відчай, змирення або прощання.

Ритмічна організація і темп впливають на фізіологічну реакцію слухача та дозволяють управляти його психофізіологічним станом (серцебиття, дихання, рухова активність): швидкий темп активізує, повільний – заспокоює. Регулярний, маршовий ритм викликає відчуття впевненості, контрольованості; хаотичний або синкопований – тривоги, розгубленості або напруги. Наприклад, у творчості Наталії Могилевської (пісня «Ніч без тебе»*)* – швидкий темп, чіткий ритм і синкопи створюють «танцювальний драйв», викликаючи у слухача рухову реакцію.

Гармонічне тло (акорди, модуляції) також грає важливу роль у створенні атмосфери та підсвідомої підтримки емоцій слухача: мажор викликає оптимізм, мінор – смуток. Ще більше значення мають несподівані гармонічні повороти, затримки, модуляції, які можуть підсилити відчуття напруги або очікування. Наприклад, у пісні Джамали «Шлях додому» гармонічні зміщення – перехід з мінору в неочікуваний мажор – створюють відчуття емоційного одкровення, переходу від темряви до світла. Це додає композиції глибини і драматизму, змушуючи слухача «відчути» трансформацію почуттів. Крім великих структурних елементів, важливу роль відіграють мікродеталі як носії індивідуальної емоційності: коротке затримання ноти (агогіка), тремоло, дихання перед фразою, легке портаменто, вібрато тощо. Саме ці нюанси створюють емоційний шарм виконавця. Наприклад, у пісні Павла Зіброва «Мертві бджоли не гудуть» комбінація затяжного белтінгу, плавних портаменто і емоційного тремоло на фіналі викликає ефект меланхолічного розриву між реальністю та мрією.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Естрадна пісня – це жанр, де музика виступає не лише засобом звукової краси, але й як потужний носій емоцій і сенсу. Режисура сценічно-вокального твору в естраді передбачає синхронне поєднання музичної виразності з акторською та художньою складовою. Основні засоби виразності (мелодія, гармонія, ритм, динаміка, тембр, інтонація, артикуляція тощо) у поєднанні зі сценічною грою творять єдиний образ номера. Музичні засоби виразності – це не лише «інструменти техніки», а психоакустичні механізми, які активують певні емоційні зони слухача: у руках талановитого вокаліста та режисера вони перетворюються на засіб глибокого емоційного впливу – від сліз до захоплення, від співпереживання до естетичного катарсису. Таким чином, емоційна сила естрадної пісні напряму залежить від точності, гнучкості та артистизму використання виразних засобів музики: їхня органічна інтеграція у сценічну постановку визначає, наскільки глибоко пісня «зачепить» емоції аудиторії. Коли вокальна майстерність виконавця поєднується

з чіткою режисерською концепцією, естрадна пісня набуває сильної емоційної сили і залишає незабутнє враження у глядацької аудиторії.

Перпективи подальших досліджень. Засоби музичної виразності в контексті сценічного втілення пісенного твору не лише формують художній образ, а й забезпечують глибинний емоційний вплив на слухача, сприяючи розкриттю змісту, драматургічної побудови та авторського задуму. Тому дослідження цих засобів у творчості провідних українських виконавців естрадного жанру є важливим для розуміння сучасних тенденцій у сценічно-вокальному мистецтві, а також для вдосконалення професійної підготовки артистів цього напряму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ishchenko O. Інтерпретаційні аспекти виконання естрадної пісні Мирослава Скорика «Намалюй мені ніч». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024(27). С. 77–88. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222443
2. Байдак А. Особливості виконавського стилю Назарія Яремчука. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень :* матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.] ; КМАЕЦМ. Київ : КМАЕЦМ. 2021. С. 13–16. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/zbirnyk.pdf (дата звернення 25.08.2025).
3. Білобловський В. Аналіз засобів музичної виразності у пісні Андрія Кузьменка «Старі фотографії». *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 69. Том 1. С. 67–74. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-1-9
4. Бобул І. В. Художньо-естетичні характеристики вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 122–128.
5. Бойчук А. Нариси формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 60. Том 1. С. 53–59. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8
6. Бурлака А. В. Інтонаційна сутність української естрадної пісні: національний аспект. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищ. освіти і молод. учених, Київ, 7–8 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 14–16. https://drive.google.com/file/d/1gOaSgWdsyQz2mMGJMJn_K5FHh22-wIy3/view (дата звернення 25.08.2025).
7. Войченко О. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 47. Том 1. С. 78–82. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-12
8. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 170–182. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731
9. Гіга С. С. Стильові функції аранжування в побудові цілісного музичного образу естрадно-пісенної композиції. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2020 рік* ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 5–9 квітня 2021 р., м. Івано-Франківськ. Електронне видання. ІваноФранківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2021. С. 249–251. https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2021/08/тези-пну2021.pdf (дата звернення 25.08.2025).
10. Гмиріна С. Розвиток харизматичних якостей соліста-вокаліста у процесі фахової підготовки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2018. № 3, С. 110–115. https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/%20view/154/124 (дата звернення 25.08.2025)
11. Голобородов Д. Порівняльний аналіз інтерпретацій вокального твору «Варто чи ні?» Олександра Пономарьова. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Вип. 77, том 1, С. 125–136. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-16
12. Горіна Ж. Д. Колористика музично-поетичної культури гуртів «Скрябін» і «Океан Ельзи». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2022. Том 33(72). № 5. Ч. 1. С. 32–38. DOI: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.1/06
13. Зайцев В., Зібров П. Виконавська манера белтінг у творчості українських вокалістів. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 1 (214). С. 86–92. DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1(214)-86-92
14. Зібров П., Зайцев В. Вокальна манера як основа творчого стилю поп-виконавця. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Вип. 71. Том 2. С. 48–52. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-7
15. Козій О., Тарасюк Л. Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип 51. С. 142–147. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20
16. Локтіонова-Ойцюсь О. Світовий шлягер як об'єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-7

17. Масник О. Риси вокального універсалізму в творчості провідних українських естрадних співаків. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри: збірник наукових праць* (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.): електронне видання. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ: «Ксерограф», 2024. С. 124–126.

18. Матюшенко-Матвійчук В. Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 2022(4). С. 52–57. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7

19. Петровська Д. Інтерпретаційний аналіз пісні Н. Могілевської «Місяць». *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень :* матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 18.11.2021 р.) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.] ; КМАЕЦМ. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 74–77. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/zbirnyk.pdf (дата звернення 25.08.2025).

20. Семененко І. В., Іваненко М. В., Павлюкова Г. В. Концертний виступ в контексті виконавської діяльності вокаліста. *Молодий вчений.* 2017. № 11(51). С. 652–655. http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/159.pdf (дата звернення 25.08.2025)

21. Сметана О., Сірук Б., Онищук Н. Естетичні концепції художньо-виразного мислення співака естрадного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 75(3). С. 33–38. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-5

22. Сухолова М. Стильові особливості сучасної естрадної пісні. *Перспективи та інновації науки* (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»). 2023. № 7(25). С. 291–302. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7(25)-291-302

23. Ткаченко М. О. До проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (у контексті виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва). *Педагогічні науки: зб. наук. праць.* 2017. Вип. LXXV. Т. 2. С. 192–195. https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/1407 (дата звернення 25.08.2025)

24. Фарина Н. П., Ушакова О. А. Роль вокально-художнього репертуару в системі навчання й у професійній діяльності естрадного співака. *Молодий вчений.* 2021. № 8(96). С. 56–58. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-8-96-12

25. Фурдичко А., Усачова І., Калюжна Т. Художньо-виконавські рефлексії естрадного вокаліста як показник авторського стилю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 183–191. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316736

REFERENCES:

1. Ishchenko O. Interpretatsiini aspekty vykonannia estradnoi pisni Myroslava Skoryka «Namaliui meni nich». [Interpretive aspects of the performance of the pop song by Myroslav Skoryk «Draw me a night»] *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. 2024(27). S. 77–88. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222443 [in Ukrainian]

2. Baidak A. Osoblyvosti vykonavskoho styliu Nazariia Yaremchuka. [Peculiarities of Nazariy Yaremchuk's performing style] *Mystetstvo estrady: problemy vykonavskoi praktyky, systemy osvity y naukovykh doslidzhen :* mater. IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Kyiv, 18.11.2021 r.) / redkol.: O. V. Yakovlev, H. E. Ovcharenko [ta in.] ; KMAETsM. Kyiv : KMAETsM. 2021. S. 13–16. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/zbirnyk.pdf (data zvernennia 25.08.2025). [in Ukrainian]

3. Biloblovskyi V. Analiz zasobiv muzychnoi vyraznosti u pisni Andriia Kuzmenka «Stari fotohrafii». [Analysis of the means of musical expressiveness in the song «Old Photographs» by Andriy Kuzmenko] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Vyp. 69. Tom 1. S. 67–74. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-1-9 [in Ukrainian]

4. Bobul I. V. Khudozhno-estetychni kharakterystyky vokalno-estradnoho vykonavstva yak zhanrovoho syntezu mystetstv. [Artistic and aesthetic characteristics of vocal and pop performance as a genre synthesis of arts] *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. prats. 2021. Vyp. 40. S. 122–128. [in Ukrainian]

5. Boichuk A. Narysy formuvannia estradnoho spivaka Ukrainy u paradyhmi XXI stolittia. [Essays on the formation of a pop singer in Ukraine in the paradigm of the 21st century] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Vyp. 60. Tom 1. S. 53–59. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8 [in Ukrainian]

6. Burlaka A. V. Intonatsiina sutnist ukrainskoi estradnoi pisni: natsionalnyi aspekt. [Intonation essence of Ukrainian pop song: national aspect] *Aktualni pytannia, problemy ta perspektyvy rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* : materialy II Vseukr. nauk.-prakt. konf. zdobuvachiv vyshch. osvity i molod. uchenykh, Kyiv, 7–8 kvit. 2023 r. Kyiv, 2023. S. 14–16. https://drive.google.com/file/d/1gOaSgWdsyQz2mMGJMJn_K5FHh22-wIy3/view (data zvernennia 25.08.2025). [in Ukrainian]

7. Voichenko O. Osoblyvosti vokalnoi manery Dzhamaly. [Peculiarities of Jamala's vocal manner] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2022. Vyp 47. Tom 1. S. 78–82. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-12 [in Ukrainian]

8. Hatsenko H., Kovmir N., Yurchuk V. Stsenichne vtilennia estradnoi pisni: kompleks vyraznykh zasobiv u suchasnykh vykonavskykh praktykakh. [Stage embodiment of pop song: a complex of expressive means in modern performing practices] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo.* 2024. № 7(2). S. 170–182. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731 [in Ukrainian]

9. Hiha S. S. Stylovi funktsii aranzhuvannia v pobudovi tsilisnoho muzychnoho obrazu estradno-pisennoi kompozytsii. [Stylistic functions of arrangement in building a holistic musical image of a pop-song composition] *Materialy zvitnoi naukovoi vebkonferentsii vykladachiv, doktorantiv, aspirantiv universytetu za 2020 rik* DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka», 5–9 kvitnia 2021 r., m. Ivano-Frankivsk. Elektronne vydannia. IvanoFrankivsk: Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2021. S. 249–251. https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2021/08/tezy-pnu2021.pdf (data zvernennia 25.08.2025). [in Ukrainian]

10. Hmyrina S. Rozvytok kharyzmatychnykh yakostei solista-vokalista u protsesi fakhovoi pidhotovky. [Development of charismatic qualities of a soloist-vocalist in the process of professional training] *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. 2018. № 3, S. 110–115. https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/%20view/154/124 (data zvernennia 25.08.2025) [in Ukrainian]

11. Holoborodov, D. Porivnialnyi analiz interpretatsii vokalnoho tvoru «Varto chy ni?» Oleksandra Ponomarova. [Comparative analysis of interpretations of the vocal work «Worth it or not?» by Alexander Ponomarev] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2024. Vyp. 77, tom 1, S. 125–136. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-16 [in Ukrainian]

12. Horina, Zh. D. Kolorystyka muzychno-poetychnoi kultury hurtiv «Skriabin» i «Okean Elzy». [The coloristics of the musical and poetic culture of the groups «Skryabin» and «Ocean Elzy»] *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 2022. Tom 33(72). № 5. Ch. 1. S. 32–38. DOI: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.1/06 [in Ukrainian]

13. Zaitsev, V., Zibrov, P. Vykonavska manera beltinh u tvorchosti ukrainskykh vokalistiv. [Belting performance style in the work of Ukrainian vocalists] *Imidzh suchasnoho pedahoha.* 2024. № 1 (214). S. 86–92. DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-1(214)-86-92 [in Ukrainian]

14. Zibrov, P., Zaitsev, V. Vokalna manera yak osnova tvorchoho styliu pop-vykonavtsia. [Vocal manner as the basis of a pop artist's creative style] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2024. Vyp. 71. Tom 2. S. 48–52. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-7 [in Ukrainian]

15. Kozii, O., Tarasiuk L. Robota nad khudozhnim obrazom u vokalnykh tvorakh. [Work on the artistic image in vocal works] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2022. Vyp 51. S. 142–147. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20 [in Ukrainian]

16. Loktionova-Oitsius O. Svitovyi shliaher yak obiekt interpretatsii estradnoho vokalista v ukrainskykh muzychno-televiziinykh proiektakh. [World hit as an object of interpretation of a pop vocalist in Ukrainian music and television projects] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2023. Vyp. 62. T. 2. S. 44–49. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-7 [in Ukrainian]

17. Masnyk O. Rysy vokalnoho universalizmu v tvorchosti providnykh ukrainskykh estradnykh spivakiv. [Features of vocal universalism in the work of leading Ukrainian pop singers] *Tvorchyi universalizm u kulturi, mystetstvi, osviti: identyfikatsiinyi, komunikatsiinyi, synerhetychnyi vymiry:* zbirnyk naukovykh prats (za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii 24–25 travnia 2024 r.): elektronne vydannia. Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka». Ivano-Frankivsk: «Kserohraf», 2024. S. 124–126. [in Ukrainian]

18. Matiushenko-Matviichuk V. Osoblyvosti ukrainskoi vokalnoi muzyky v aspekti vykonavstva. [Peculiarities of Ukrainian vocal music in the aspect of performance] *Fine Art and Culture Studies*, 2022(4). S. 52–57. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7 [in Ukrainian]

19. Petrovska D. Interpretatsiinyi analiz pisni N. Mohilevskoi «Misiats». [Interpretative analysis of the song by N. Mogilevskaya «Moon»] *Mystetstvo estrady: problemy vykonavskoi praktyky, systemy osvity y naukovykh doslidzhen :* mater. IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Kyiv, 18.11.2021 r.) / redkol.: O. V. Yakovlev, H. E. Ovcharenko [ta in.] ; KMAETsM. Kyiv : KMAETsM, 2021. S. 74–77. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/zbirnyk.pdf (data zvernennia 25.08.2025). [in Ukrainian]

20. Semenenko I. V., Ivanenko M. V., Pavliukova H. V. Kontsertnyi vystup v konteksti vykonavskoi diialnosti vokalista. [Concert performance in the context of the performing activity of a vocalist] *Molodyi vchenyi.* 2017. № 11(51). S. 652–655. http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/159.pdf (data zvernennia 25.08.2025) [in Ukrainian]

21. Smetana O., Siruk B., Onyshchuk N. Estetychni kontseptsii khudozhno-vyraznoho myslennia spivaka estradnoho zhanru. [Aesthetic concepts of artistic and expressive thinking of a pop singer] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2024. № 75(3). S. 33–38. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-5 [in Ukrainian]

22. Sukholova M. Stylovi osoblyvosti suchasnoi estradnoi pisni. [Stylistic features of modern pop songs] *Perspektyvy ta innovatsii nauky (Seriia «Pedahohika», Seriia «Psykholohiia», Seriia «Medytsyna»)*. 2023. № 7(25). S. 291–302. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-7(25)-291-302 [in Ukrainian]

23. Tkachenko M. O. Do problemy vtilennia khudozhnoho obrazu vokalnoho tvoru zasobamy stsenichnoi vyraznosti (u konteksti vykonavskoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva). [On the problem of embodying the artistic image of a vocal work by means of stage expressiveness (in the context of performing training of future teachers of musical art)] *Pedahohichni nauky:* zb. nauk. prats. 2017. Vyp. LXXV. T. 2. S. 192–195. https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/1407 (data zvernennia 25.08.2025) [in Ukrainian]

24. Faryna N. P., Ushakova O. A. Rol vokalno-khudozhnoho repertuaru v systemi navchannia y u profesiinii diialnosti estradnoho spivaka. [The role of vocal and artistic repertoire in the education system and in the professional activity of a pop singer] *Molodyi vchenyi.* 2021. № 8(96). S. 56–58. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-8-96-12 [in Ukrainian]

25. Furdychko A., Usachova I., Kaliuzhna T. Khudozhno-vykonavski refleksii estradnoho vokalista yak pokaznyk avtorskoho styliu. [Artistic and performing reflections of a pop vocalist as an indicator of the author's style] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo.* 2024. № 7(2). S. 183–191. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316736 [in Ukrainian]

УДК 784.1:78.087.68
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4

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

Олександр ГОЛОЩУК
викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-2564-4297*

Бібліографічний опис статті: Гонтар, О., Голощук, О. (2025). Еволюція звукорежисури: від аналогових до цифрових технологій. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 31–37, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4

ЕВОЛЮЦІЯ ЗВУКОРЕЖИСУРИ: ВІД АНАЛОГОВИХ ДО ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

***Мета роботи** – дослідити еволюційний шлях розвитку звукорежисури від аналогових технологій до сучасних цифрових систем, визначити ключові етапи трансформації звукозапису та проаналізувати вплив технологічних інновацій на професійну діяльність звукорежисерів.*

***Методологія дослідження** базується на використанні історико-хронологічного методу для визначення етапів розвитку звукозапису, порівняльного аналізу для виявлення відмінностей між аналоговими та цифровими технологіями, системного підходу для комплексного вивчення трансформації звукорежисури, методу теоретичного узагальнення для систематизації накопиченого досвіду.*

***Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі еволюції звукорежисури в контексті переходу від аналогових до цифрових технологій, визначенні ключових технологічних проривів, що вплинули на розвиток галузі, систематизації етапів розвитку звукозапису від механічного до цифрового, виявленні особливостей гібридного підходу в сучасній звукорежисурі.*

***Висновки.** Дослідження показало, що еволюція звукорежисури пройшла складний шлях від механічного звукозапису кінця XIX століття до сучасних цифрових аудіо робочих станцій. Перехід від аналогових до цифрових технологій кардинально змінив принципи роботи звукорежисерів, розширив творчі можливості та демократизував доступ до професійного звукозапису. Цифрові технології забезпечили вищу якість звуку, необмежені можливості редагування та обробки, інтеграцію з комп'ютерними системами. Водночас, аналогові технології зберігають свою актуальність завдяки унікальним звуковим характеристикам. Сучасна звукорежисура характеризується гібридним підходом, що поєднує переваги обох технологій для досягнення оптимального художнього результату.*

***Ключові слова:** звукорежисура, аналоговий звукозапис, цифрові технології, еволюція звукозапису, цифрова аудіо робоча станція, магнітофон, аудіообробка.*

Oleg GONTAR
Associate professor of 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
***ORCHID:** https://orcid.org/0000-0003-4658-2344*

Oleksandr HOLOSHCHUK
Lecturer at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-2564-4297*

To cite this article: Gontar, O., Holoshchuk, O. (2025). Evoliutsiia zvukorezhysury: vid analohovykh do tsyfrovykh tekhnolohii [Evolution of sound engineering: from analog to digital technologies]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 31–37, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4

EVOLUTION OF SOUND ENGINEERING: FROM ANALOG TO DIGITAL TECHNOLOGIES

The purpose of the work *is to study the evolutionary path of sound engineering development from analog technologies to modern digital systems, identify key stages of sound recording transformation and analyze the impact of technological innovations on the professional activities of sound engineers.*

The research methodology *is based on the use of historical-chronological method to determine the stages of sound recording development, comparative analysis to identify differences between analog and digital technologies, systematic approach for comprehensive study of sound engineering transformation, method of theoretical generalization for systematization of accumulated experience.*

Scientific novelty *lies in comprehensive analysis of sound engineering evolution in the context of transition from analog to digital technologies, identification of key technological breakthroughs that influenced the industry development, systematization of sound recording development stages from mechanical to digital, revealing features of hybrid approach in modern sound engineering.*

Conclusions. *The study showed that the evolution of sound engineering has gone through a complex path from mechanical sound recording of the late 19th century to modern digital audio workstations. The transition from analog to digital technologies has radically changed the principles of sound engineers' work, expanded creative possibilities and democratized access to professional sound recording. Digital technologies have provided higher sound quality, unlimited editing and processing capabilities, and integration with computer systems. At the same time, analog technologies remain relevant due to their unique sound characteristics. Modern sound engineering is characterized by a hybrid approach that combines the advantages of both technologies to achieve optimal artistic results.*

Key words: *sound engineering, analog recording, digital technologies, sound recording evolution, digital audio workstation, tape recorder, audio processing.*

Актуальність проблеми. Звукорежисура як професійна галузь пройшла складний еволюційний шлях від перших експериментів із механічним записом звуку до сучасних цифрових технологій, що кардинально змінили принципи створення, обробки та відтворення аудіоконтенту. Актуальність дослідження еволюції звукорежисури зумовлена необхідністю осмислення технологічних трансформацій, які відбулися в галузі протягом останніх десятиліть, та їх впливу на професійну діяльність звукорежисерів, естетику звучання та культуру споживання музичного контенту. Як зазначає В. Дьяченко, розвиток і трансформація культури й мистецтва XX століття зумовлені впровадженням в життя людства нових відкриттів і технологій, що сприяло появі нових засобів виразності у творчості музикантів та представників інших творчих професій (Дьяченко, 2018, с. 15).

Перехід від аналогових до цифрових технологій не просто змінив технічні аспекти роботи зі звуком, але й створив нову парадигму творчості, де межі між записом, обробкою та синтезом звуку стали умовними. Сучасний звукорежисер працює в умовах конвергенції технологій, коли традиційні методи роботи поєднуються з інноваційними цифровими рішеннями, створюючи унікальні можливості для реалізації творчих задумів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика еволюції звукозапису та звукорежисури знайшла відображення в працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Фундаментальні аспекти розвитку звукозапису розглядаються в працях Б. Меєрзона, який детально аналізує технологічні аспекти роботи студій звукозапису та основи звукорежисури (Меєрзон, 2012). Історичний контекст розвитку українського звукозапису представлений у дослідженнях С. Максимюка, який вивчав становлення вітчизняної дискографії (Максимюк, 2003). В. Дьяченко у своїй дисертаційній роботі комплексно досліджує творчу діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття, визначаючи особливості творчо-технологічної інтерпретації в діяльності звукорежисера (Дьяченко, 2018).

Теоретичні аспекти цифрової трансформації музичної індустрії висвітлені в працях І. Гайденко, яка аналізує роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці (Гайденко, 2005). Є. Кущ досліджує електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX – початку XXI століть (Кущ, 2013). К. Фадєєва розглядає сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури, акцентуючи увагу на їх впливі на розвиток звукорежисури. Д. Кочержук аналізує особливості застосування комп'ютерних музичних програм в системі звукозапису, відзначаючи, що сучасне естрадне мистецтво України розпочало фазу

використання звукозапису музичного матеріалу ще на початку 60-х рр. XX ст. (Кочержук, 2022, с. 34).

Важливі аспекти розвитку звукових технологій розглядаються в працях О. Синєокого, який досліджує музичний звукозапис як інститут соціальної комунікації (Синєокий, 2013). Н. Бондарець аналізує звукорежисуру подкастів як новий напрям у медіавиробництві, що свідчить про постійне розширення сфер застосування звукорежисерських технологій (Бондарець, 2024).

Водночас, незважаючи на значну кількість досліджень окремих аспектів звукорежисури, комплексний аналіз еволюційного переходу від аналогових до цифрових технологій потребує подальшого вивчення та систематизації.

Мета дослідження. Метою статті є комплексне дослідження еволюційного шляху розвитку звукорежисури від аналогових технологій до сучасних цифрових систем, визначення ключових етапів трансформації звукозапису та аналіз впливу технологічних інновацій на професійну діяльність звукорежисерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія звукорежисури нерозривно пов'язана з розвитком технологій звукозапису, які пройшли довгий шлях від перших механічних пристроїв до сучасних цифрових систем. Цей еволюційний процес можна умовно поділити на кілька ключових етапів, кожен з яких характеризується специфічними технологічними рішеннями та естетичними підходами до роботи зі звуком.

Епоха механічного звукозапису розпочалася 12 серпня 1877 року, коли Томас Едісон здійснив перший у світі звукозапис, зафіксувавши на циліндрі фонографа мелодію «Mary Had a Little Lamb». Фонограф став революційним винаходом, що вперше дозволив не лише записувати, але й відтворювати звук. У 1888 році німець Еміль Берлінер винайшов грамофон, який використовував плоскі диски замість циліндрів, що значно спростило процес тиражування звукозаписів. Ці ранні технології заклали фундамент для розвитку звукозапису як індустрії та мистецтва.

Паралельно з механічними технологіями розвивався магнітний звукозапис. У 1898 році данський інженер Вальдемар Паульсен запропонував перший апарат для магнітного звукозапису на сталевий дріт – телеграфон. Проте справжня революція в магнітному записі відбулася в 1939 році, коли компанія BASF представила магнітну плівку, покриту порошком оксиду заліза. Інженер Уолтер Вебер, працюючи над поліпшенням якості відтворення магнітофонів AEG, експериментував із підмагнічуванням плівки. У 1940 році він отримав патент на технологію високочастотного підмагнічування змінним струмом, що значно покращило якість відтворення. У 1941 році AEG випускає нову модель магнітофона Magnetophon K4-HF. З 40-50-х років XX століття магнітний звукозапис на магнітну стрічку за допомогою магнітофонів став домінуючою технологією як у професійних студіях, так і в домашніх умовах.

Розвиток багатоканального запису став наступним важливим етапом еволюції звукорежисури. Перші 4-х і 8-доріжкові магнітофони з'явилися в середині 1950-х років. У другій половині 1960-х були представлені 16-доріжкові рекордери, а в 1974 році в Сіднеї був представлений перший 24-доріжковий магнітофон. У 1982 році Sony представила 24-доріжковий магнітофон DASH-формату для багатоканального студійного запису. У СРСР з 1973 року на Куйбишевському заводі виготовлявся магнітофон «Садко-501», який мав 38 доріжок, записаних на магнітній стрічці завширшки 50,3 мм і довжиною 300 метрів. Ця технологія дозволила звукорежисерам працювати з кожним інструментом та голосом окремо, створюючи складні аранжування та мікси. Як зазначає Б. Меєрзон, багатодоріжкові рекордери відкрили нові можливості для маніпулювання звуком музикантам, композиторам, продюсерам та інженерам (Меєрзон, 2012, с. 45).

Паралельно розвивалися касетні технології. У 1963 році компанія Philips представила формат компакт-касети, який швидко набув популярності завдяки компактності та зручності використання. Перші касетні магнітофони з'явились в 1961 році. В Україні перший касетний магнітофон «Десна» випускав Харківський радіозавод з 1969 року – це була копія Philips EL3300 1964 року випуску. Касетні магнітофони стали масовим явищем у 1970-80-х роках, демократизувавши доступ до звукозапису.

Епоха цифрового звукозапису розпочалася з експериментальних розробок 1960-х років. Перетворення аналогового сигналу в цифровий

відбувається за допомогою аналого-цифрового перетворювача (АЦП), який здійснює дискретизацію та квантування сигналу. Принцип дії АЦП досить простий: безперервний аналоговий сигнал «ріжеться» на ділянки з частотою дискретизації, отриманий цифровий дискретний сигнал проходить процес квантування з певною розрядністю, а потім кодується, тобто замінюється послідовністю кодових символів. Для якісного запису звуку в смузі частот 20-20 000 Гц застосовується мінімальна стандартна частота дискретизації від 44,1 кГц і вище.

Комерційне виробництво цифрових записів класичної та джазової музики почалося на початку 1970-х років, піонерами були японські компанії Denon, BBC та британський лейбл Decca. Перший 16-бітний PCM-запис у США був зроблений в 1976 році. Перший повністю цифровий (DDD) альбом поп-музики «Bop Till You Drop» гурту Ry Cooder був записаний в 1978 році.

У 1979 році компанії Philips та Sony представили революційну технологію – компакт-диск (CD) для запису і відтворення звуку. Це стало початком масового переходу на цифрові технології. У 1982 році був представлений цифровий формат звукозапису на котушкову стрічку DASH. У 1987 році Sony і Philips представили формат цифрової компакт-касети DAT. У 1992 році Philips і Matsushita представили формат Compact Digital Cassette із застосуванням стиснення MPEG1 layer 1. Того ж року Sony представила систему персонального аудіо MiniDisc і кінотеатральну систему SDDS, засновані на алгоритмі стиснення ATRAC. У 1999 році компаніями Sony і Philips розроблено стандарт SACD.

Революція в галузі професійного звукозапису відбулася з появою цифрових аудіо робочих станцій (Digital Audio Workstation – DAW). Багато основних студій звукозапису остаточно перейшли на цифрові технології після того, як Digidesign представив програмне забезпечення Pro Tools у 1991 році, змодельоване за зразком традиційного методу та потоку сигналу в більшості аналогових пристроїв запису. У цей час більшість DAW були на базі Apple Mac (наприклад, Pro Tools, Studer Dyaxis, Sonic Solutions). Приблизно в 1992 році перші DAW на базі Windows почали з'являтися у таких компаній, як Innovative Quality Software (IQS), Digital Technology Soundscape, SADiE, Echo Digital Audio та Spectral Synthesis.

У 1993 році німецька компанія Steinberg випустила Cubase Audio на Atari Falcon 030. У 1996 році Steinberg представив оновлену Cubase, яка могла записувати і відтворювати до 32 доріжок цифрового звуку на Apple Macintosh без потреби будь-якого зовнішнього обладнання DSP. Cubase не тільки змоделював стрічковий інтерфейс для запису та редагування, але, використовуючи технологію VST (Virtual Studio Technology), також розроблену Steinberg, змоделював весь мікшерний стіл та стійку ефектів, поширених в аналогових студіях. Це зробило революцію в світі DAW як за характеристиками, так і за ціною, і було швидко імітовано більшістю інших сучасних систем DAW.

Наприкінці 90-х – початку 2000-х аналогові й цифрові багатодоріжкові магнітофони почали заміщати цифрові звукові робочі станції на основі жорстких дисків. Вони пропонували більш широкі можливості запису й обробки звукового сигналу і були спрямовані виключно на професійний сегмент індустрії звукозапису. І тільки з поширенням потужних ПК багатоканальний запис став доступним любителям і бюджетним студіям. Застосування відносно бюджетних багатоканальних звукових плат і аудіоредакторів з функцією багатодоріжкового запису дозволило створювати портативні студії звукозапису на базі ПК.

Сучасні DAW включають такі популярні програми, як Ableton Live, FL Studio, Steinberg Cubase, Apple Logic Pro, Avid Pro Tools, PreSonus Studio One, Cockos Reaper та багато інших. Кожна з цих програм має свої особливості та переваги, але всі вони забезпечують комплексний підхід до створення та обробки звуку. Як зазначає І. Гайденко, музичні комп'ютерні технології стали невід'ємною частиною сучасної композиторської практики (Гайденко, 2005, с. 78).

Порівняння аналогових та цифрових технологій виявляє їхні унікальні характеристики. Аналоговий звукозапис використовує фізичні носії для запису та відтворення звуку, включаючи магнітні плівки та вінілові платівки. Однією з найбільш відомих переваг аналогового звукозапису є його особливе «тепло» та «природність». Записаний на стрічку або вінілову платівку звук має відтінки, що додають

йому неповторну характеристику, яку деякі вважають більш приємною для слухання, особливо при відтворенні музики на вінтажному обладнанні. Аналоговий звук має здатність передавати ширший динамічний діапазон порівняно з деяким цифровим звукозаписом.

Цифровий звукозапис ґрунтується на конвертації аналогового звуку в цифровий формат та зберігається на цифрових носіях, таких як компакт-диски, MP3-файли або файли у форматі WAV. Головними перевагами цифрового звукозапису є його зручність у використанні та доступність. Записаний у цифровому форматі аудіоматеріал може бути легко копійований, переноситися на різні пристрої та швидко поширюватися через Інтернет. Цифрові технології забезпечують точність відтворення, відсутність шумів та спотворень при копіюванні, необмежені можливості редагування без втрати якості.

Важливим аспектом еволюції звукорежисури є розвиток технологій обробки звуку. В аналогову епоху обробка звуку здійснювалася за допомогою фізичних пристроїв – еквалайзерів, компресорів, реверберaторів. З появою цифрових технологій з'явилася можливість програмної обробки звуку з використанням плагінів та віртуальних інструментів. Це значно розширило творчі можливості звукорежисерів та зробило професійну обробку звуку доступнішою.

Розвиток електронної музики тісно пов'язаний з еволюцією звукорежисури. У 1907 році Ферруччо Бузоні опублікував есе «Нарис нової музичної естетики», в якому спрогнозував розвиток електромузичних інструментів і їх вплив на становлення нових напрямків сучасної музики. Перший концерт «футуристичної музики» відбувся в 1914 році в Мілані. У 1949 році до П'єра Шеффера приєднався П'єр Анрі, їхня співпраця справила глибокий і тривалий вплив на розвиток електронної музики. У 1950 році П'єр Шеффер дав перший публічний концерт конкретної музики в музичній школі Парижа.

На зламі 1970-80-х років відбувся стрімкий розвиток технологій в галузі електроінструментів. З'являються перші масово вироблені секвенсери, а пізніше – програмувачі барабанів. У 1983 році впроваджується стандарт MIDI (Musical Instrument Digital Interface), який дозволив різним електронним музичним інструментам та комп'ютерам обмінюватися інформацією. З приходом 80-х років електронне звучання назавжди утвердилось у популярній музиці. Представники таких напрямків, як електропоп, new romantic, синті-поп та італодиско створили цілу низку хітів, а їх музика стала символом того десятиліття.

Важливу роль в еволюції звукорежисури відіграє розвиток форматів зберігання та передачі звуку. З появою Інтернету та розвитком технологій стиснення звуку з'явилися нові формати, такі як MP3, OGG Vorbis, AAC. Ця абревіатура MP3 від Moving Pictures Experts Groups Layer 3 сьогодні використовується повсюдно завдяки технології стиснення аудіофайлів, реалізованих у даному форматі. Ці формати дозволили значно зменшити розмір аудіофайлів при збереженні прийнятної якості звуку, що сприяло розвитку онлайн-дистрибуції музики.

У 1990-х роках аналогові носії витісняються цифровими, музична продукція випускається головним чином на оптичних дисках. З'явилася можливість зберігати звук у файлах різних форматів на персональних комп'ютерах та інших цифрових пристроях, передавати через мережу Інтернет. Сучасні технології дозволяють не тільки відтворювати записаний звуковий сигнал, але й у довільний спосіб обробляти його або навіть синтезувати – такі технології знайшли широке використання в музичному мистецтві.

Сучасний етап розвитку звукорежисури характеризується конвергенцією технологій та появою нових форматів і платформ. Індустрія звуку постійно розвивається, з'являються нові стандарти звукозапису, зникають старі. DVD у Європі майже не використовується, йому на зміну прийшли цілком нові носії інформації Blu-Ray і HD-DVD. Розвиток стрімінгових сервісів змінив модель споживання музики, що вплинуло і на підходи до звукорежисури.

Важливим аспектом сучасної звукорежисури є гібридний підхід, який поєднує переваги аналогових та цифрових технологій. Багато студій використовують гібридний підхід, записуючи звук на аналогове обладнання, а потім конвертуючи його в цифровий формат для подальшої обробки та дистрибуції. Це дозволяє зберегти «тепло» аналогового звуку та водночас використовувати всі переваги цифрової обробки.

Професія звукорежисера також зазнала значних змін. Якщо раніше звукорежисер був переважно технічним спеціалістом, то сьогодні це творча професія, що вимагає не лише технічних знань, але й художнього смаку, розуміння музичних стилів та трендів. Як зазначає В. Дьяченко, сучасний звукорежисер виступає як співавтор музичного твору, його творчо-технологічна інтерпретація впливає на образну структуру звукозапису (Дьяченко, 2018, с. 89).

Освіта звукорежисерів також еволюціонувала. Борис Яковлевич Меєрзон стояв біля витоків звукорежисерської освіти в СРСР, ще наприкінці 50-х він організовував звукорежисерські курси при ГДРЗ. Сьогодні звукорежисура викладається у багатьох вищих навчальних закладах, з'явилися спеціалізовані кафедри та факультети.

Перспективи розвитку звукорежисури пов'язані з подальшим розвитком цифрових технологій, штучного інтелекту, віртуальної та доповненої реальності. З'являються нові формати просторового звуку, такі як Dolby Atmos, DTS:X, які створюють об'ємне звукове поле. Розвиток технологій машинного навчання відкриває нові можливості для автоматизації процесів мікшування та мастерингу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження еволюції звукорежисури від аналогових до цифрових технологій виявило складний та багатоетапний процес трансформації галузі. Від перших механічних пристроїв звукозапису кінця XIX століття до сучасних цифрових аудіо робочих станцій звукорежисура пройшла довгий шлях технологічного та естетичного розвитку.

Ключовими етапами цієї еволюції стали: механічний звукозапис (1877-1920-ті роки), розвиток магнітного запису (1898-1980-ті роки), поява багатоканального запису (1950-1980-ті роки), початок цифрової ери (1970-ті роки), масовий перехід на цифрові технології (1980-2000-ні роки) та сучасний етап конвергенції технологій.

Перехід від аналогових до цифрових технологій кардинально змінив принципи роботи звукорежисерів. Цифрові технології забезпечили вищу точність, гнучкість та доступність звукозапису. Водночас аналогові технології зберігають свою актуальність завдяки унікальним звуковим характеристикам. Сучасна звукорежисура характеризується гібридним підходом, що поєднує переваги обох технологій.

Дослідження показало, що еволюція звукорежисури не лише змінила технічні аспекти роботи зі звуком, але й вплинула на естетику звучання, культуру споживання музики та саму природу музичної творчості. Звукорежисер з технічного спеціаліста перетворився на повноцінного учасника творчого процесу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням впливу новітніх технологій на розвиток звукорежисури, зокрема штучного інтелекту, машинного навчання, технологій просторового звуку. Актуальним є дослідження нових форматів та платформ дистрибуції аудіоконтенту, а також вивчення змін у професійній підготовці звукорежисерів в умовах цифрової трансформації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безугла Р. І. Ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва. Вісник КНУКіМ. 2001. Вип. 5. С. 27–32.

2. Бондарець Н. Л. Звукорежисура подкастів як новий напрям у медіавиробництві. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії. Зб. наукових праць. Київ: НАКККіМ, 2024. С. 34–47.

3. Вейценфельд А. Інтелектуальна власність та звукорежисура. Звукорежисер. 2001. № 6. С. 2–8.

4. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2005. 187 с.

5. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.

6. Кочержук Д. Особливості застосування комп'ютерних музичних програм в системі звукозапису. Матеріали конференцій МЦНД. Рівне, 2022. С. 34–38.

7. Кущ Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX – початку XXI століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Київ, 2013. 20 с.

8. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів; Вашингтон: Вид-во Укр. Катол. ун-ту, 2003. 287 с.

9. Синєокий О. В. Музичний звукозапис як інститут соціальної комунікації: східно-європейський досвід: монографія. Суми: Унів. кн., 2013. 342 с.

10. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: дис. … доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 380 с.

REFERENCES:

1. Bezuhla, R. I. (2001). Retrospektyvnyy analiz rozvytku ukrayinskoho bayannoho mystetstva [Retrospective analysis of the development of Ukrainian bayan art]. Visnyk KNUKiM, 5, 27–32 [in Ukrainian].

2. Bondarets, N. L. (2024). Zvukorezhysura podkastiv yak novyy napryam u mediavirobnytstvi [Sound engineering of podcasts as a new direction in media production]. Diyalnist prodyusera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittya. Kyiv: NAKKKiM, 34–47 [in Ukrainian].

3. Veytsenfeld, A. (2001). Intelektualna vlasnist ta zvukorezhysura [Intellectual property and sound engineering]. Zvukorezhyser, 6, 2–8 [in Ukrainian].

4. Haydenko, I. A. (2005). Rol muzychnykh kompyuternykh tekhnolohiy u suchasniy kompozytorskiy praktytsi [The role of music computer technologies in modern compositional practice]. (PhD thesis). Kharkiv [in Ukrainian].

5. Dyachenko, V. V. (2018). Tvorcha diyalnist ukrayinskykh zvukorezhyseriv druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittya: teoriya, istoriya, praktyka [Creative activity of Ukrainian sound engineers of the second half of the 20th – early 21st century: theory, history, practice]. (PhD thesis). Kyiv [in Ukrainian].

6. Kocherzhuk, D. (2022). Osoblyvosti zastosuvannya kompyuternykh muzychnykh prohram v systemi zvukozapysu [Features of using computer music programs in the recording system]. Materialy konferentsiy MTSND. Rivne, 34–38 [in Ukrainian].

7. Kushch, Ye. V. (2013). Elektromuzychnyy instrumentariy yak evolyutsiynyy faktor muzychnoyi kultury XX – pochatku XXI stolit [Electronic musical instruments as an evolutionary factor of musical culture of the 20th – early 21st centuries]. (Abstract of PhD thesis). Kyiv [in Ukrainian].

8. Maksymyuk, S. (2003). Z istoriyi ukrayinskoho zvukozapysu ta dyskohrafiyi [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv; Washington: Ukr. Katol. un-t [in Ukrainian].

9. Synyeokyy, O. V. (2013). Muzychnyy zvukozapys yak instytut sotsialnoyi komunikatsiyi: skhidno-yevropeyskyy dosvid [Music recording as an institution of social communication: Eastern European experience]. Sumy: Univ. kn. [in Ukrainian].

10. Fadyeyeva, K. V. (2016). Suchasni kompyuterni tekhnolohiyi u doslidzhenni muzychnoyi kultury [Modern computer technologies in the study of musical culture]. (Doctoral thesis). Kyiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 08.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 786.78
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-5

Алла ГРІНЧЕНКО
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки, Навчально-науковий інститут музичного мистецтва та соціокультурних практик, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-1902-1453*

Бібліографічний опис статті: Грінченко, А. (2025). Педалізація в роботі піаніста: стильовий підхід. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 38–44, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-5

ПЕДАЛІЗАЦІЯ В РОБОТІ ПІАНІСТА: СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД

*Стаття присвячена проблемі застосування педалізації відповідно стильовому напряму. **Мета роботи** – визначити і теоретично обґрунтувати особливості застосування педалізації у творах композиторів різних стильових напрямів. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** полягає у визначенні специфіки педалізації через порівняння щодо її застосування у різних стильових напрямах з урахуванням еволюції музичного інструментарію. **Висновки.** Педалізація відіграє суттєву роль у забезпеченні взаємодії провідних компонентів музичної фактури. Функція педалі залежить як від фактури, стиля так і художнього образу музичного твору. Педалізація є творчою й обов'язковою складовою виконавського процесу піаніста. В межах дослідження розглянуто специфіку педалізації у інтерпретації творів епохи бароко (І. С. Бах), віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен), композиторів-романтиків (Ф. Шопен, Ф. Ліст). Визначено функції правої і лівої педалі у фортепіанному виконавстві та фактори комплексного її застосування (авторські вказівки, стиль й жанр твору, елементи музичної мови – темп, агогіка, динаміка, штрихи, артикуляція, регістр, характеру пауз, специфіка звучання інструмента та акустика приміщення). Уміння педалізувати залежить переважним чином від розуміння доцільності застосування педалізації у творі того чи іншого стилю та здатності здобувача до слухового контролю. Педалізація має тонко диференціюватися слухом і почуттям виконавця, оскільки є тонка межа градацій між «так» і «ні» (точно – неточно, вірно – невірно, стильно – нестильно тощо). Дія майстерності педалізації повинна бути вихована, у всьому піаністичному комплексі, і спрямовуватися на художню ціль. Уміння педалізувати відпрацьовується в процесі опанування творів різних жанрів і стилів.*

***Ключові слова:** педаль, педалізація, піаніст, виконавський процес, різностильові музичні твори.*

Alla HRINCHENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Theoretical, Musical-Instrumental and Vocal Training, Educational and Scientific Institute of Musical Art and Socio-Cultural Practices, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", 26 Staroportofrankivska Street, Odesa, Ukraine, 65000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-1902-1453*

To cite this article: Hrinchenko, A. (2025). Pedalizatsiia v roboti pianista: stylovyi pidkhid [Pedalization In The Work Of A Pianist: A Style Approach]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 38–44, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-5

PEDALIZATION IN THE WORK OF A PIANIST: A STYLE APPROACH

*The article is devoted to the problem of using pedalization according to the style direction. **Research objective**. To identify and theoretically substantiate the features of the use of pedalization in the works of composers of different stylistic directions. **The methodology** of the research is based on systematic analytical and comparative methods. **The scientific novelty** lies in determining the specifics of pedalization through a comparison of its application in different stylistic directions, taking into account the evolution of musical instruments. **Conclusions.** Pedalization plays a significant role in ensuring the interaction of the leading components of musical texture. The function of the pedal depends on both the texture, style and artistic image of a musical work. Pedalization is a creative and mandatory component of the pianist's performance process. The study examines the specifics of pedalization in the interpretation of works of the Baroque era*

(I. S. Bach), Viennese classics (J. Haydn, V. A. Mozart, L. Beethoven), and romantic composers (F. Chopin, F. Liszt). The functions of the right and left pedals in piano performance and the factors of its comprehensive application (author's instructions, style and genre of the work, elements of musical language – tempo, agogics, dynamics, strokes, articulation, register, nature of pauses, specifics of the instrument's sound and room acoustics) are determined. The ability to pedal depends largely on the understanding of the appropriateness of using pedaling in a piece of a particular style and the ability of the applicant to aural control. Pedaling should be subtly differentiated by the performer's hearing and feeling, since there is a fine line of gradations between "yes" and "no" (accurate – inaccurate, correct – incorrect, stylish – unstylish, etc.). The action of pedaling mastery should be cultivated, in the entire pianistic complex, and directed towards an artistic goal. The ability to pedal is practiced in the process of mastering works of different genres and styles.

Key words: *pedal, pedaling, pianist, performance process, musical works of different styles.*

Актуальність дослідження. Наявність педалі у такому молоточковому інструменті як фортепіано є важливим засобом у втіленні художнього образу на фортепіано. У фортепіанному мистецтві використання прийомів педалізації сприяє збагаченню тембрової палітри музичних творів, відкриваючи нові виразові можливості для композиторів і виконавців. Для піаніста володіння педаллю є невід'ємною складовою художнього мислення та естетичного сприйняття музики, а навчання педалізації – важливою частиною формування музичного сприйняття та розвитку виконавської майстерності. Застосування педалізації «запобігає природній ударності фортепіано, допомагає вибудовувати форму музичного твору, підкреслити ладо-гармонійне забарвлення музики, виразність фразування, надає мелодійного зв'язку у виконанні legato і можливість переносити руки на клавіатурі без перерви звукового простору» (Грінченко, 2023, с. 114)0.

Дослідження проблеми педалізації у стильовому контексті є актуальним завданням сучасного музикознавства, оскільки саме педалізація дозволяє досягти глибшої виразності в інтерпретації твору і підкреслити індивідуальний стиль як композитора так і художнього напряму епохи до якого він належить. Натомість на практиці спостерігається під час виконання творів не грамотне застосування педалі, її надмірність або навпаки скупість. Тому важливо визначити роль педалізації у творах значимо стильових композиторів у різних історичних епохах. Отже, потребується уточнення ключових моментів по використанні педалі у музичних творах різних стильових напрямів з метою підвищення професійного виконавського рівня піаністів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд наукової літератури по даній проблемі свідчить, що наукових робіт з питань педалізації обмаль. В окремих статтях вчені (О. Білозерова, О. Негребецька, Т. Юсупова) розглядають особливості педалізації на заняттях з основного музичного інструменту; роль педалі в історичному екскурсі (Д. Виноградча, І. Лебедкіна); педалізацію як виконавське уміння (А. Грінченко). Ґрунтовною роботою для нашого дослідження є праця В. Шукайло Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посібник. Даний посібник охоплює питання основних закономірностей педалізації та вміння застосовувати знання на практиці. Важливо, що авторка ставить у посібнику практичні цілі, а саме: підвищити теоретичний рівень з питань педалізації; надати приклади педалізації з творів фортепіанної літератури; допомогти орієнтування у стильових особливостях творів і навчити самостійно знаходити правильні педальні прийоми. Саме практичний аспект, доступність викладення є фундаментальною роботою для студентів щодо накопичення обсягу знань та перетворенні їх у вміння, які необхідні для самостійної педагогічної діяльності (Шукайло, 2017, с. 8).

Мета дослідження – визначити і теоретично обґрунтувати особливості застосування педалізації у творах композиторів різних стильових напрямів.

Наукова новизна полягає у визначенні специфіки педалізації через порівняння щодо її застосування у різних стильових напрямах з урахуванням еволюції музичного інструментарію.

Виклад основного матеріалу. Важливим аспектом стильового відтворення музичних творів в роботі піаніста є педалізація. Володіння технікою педалізації забезпечує піаністу багатство тембру, насиченість і яскравість емоційних характеристик, потужність і об'єм звучання, створює відчуття повітряної перспективи, різноманітні музичні ефекти, а також збалансованість і співучість глибоких басів. Крім того, педалізація сприяє формуванню багатопланової колористики пасажів і чіткому

контрасту між прозорим, чистим та густим, щільним звучанням. Вміле використання педалі дозволяє розширити амплітуду художньої виразності інструмента, пом'якшити ударну природу фортепіано, розкрити структурні особливості твору, виділити відношення контрасту або подібності між структурними одиницями, підкреслити ладо-гармонічний устрій музики, а також агогіко-динамічний рельєф фрази. Також педалізація дозволяє моделювати співвідношення елементів фактури та смислових компонентів музичного твору, підвищує мелодичну зв'язність виконання і надає виконавцю можливість відривати руки від клавіатури, вільно переміщати їх по всій площині інструменту та грати у різних позиціях без шкоди для гри на legato.

На практиці застосування педалі завжди комплексне, а ступінь її використання залежить від майже всіх «складових» нотного тексту: авторських вказівок, стилю й жанру твору, елементів музичної мови – темпу, агогіки, динаміки, штрихів, артикуляції, регістру, музичної тканини, характеру пауз тощо, а також від специфіки звучання інструмента та акустики приміщення. Різноманітна роль педалі (як частини фактури, зв'язкового засобу, барвника, динамічного потенціалу) не змінює свого основного призначення – бути одним із найважливіших компонентів виконавства у процесі осягнення художнього змісту музичного твору.

Ефективне володіння педальною технікою вимагає врахування як стилістичних і художніх вимог твору, так і знань про акустичні закономірності, що виникають при використанні педальної системи фортепіано. Застосування педалізації насамперед передбачає уточнення функціональних можливостей педалі як механізму фортепіано.

Права фортепіанна педаль, що забезпечує вільну вібрацію струн, виконує функцію пролонгації звучання, збагачення його тембрових характеристик і створення акустичного об'єму; також має здатність об'єднувати звуки та акорди, впливати на метро-ритмічні й темпоритмічні характеристики твору, а також на застосування різних артикуляційних прийомів. Залежно від ролі, яку педаль відіграє у виконанні фортепіанної музики, її застосування поділяють на колористичне, фактурно-необхідне та синтаксичне. Художні функції педалі залежить від особливостей образно-фактурної структури твору.

Ліва педаль (una corda) зменшує інтенсивність звучання, роблячи його приглушеним, м'яким і матовим, змінюючи темброву характеристику звуку за принципом дії сурдини. Ліва педаль, так само як і права, може відігравати формоутворюючу роль, додаючи нових тембрових відтінків (Кръстева, 2016). Використання лівої педалі повинно мати художню доцільність: вона не може слугувати засобом маскування недоліків піанісимо або технічної неспроможності створити м'яке звучання. Зазвичай una corda застосовується як «фіксована регістрова зміна», проте її можна «використовувати й коротко, як тонкий засіб виразності» (Негребецька, 2015, с. 156).

З технічної точки зору прийоми педалізації поділяють за чотирма основними ознаками:

– часом натискання педалі відносно взяття звуку: попередня, пряма та запізнювальна педаль;

– глибиною натискання: повна (до кінця ходу) або неповна (наприклад, напівпедаль, чверть педалі) та їх комбінації;

– тривалістю утримання педалі – довга (включно з неперервною зміною глибини натискання) або коротка;

– способом зняття – різке або плавне поступове, а також низка півзмін, що створюють ефект вібруючої педалі. Як зауважує О. Негребецька, педалізація – це творчий акт. Рухи рук та ніг зливаються зі слуховим приказом, невід'ємні від нього. Уловити ці рухи до кінця неможливо, тому що невловимі і точні звукові співвідношення. Підглянути, уточнити навіть свою педалізацію, так само, як і рухи рук, неможливо (Негребецька, 2015, с. 157), що підкреслює тонкість і диференційованість мистецтва педалізації.

Теоретичний екскурс щодо механізму педалізації вимагає уточнення її застосування з позиції стильового підходу через еволюцію музичного інструментарію. Розглянемо особливості педалізації барочної, класичної та романтичної музики.

Клавесин, на відміну від фортепіано, не оснащений педальним механізмом. Натомість відсутність педалі в клавесині не означає, що при виконанні клавесинної музики на роялі слід повністю відмовитися від її

використання. У конструкції клавесина демпфер розміщується на тому самому бруску, що й щипковий механізм (перо), завдяки чому він є легшим і м'якшим за фортепіанний. Як наслідок, затухання звуку в клавесині відбувається менш різко, ніж на роялі. Звучання фортепіано без педалі часто сприймається як сухувате та позбавлене обертонової насиченості, властивої клавесинові. Слід зазначити, що відсутність демпферної системи у клавесині робило звучання дещо затуманеним, гармонії нашаровувалися одна на одну. Це також говорить на користь застосування правої педалі у творах італійських та французьких клавесиністів. Проте, слід застерегти від зловживання педаллю, оскільки основу клавесинного стилю становлять точність, ясність звучання, граціозність, жвавість та блиск.

У контексті виконання творів Й. С. Баха застосовується економна педаль і має здебільшого допоміжну функцію. Вона сприяє з'єднанню мелодичних ліній у випадках, коли технічні можливості пальців є обмеженими, підсилює виразність звучання та акцентує ритмічні й артикуляційні особливості музики (Billeter, 1987). Водночас важливо педалізувати так, щоб не порушувати рух голосів та прозорість фактури.

Слід зазначити, у виконанні старовинної музики досить часто застосовується піаністами не повна педаль – напівпедаль. Д. Виноградча і І. Лебедкіна підкреслюють важливість і переваги застосування такої педалізації у творах старовинних композиторів тим, що басові звуки згасають повільніше за верхні, тому при появі звукового бруду педальна лапка повинна підніматися настільки, щоб демпфери лише трохи торкались струн. При цьому рух ноги повинен бути швидким і незначним, а слух повинен фіксувати звучання опорного басу. Особливо такий прийом використовується у партитах І. С. Баха та перекладеннях органних творів (Виноградча, Лебедкіна, 2017, с. 525). Зокрема, в органних творах педалізація досить різноманітна: від легкої – сполучної до глибокої гармонійно густої, що викликає велику кількість обертонів, що сприяє імітації органного звучання. Отже, у творах старовинних композиторів педалізація відзначається стриманістю та функціонально виправданим використанням, особливо це стосується виконання поліфонії імітаційного складу. Виняток складають твори-транскрипції для клавіру органної музики.

Педалізація віденських класиків безпосередньо пов'язана з фактурою музикального викладення. Тому зазначимо окремо особливості педалізації у творах Й. Гайдна і В. Моцарта та Л. Бетховена. З огляду на те, що музична тканина у Й. Гайдна, В. Моцарта графічно ясна і прозора, педалізація має бути тонкою, економною та чергуватись з безпедальним звучанням. Ці композитори прагнули чіткого виявлення всіх елементів фактури і рясна педаль недоречна. Така коротка педаль може наголошувати на сильних частках тактів, акцентах на слабких і сильних частках, затримках, опорних точках фрази. Для Й. Гайдна та В. Моцарта характерне вживання гармонійних фігурацій у вигляді розкладених чи ламаних тризвуків та септакордів. Їх можна грати на педалі, але мелодія при цьому має бути ясною і рельєфною; паузи мають «дихати», тобто, створювати перерву у мелодії; мелодійні звуки, що рухаються сходами акордів, не повинні зливатися в мелодійний комплекс. Короткі звуки стакато в мелодії чи акомпанементі природніше також виконувати без педалі. (Й. Гайдн Соната G-dur, Ст Моцарт Соната C-dur.).

Значний вплив на характер використання педалі має специфіка артикуляції, яка часто базується на вокальних і оркестрових моделях – зокрема, імітації смичкових штрихів, bel canto та речитативних інтонацій. Саме через часту зміну штрихів музика Моцарта набуває виразної вокальної інтонаційності, а отже, виконавець має ретельно уникати злиття пауз за допомогою педалі. Наприклад, головна тема першої частини Сонати № 12, побудована на русі арпеджіо, може помилково спонукати до педалізації на кожну сильну долю. Проте таке трактування призведе до втрати фразової легкості та руйнування цілісності мелодійної лінії. У таких випадках педаль слід використовувати обережно, з акцентом на збереження мелодичного рельєфу та чіткої артикуляції.

Як і в музиці Баха, у творах Моцарта доцільно застосовувати напівпедаль для підтримки прозорості текстури. Однак у фантазіях та фортепіанних концертах композитор значною мірою виходить за межі клавесинної традиції. Це вимагає розширення динамічного й тембрового діапазону звучання, зокрема через

використання повної педалі. Так, у Фантазії ре мінор педаль об'єднує висхідний мелодичний рух у межах понад трьох октав, що засвідчує її фактурну необхідність.

Музика В. А. Моцарта, незважаючи на наявність поліфонічного мислення, у своїй основі розвивається на гармонічних засадах. Тому її не можна розглядати виключно з позиції колористичного звучання – вона вимагає відповідного гармонічного трактування, а саме, утримання басових нот пальцями для їх пролонгації. Отже, у творах Й. Гайдна і В. Моцарта педаль виконує підкреслюючу або поєднальну функції і посилює ясність голосоведіння та рельєфність фактури (Грінченко, 2023) на основі розуміння щодо втілення оркестрових красок на фортепіано.

Музика Л. Бетховена репрезентує перехідний етап у розвитку фортепіанної фактури і педалізації. Розпочавши з технік письма, притаманних Й. Гайдну і В. Моцарту, Л. ван Бетховен поступово розширює межі виразових можливостей фортепіано, передбачаючи стилістичні ознаки романтизму. Саме він одним із перших починає систематично фіксувати педаль у нотному тексті – хоча робить це вибірково, лише у виняткових ситуаціях. Це не означає, що у інших випадках слід грати без педалі. Просто він вказує її там, де вона змінює фактурний запис. Так, наприклад, «Багатель» ор. 33 № 7. Завдяки запропонованій автором педалі басовий звук продовжує звучати, тоді як обидві руки легко виконують гармонійні фігурації.

Відомо, що Л. Бетховену притаманно оркестрове мислення, яке обумовлює наявність у сонатах алюзії на звучання окремих інструментальних груп – струнних, духових, литавр. Такий тип письма передбачає обережне ставлення до використання педалі. Часті діалогічні паузи, контрасти штрихів і фактури не допускають суцільної педалізації, оскільки вона може нівелювати характерні текстурні відмінності та динамічну багатошаровість музики. При цьому педаль виконує функцію не лише тембрової, а й динамічної та ритмічної підтримки. Найкращим варіантом є змінна педаль: початкове повне натискання послаблюється при зміні гармонії й знову посилюється при її поверненні.

Натомість композитор не боявся змішувати на педалі різні гармонійні фігурації. Пізніше Ф. Ліст і Ф. Шопен часто вдавалися до такого прийому. Л. Бетховен часто будує теми звуків тонічного тризвуку. Об'єднувати їх не можна, оскільки кожен звук цих тем є частиною мелодії, а не гармонії. Педаль, яку слід використати, виконує лише ритмічну та барвисту функції. Наприклад, головна партія у першій частині Сонати f-moll. Іноді густій педалізації запобігає часте використання мовних, діалогічних пауз. Такі місця грають або без педалі, або з ощадливою ритмічною педаллю (наприклад «Багатель» ор. 126, Соната f-moll).

Серед новаторських моментів педалізації можна виокремити наступні: створення звукового ефекту, коли мелодія супроводжується арпеджованими акордами або тремоло, що створює трошки розмитий гармонічний фон; збереженні одночасного звучання гармонії у всіх регістрах, що стало можливим лише завдяки застосуванню правої педалі (в Полонезі ор. 89 такий прийом педалізації розширює можливості використання клавіатури); педалізація висхідних гамоподібних пасажів на ff у низькому та середньому регістрах. (Соната C-dur ор. 53, фінал); поява позначення senza sordini, що передбачає тривале звучання струн без заглушення демпферами. В умовах сучасної конструкції фортепіано така вказівка ототожнюється з постійним використанням правої педалі. Деякі прийоми, що з'явилися в пізніх сонатах композитора, демонструють випередження Л. Бетховеном подальших естетичних напрямів, зокрема імпресіонізму.

Таким чином, педаль у Л. Бетховена особливо у пізніх творах стає структурним компонентом фактури: побудові форми музичного твору підкорюються пласти динамічного розгортання, регістрові співставлення, звукові ефекти. Педалізація Л. Бетховена має комплексний характер: підкреслює акценти, утримує органний пункт та басові звуки, гармонійно поєднує фігурації, посилює динамічні наростання, створює ефект crescendo на одному звуці, надає оркестрового забарвлення тощо.

Значне переосмислення природи фортепіано як інструмента виразових можливостей здійснив Ф. Шопен. Його новаторство у сфері педалізації полягає у розкритті акустичного і тембрового потенціалу інструмента. Композитор, як правило, не використовує запис запізнілої педалі, і позначення педалі не фіксують руху ноги, а передають логіку музичного зв'язку між

елементами фактури. Тому виконавець із розвиненим слухом і музичною інтуїцією повинен коригувати ці вказівки, застосовуючи запізнілу педаль, якщо це диктується музичною доцільністю. Однак у багатьох випадках саме пряма педаль є більш адекватною і необхідною для збереження цілісності фактури – зокрема в мелодичному розвитку, акордових зв'язках та басовій лінії. У тих випадках, коли басові ноти не пов'язані між собою, й акомпанемент у вигляді фігурацій або акордів лише підтримує гармонічну структуру, пряма педаль забезпечує більшу виразність. Це особливо актуально для танцювальних жанрів, в яких педаль є стилістично необхідною складовою. У творах із динамічним фігураційним акомпанементом лівої руки, (експромт ля-бемоль мажор, Фантазія-експромт), застосування запізнілої педалі ускладнене через темпові умови, а виконавець має зберегти «дихання» баса для досягнення відчуття польоту. У деяких випадках композитор подає більш деталізовану педалізацію, однак навіть вона не може бути остаточно визначальною – первинним залишається слуховий контроль виконавця, а не точне дотримання нотного запису. Якщо Ф. Шопен досліджував акустичні можливості фортепіано, то Ф. Ліст прагнув до оркестрово-концертного звучання. Педаль у Ф. Ліста виконує переважно гармонійну функцію. Він іноді позначає її словами harmonieux (фр.) або armonioso (італ.), що свідчить про тривале утримання однієї педалі на цілу гармонію (Етюді ре-бемоль мажор). Іноді, подібно Ф. Шопену, Ф. Ліст не фіксує педалізацію конкретно, а залишає право за виконавцем. Новаторський погляд Ф. Ліста на педалізацію виявляється у наступному:

– використання гармонійної педалі у пасажах;

– для тембрального ефекту застосовує секундові накладення;

– запровадив у піаністичну мову ефекти «гулу» (Соната після читання Данте), які потребують поступового нарощування динаміки (crescendo) на рівні музичної ідеї;

– фортепіано надає оркестрової потужності;

– для втілення художнього образу застосовує ліву педаль.

На відміну від Ф. Шопена, педалізація Ф. Ліста спрямована на досягнення масштабної, динамічної, оркестрової звучності. Його музика вимагає насиченої, емоційно навантаженої педалізації, але повинна бути гнучкою та точно дозованою у своїх відтінках. Разом із тим для запобігання надмірному накопиченню дисонансів та збереження прозорості фактури актуальним залишається використання техніки напівпедалі, яка дозволяє більш гнучко контролювати акустичне середовище твору. Таким чином, у композиторів-романтиків педалізація набула нових функціональних та художньо-змістових характеристик, що потребує «якісно іншої стратегії педалізації: з одного боку – повного, тембрально насиченого звучання, з іншого – делікатної, витонче,ної педалізації у ліричних та декламаційних епізодах» (Грінченко, 2023, с. 114).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанна педаль відіграє суттєву роль у забезпеченні взаємодії провідних компонентів музичної фактури. Функція педалі залежить як від фактури, стиля так і художнього образу музичного твору. Педалізація є творчою й обов'язковою складовою виконавського процесу піаніста. Уміння педалізувати залежить переважним чином від розуміння доцільності застосування педалізації у творі того чи іншого стилю та здатності здобувача до слухового контролю (Грінченко, 2023, с. 114). Педалізація має тонко диференціюватися слухом і почуттям виконавця, оскільки є тонка межа градацій між «так» і «ні» (точно – неточно, вірно – невірно, стильно – нестильно тощо). Дія майстерності педалізації повинна бути вихована, як і у всьому піаністичному комплексі, швидка та точна реакція слуху, рухів ніг на створену художню ціль (Негребецька, 2015, с. 157). Уміння педалізувати відпрацьовується в процесі опанування творів різних жанрів і стильових напрямів. Подальші розробки з даної проблематики можуть бути присвячені визначенню ролі педалі у творах українських композиторів 20 і 21 століть.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Billeter B. Die Verzierungen bei Johann Sebastiann Bach. Zürich, Schweizer music pädagogische Blätter, 76. Jg., 1987. № 1. Pp. 27–33

2.Виноградча, Д. В. Лебедкіна І.Є. Роль педалі у фортепіанному мистецтві XVIII-XX століть. «Молодий вчений». № 11 (51), 2017. С. 525-528

3. Грінченко А. Особливість формування виконавсько-стильових умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67, том 1, 2023 С. 111-117

4. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майтерності. *Наукові записки* Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. 2014. Вип. 120. С. 74-79.

5. Коцюрба Н., Дуда С. Особливості застосування педалі у роботі концертмейстера: Перспективи розвитку науки, освіти та технологій в євроінтеграції. Полтава: ЦФЕНД, 2022. С. 36-38.

6. Кръстева М. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструмент – родство и връзка със съвременния пианизьм. София : Хайни, 2016. 116 с

7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ 2013. 250 с.

8. Негребецька О. М. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано. Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 139. С. 154-158.

9. Таран І. Значення динаміки у фортепіанних творах. Наука України: проблеми сьогодення та перспективи розвитку : матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 23–24 вересня 2016р.). Інститут освітньої та молодіжної політики. Київ. 2016. С. 32–34.

10. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посібник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

REFERENCES:

1. Billeter, B. (1987). The ornaments in Johann Sebastian Bach. Zurich, Swiss music education sheets. Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter, 76, (1), 27–33 [in German]

2. Vinogradcha, D. V. Lebedkina, I.E. (2017). The role of the pedal in piano art of the 18th-20th centuries. “Young Scientist” [in Ukrainian].

3. Hrinchenko, A. (2023). Peculiarities of the formation of performance and stylistic skills of future teachers of musical art in the process of piano training. Current Issues in the Humanities. Issue 67, Vol.1 [in Ukrainian].

4. Korzun, V. (2014). Khudozhnya interpretatsiya muzychnykh tvoriv yak vyshchyy shchabel′ vykonavs′koyi mayternosti [Artistic interpretation of musical works as the highest level of performing mastery]. *Naukovi zapysky Natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. M.P. Drahomanova. Seriya – Pedahohichni ta istorychni nauky – Scientific Notes of the National Pedagogical University. Series – Pedagogical and historical sciences.* Vols. 120, pp. 74-79 [in Ukrainian].

5. Kotsiurba, N., Duda, S. (2022). Osoblyvosti zastosuvannia pedali u roboti kontsertmeistera [Peculiarities of using the pedal in the work of an accompanist]. Perspektyvy rozvytku nauky, osvity ta tekhnolohii v yevrointehratsii- Prospects for the development of science, education and technology in European integration. pp.36-38. [in Ukrainian]

6. Krasteva, M. (2016). Performance principles in the old keyboard instruments – kinship and connection with modern pianism. Sofia, Heini.116c. [in Bulgarian]

7. Moskalenko, V. (2013*). Lektsiyi z muzychnoyi interpretatsiyi [Lectures on musical interpretation].* Kyiv [in Ukrainian].

8. Negrebetska, O. M. (2015). Pedalization in work on works in the piano class. Scientific notes of the Kyiv State Pedagogical University. Series: Pedagogical sciences. Kirovograd [in Ukrainian].

9. Taran I. (2016) Znachennia dynamiky u fortepiannykh tvorakh. [The importance of dynamics in piano works] Nauka Ukrainy: problemy sohodennia ta perspektyvy rozvytku : Materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii – Science of Ukraine: current problems and development prospects: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference, 32–34 [in Ukrainian]

10. Shukaylo, V. F. (2017). The path to pianist mastery: a teaching and methodological manual. Zaporizhzhia: Zaporizhzhia National University [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.01:004.8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-6

Володимир ДЬЯЧЕНКО
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-1053-7755*

Бібліографічний опис статті: Дьяченко, В. (2025). Глибоке навчання як інструмент алгоритмічного аналізу в сучасній комп'ютерній музикології. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 45–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-6

ГЛИБОКЕ НАВЧАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ АЛГОРИТМІЧНОГО АНАЛІЗУ В СУЧАСНІЙ КОМП'ЮТЕРНІЙ МУЗИКОЛОГІЇ

У статті розглянуто роль систем глибокого навчання (deep learning) у формуванні гіпотези про нову методологію комп'ютерної музикології. Об'єктом дослідження є музикознавчі практики аналізу та інтерпретації музики та комп'ютерна музикологія. Предметом статті є нові технології штучного інтелекту, що можуть бути застосовані в межах музикознавчого аналізу та інтерпретації як інструментарій для об'єктивації естетичного сприйняття, алгоритмічного аналізу акустичних параметрів та використання в музичній освіті.

Мета роботи – *обґрунтування гіпотези, згідно з якою технології штучного інтелекту можуть виступати як інструментарій для об'єктивації естетичного сприйняття та алгоритмічного аналізу акустичних параметрів музичного звуку. Особливий акцент зроблено на інтеграції технологій глибокого навчання у професійну діяльність музикантів, звукорежисерів та дослідників.*

Методологія. *В роботі застосовано систематизацію, а також інтегративний, індуктивний, дедуктивний і порівняльний аналіз концепцій. Теоретичну базу складають наукові джерела з технологій штучного інтелекту в межах досліджень музикознавства та комп'ютерної музикології. Аналіз здійснюється в контексті Music Information Retrieval (MIR) та Music Generation (MG) із застосуванням SWOT-аналізу на прикладі ШІ-системи Suno AI.*

Наукова новизна. *Полягає в подальшій розробці авторської концепції творчо-технологічного аналізу. У рамках цього підходу музикознавчий і творчо-технологічний аналіз інтегруються з генеративними та освітніми практиками.*

Висновки. *В умовах розвитку сучасних цифрових технологій комп'ютерна музикологія виходить за межі своєї традиційної парадигми, оскільки глибоке навчання забезпечує виконання таких завдань, як класифікація жанрів, визначення засобів музичної виразності, розпізнавання емоцій та генерація музики, використовуючи об'єктивні акустичні параметри. На основі цього узагальнення висувається гіпотеза, що технології глибокого навчання ШІ можуть виступати як інструмент об'єктивації когнітивних процесів слухового сприйняття, що дозволяє доповнити інструментарій музикознавства та сприяти універсалізації музичного пізнання. Проте, цей процес трансформації та оптимізації вимагає врахування ризиків, пов'язаних зі стандартизацією (формалізацією якості) музичного продукту та потенційним плагіатом.*

Ключові слова: *комп'ютерна музикологія, глибоке навчання, штучний інтелект, естетичні маркери, музичний аналіз, музична освіта, MIR, інтерпретація, звукорежисура.*

Volodymyr DIACHENKO
PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Music Production and Sound Directing, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, Kyiv, Ukraine, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 02000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-1053-7755*

To cite this article: Дьяченко, В. (2025). Глибоке навчання як інструмент алгоритмічного аналізу в сучасній комп'ютерній музикології. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 45–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-6

DEEP LEARNING AS A TOOL FOR ALGORITHMIC ANALYSIS IN CONTEMPORARY COMPUTER MUSICOLOGY

This article examines the role of deep learning (DL) systems in shaping a new methodology for computer musicology. The object of the study is the musicological practices of music analysis and interpretation, as well as computer musicology. The subject is new artificial intelligence (AI) technologies that can be applied within musicological analysis

and interpretation as a tool for objectifying aesthetic perception, algorithmically analysing acoustic parameters, and for use in music education.

Aims. *The primary aim is to substantiate the hypothesis that AI technologies can serve as a tool for objectifying aesthetic perception and for the algorithmic analysis of acoustic parameters of musical sound. A particular focus is placed on integrating deep learning technologies into the professional work of musicians, sound engineers, and researchers.*

Methodology. *The paper employs systematisation, along with integrative, inductive, deductive, and comparative analysis of concepts. The theoretical framework is based on academic sources on AI technologies within the fields of musicology and computer musicology. The analysis is conducted in the context of Music Information Retrieval (MIR) and Music Generation (MG), using a SWOT analysis on the AI system, Suno AI.*

Scientific Novelty. *The novelty lies in the further development of the author's concept of creative-technological analysis. Within this framework, musicological and creative-technological analysis are integrated with generative and educational practices. The potential of the hypothesis that deep learning technologies can act as a tool for objectifying the cognitive processes of auditory perception is substantiated.*

Conclusions. *In the context of modern digital technology development, computer musicology is moving beyond its traditional paradigm. This is because deep learning enables tasks such as genre classification, the identification of means of musical expression, emotion recognition, and music generation, all by using objective acoustic parameters. Based on this, a hypothesis is put forward that AI's deep learning technologies can serve as a tool for objectifying cognitive processes of auditory perception. This allows for the expansion of musicology's toolkit and contributes to the universalisation of musical cognition. However, this transformative and optimising process necessitates considering the risks associated with the standardisation of the musical product's quality and potential plagiarism.*

Key words: *computational musicology, deep learning, artificial intelligence, aesthetic markers, music analysis, music education, MIR, interpretation, sound engineering.*

Актуальність проблеми. Використання методів творчо-технологічного аналізу, критичного слухання та комп'ютерного програмного забезпечення, зокрема технологій штучного інтелекту, в межах музикознавчого аналізу та комп'ютерної музикології створює нові можливості для професійної, творчої та освітньої діяльності у сфері музичного мистецтва, музикознавства, звукорежисури.

Роль комп'ютерної музикології в процесах музикознавчого аналізу та інтерпретації значно розширюється, виходячи за межі суто структурного аналізу нотного матеріалу та партитур. Ця галузь набуває значної популярності в міжнародній науковій спільноті, виступаючи інтегрувальним фактором технічного розвитку та дослідження емоційно-когнітивних процесів, естетичних категорій, засобів музичної виразності. Розробники моделей глибокого навчання позначають ці категорії як маркери, які визначаються комп'ютерними системами на основі об'єктивних акустичних параметрів звуку, таких як спектр, сила звуку, частота тощо.

Об'єктом дослідження є музикознавчі практики аналізу та інтерпретації музики, а також комп'ютерна музикологія. *Предметом статті* є нові технології штучного інтелекту, які можуть бути застосовані в межах музикознавчого аналізу та інтерпретації як інструментарій для об'єктивації естетичного сприйняття, алгоритмічного аналізу акустичних параметрів та використання в музичній освіті.

Проблематика роботи полягає у вивченні ролі цих інструментів у формуванні нових методологічних підходів до аналізу та інтерпретації музичного матеріалу.

Наукова новизна полягає у подальшій розробці авторської концепції творчо-технологічного аналізу, а також у вивченні потенціалу гіпотези, згідно з якою технології глибокого навчання можуть виступати як інструмент об'єктивації когнітивних процесів слухового сприйняття. У рамках даного підходу музикознавчий та творчо-технологічний аналіз інтегруються з генеративними та освітніми практиками.

Методологічною основою роботи є систематизація, інтегративний, індуктивний, дедуктивний та порівняльний аналіз концепцій. Теоретичну базу складають джерела технологій штучного інтелекту в межах досліджень музикознавства та комп'ютерної музикології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Предметом уваги стали наукові праці, присвячені дослідженню застосування технологій штучного інтелекту для аналізу, інтерпретації та генерації музичних сигналів.

Значна частина досліджень зосереджена на стандартизації та відтворюваності даних. Зокрема, формат *JAMS (JSON Annotated Music Specification)* розглядається як універсальний інструмент для уніфікації анотацій, що забезпечує порівнюваність та мультианотаційність у дослідженнях музичної інформатики *(Music Information Retrieval – MIR)* (Humphrey, Salamon, Nieto, Forsyth, Bittner,

Bello, 2014, с. 591-596). У рамках класифікації застосувань технологій глибокого навчання (deep learning) у MIR та музичній генерації *(Music Generation – MG)* систематизовано використання згорткових нейронних мереж *(Convolutional Neural Networks – CNN)*, мереж тривалої-короткочасної пам'яті *(Long Short-Term Memory – LSTM)*, рекурентних нейронних мереж *(Recurrent Neural Networks – RNN)*, генеративно-змагальних мереж *(Generative Adversarial Networks – GAN)* та гібридних архітектур, що демонструють високу точність, яка сягає 99% (Moysis, 2023, с. 17031-17052). Окремо характеризуються LSTM-підходи до моделювання музичних послідовностей, що ґрунтуються на попередньому розчленуванні матеріалу за висотою, ритмом, акордами та динамікою (Mon, 2025, с 229).

У межах аналізу музичної виразності автори кількісно оцінюють виконавські параметри, спираючись на методи машинного навчання (*Machine Learning – ML*) та *MIR* (Lerch, Grachten, Cancino-Chacón, 2020, с. 36–63). Естетичні маркери досліджуються в роботі, де виявлено, що тембр є провідним чинником естетичного сприйняття китайської традиційної музики (Xie, Wang, Gao, 2024, с. 7). Висвітлюється також емоційний вимір у дослідженнях музичного емоційного розпізнавання (*Music Emotion Recognition – MER*), що демонструють вищу стабільність інтерпретованих моделей, навчених на середньорівневих музичних ознаках (Hoedt, Flexer, Widmer, 2019).

У сфері генерації музичних сигналів розглянуто систему *Suno AI* як приклад автоматизованої композиції, де процес створення аудіо твору зводиться до вибору стилю та назви, що забезпечує автоматичну генерацію за короткий проміжок часу (Nugroho, Manggala, 2024, с. 14-16). Порівняльний аналіз класичної композиції та автоматизованої генерації музики було здійснено за допомогою *SWOT*-аналізу, що дозволило виявити сильні та слабкі сторони технології (Puyt, Lie, Madsen, 2024, с. 333–373; Nugroho, Manggala, 2024, с. 14-16).

Додатковий *вимір дослідження* торкається інтеграції штучного інтелекту в музичну освіту, що сприяє покращенню виконавських і теоретичних результатів (у таких аспектах, як висота, ритм, читання з листа, нотація, поліфонічне слухання) та формує інтелектуальну аналітику в управлінні навчальним процесом (Li, Wang, 2024, с. 4183–4192; Zhang, 2025, с. 1–17; Xin, 2025, с. 1–15; Wu, 2025, с. 2836–2848).

Відтак, сучасний стан літератури в межах нашого дослідження охоплює три ключові напрями:

1. Стандартизація даних і метрик (формат JAMS).

2. Розробка та гібридизація архітектур глибокого навчання (LSTM, CNN, GAN) та їх застосування в MIR, MG і MER.

3. Педагогічна ефективність та інтелектуальне управління музичною освітою.

Водночас, проаналізовані праці виявляють низку прогалин у зазначених міждисциплінарних напрямах, що обґрунтовує необхідність подальших наукових досліджень.

Мета дослідження – формування гіпотези згідно з якою технології глибокого навчання можуть бути застосовані в межах музикознавчого аналізу та інтерпретації як інструмент для об'єктивації естетичного сприйняття, алгоритмічного аналізу акустичних параметрів та використання в музичній освіті. Відповідно до мети сформульовано такі завдання дослідження: вивчити існуючі технології глибокого навчання, які застосовуються для аналізу, інтерпретації та генерації музичного матеріалу; визначити специфіку застосування ШІ в музичній освіті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Комп'ютерні нейронні мережі, об'єднані в концепцію *глибокого навчання музичних даних* (*MDL* – Music Deep Learning), є технологією, що спеціалізується на об'єктивації та розпізнаванні параметрів музичного звуку, а також засобів музичної виразності (Moysis, 2023). Ці моделі функціонують у двох основних напрямах:

- *Music Information Retrieval* (*MIR*) – пошук та аналіз музичної інформації;
- *Music Generation* (*MG*) – автоматична генерація музики.

Ключові архітектури нейронних мереж у складі *MDL* мають специфічне призначення в процесі обробки музичного матеріалу:

- *згорткові нейронні мережі* (*CNN* – Convolutional Neural Networks) ефективні для аналізу локальних особливостей звукових даних, зокрема спектрограм. Це робить їх придатними для класифікації жанрів та розпізнавання інструментів;

• *рекурентні нейронні мережі* (*RNN* – Recurrent Neural Networks), зокрема моделі *Long Short-Term Memory* (*LSTM*), призначені для обробки послідовних даних. У музиці вони моделюють часові залежності, наприклад, послідовності нот, і можуть генерувати нові музичні сегменти (Mon, 2025);

• *генеративні змагальні мережі* (*GAN* – Generative Adversarial Networks) складаються з генератора, що створює матеріал, та дискримінатора, що його оцінює. Така взаємодія дає змогу генерувати поліфонічну музику (Moysis, 2023);

• *трансформерні моделі* (*Transformer models*) використовують механізм уваги (*attention mechanism*) для аналізу глобальних залежностей у музичному сигналі, що дозволяє створювати цілісні та когерентні музичні структури.

Гібридні нейромережеві архітектури ідентифікуються як найбільш перспективні для опрацювання музичного матеріалу, оскільки їхнє застосування охоплює як аналіз, так і генерацію музичного контенту та звукових дизайнерських рішень. Дослідники зазначають, що архітектури *MIR* (*RNN*, *LSTM*, *CNN*, *GAN* та їхні гібридні моделі) демонструють високу точність (до 97,9 % для класифікації аудіо/мовлення та 99 % для жанрів). Ці моделі успішно застосовуються в системах рекомендацій, класифікації емоцій, розпізнаванні інструментів, тегуванні та транскрипції. Водночас, хоча приклади застосування цих технологій демонструють високу ефективність у конкретних завданнях (наприклад, розпізнавання жанрів або класифікація звукових подій), їхні результати залежать від якості даних і критеріїв оцінки, що вимагає ретельної музикознавчої інтерпретації (Moysis, 2023).

Аналогічно, система аналізу музичного виконання (*AMP* – Algorithmic Musical Performance) у поєднанні з підходами машинного навчання (*ML*) та *MIR* дає змогу кількісно вимірювати та досліджувати ключові виконавські параметри. До них належать темп, тривалість, динаміка, висота (включно з вібрато й інтонацією), артикуляція та орнаментація. Однак, як зазначають автори, об'єктивні виміри цих параметрів не завжди корелюють із суб'єктивним сприйняттям слухачів, оскільки візуальні сигнали, що надходять від виконавця, також відіграють значну роль у загальному сприйнятті (Lerch, 2020).

Серед досліджень, де нейронні мережі застосовуються для визначення властивостей тембру та естетичних ознак, слід відзначити працю L. Xie. У ній здійснено уточнення й оптимізацію акустичних ознак, що мають на меті автоматизоване естетичне розпізнавання традиційної китайської музики (Xie, Wang, Gao, 2024).

У межах дослідження було розроблено п'ять естетичних категорій для традиційної китайської музики: *LingDong* (жвавий), *JiYang* (хвилюючий), *QingRou* (легкий, ніжний), *ShenChen* (глибокий) та *BeiShang* (сумний). Аналіз важливості високорівневих музичних елементів виявив домінуючу роль тембру (78,2 % від загальної значущості), за яким слідують ритм (16,3 %), висота (3,2 %) та лад (2,3 %).

Встановлено, що тембр є ключовим для диференціації категорій *JiYang* та *BeiShang*, тоді як ритм і лад важливі для розрізнення *LingDong* від *JiYang* та *BeiShang*. Дослідження базувалося на даних з 500 аудіокліпів тривалістю 20–30 секунд, виконаних на 17 музичних інструментах.

Принципи роботи нейромережевих архітектур у музичному аналізі можна пояснити за допомогою технології анотацій. Відповідно до дослідження E. Humphrey, анотації є набором спостережень, зроблених одним або кількома агентами щодо акустичного музичного сигналу на часовому масштабі пісні чи її окремих частин. Для стандартизації та відтворюваності досліджень авторами було запропоновано формат *JAMS (JSON Annotated Music Specification)*, що розшифровується як *JSON Annotated Music Specification*. Він базується на *JSON (JavaScript Object Notation)* та представляє анотацію як структурований об'єкт із даними, метаданими та «пісочницею» для забезпечення гнучкості. Ключові властивості JAMS: простота синтаксису, структурованість даних та стійкість (наявність вбудованих метаданих і JSON-схеми для валідації) (Humphrey, 2014, с. 591–592).

Дані в JAMS представлені чотирма типами:

• *Observation* (наприклад, тег «rock» для треку);

• *Event* (наприклад, біт на 0.237 с);

• *Range* (наприклад, акорд Eb від 0.237 до 0.512 с);

• *Time series* (наприклад, частоти мелодії 205.340 Гц).

Метадані містять інформацію про корпус, версію, інструменти та куратора (Humphrey, 2014, с. 593–594). Підтримка множинних анотацій дозволяє відображати суб'єктивність, а інтеграція завдань підвищує продуктивність систем (Humphrey, 2014, с. 591).

Емоційна складова музики є предметом досліджень у роботі моделей штучного інтелекту (ШІ), зокрема в напрямі стабільності різних моделей глибокого навчання в контексті розпізнавання емоцій у музиці (Music Emotion Recognition, MER). У дослідженні K. Hoedt, A. Flexer, G. Widmer вивчається робота декількох моделей із різними архітектурами, що оперують двома основними наборами даних:

1. *Soundtracks* містить 360 анотованих аудіофрагментів із кінофільмів, класифікованих за п'ятьма дискретними емоційними категоріями (гнів, страх, смуток, щастя, ніжність) та трьома емоційними вимірами (валентність, енергія, напруга). Цей набір призначено для тренування всіх варіантів моделі розпізнавання емоцій (Hoedt, с. 33-34).

2. *Mid-Level Features Dataset* включає анотації проміжних ознак, що мають людську інтерпретацію (мелодійність, артикуляція, ритмічна і тональна стабільність, ритмічна складність, дисонанс, модальність/мажорність), для 5000 фрагментів пісень. Цей набір даних застосовується для тренування прихованого шару в інтерпретованій моделі (Hoedt, с. 33-34).

Застосування технологій штучного інтелекту є доцільним і в музичній освіті. Інтеграція в освітньому процесі об'єктивного аналізу музичних сигналів з використанням технологій *MIR* (*Music Information Retrieval*), *MDL* (*Music Data Learning*), *AMP* (*Audio Music Processing*) та суб'єктивного аудіального сприйняття є важливим чинником у підготовці фахівців. Такий підхід сприяє розвитку слухових навичок, музичної пам'яті та критичного мислення, що підвищує якість та оперативність роботи. Імплементація цих інструментів у навчальний процес і дослідницьку практику надає можливість поєднати теоретичний і практичний рівні підготовки, сприяючи формуванню компетенцій. У звукорежисурі їхнє застосування дає змогу обґрунтувати художні рішення, базуючись на критичному прослуховуванні та творчо-технологічному аналізі фонограм. При цьому, задля уникнення механістичного підходу, важливим є збереження суб'єктивного, інтерпретативного аспекту, що має забезпечуватися належною методологічною підготовкою.

Наприклад, дослідження підтверджують ефективність такого підходу, демонструючи значне покращення результатів у студентів.

Зокрема, експериментальне впровадження *чат-ботів на основі ШІ у навчання* гри на фортепіано призвело до підвищення *загальної академічної успішності учнів на 15%* порівняно з традиційними заняттями. Застосування цього додатка забезпечило зростання результатів з гри на фортепіано на 6,51%, сольфеджіо та музичної літератури – на 4%, вокалу – на 0,56% (Li P., Wang B., 2024). Подібні результати отримано в експерименті із «інтелектуальним класом», де персоналізована система рекомендацій забезпечила зростання середніх балів експериментальної групи порівняно з контрольною за такими параметрами, як висота звуку (на 7,72 бали), ритм (на 6,37 бали), читання з листа (на 7,82 бали), нотація (на 6,92 бали) та сприйняття поліфонічної музики (на 8,16 бали) (Zhang, 2025).

Інтеграція музичних технологій ШІ в естетичну освіту сприяє підвищенню *естетичного рівня студентів* та спрощенню складності навчального процесу, що підтверджено аналізом даних анкетування (Xin W., 2025). Окрім педагогічної сфери, ШІ також відкриває нові можливості для управління музичною освітою, зокрема в оцінюванні якості викладання, розподілі ресурсів та формуванні освітньої політики (Wu Q., 2025).

Звернення до *систем генерації музики (Music Generation – MG)* демонструє їхнє зростаюче значення у сфері музичного глибинного навчання. Як засвідчують L. Moysis, сучасні архітектури RNN, LSTM, CNN, GAN та гібридні моделі забезпечують можливість створення поліфонічних і мультитрекових композицій, включно з хоралами у стилі Й. С. Баха, фольклорними й джазовими творами, а також музикою з вокальним супроводом. Важливо, що близько половини зразків, згенерованих у стилі Баха, слухачами ідентифікуються як створені людиною, що свідчить про високий рівень наближення алгоритмічних систем до традиційної композиторської практики (Moysis, 2023).

Подальший розвиток MG пов'язується з такими напрямами, як інтеграція

мульти–модальних вхідних даних, оптимізація моделей з огляду на обчислювальні ресурси, застосування у збереженні музичної спадщини та музикотерапії. Найперспективнішими на даному етапі визнаються гібридні архітектури з механізмами уваги, які забезпечують вищий рівень когерентності та контрольованості музичного матеріалу (Moysis, 2023).

У контексті аналізу систем генерації музики показним є дослідження Y. Nugroho, яке розглядає нейромережу Suno як інструмент «співавторства» у музиці. Автори, спираючись на параметри класичної музичної композиції, створеної людиною, застосовують метод SWOT-аналізу, тобто аналіз сильних і слабких сторін, можливостей і загроз (strengths, weaknesses, opportunities, threats), що є основою їхньої методології (Puyt, 2024, с. 333-373; Nugroho, Manggala, 2024).

Як зазначає Y. Nugroho, традиційний процес музичної композиції є багатостадійним і комплексним. Він включає пошук інспірації, експериментування зі звуком, вибір музичної форми (сонатної, пісенної тощо), розробку мелодії, гармонії та ритмічної організації. Наступними кроками в роботі над твором передбачається аранжування, розробка динамічних та артикуляційних нюансів, графічна фіксація у партитурі, а також виконавська інтерпретація, перетворення в акустичну форму, звукозапис та подальше виробництво. Цей процес вимагає ґрунтовних знань, значних часових витрат (від декількох днів до тижнів) та залучення професійних ресурсів (Nugroho, Manggala, 2024).

На противагу цьому, *генерація музики за допомогою Suno AI* кардинально редукує творчий процес до трьох ітерацій: вибір стилю, створення назви композиції та ініціація процесу за допомогою команди «create», а твір створюється приблизно за одну хвилину. Алгоритм Suno автоматично виконує функції структурної та ритмічної організації, тембрового наповнення, а також зведення та мастерингу (Nugroho, Manggala, 2024).

SWOT-аналіз виявляє суттєві відмінності між двома підходами:

1. Традиційна композиція: *сильні сторони* (strengths): варіативність, унікальність та автентичність результату; *слабкі сторони* (weaknesses): значні часові та ресурсні витрати, необхідність у спеціалізованих знаннях; *можливості* (opportunities): розвиток професійних навичок, формування індивідуального стилю; *загрози* (threats): ризик витіснення композиторів алгоритмічними системами.

2. Suno AI: *сильні сторони* (strengths): висока швидкість створення, доступність для широкого кола користувачів, автоматизація виробничих процесів (зведення, мастеринг); *слабкі сторони* (weaknesses): відсутність «людського виміру» (емпатії, індивідуальної інтуїції), нестабільність якості кінцевого продукту; *можливості* (opportunities): демократизація музичної творчості, поява нових форматів креативності та взаємодії між людиною і технологією; *загрози* (threats): конкуренція між різними платформами ШІ, ризик плагіату та юридичні проблеми з авторським правом, а також можливе зниження суспільної довіри до автентичності художніх творів.

З наукової точки зору, Suno AI не лише радикально знижує поріг входження у сферу композиції, відкриваючи її для широкого загалу, але й ставить нагальні питання щодо культурної цінності та авторської відповідальності. Ключовим науковим внеском дослідження Y. Nugroho є ідентифікація параметрів, за якими здійснюється генерація музичного твору: стиль, ритмічна організація, структурна схема, темброве забарвлення, автоматичне зведення та мастеринг. Це дозволяє розглядати Suno не просто як інструмент, а як об’єкт дослідження в галузі комп’ютерної музикології (Nugroho, Manggala, 2024).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Застосування новітніх комп’ютерних технологій у сучасному музикознавстві розширює аналіз музичних творів, виходячи за межі традиційного структурного аналізу. Це створює нові методологічні підходи, що поєднують музикознавчі та технологічні практики, інтегруючи аналіз з генеративними й освітніми напрямами.

Розвиток стандартизації в цій галузі (JAMS) відкриває перспективи для уніфікації термінології та збільшення кількості наукових розвідок. Це сприяє як кількісному, так і якісному зростанню академічних досліджень у сфері *комп’ютерної музикології.* Технології *глибокого навчання* MIR (MER, MDL тощо) виступають як ефективний інструментарій для об’єктивації

та кількісного вимірювання естетичних категорій і засобів музичної виразності. Дослідження доводить, що нейромережі можуть ідентифікувати емоційно-когнітивні процеси, використовуючи об'єктивні акустичні маркери.

У межах аналізу музичної виразності та застосування в мистецтвознавстві критично важливим є критерій відбору акустичних маркерів, що в когнітивному сприйнятті трансформуються в естетичні категорії, такі як *тембр, емоція, стиль* та *жанр*. Аналіз засвідчує, що тембр є домінантним маркером (78,2% значущості) для автоматизованого розрізнення естетичних категорій. Це вказує на потенціал технологій об'єктивно диференціювати емоційні стани та естетичні властивості музики. Поєднання автоматизованих *ШІ-технологій* з аналітико-дедуктивними підходами *творчо-технологічного аналізу* та *критичного прослуховування* надає музикантам і звукорежисерам потужні можливості для професійної й освітньо-наукової діяльності.

У сфері генерації музичних сигналів (MG), на прикладі *Suno AI*, з'являються нові можливості для створення синтезованих вимірів, що імітують складні акустичні події. Ця технологія стає максимально доступною для людей без музичної освіти, що створює новий конкурентний простір і може сприяти покращенню якості та унікальності авторських композиційних рішень, створених безпосередньо людиною.

Ефективність нейромереж у *музичній освіті* має такі позитивні сторони:

- пришвидшення процесу навчання та запам'ятовування матеріалу завдяки інтерактивній взаємодії з інтелектуальним помічником;
- автоматизація розробки та перевірки теоретичних і практичних завдань;
- можливість покращення навичок здобувачів за рахунок імітації технічних параметрів і тональних ознак звукового обладнання.

Водночас висвітлюються ризики, серед яких стандартизація (формалізація) музичного продукту, редукція індивідуального стилю, потенційна девальвація традиційної композиторської практики, а також *юридичні проблеми* з авторським правом та загроза *ШІ-плагіату* (Nugroho, Manggala, 2024).

На основі проведеного дослідження узагальнено основні тенденції, що дає підстави для формулювання гіпотез щодо подальших наукових розвідок. А саме:

- вихід за межі традиційного музикознавчого аналізу й трансформація музикознавчої методології в комплексну інтелектуально-естетичну практику, що ми пропонуємо в авторській теорії «*творчо-технологічного аналізу*»;
- *комп'ютерна музикологія та музикознавство* потенційно можуть бути доповнені алгоритмічним розпізнаванням, генерацією музики, естетичною оцінкою та застосуванням нової методології в освітніх наукових розвідках, що можливо трансформує та оптимізує універсальну форму музичного пізнання;
- на рівні досліджень у суб'єктивному сприйнятті якості музичних звучань визначається домінантна роль тембру;
- новітні розробки в області штучного інтелекту потребують подальших доопрацювань та вдосконалення, оскільки об'єктивні виміри не завжди корелюють із суб'єктивним сприйняттям слухачів. Це підкреслює, що для повного розуміння музичного твору результати, отримані за допомогою ШІ-технологій, потребують подальшої музикознавчої інтерпретації безпосередньо людиною, яка враховує також суб'єктивні, ретроспективні, візуальні та інші фактори.

Відтак, зазначене відкриває нові напрями для наукових досліджень в галузі музикознавства, комп'ютерної музикології та творчо-технологічного аналізу, що є критично важливими для подальшого розвитку музичного мистецтва й музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Hoedt, K., Flexer, A., & Widmer, G. Are Inherently Interpretable Models More Robust? A Study In Music Emotion Recognition : *Proceedings of the 22nd Sound and Music Computing Conference (SMC-25)*. 2025. pp. 1–8.

2. Humphrey, E. J., Salamon, J., Nieto, O., Forsyth, J., Bittner, R. M., & Bello, J. P. JAMS: A JSON Annotated Music Specification for Reproducible MIR Research. In: *Proceedings of the 15th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2014)*. Taipei, Taiwan, 2014. pp. 591-596.

3. Lerch, A., Grachten, M., & Cancino-Chacón, C. Machine Learning and Music Performance Analysis. *Journal of New Music Research*. 2020. Vol. 49, No. 1. pp. 36-63.

4. Mon, Y.-J. LSTM-Based Music Generation Technologies. *Multidisciplinary Digital Publishing Institute*. 2025. Vol. 14, No. 6. p. 229.

5. Moysis, L., Iliadis, L. A., Sotiroudis, S. P., Boursianis, A. D., Papadopoulou, M. S., Kokkinidis, K.-I. D., Volos, C., Sarigiannidis, P., Nikolaidis, S., & Goudos, S. K. Music Deep Learning: Deep Learning Methods for Music Signal Processing – A Review of the State-of-the-Art. *IEEE Access*. 2023. Vol. 11. pp. 17031-17052. https://doi.org/10.1109/ACCESS.2023.3244620

6. Nugroho, Y. Y. T., & Manggala, P. P. M. D. The Use of AI in Creating Music Compositions: A Case Study on Suno Application. У: *Atlantis Press*. 2024. С. 177-189.

7. Puyt, R. W., Lie, F. B., & Madsen, D. Ø. From SOFT approach to SWOT analysis, a historical reconstruction. *Journal of Management History*. 2024. Vol. 31, No. 2. pp. 333–373. DOI: https://doi.org/10.1108/JMH-05-2023-0047.

8. Xie, L., Wang, Y., & Gao, Y. Acoustical Feature Analysis and Optimization for Aesthetic Recognition of Chinese Traditional Music. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*. 2024. Vol. 2024, No. 7. https://doi.org/10.1186/s13636-023-00326-2

9. Li, P., & Wang, B. Artificial Intelligence in Music Education. *Taylor & Francis*. 2024. Vol. 40, No. 16. pp. 4183-4192.

10. Zhang, L. The Complementary Role of Artificial Intelligence to Traditional Teaching Methods in Music Education and Its Educational Effectiveness. 2025. Vol. 10, No. 1. pp. 1-17.

11. Xin, W. Research on the Function of Artificial Intelligence Music Technology in College Students' Aesthetic Education. *IGI Global Scientific Publishing*. 2025. Vol. 27, No. 1. pp. 1-15.

12. Wu, Q. The application of artificial intelligence in music education management: Opportunities and challenges. *SAGE Publications*. 2025. Vol. 25, No. 3. pp. 2836-2848.

REFERENCES:

1. Hoedt, K., Flexer, A., & Widmer, G. (2025). Are inherently interpretable models more robust? A study in music emotion recognition. In *Proceedings of the 22nd Sound and Music Computing Conference (SMC-25)* (pp. 1–8).

2. Humphrey, E. J., Salamon, J., Nieto, O., Forsyth, J., Bittner, R. M., & Bello, J. P. (2014). JAMS: A JSON Annotated Music Specification for Reproducible MIR Research. In *Proceedings of the 15th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2014)* (pp. 591–596). Taipei, Taiwan.

3. Lerch, A., Grachten, M., & Cancino-Chacón, C. (2020). Machine Learning and Music Performance Analysis. *Journal of New Music Research, 49*(1), 36–63.

4. Mon, Y.-J. (2025). LSTM-Based Music Generation Technologies. *Multidisciplinary Digital Publishing Institute, 14*(6), 229.

5. Moysis, L., Iliadis, L. A., Sotiroudis, S. P., Boursianis, A. D., Papadopoulou, M. S., Kokkinidis, K.-I. D., Volos, C., Sarigiannidis, P., Nikolaidis, S., & Goudos, S. K. (2023). Music Deep Learning: Deep Learning Methods for Music Signal Processing – A Review of the State-of-the-Art. *IEEE Access, 11*, 17031-17052. https://doi.org/10.1109/ACCESS.2023.3244620

6. Nugroho, Y. Y. T., & Manggala, P. P. M. D. (2024). The use of AI in creating music compositions: A case study on Suno application. In *Atlantis Press* (pp. 177-189).

7. Puyt, R. W., Lie, F. B., & Madsen, D. Ø. (2024). From SOFT approach to SWOT analysis, a historical reconstruction. *Journal of Management History, 31*(2), 333-373. https://doi.org/10.1108/JMH-05-2023-0047

8. Xie, L., Wang, Y., & Gao, Y. (2024). Acoustical Feature Analysis and Optimization for Aesthetic Recognition of Chinese Traditional Music. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing, 2024*, Article 7. https://doi.org/10.1186/s13636-023-00326-2

9. Li, P., & Wang, B. (2024). Artificial Intelligence in Music Education. *Taylor & Francis, 40*(16), 4183–-4192.

10. Zhang, L. (2025). The Complementary Role of Artificial Intelligence to Traditional Teaching Methods in Music Education and Its Educational Effectiveness. *10*(1), 117.

11. Xin, W. (2025). Research on the Function of Artificial Intelligence Music Technology in College Students' Aesthetic Education. *IGI Global Scientific Publishing, 27*(1), 1-15.

12. Wu, Q. (2025). The application of artificial intelligence in music education management: Opportunities and challenges. *SAGE Publications, 25*(3), 2836-2848.

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 08.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 785.7:781.6:37.016
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7

Сергій ЖЕЛЕЗНЯК
аспірант 2-го року навчання творчої аспірантури кафедра оркестрових струнних інструментів та оперно – симфонічного диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановой, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0004-8444-5134*

Бібліографічний опис статті: Железняк, С. (2025). Контрабасовий концерт Дж. Боттезіні у представництві бароккової облігатності, актуальної для поставангардного сьогодення. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 53–59, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7

КОНТРАБАСОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖ. БОТТЕЗІНІ У ПРЕДСТАВНИЦТВІ БАРОККОВОЇ ОБЛІГАТНОСТІ, АКТУАЛЬНОЇ ДЛЯ ПОСТАВАНГАРДНОГО СЬОГОДЕННЯ

***Мета** дослідження полягає у розпізнаванні у творчому методі Беттезіні, представника епохи романтизму, рис барокові облігатності у тлумаченні концертної жанрової типології для контрабасу. **Методологічна база –** інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженим герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** полягає у виявленні долученості до пробарокових засад творчого методу Дж. Боттезіні, звично визначаного у зв'язку з романтичним мисленням, хоча в межах названого напряму і у постромантичній творчості 1850-х – 1880-х років протонеобарокові стильові позиції виявилися надзвичайно затребуваними, живлячи очевидні нахили до відновлення музики бароко у поставангардному сьогоденні. Вказана стильова тенденція а-симфонічного тлумачення концертного жанру складає очевидну паралель до творчості Р. Шумана, у якого теж маємо «стиснення» оркестрової участі у жанрі концерта (див. його твори цього типу в ор.92 і 134). **Висновки.** Видатна творча особистість Дж. Боттезіні, «Паганіні контрабаса» у виконавстві, а також яскравого композитора і диригента, заслуговує на спеціальну увагу до його спадщини у сучасному поставангардному установленні, в якому здобутки бароко, що минали театрально-драматичні тяжіння віденського і постві денського інструменталізму, отримали спеціальне визнання як спосіб представлення «чистої концертності», жанру славильно-врочистого за його духовною генезою. Знайдена в роботі паралель тлумачення Боттезіні контрабасового Концерту до аналогічного жанрового різновиду у Р. Шумана вказує на втілення антисимфонічних тенденцій мислення у постаромантичний історичний період, що складає відверту паралель до сучасних шанувань барокової спадщини в межах поставангардного творчого простору.*

***Ключові слова:** контрабасова виразність гри, стиль у музиці, музичний жанр, класична оркестральність, барокова концертна облігатність, необарокові складові постромантизму та поставангарду, виконавство, композиторство.*

Serhii ZHELEZNIAK
2nd-year doctoral student in the creative postgraduate program at the Department of Orchestral String Instruments and Opera–Symphonic Conducting, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0004-8444-5134*

To cite this article: Zhelezniak, S. (2025). Kontrabasovyi kontsert Dzh. Bottezini u predstavnytstvi barokkovoi oblihatnosti, aktualnoi dlia postavanhardnoho sohodennia [The double bass concerto of G. Bottesini in the representation of Baroque obligatoriness relevant to the post-avant-garde present]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 53–59, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7

THE DOUBLE BASS CONCERTO OF G. BOTTESINI IN THE REPRESENTATION OF BAROQUE OBLIGATORINESS RELEVANT TO THE POST-AVANT-GARDE PRESENT

The purpose *of the study is to identify in the creative method of Bottesini, a representative of the Romantic era, the features of Baroque Obligation in the interpretation of the concert genre typology for the double bass.* ***The methodological basis*** *is the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, with a pronounced hermetic and comparative orientation, as we have in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, T. Levitska, O. Markova, O. Roschenko, A. Sokolova, V. Shulgina, and other leading musicologists and cultural scientists.* ***The scientific novelty*** *lies in the discovery of the connection to the pro-Baroque principles of the creative method of G. Bottesini, usually defined in connection with romantic thinking, although within the framework of the mentioned direction and in the post-Romantic creativity of the 1850s – 1880s, protoneobaroque style positions turned out to be extremely popular, fueling obvious tendencies towards the revival of Baroque music in the post-avant-garde present. The indicated stylistic tendency of the a-symphonic interpretation of the concert genre is an obvious parallel to the work of R. Schumann, in which we also have a «compression» of orchestral participation in the concert genre (see his works of this type in op. 92 and 134).* ***Conclusions.*** *The outstanding creative personality of G. Bottesini, the «Paganini of the double bass» in performance, as well as a bright composer and conductor, deserves special attention to his legacy in the modern post-avant-garde setting, in which the achievements of the Baroque, which have passed theatrical and dramatic tendencies of Viennese and post-Viennese instrumentalism, received special recognition as a way of presenting «pure concertity», a genre of glorification and solemnity in its spiritual genesis. The parallel found in the work of Bottesini's interpretation of the Double Bass Concerto to a similar genre variety in R. Schumann indicates the embodiment of anti-symphonic tendencies of thinking in the post-Romantic historical period, which is a clear parallel to the modern veneration of the Baroque heritage within the post-avant-garde creative space.*

Key words: *double bass expressiveness of the game, style in music, musical genre, classical orchestralness, baroque concert obligacity, neo-baroque components of post-Romanticism and post-avant-garde, performance, composition.*

Актуальність теми дослідження зумовлена виконавською-слухацькою затребуваністю його творчості, пробарокові риси якої, особливо що стосується контрабасового репертуару, утворюють притягальний комплекс у поставангардному сьогоденні, яке відверто тяжіє до відродження барокової спадщини у різнонаціональних проявах. Недарма саме концертний жанр, вибудуваний Боттезіні, склав особливу сторінку визнання у виконавців і публіки, будучи породженим релігійними перевагами бароко, що стимулювали і добу романтизму, яка сформувала геніального виконавця і композитора середини і поставангардної другої половини XIX сторіччя. Ця дотичність до барокових витоків не мала спеціальної підтримки в роботах, присвячених творчості композитора Дж. Боттезіні, хоча детальні і широкоосяжні огляди-аналізи О. Лучанко та інших авторів (див. Відомості (Лучанко О. М., 2008; Батанов В.Ю., 2016) складають суттєвий внесок у творчі надбання сьогоденної України.

Мета дослідження полягає у розпізнаванні у творчому методі Беттезіні, представника епохи романтизму, рис барокової облігатності у тлумаченні концертної жанрової типології для контрабасу. **Методологічна база –** інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженим герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** полягає у виявленні долученості до пробарокових засад творчого методу Дж. Боттезіні, звично визначаного у зв'язку з романтичним мисленням, хоча в межах названого напряму і у постромантичній творчості 1850-х – 1880-х років протонеобарокові стильові позиції виявилися надзвичайно затребуваними, живлячи очевидні нахили до відновлення музики бароко у поставангардному сьогоденні. Вказана стильова тенденція а-симфонічного тлумачення концертного жанру складає очевидну паралель до творчості Р. Шумана, у якого теж маємо «стиснення» оркестрової участі у жанрі концерта (див. його твори цього типу в ор.92 і 134; про це – в роботі Хуан Цзюньтао (Хуан Цзюньтао, 2025).

Виклад основного матеріалу. Творча діяльність Дж. Боттезіні, як зазначалося вище, завжди поєднувала три основні види: сольне виконавство, диригування та композицію. І провести межу між ними часом досить важко. Музикант зробив свій внесок практично у всі жанрові сфери його епохи. Як італійський музикант, він і як диригент, і як композитор був тісно пов'язаний з музичним театром. Одночасно, як багатостороння творча особистість, Дж. Боттезіні виявляв інтерес і до симфонічних

жанрів. Духовно-етичні пошуки автора втілилися у його хорових опусах. Але одне з визначальних місць у його спадщині все ж таки належить контрабасовій творчості.

Згідно з даними біографів композитора, є відомості принаймні про вісімнадцять оперних творів Дж. Боттезіні. З них більшість відноситься до жанру мелодрами («Нічний диявол» та «Поцілунок»). У жанрі комічної опери написані «Алі Баба», «Вежа Бабеле» («Вавилонська вежа»), оперета «Принцеса бандитів». Він має навіть «фантастичні» опери, дуже популярні в італійському музичному театрі XIX століття – «Чедар» і «Азаеллі, або Дочка Анджело» (Батанов В.Ю., 216).

Інтерес до цієї сфери творчості проявився у Дж. Боттезіні ще в ранній період його діяльності. На час своїх перших дебютів після закінчення навчання він був вже автором великої кількості творів. У Міланській консерваторії він написав кілька квартетів, на той час було створено майже всі його відомі твори для контрабасу, закінчено оперу «Христофор Колумб».

Розквіт оперної творчості Боттезіні припав період після 1856 року, коли у Італійському театрі Парижу було поставлено оперу «Облога Флоренції». Ця опера виконувалася в 1860 році в міланському «Ла Скала», а пізніше – в інших театрах, знайшовши схвальне відношення преси. Опера, написана за романом Віктора Гюго, мала успіх, атестувавши для сучасників композиторський талант автора. Досвід диригентської роботи зумовив також інтерес Дж. Боттезіні до симфонічного творчості. Він створив симфонії, увертюри, фантазії, окремі оркестрові п'єси, які нерідко демонструють яскраве, пишне оркестрування та вишуканість гармоній, завжди наповнені співучою, гарною мелодикою. Увертюри, фантазії для оркестру часто пов'язані з певною програмою, закладеною у назвах: «Маргарита», «Грацієла», «Світанок на Босфорі», «Пустеля» або «Прогулянка у темряві», «Характерна симфонія» та ін. Отримали популярність «Анданте» для великого струнного оркестру, присвячене видавцеві Рікорді, полька «Бомбардир» для духового оркестру. Багаторазово Дж. Боттезіні звертався до жанру камерно-інструментальної музики: ним створено понад десяти Квартетів і кілька Квінтетів (Батанов В.Ю., 216).

Спеціальне місце у творчості Дж. Боттезіні-композитора посідали його кантатно-ораторіальні твори. Це й Меса-реквієм для чотирьох солістів-вокалістів, хору та оркестру (отримала золоту медаль на музичній виставці в Мілані в 1881 році). Відзначимо останню масштабну роботу композитора у цьому жанрі – ораторію «Оливковий гай» для солістів, хору та оркестру, яку він написав на текст англійського музичного критика Джозефа Беннета для Норвічського фестивалю в Англії, прозвучала вперше у 1887 року. Саме в ораторіальних творах Боттезіні помітний вплив як італійської музики, так і музики Р. Вагнера (Реквієм) (Батанов В.Ю., 216).

Але базовим змістом композиторської спадщини Дж. Боттезіні є музика для контрабасу. Ці твори можна поділити на чотири жанрові групи: перша – концерти, фантазії та варіації, п'єси, різноманітні дуети, ансамблі; друга група контрабасових творів включає 15 фантазій та варіації, у тому числі «Стабат матер» (за Россіні); третя група – це оригінальні авторські п'єси для контрабасу та їх численні концертні варіанти, четверта група – аналогічні побудови у жанрі дуету. Що стосується другої групи – фантазій та варіацій, то з них більша частина є варіантами однієї і тієї ж музики в різних тональностях, у супроводі оркестру або фортепіано.

Звертаємо увагу на те, що в даному випадку Дж. Боттезіні, поряд з великими піаністами та композиторами (Ф. Ліст, Ф. Шопен та їх сучасники) віддає данину популярному в епоху романтизму жанру парафраз на теми відомих оперних творів. І ці парафрази мали успіх, хоча у контрабасовій інтерпретації, здавалося б, є вельми стиснений обсяг тембро-регістрів для втілення ефектів оппрно-симфонічної партитури. Однак визначальне положення у композиторському внеску зайняли Концерти для контрабасу цього унікального виконавця, як доречно про нього писали, «Паганіні контрабасу». Дж. Боттезіні є автором кількох Концертів для контрабасу з оркестром, проте до числа виданих увійшли лише три твори – A-dur, h-moll, fis-moll.

Виділяємо Концерт A-dur, що носить назву «Concerto di Bravure», яка відповідає тонусу концертності мислення композитора-виконавця у цілому: епітети типу «бравурно» та

«віртуозно» виявляють певну спільність щодо врочистого-святкового піднесеного виконання. Адже різноманітні мовні форми терміну «віртуоз», що апелюють до смислових якостей понять «артист», «видатний майстер», так чи інакше сходять до «virtus» – «чеснота, сила, мужність, доблесть, талант» (Віртуоз, 2025), в той час як слово «бравурний» є похідним від італ. Bravura, співвідносного також з «хоробрістю, сміливістю, майстерністю» (Віртуоз, 2025), В той же час під «бравурністю» розуміється «блискуче ефектне виконання технічно складних музичних п'єс» (Віртуоз, 2025). Ці поняття і на рівні емоційно-смислових визначень твору, і в контексті тлумачення сутності одухотвореного виконавського мистецтва, що іноді межувало з Дивом, позначили глибинну духовно-естетичну сутність музичного мистецтва, що найбільш повно відображена в літургіній генезі концертного жанру.

Контрабасовий концерт A-dur Дж. Боттезіні являє собою оригінальну композицію.з трьох частин, що подають, у принципі, контрасти ансамблево-оркестрової увертюри-sinfonia: Allegro – Andante – Allegro. Правда, ця схема, уведена скрипковими, переважно, Концертами А. Вівальді, дещо ускладнена Дж. Боттезіні: покеазаний повільний вступний розділ у I частині, що «натякає» на чотиричастинну сюїтну композицію Andante – Allegro – Andante – Allegro. При цьому використовується прийом attacca між всіма тими частинами-розділами, що надає твору риси і романтичної *поемності,* і барокової концертної одночастинності. Наявність же численних каденцій імпровізаційного типу виявляє не тільки ознаки власне концертного жанру, але й *фантазії,* що у сукупності надають відвертої авторської концепції тим поєднанням романтичної і докласичної концертності.

Перша частина композиції (Andante mosso – Allegro moderato) – найбільш «фантазійний» в усьому циклі. Значна частина музичного матеріалу викладена як соло контрабаса і представляє собою гармонічну фігурацію, що охоплює майже чотири октави. З нею контрастує лірико-аріозна побудова (від такту 28) бельканового типу, що виявляє мелодійний потенціал контрабасового виконавства. Дж. Боттезіні також демонструє і темброві можливості інструменту в поданні різних регістрів. Один і той же тематичний матеріал викладається як у малій октаві, так і в інших висотностях, імітуючи тим самим різнобарвність тембрової палітри оркестру у соло контрабасу. Показово, що власне оркестрова партія в даному випадку взагалі не має самостійної ролі. Функція оркестру фактично зведена до акомпанементу з невеличкими вступами до кожного розділу й підрозділу композиції.

Аналогічного роду співвідношення соло та оркестрової партії демонструє друга частина «Бравурного концерту» Дж. Боттезіні – Andante. Даний розділ композиції виявляє також здатність автора до всебічного ритмо-інтонаційного варіювання основного тематичного матеріалу, що, знову-таки, демонструє темброво-динамічні та виразні можливості контрабасу.

Вінчає всю композицію героїко-скерцозний фінал твору (Allegretto), покликаний «зрівноважити» темпові контрасти попередніх частин, тим обминаючи драматичні напруження цього, Віденським класицизмом і романтизмом уведеного жанровим навантаженням відзначеного фінального етапу циклу. Таке минання оркестрової театралізованої площини вираження, у співвіднесеності із вищевідміченою «підлеглістю» оркестрових виходів грі інструмента-соло, заявляє певну *десимфонізацію* концертного мислення, яка погано вписувалася у «прогерманізм» романтичного мислення XIX століття, проте, налагоджуючи чіткі необарокові перспективи Новітнього часу в музиці.

Підтвердженням сказаного виступає відсутність у автора звертання до сонатної форми та близьких до неї контрастно-складених побудов, переважає орієнтування на варіантні барокові форми, що відзначають типологію фантазії. Оркестрова партія цілком підпорядковується соло контрабаса і практично не має самостійного значення. Тим самим порушується ключова уява про класичний-романтичний концерт, як «змагання», «протистояння» соло та оркестрової маси, уводячи пробарокову побудову «облігатності», в якій сольна партія контрабаса ніби оркестралізуються, виявляє граничні темброво-динамічні можливості цього інструменту, тоді як оркестр ансамблево-«злігоджуючи» (ще одне значення етимології слова «концерт») *доповнює* сольне виявлення (Grempler M., 1996, p. 113 – 114).

Концерт № 2 h-moll зараз усвідомлюється у числі найбільш популярних творів контрабасового репертуару. На відміну від вищепредставленого твору, він являє собою більш фактурно розгорнутий концертний цикл також з трьох традиційних частин (Allegro moderato – Andante – Allegro), але з досить розвинуненою оркестровою партією і з типовою для жанру концерту ознакою наявністю каденції. Проте сонатної форми у першій частині твору як такої також немає. Її замінює тричастинна репризна композиція, в якій домінує лірико-пісенний белькантовий тематизм та його темброво-фактурно подаваний розвиток.

Вражає відсутність яскраво вираженого контрастного матеріалу, підпорядкована солісту роль оркестру, що «знімає» питання про показове для класичного концерту «змагання»-«протиставлення» соліста й оркестра на користь *компенсативності,* у дусі бароко, тих партій. На першому плані композиції стоїть соло контрабасу з оркестром, в якому превалює демонстрація темброво-штрихового, динамічного, регістрового та фактурного універсалізму солюючого контрабаса та виявлення його виразно-виконавських можливостей. Тематичний матеріал і першої, і другої частин твору орієнтований на образ «співочого контрабасу», в чому вбачаємо не тільки причетність Дж. Боттезіні до вокальної «природи» італійського музичного мистецтва, але й характерну ознаку західноєвропейського інструменталізму («співоче фортепіано», наприклад, у творчості Дж. Фільда, Й. Гумеля, Ф. Шопена, Ф. Ліста, ін.).

Тим більш повно ця ідея «співочого інструменталізму проявляється у ІІ частині Концерту, що являє собою ліричне Andante. В межах тричастинної композиції в партії соліста задіяний практично увесь звуковий діапазон контрабасу та його регістрові можливості. Широко використовується також прийом безпосереднього протиставлення низького та високого регістрів, що, з одної сторони, відтворює регістрові зіставлення у співі bel canto заради виявлення в ньому прихованої поліфонії як церковного знаку, а, з другої сторони, репрезентує контрабас як інструмент, що здатний замінити практично всю групу струнних смичкових, «приховану ансамблевість» у грі одного інструмента, що також висвітлює пробарокові якості розглянуваного типологічного концертного виявлекння.

Третя частина концерту – друге Allegro, жвавість якого перевершує перше Allegro moderato, виявляючи те «набирання рухливості» на протязі показу циклу, що йде від ранньобарокової сонати-сюїти. І в межах тих інструментальних традицій – акцентування танцювальної моторики у дусі національної італійської традиції, що направляла техніко-моторні можливості інструментального виконавства.

Сучасне музикознавство в особі О. Лучанко [4] виділяє Концерт Дж. Боттезіні fis-moll як найбільш наближений до класичних зразків цього жанру, вбачаючи в ньому ознаки «зрілого романтизму». Аргументом на таке виділення виступає посилання на те, що І частина тої композиції побудована в сонатній формі, має подвійну експозицію, чим підкреслена більш значуща, ніж в попередніх композиціях, роль оркестру, якому тепер також доручено викладення базового тематизму твору у певному протистоянні партії соліста. Головна та побічна партії проте не контрастують, оскільки обидві належать до вокального типу мелодики та мають типово вокальні інтонаційні звороти, народжені церковною гімнічною традицією «хождіння кругами», тобто ретельне оспівування окремих ступенів (фігури Кільця як Богопоминання (Goodman F., 1989, c. 25).

Тональна змінність стосується лише тонально-ладових зіставлень паралельних fis-moll – A-dur, що не складає відчутної контрастності, скоріше це демонстрація варіантного співвідношення тем-образів (головної і побічної в експозиції сонатного Allegro). Виділяється розгорнута каденція соліста, яка претендує на положення другої розробки, хоча то скоріш варіантне подання переважно першої теми, головної партії в сонатних відносинах, що виділяє (в пам’ять про Концерти А. Вівальді?) рондальні показники загальної вибудови цілого і частини циклу.

Друга частина Концерту написана в тональності D-dur з мелодією пісенного складу у повільному темпі, яка не тільки демонструє «співочий» потенціал контрабасу, але й можливості варіативного поданння тематизму. І знов в цій частині використовується типова для Дж. Боттезіні белькантова орнаментика у вигляді «фігур оспівування», оздоблена різноманітними штрихами.

Третя частина твору знову таки апелює до сонатної форми з розгорнутою кодою. Оркестровий вступ побудований на найбільш активному елементі головної партії, основу якого складає дійова квартова інтонація, підсилена затактовим енергійним «посилом». Цей інтонаційно-ритмічний зворот є своєрідною лейтмотивом, ритмічним стрижнем, що пронизує всю частину, визначаючи її активно-дійовий характер.

І все ж, незважаючи на «підтягування сонатності» у концепції Концерту fis-moll Дж. Боттезіні, минання контрастів, переважання варіантності над розробковими прийомами, «скутість» оркестрового представлення при показі тематизму, інше, – концентрують увагу на достоїнствах пробарокових основ тлумачення концертного жанру не на засадах «змагальності-ділогічності» соліста й оркестра», але ансамблевої *компенсативності* тих партій заради монологічної єдності взаємодії *солюючого-«облігатного»* і оркестрової партій (Harvard concise dictionary of music, 1978, p. 113-114).

Підсумовуючи виявлення тематично-драматургічної унікальності контрабасових Концертів Дж. Боттезіні у контексті жанрово-стильових і духовних шукань епохи романтизму, відзначаємо наступне.

По-перше, саме романтичні риси театралізованої «змагальності» соліста і оркестра у Боттезіні відтісняються пробароковими впливами, запозиченнями від ранньобарокової облігатності, природної для духовних витоків італійського мелодизму та вираження у цілому. В руслі такого шанування пробарокових нахилів драматургія його найпопулярніших Концертів A-dur і h-moll відмежовується від сонатних побудов, а наявність останніх у Концерті fis-moll не подана у драматизованій контрастності, що вказує на контактність із гармонійно-цілісним світосприйняттям Бідермаєра (Heusler H.,1959) в його італійському просалонному переломленні (як то констатованого щодо оперно-ораторіальної творчості у книзі М. Гремплер (Grempler M., 1996, с. 25-34) – оперно-ораторіальний шар склав суттєву сторону спадщини знаменитого віртуоза-контрабасиста.

По-друге, темброва специфіка багато в чому визначила найменування та функцію контрабасу, пов'язаного з «басом» як фундаментом багатоголосної (поліфонічної та акордово-хоральної) вертикалі, її основою. У такій якості він (і його різновиди) функціонували і у вигляді «церковного басу», і як компонента basso continuo, і на правах басової «опори» струнно-смичкової групи в класичному симфонічному оркестрі, і в камерній ансамблевій музиці. Все це зазначило просимовлістські настанови творчості Боттезіні, спирання якого на белькантову мелодійність з підкресленими Богошанувальними фігурами Кільця-оспівування зазначило шанобливе ставлення до релігійних цінностей нації.

Висновки. Видатна творча особистість Дж. Боттезіні, «Паганіні контрабаса» у виконавстві, а також яскравого композитора і диригента, заслуговує на спеціальну увагу до його спадщини у сучасному поставангардному установленні, в якому здобутки бароко, що минали театрально-драматичні тяжіння віденського і поствіденського інструменталізму, отримали спеціальне визнання як спосіб представлення «чистої концертності», жанру славильно-врочистого за його духовною генезою. Знайдена в роботі паралель тлумачення Боттезіні контрабасового Концерту до аналогічного жанрового різновиду у Р. Шумана вказує на втілення антисимфонічних тенденцій мислення у постаромантичний історичний період, що складає відверту паралель до сучасних шанувань барокової спадщини в межах поставангардного творчого простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. Автореф.дис…. канд.мистецтв., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.

2. Віртуоз. Url: https://uk.wikipedia.org/wiki/віртуоз (зверн. 12.06.2025).

3. Бравурний. Url: https://uk.wiktijn.org/wiki/бравурний (зверн. 12.06.2025).

4. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. Дис. … канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.

5.Лучанко О. М. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. Вип. 3 (15). С. 60−66.

6. Хуан Цзюньтао Актуальний виконавський стиль в трактовці фортепіаних концертів Й. Гуммеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Анатольського. Дис.: доктор філософії, 025, ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 185 с.

7. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.

8. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.

9. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII Jahrgang. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422-431.

REFERENCES:

1. Batanov, V. Yu. (2016). Universalizm kompozytorskoi osobystosti v muzychnoти mystetstvi XX – pochatku XXI st. [The universality of the composer's personality in the musical art of the 20th – early 21st centuries]. Extended abstract of candidate's thesis, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].

2. Virtuoz. (2025, June 12). Virtuoz [Virtuoso]. Wikipedia. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/віртуоз [in Ukrainian].

3. Bravurnyi. (2025, June 12). Bravurnyi [Bravura]. Wiktionary. Retrieved from https://uk.wiktijn.org/wiki/бравурний [in Ukrainian].

4. Luchanko, O. M. (2008). Zhanr kontrabasovoho kontsertu v muzychno-istorychnomu protsesi [The genre of the double bass concerto in the musical-historical process]. Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. [in Ukrainian].

5. Luchanko, O. M. (2005). Zhanr kontsertu u konteksti kontrabasovoho mystetstva XX stolittia [The genre of the concerto in the context of 20th-century double bass art]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 3(15), 60–66. [in Ukrainian].

6. Khuan, Tsziuntao. (2025). Aktualnyi vykonavskyi styl v traktovtsi fortepiannykh kontsertiv J. Hummelya, R. Shumana, V. Kosenka i A. Kos-Anatolskoho [The actual performance style in the interpretation of piano concertos by J. Hummel, R. Schumann, V. Kosenko, and A. Kos-Anatolskyi]. Doctoral dissertation, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].

7. Goodman, F. (1989). Magic symbols. Brian Trodd.

8. Grempler, M. (1996). Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag.

9. Randel, D. M. (Ed.). (1978). Harvard concise dictionary of music. Cambridge, MA; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

10. Heusler, H. (1959). Das Biedermeier in der Musik [The Biedermeier in music]. Die Musikforschung, 12, 422–431. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag.

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 04.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 378.147.091:78.071:159.93/.954
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-8

Наталія ЖУРАВЛЬОВА
старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5523-6577*

Бібліографічний опис статті: Журавльова, Н. (2025). Психологічні аспекти формування здатності до саморегуляції, самоорганізації та самоуправління у майбутнього музиканта-виконавця. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 60–65, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-8

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЗДАТНОСТІ ДО САМОРЕГУЛЯЦІЇ, САМООРГАНІЗАЦІЇ ТА САМОУПРАВЛІННЯ У МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

У статті здійснено психолого-педагогічний аналіз формування здатності до саморегуляції, самоорганізації та самоуправління як ключових складових професійного становлення майбутніх музикантів-виконавців. Визначено психологічні механізми розвитку означених якостей, розглянуто чинники й умови, що сприяють формуванню суб'єктної позиції у студентів мистецьких ЗВО.

***Метою** дослідження стала сроба дослідити та з'ясувати психологічні засади розвитку здатності до внутрішньої регуляції та самоуправління у майбутніх музикантів у процесі професійної підготовки.*

***Методологія** дослідження спирається на системний, особистісно-діяльнісний, компетентнісний та культурологічний підходи та теоретичні положення сучасних науковців, які трактують музично-виконавську діяльність як складний психофізіологічний процес.*

***Наукова новизна** полягає в уточненні структури здатності до саморегуляції у професійній діяльності музиканта-виконавця. Завдяки аналізу концепцій складного й суперечливого процесу саморегуляції у психолого-педагогічному аспекті розмежовано окремі компоненти цього феномену та розглянуто його у контексті музично-виконавської діяльності, оскільки саморегуляція є інтегративним, динамічним процесом, спрямованим на оптимізацію діяльності.*

***Висновки:** Саморегуляція як психолого-педагогічний феномен становить одну з ключових інтегративних властивостей особистості, від рівня сформованості яких безпосередньо залежить результативність професійної діяльності. Здатність до саморегуляції постає як провідна психологічна умова ефективної професійної самореалізації музиканта-виконавця. Саме вона інтегрує в собі розвиток рефлексивного мислення, формування мотиваційної самостійності, досягнення емоційної стабільності та вироблення вольового самоконтролю. Завдяки такому комплексному поєднанню саморегуляція забезпечує внутрішню узгодженість психічних процесів, оптимізує творчу діяльність і сприяє подоланню труднощів, пов'язаних з інтенсивним навчально-виконавським процесом та сценічною практикою. У цьому контексті вона є фундаментальною передумовою досягнення високого рівня професійної майстерності й творчої самореалізації.*

***Ключові слова:** музикант-виконавець, саморегуляція, самоорганізація, самоуправління, професійна підготовка, психологічна готовність.*

Natalia ZHURAVLOVA
Senior Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education Instrumental-Performing Disciplines, Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskyi underground St, Khmelnytsky, Ukraine, 29013
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5523-6577*

To cite this article: Zhuravlova, N. (2025). Psychological aspects of developing the ability for self-regulate, self-organizate and self-manage in the future performing musician [Psykholohichni aspekty formuvannya zdatnosti do samorehuliatsiyi, samoorganizatsyi ta samoupravlinnia u maybutn'oho muzykanta-vykonavtsia]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 60–65, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-8

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF DTVTLOPING THE ABILITY TO SELF-REGULATE, SELF-ORGANIZE AND SELF-MANAGE IN THE FUTURE PERFORMING MUSICIAN

The article presents a psychological and pedagogical analysis of the formation of self-regulation, self-organization, and self-management as key components of the professional development of future musician-performers. The psychological mechanisms of developing these qualities are identified, and the factors and conditions contributing to the formation of a subjective position among students of art institutions of higher education are examined.

***The purpose** of the study was to investigate and clarify the psychological foundations of developing the ability for internal regulation and self-management among future musicians in the process of professional training.*

***The research methodology** is based on systemic, personality-activity, competence-based, and cultural approaches, as well as the theoretical provisions of contemporary scholars who interpret musical performance as a complex psychophysiological process.*

***The scientific novelty** lies In clarifying the structure of self-regulation ability in the professional activity of a musician-performer. Through the analysis of concepts of the complex and contradictory process of self-regulation in the psychological and pedagogical dimension, individual components of this phenomenon are distinguished and considered in the context of musical performance, since self-regulation is an integrative, dynamic process aimed at optimizing activity.*

***Conclusions.** Self-regulation, as a psychological and pedagogical phenomenon, constitutes one of the key integrative qualities of the individual, upon the level of which the effectiveness of professional activity directly depends. The ability to self-regulate emerges as a leading psychological condition for the effective professional self-realization of a musician-performer. It integrates the development of reflective thinking, the formation of motivational independence, the achievement of emotional stability, and the cultivation of volitional self-control. Through this complex combination, self-regulation ensures internal coherence of mental processes, optimizes creative activity, and facilitates overcoming difficulties associated with intensive educational and performance processes and stage practice. In this context, it serves as a fundamental prerequisite for attaining a high level of professional mastery and creative self-realization.*

***Key words:** musician-performer, self-regulation, self-organization, self-management, professional training, psychological readiness.*

Актуальність проблеми. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується високими вимогами до виконавської автономії, професійної мобільності й здатності до творчої самореалізації. У цих умовах набуває особливого значення розвиток внутрішніх психологічних механізмів, зокрема таких як саморегуляція, самоуправління та самоорганізація. Для музиканта-виконавця ці якості є критично важливими в контексті сценічної діяльності, репетиційного процесу, інтерпретації музичного твору та взаємодії з іншими виконавцями. Особистісна саморегуляція музиканта-виконавця визначається дослідниками усвідомленою довільною активністю суб'єкта, спрямованою на адаптацію до музично-виконавської діяльності, яка має свої специфічні умови, зокрема необхідність виступів перед публікою та публічного оцінювання, що для більшості музикантів є джерелом емоційного та фізичного напруження. Саме володіння навичками саморегуляції поведінки й емоційних станів сприяє особистісному та професійному зростанню музиканта, тому вивчення психологічних аспектів формування вказаних якостей у майбутніх музикантів-виконаців вважаємо актуальним та необхідним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Професійна підготовка музикантів-виконавців була і залишається в полі зору досліджень багатьох музикознавців (Ю. Щербаков, Л. Кияновська, В. Москаленко, О. Пінчук, Н. Сутулова, та інші). Спеціальній музично виконавській підготовці присвятили свої дослідження (М. Давидов, Г. Саїк, О. Щербініна, Л. Гусейнова, Л. Дерев'янко, Д. Юник, Т. Юник).

Проблема сутності саморегуляції та механізмів її розвитку як психологічного феномена була у центрі наукових інтересів низки зарубіжних учених-психологів, зокрема А. Бандура, К. Ізард, Дж. Роттер, І. Шульц. Виховання навичок сценічної поведінки у своїх працях висвітлював відомий науковець Л. Виготський. С. Максименко розглядає самосвідомість як індивідуальну траєкторію розвитку особистості в онтогенезі, як провідну характеристику суб'єкта дії або поведінки. Умови формування різних форм самосвідомості та здатність особистості до саморегулювання у музично-виконавській діяльності висвітлено у психолого-педагогічних дослідженнях сучасних науковців (Л. Котова, М. Біленька, Ю. Лисюк, Г. Саїк, О. Хлєбнікова, Д. Юник, О. Щербакова, О. Олексюк).

Попри наявність достатньо грунтовних наукових розробок психолого-педагогічних проблем, пов'язаних з розвитком «самотворення» майбутніх музикантів-виконавців, дослідження психологічної структури здатності до саморегуляції у майбутнього музиканта все ще є фрагментарним та недостатньо обґрунтованим.

У складних умовах сьогодення феномен саморегуляції музиканта-виконавця розглядається як важливий чинник його суб'єктного розвитку та успішності професійної діяльності.

Метою дослідження стала потреба з'ясувати психологічні засади розвитку здатності до внутрішньої регуляції та самоуправління у майбутніх музикантів-виконавців у процесі професійної підготовки.

Виклад основного матеріалу. Для успішної інструментально-виконавської діяльність музиканта необхідним є не лише постійний розвиток та вдосконалення цілого комплексу спеціальних здібностей, а й формування здатності до саморегуляції як професійно важливої психічної властивості. У наукових працях відомих українських психологів-дослідників саморегуляція розглядається як визначальна характеристика суб'єкта та елемент її самосвідомості (М. Боришевський, Г. Костюк, В. Котирло, С. Максименко, В. Татенко та ін.).

У довідковій літературі поняття саморегуляції (лат. Regulare – упорядковувати, налагоджувати) трактується як здатність індивіда проявляти психічну активність, спрямовану на свідоме керування власною поведінкою, психічними процесами й станами з метою узгодження дій із суб'єктивно значущими цілями, принципами та моральними нормами (Кремінь, 2008, с. 29).

М. Боришевський визначає саморегуляцію поведінки як усвідомлене, цілеспрямоване планування, організацію та трансформацію суб'єктом власних дій і вчинків відповідно до особистісно важливих цілей і актуальних потреб. Учений наголошує, що здатність до саморегуляції є однією з ключових характеристик особистості, оскільки вона відображає стан функціональних взаємозв'язків і взаємовпливів між утвореннями та змінними різних систем і підсистем особистісної структури, а також рівень їхнього розвитку (Боришевський, 2010, с. 6).

С. Гончаренко розглядає саморегуляцію як здатність людини керувати власною поведінкою, спираючись на усвідомлення та контроль психологічних процесів і форм активності (Гончаренко, 2011, с. 413).

У музичній педагогіці проблема розвитку здатності виконавця до керування внутрішнім світом посідає важливе місце, оскільки вона безпосередньо пов'язана з осмисленням кожної художньо спрямованої навчально-професійної дії (О. Бурська, О. Хлєбнікова, Д. Юник). Так, О. Андрейко розкриває поняття виконавського апарату у контексті реальної діяльності музиканта, спрямованої на осягнення художніх ідей та образів музичного твору. Це розуміння поєднує операціональні знання та вміння у технічний комплекс, а емоційні й інтелектуальні властивості – у художній, що вимагає системного підходу до професійно-особистісних якостей виконавця як основи формування його виконавської майстерності (Андрейко, 2013). Науковці роблять висновок, що саморегуляція – усвідомлена активність, що проявляється у здатності музиканта контролювати власні емоції та поведінку; це гнучкий, індивідуалізований і цілісний процес, який усуває внутрішні труднощі, дисгармонію психічних складових, мобілізує ресурси особистості, забезпечує єдність зовнішнього та внутрішнього у діяльності виконавця.

На думку Л. Котової, емоційна стійкість у майбутніх виконавців формується завдяки інтеграції мотиваційних, вольових, інтелектуальних та емоційних якостей із урахуванням їхніх психофізіологічних особливостей (Котова, 2001).

О. Хлєбнікова акцентує увагу на психологічній готовності до виконання музичного твору як важливому компоненті професійного досвіду музиканта. Цей показник, на її переконання, відображає наявність у виконавця знань, умінь і навичок саморегуляції психічного стану та психофункціонального фону під час виконання (Хлєбнікова, 2001).

Багатогранність феномена саморегуляції зумовлює розмаїття підходів до його структурування й моделювання. С. Максименко, розглядаючи саморегуляцію в онтогенезі, визначив основні етапи її становлення та обґрунтував доцільність виокремлення трьох взаємопов'язаних рівнів: базальної емоційної,

вольової та смислової (ціннісної) саморегуляції (Максименко, 2002).

Особливе значення для інструментально-виконавської діяльності має емоційна саморегуляція, яку музикознавці розглядають як один із ключових рівнів загальної системи психічної регуляції. Вона проявляється у здатності до свідомої, цілеспрямованої зміни або подолання певного емоційного стану, де емоції виступають важливим регулятором у структурі психічних процесів.

Практична підготовка музиканта в умовах індивідуального навчання, конкурсної та концертної діяльності створює як стресові, так і стимулювальні ситуації. Саме ці умови сприяють формуванню механізмів внутрішньої регуляції та адаптації. Роль викладача полягає у психолого-педагогічному супроводі, що підтримує становлення автономії студента. Важливим є також розвиток емоційного інтелекту, вміння керувати власними емоціями, адекватно реагувати на зовнішні впливи, що посилює професійну стійкість та стресостійкість виконавця. Один із засобів здійснення музикантом саморегуляції полягає у концентрації уваги на музичному творі, його виконавському образі, самоконтролі за своїми діями, емоціями та станом. Вольова дія, пов'язана з цілеспрямованою концентрацією уваги на процесі творчої діяльності, дозволяє знизити тривожність та спрямувати увагу на майбутній виступ, на процес музично-виконавської діяльності, а не на значущість її результату. Музикант-виконавець також здійснює самовплив, мотивуючи себе завдяки заданій меті, образам, відчуттям, установкам, внутрішньому діалогу, монологу, самозаспокоєнню, самонаказу. Характерною рисою особистісної саморегуляції в музично-виконавській діяльності виступає наявність в її структурі регулятивної властивості, такої як довільне перемикання уваги музиканта на емоції, поетичний, духовно-сутнісний сенс музичного твору.

Психологічна структура здатності до саморегуляції охоплює когнітивний, емоційно-вольовий та поведінковий компоненти та здійснюється на духовно-творчому та психофізичному рівнях. В. Корзун виокремлює у виконавській діяльності публічно-регулятивний компонент, що відображає здатність музиканта контролювати психічний стан в умовах під час виступу та зберігати творче самопочуття. Досліднтця підкреслює, що виконавська майстерність полягає у вмінні наповнювати музичний твір духовністю та індивідуальним змістом. Відсутність емоційної зумовленості у виконанні призводить до втрати цінності авторського задуму, спрощення художніх образів, і, зрештою, – до послаблення виразності та самобутності інтерпретації (Корзун, 2013, с. 81).

Формування саморегуляції у майбутніх музикантів-виконавців можна розглядати як цілісну психологічну модель, що включає взаємодію когнітивного, емоційного, мотиваційного та поведінкового компонентів. Когнітивний компонент охоплює усвідомлення мети діяльності, здатність до планування, аналітичного мислення, прогнозування результатів, а також рефлексивний аналіз власних дій. Мотиваційний компонент передбачає наявність внутрішньої мотивації до професійного вдосконалення, прагнення до творчої самореалізації, а також готовність до подолання труднощів у виконавській діяльності. Емоційно-вольовий компонент пов'язаний зі здатністю керувати власними емоціями, долати сценічне хвилювання, підтримувати стабільний емоційний стан у стресових умовах. Поведінковий компонент виявляється у здатності студента до організації навчального процесу, ефективного тайм-менеджменту, систематичної практики, взаємодії в колективі. Психологічна модель також враховує зовнішні умови: характер педагогічної взаємодії, доступ до психолого-педагогічного супроводу, індивідуальні особливості студента. Запропонована модель може стати системним підґрунтям для розробки програм розвитку саморегуляції, адаптованих до специфіки музично-виконавської діяльності. Таким чином, запропонована модель виступає системним підґрунтям для розробки програм розвитку саморегуляції, адаптованих до специфіки музично-виконавської діяльності.

Висновки і перспектива подальших досліджень. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що феномен саморегуляції у психолого-педагогічниому вимірі належить до кола інтегративних характеристик особистості, що зумовлюють ефективність її професійної самореалізації. Саме здатність до саморегуляції інтегрує в собі розвиток рефлексивного мислення, формування мотиваційної самостійності,

досягнення емоційної стабільності та вироблення вольового самоконтролю. Завдяки такому комплексному поєднанню саморегуляція забезпечує внутрішню узгодженість психічних процесів, оптимізує творчу діяльність і сприяє подоланню труднощів, пов'язаних з інтенсивним навчально-виконавським процесом та сценічною практикою. Саморегуляцію доцільно розглядати як інтегративний феномен, що постаєу формі цілісної динамічної системи та забезпечує життєдіяльність особистості на різних рівнях. Вона охоплює емоційні, смислові, когнітивні, рефлексивні, мотиваційні та поведінкові механізми. Визначальними чинниками цього процесу виступають: сформована мотиваційна сфера, рефлексивні вміння, емоційна стабільність та психологічна підтримка з боку педагогів. Подальші наукові пошуки можуть бути спрямовані на емпіричне вивчення ефективності психолого-педагогічних технологій формування цих якостей, а також розробці спеціалізованих тренінгових програм та інструментів психодіагностики саморегулятивної готовності студентів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипаля : теорія та методика формування: монографія. Львів : *Галицька видавнича спілка*, 2013. 298 с.

2. Боришевський М. Дорога до себе: від основ суб'єктності до вершин духовності : монографія. Київ : Академвидав, 2010. 416 с.

3. Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. друге, доповнене. Рівне: Волинські обереги, 2011. 552 с.

4. Енциклопедія освіти / Гол. ред. В. Кремінь. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

5. Зінченко О. Значення емоційної саморегуляції в діяльності музиканта. *Естетика і етика педагогічної дії. Зб.наук.праць,* Полтава : 2011. Вип. 2. С. 184-192.

6. Корзун В. В. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. *Наукові записки НПУ ім. М.П. Драгоманова: зб. наук. статей.* Київ: 2013. Вип. 111. С. 79-85.

7. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13. 00. 02. НПУ ім. М. Драгоманова. Київ, 2001. 15 с.

8. Максименко С.Д. Розвиток психіки в онтогенезі: у 2-х т. Т. 1: Теоретико-методологічні проблеми генетичної психології. Київ: Форум, 2002. 335 с.

9. Моренко О. М. Акмеологічний підхід як основа особистісно-професійного самовдосконалення майбутнього фахівця. *Педагогічні науки : зб. наук. праць*. Вип. LXXX. Т. 1. Херсон, 2017. С. 170–174.

10. Хлєбнікова О.В. Формування досвіду музично-виконавської діяльності у студентів вузів культури: автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13.00.02. НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2001. 22 с.

REFERENCES:

1. Andreyko, O. I. (2013). *Vykonavska kultura skrypalia : teoriia ta metodyka formuvannia [The performing culture of the violinist: theory and methodology of formation].* Lviv: Halytska vydanycha spilka [in Ukrainian].

2. Boryshevsky M. (2010). *Doroha do sebe: vid osnov subiektnosti do vershyn dukhovnosti [Road to himself: from the basics of subjectivity to the peaks of spirituality].* Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].

3. Goncharenko S.U. (2011). *Ukrainskyi pedahohichnyi entsyklopedychnyi slovnyk. Vyd. druhe, dopovnene Pedagogical Encyclopedic Dictionary. View. Second, supplemented].* Rivne: Volynski obereh [in Ukrainian].

4. Kremin V. (Ed.). (2008). *Entsyklopediia osvity [Encyclopedia of education*]. Kyiv: Yurinkom Inter [in Ukrainian].

5. Zinchenko O. (2011). Znachennya emotsiynoyi samorehulyatsiyi v diyal′nosti muzykanta [The importance of emotional self-regulation in the activities of a musician]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action*. *Coll. Science. (Issue 2),* (pp.184-192). Poltava [in Ukrainian].

6. Korzun V.V. (2013). Muzychno-vykonavska maisternist yak khudozhno-pedahohichna problema [Music-performing skill as an artistic and pedagogical problem]. *Naukovi zapysky NPU im. M.P. Drahomanova: zb. nauk. Statei – Scientific notes of NPU them. M.P. Drahomanov: Coll. Sciences. articles. (Iss. 111),* (pp. 79-85). Kyiv [in Ukrainian].

7. Kotova L.M. (2001) Emotsiina stiikist yak zasib formuvannia instrumentalno vykonavskoi nadiinosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv [Emotional stability as a means of forming instrumental performing reliability in students of musical and pedagogical faculties] *Author's abstract of dissertation ... candidate of pedagogical sciences.* Kyiv [in Ukrainian].

8. Maksimenko S.D. (2002). *Rozvytok psykhiky v ontohenezi: u 2-kh t.: Teoretyko-metodolohichni problemy henetychnoi psykholohii* [The development of the psyche in ontogeny Vol. 1: Theoretical and methodological problems of genetic psychology]. (Vol. 1). Kyiv: Forum [in Ukrainian].

9. Morenko O.M. (2017). Akmeolohichnyi pidkhid yak osnova osobystisno-profesiinoho samovdoskonalennia maibutnoho fakhivtsia [Akmeological approach as the basis of personality and professional self-improvement of the future specialist*]. Pedagogical Sciences: Coll. Sciences. works. (Iss. LXXX). (Vol. 1)*. (pp.170-174). Kherson [in Ukrainian].

10. Khlebnikova O.V. (2001). Formuvannia dosvidu muzychno-vykonavskoi diialnosti u studentiv vuziv kultury [Formation of experience of musical-performing activity in students of universities of culture] *Author's abstract of dissertation … candidate of pedagogical sciences.* Kyiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.071.1:791.43:81’25
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-9

Світлана ЗАРЯ
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри естрадного співу, КМАЕЦМ, м. Київ, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-8047-7068*

Бібліографічний опис статті: Заря С. (2025). Естрадне вокальне мистецтво України в контексті дубляжу. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 66–71, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-9

ЕСТРАДНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ДУБЛЯЖУ

***Мета дослідження** – визначити особливості та роль українських естрадних вокалістів у процесі озвучення і дублювання фільмів та анімаційних стрічок, проаналізувавши їх внесок у розвиток мультимедійного мистецтва в Україні. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, що включає метод аналізу та синтезу для вивчення наявних наукових джерел та медіаматеріалів. Порівняльно-історичний метод використаний для простеження еволюції процесу задіяння естрадних вокалістів в український дубляж. Застосування системного та структурно-функціонального підходів дозволило розглянути це явище як невід’ємну частину сучасної медіаіндустрії. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше в українському науковому дискурсі системно розглянуто феномен залучення естрадних вокалістів до українського дубляжу як окремий напрям для їх творчої діяльності. **Висновки.** Участь естрадних вокалістів у дублюванні фільмів, анімаційних стрічок стало важливим феноменом, який розширює межі творчої взаємодії між музичним мистецтвом та кіноіндустрією. Ця співпраця є взаємовигідною, вона надає нові можливості для професійної реалізації, зростання популярності артистів та підвищує художню та комерційну цінність дубльованих аудіовізуальних продуктів. Голоси відомих виконавців підтверджують високий рівень українського дубляжу та сприяють його подальшому підтвердженню як значущого культурного явища. У статті охарактеризовано специфіку вокальних і акторських навичок, що застосовуються під час озвучення, та розглянуто трансформацію в сучасних умовах, коли від естрадного вокаліста вимагається не лише вокально-технічна досконалість, а й уміння передавати характер запропонованого персонажа.*

***Ключові слова:** естрадне вокальне мистецтво, український дубляж, кіномистецтво, мультимедійне середовище, вокаліст, актор дубляжу, озвучення.*

Svitlana ZARIA
Can PhD in Arts, Associate Professor Head of the Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and performing Arts, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Ukraine, 01015
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-8047-7068*

To cite this article: Zaria, S. (2025) Estradne vokalne mystetstvo Ukrayiny v konteksti dublyazhu [Popular vocal art in Ukraine in the context of dubbing]. Fine Art and Culture Studies, 4, 66–71, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-9

POPULAR VOCAL ART IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF DUBBING

The purpose of the study *is to identify the characteristics and role of Ukrainian pop singers in the process of dubbing and voice-over for films and animated films, analyzing their contribution to the development of multimedia art in Ukraine.* **The research methodology** *is based on a comprehensive approach that includes analysis and synthesis methods for studying available scientific sources and media materials. A comparative-historical method is used to trace the evolution of the process of involving pop singers in Ukrainian dubbing. The application of systemic and structural-functional approaches made it possible to consider this phenomenon as an integral part of the modern media industry.* **The scientific novelty** *of the article lies in the fact that, for the first time in Ukrainian scientific discourse, the phenomenon of involving pop singers in Ukrainian dubbing is systematically considered as a separate direction for their creative activity.* **Conclusions.** *The participation of pop singers in the dubbing of films and animated films has become an important phenomenon that expands the boundaries of creative interaction between musical art and the film industry. This collaboration is mutually beneficial, providing new opportunities for professional development and increased popularity for artists, as well as enhancing the artistic and commercial value of dubbed audiovisual products. The voices of famous performers confirm the high level of Ukrainian dubbing and contribute*

to its further recognition as a significant cultural phenomenon. The article describes the specifics of the vocal and acting skills used in dubbing and examines the transformation in modern conditions, when a pop singer is required not only to have vocal and technical perfection, but also the ability to convey the character of the proposed character.

Key words: *pop vocal art, Ukrainian dubbing, cinema, multimedia environment, vocalist, dubbing actor, voice acting.*

Актуальність теми зумовлена активним розвитком мультимедійного простору в Україні та зростанням ролі українського дубляжу, як важливої складової сучасної культури. На сьогодні дублювання іноземних кінофільмів та анімаційних стрічок є потужним інструментом популяризації української мови та формування нового покоління національних акторів та співаків. У цьому контексті залучення відомих естрадних вокалістів до озвучення стає дуже помітним. Впізнаванні голоси додають дубляжу художньої виразності, залучають ширшу аудиторію. Дослідження естрадного вокального мистецтва в контексті дубляжу має теоретичну та практичну цінність. Незважаючи на значний суспільний інтерес до цієї теми, взаємодія естрадного вокального мистецтва та дубляжу досі не була предметом окремого системного наукового дослідження, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що питання українського дубляжу, роботи акторів, озвучування вивчалися низкою дослідників. К. Брайковська (Брайковська, 2025) сфокусувалася на феномені українського дубляжу, тоді як Т. Фощан і А. Литвин (Фощан, Литвин, 2023) розглядали історичні аспекти його становлення та розвитку дубльованого перекладу у світі. Роботу актора над озвучуванням фільму вивчали Т. Петрик та В. Ситник (Петрик, Ситник, 2020), а переваги та недоліки дублювання фільмів аналізувала К. Волошина (Волошина, 2021). Окрім цього, були дослідження, присвячені естрадному вокалу, зокрема, С. Заря (Заря, 2025) розглядала його комерційні та мультимедійні застосування. М. Головкова (Головкова, 2022) вивчала сучасну проблематику естрадного мистецтв, М. Руденко (Руденко, 2024) проблеми кіноперекладу в Україні.

Мета роботи – визначити особливості та роль українських естрадних вокалістів у процесі озвучення і дублювання фільмів та анімаційних стрічок, проаналізувавши їх внесок у розвиток мультимедійного мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. Стрімкий розвиток мультимедійних технологій значно впливають на всі сфери мистецтва, зокрема на музичну та кінематографічну. В Україні одним із найпомітніших явищ останніх десятиліть стало становлення якісного та конкурентоспроможного українського дубляжу, який перетворився на потужний інструмент культурного розвитку та популяризації національної мови. У цьому контексті особливої уваги заслуговує феномен залучення відомих естрадних вокалістів до озвучення персонажів у фільмах та анімаційних стрічок. Відомі голоси, особливі вокальні прийоми та артистизм додають кінопродукції художньої виразності та сприяють розширенню аудиторії.

Естрадний вокал відіграє багатогранну роль у кіноіндустрії, сприяючи поглибленню сюжету та створюючи емоційне забарвлення. Оригінальні пісні у виконанні вокалістів часто стають візитівкою кінострічки, підкреслюючи ключові моменти, характеризуючи персонажів або посилюючи драматичний ефект. З розвитком медіаринку та збільшенням кількості іноземних фільмів в Україні виникла потреба у задіянні нових, якісних голосів до дубляжу, що раніше було перевагою професійних акторів. Причиною цього є те, що співаки володіють чудово розвиненими вокальними даними: дикцією, інтонацією, а також здатністю передавати емоції голосом, що є незамінним при озвучуванні. Багато естрадних артистів також мають акторський талант, який дозволяє їм не просто «озвучити», а «зіграти» персонажа. Окрім того, залучення популярних співаків до дубляжу є потужним маркетинговим інструментом, що привертає до кінотеатрів їхніх прихильників і створює додатковий інтерес до прем'єри. Таким чином, естрадний вокал став невід'ємною частиною озвучування персонажів у фільмах та анімаційних стрічках.

Дубляж – «це заміна текстової частини звукового фільму перекладом на іншу мову» (Дубляж, 2025). Як стверджує К. Брайковська (її ще називають примою українського дубляжу) дубляж – «коли ви взагалі не чуєте мову оригіналу. Це повноцінна доріжка, яка повністю заміщає мову оригіналу і відіграє всі емоції» (Брайковська, 2025). Термін «дубляж»

стосується не лише фільмів та анімаційних стрічок. Техніку дубльованого перекладу використовують також у рекламних роликах, театральних п'єсах, комп'ютерних іграх, програмах, випусках новин та будь-яких інших аудіовізуальних шоу (Фощан, Литвин, 2023, с. 118). Як стверджує М. Руденко «дублювання як вид кіноперекладу включає в себе декілька етапів: отримання матеріалів та ряду звукових доріжок з ефектами, музикою та шумами; переклад скриптів; укладання перекладу; підбір акторів; безпосереднє озвучування реплік» (Руденко, 2024, с. 51).

Український дубляж став обов'язковим для іноземних фільмів та анімаційних стрічок після прийняття постанови від 16 січня 2006 року «деякі питання розповсюдження і демонстрування фільмів», за сприянням віце прем'єр-міністра України з гуманітарних питань – В'ячеслава Кириленка. Спочатку встановили «квоту обов'язкового дублювання (озвучення, субтитрування) українською мовою іноземних фільмів для прокату, демонстрування, публічного комерційного відео та домашнього відео у відсотках загальної кількості фільмокопій (Закон Рада, 2016). 25 квітня 2019 року Верховна Рада України ухвалила знаковий Закон № 2704-VIII «Про забезпечення функціонування української мови як державної», який набув чинності 16 липня 2019 року. Цей закон не просто урегулював мовне питання, а став потужним рушієм для розвитку україномовного музичного контенту та переформатування естрадного вокального мистецтва. (Закон Рада, 2019). Ці законодавчі акти дали поштовх для створення нових студій дубляжу, залучення професійних акторів театру та кіно, а також, що особливо важливо, естрадних вокалістів.

Український дубляж як повноцінна індустрія відносно молодий, але його історія є прикладом стрімкого та успішного розвитку. Офіційною датою його народження вважається 2006 рік, коли в кінопрокат вийшов анімаційний фільм «Тачки», повністю дубльований українською мовою. Ця подія стала результатом не лише творчих, а й важливих законодавчих змін. Дубляж цієї стрічки відбувався на студії «Pteroduction Sound», ролі озвучували – О. Сумська, О. Ступка, Ю. Коваленко (його ще називають «доктор звук») та інші.

«Хоча дублювання є найзатратнішим способом адаптації фонограми для іноземної аудиторії порівняно з «ліпсингом» і закадровим озвученням, але й найменше спотворює художній задум фільму. Робота над дубляжем фільмів престижна, багато акторів прагнуть її здобути. Але здійснювати її успішно може не кожен – надто специфічні вимоги має ця професія» (Петрик, с. 94).

Упродовж років в Україні з'явилися високоякісні студії дубляжу, що сформували ринок професійних послуг. Однією з перших у Києві була студія «NivaFilm». Особливою подією стало відкриття у 2009 році «Le Doyen Studio», яка першою в Україні отримала сертифікат «Студія Dolby Premier». Згодом, у 2012 році, цей сертифікат отримала й студія «Postmodern Postproduction», що підтвердило високий рівень технічної оснащеності української індустрії дубляжу. Згодом до лідерів ринку приєдналися великі студії, такі як «AdiozProduction», «Postmodern Postproduction» та «Tretyakoff Production». Паралельно з дубляжем розвивався й багатоголосий закадровий переклад, що забезпечував контент для телебачення на студіях, зокрема «Так Треба Продакшн» та «Студія дубляжу каналу 1+1». Професійна діяльність авторки цього дослідження безпосередньо пов'язана з українським дубляжем. З 2007 року вона співпрацює зі студією «NivaFilm» як вокалістка та музичний керівник, а з 2008 року – з «LeDoyen Studio» (Заря, 2025).

Більшість проєктів, над якими працюють дубляжні студії – це фільми, мюзикли та анімаційні стрічки компанії «Walt Disney Pictures», що вирізняються великою кількістю пісенних партій. Яскравим прикладом є робота над дубляжем анімаційної стрічки «Пінокіо» 1940 року, яка була відцифрована та озвучена українськими голосами. На «LeDoyen Studio» запрошують естрадних вокалістів для озвучування різних проєктів. Серед таких вокальних робіт можна зазначити: «Історія іграшок», в яких співала С. Заря, В. Лонська; «Фея Дінь, дінь» – С. Заря; «Аладін» – С. Заря, О. Нека, С. Юрченко; «Чародійка» – З. Огневіч, В. Лонська, С. Заря, М. Мелешко, С. Юрченко; «Вояна» – М. Мелешко, О. Михайлюта, С. Юрченко, С. Заря; «Леді та волоцюга» – Р. Болдузєв, С. Заря, Є. Анішко, С. Юрченко, Т. Піроженко; «Красуня і чудовисько» – Р. Болдузєв,

С. Заря, Є. Анішко, С. Юрченко, Т. Піроженко; «Король Лев» – С. Юрченко, С. Заря, О. Нека; «Зачарова» – С. Заря; «Мулан» – С. Заря (Заря, 2025, с. 2003).

Цікаво, що багато відомих українських естрадних співаків також озвучували персонажів у мультфільмах, що вимагало акторської майстерності та голосової гнучкості. Серед них: Надя Дорофєєва, Позитив (Олексій Завгородній), Джамала, Артем Пивоваров, Юлія Саніна, Злата Огнєвіч та інші.

Восени 2024 року вийшов у прокат мюзикл – «Wicked: Чародійка». Процес дублювання таких пісень є складним і багатоетапним, що вимагає від естрадних вокалістів не лише таланту, а й глибокого розуміння характеру персонажа. На відміну від звичайного озвучування, робота над цим мюзиклом вимагала особливої уваги до вокалу. Ключовим завданням було не лише відтворення складних мелодій з дуже високими нотами, а й забезпечення ідеального «ліпсинга». Головні ролі виконали: Злата Огнєвіч (яка, дублювала голос Аріани Ґранде, що втілювала образ юної Ґлінди), Валентина Лонська (зіграла Ельфабу і доречи випускниця автора цієї статті) та Євген Анішко (озвучив співочі партії харизматичного принца Фієро). В мюзиклі всі хорові партії співали Заря С., Мелешко М., Юрченко С. та Трач В. Як згадує автор цієї статті «запис цих партій тривав кожен день до восьми годин, що підкреслює високу трудомісткість процесу та професійну вимогливість до вокалістів». Як зазначила Злата Огнєвіч в інтерв'ю «я безмежно щаслива, що стала частиною цієї історії. Моя героїня Ґлінда – весела, трохи самозакохана. Її доброта й велике серце, здатне співчувати та допомагати, відкриваються поступово, і ця трансформація неймовірно зворушлива» (Павлоф, 2024).

Як стверджує К. Волошина «коли починається процес дублювання фільму, в роботу включається режисер дубляжу та звукорежисер, який синхронізує україномовні репліки із зображенням, накладає необхідні звукові ефекти тощо» (Волошина, 2021, с. 330-331).

Професійні студії звукозапису використовують спеціалізоване обладнання для досягнення найвищої якості звуку під час дублювання, запису вокалу, музики та інших аудіопроєктів. «Запис організовується в спеціальній студії, де актори промовляють текст, спостерігаючи за готовим зображенням на екрані через звуконепроникне скло» (Петрик, с. 94). Але професійна практика дубляжу сьогодні значно відрізняється від традиційних уявлень. Запис відбувається у спеціально обладнаній студії, де актор озвучення працює в ізольованому приміщенні. Для синхронної роботи з відеорядом, замість застарілого звуконепроникного скла, використовується телемонітор або проекційний екран, що дозволяє актору точно відтворити міміку, артикуляцію та інтонації оригінального персонажа. Візуальний контакт з режисером дубляжу, звукорежисером або музичним редактором, які знаходяться в окремій апаратній, здійснюється за допомогою внутрішнього відеозв'язку. Пряме вікно між приміщеннями переважно залишається для вокальних сесій, де візуальний контакт допомагає вокалісту під час виконання пісні, що вимагає тіснішої взаємодії з музичним редактором.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Залучення естрадних вокалістів до озвучування та дублювання фільмів та анімаційних стрічок є не просто творчим експериментом, а новою сферою діяльності для естрадних вокалістів, що приносить вигоди як для кіноіндустрії, так і для самих артистів. Для продюсерів та дистриб'юторів залучення медіа-персон – це ефективний маркетинговий хід. Гучне ім'я на афіші фільму чи анімаційній стрічки гарантовано привертає увагу шанувальників, що напряму впливає на касові збори та медійне охоплення. Водночас, для самих естрадних виконавців дубляж відкриває абсолютно нові горизонти. Це можливість не лише продемонструвати свою універсальність та розширити творчий діапазон, а й спробувати себе в новій ролі – драматичного або комічного актора. Попри те, що основною перевагою є саме вокальна майстерність, робота над озвученням вимагає навичок акторської гри, вміння передати емоції персонажа голосом, відтворити інтонації та синхронізувати репліки з рухом губ на екрані. Це виклик, що сприяє професійному зростанню та допомагає артистам здобути нові вміння. Така взаємодія також позитивно впливає на український дубляж як культурний феномен. Завдяки залученню популярних естрадних вокалістів, він перестає сприйматися виключно як технічна послуга, а набуває статусу повноцінного

мистецького продукту. Це підсилює його культурну цінність та сприяє подальшому розвитку індустрії в цілому. Збільшення інтересу з боку громадськості може стимулювати інвестиції в дубляжні студії, покращувати якість обладнання та сприяти підвищенню кваліфікації фахівців. В результаті це формує позитивний імідж української кіноіндустрії на міжнародному рівні, показуючи її креативність та професійність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брайковська К. Феномен українського дубляжу. URL: https://radiom.ua/blog/fenomen-ukrainskogo-dublyazhu (дата звернення 16.06.2025).

2. Волошина К. Дублювання фільмів: переваги та недоліки. *Гуманітарний дискурс суспільних проблем: минуле, сучасне, майбутнє: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю. 22 квітня 2021 року, м. Черкаси, 2021. 396 с.*

3. Головкова М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альманах. 2022. № 1. С. 81–86.*

4. Дубляж. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B4%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%8F%D0%B6 (дата звернення 01.06.2025).

5. Закон Рада. Деякі питання розповсюдження і демонстрування фільмів. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-%D0%BF#Text (дата звернення 15.06.2025).

6. Закон України. Про забезпечення функціонування української мови як державної URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text (дата звернення 26.06.2025).

7. Заря С. Комерційні та мультимедійні застосування естрадного вокалу в сучасному музичному світі. *Вісник науки та освіти. Випуск № 6 (36) 2025, Київ С. 1999-2007.*

8. Павлоф М. Злата Огнєвіч у дубляжі «Wicked: Чародійка» Український дубляж підкорює світ. URL: https://zirky.com.ua/zlata-ognyevich-u-dublyazhi-wicked-charodijka-ukrayinskyj-dublyazh-pidkoryuye-svit/ (дата звернення 05.07.2025).

9. Петрик Т., Ситник В. Специфіка роботи актора над озвучуванням фільму. *Стратегія розвитку професійної підготовки та естетичного виховання майбутніх акторів і дизайнерів у третьому тисячолітті: матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції / Запоріжжя: 2020. – 140 с.*

10. Руденко М. Кіноперекладв Україні: проблеми та перспективи. *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства: Матеріали одинадцятої Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів, викладачів та співробітників (Суми, 25–26 квітня 2024 р.), С. 50-54.*

11. Фощан Т., Литвин А. Історичні аспекти розвитку дубльованого перекладу у світі та становлення українського дубляжу. *Обрії друкарства № 2 (14) 2023, с. 116-126.*

12. LeDoyen Studio. URL: https://www.ledoyen.com.ua/ua/nashi-roboti/dublyazh (дата звернення 01.06.2025).

REFERENCES:

1. Braikovska, K. (n.d.). Fenomen ukrainskoho dubliazhu [The phenomenon of Ukrainian dubbing]. *Radiom.* Retrieved from https://radiom.ua/blog/fenomen-ukrainskogo-dublyazhu [in Ukrainian].

2. Voloshyna, K. (2021). Dubliuvannia filmiv: perevahy ta nedoliky [Film dubbing: Advantages and disadvantages]. *Humanitarian discourse on social problems: Past, present, future: Materials of the All-Ukrainian scientific conference with international participation (p. 396). Cherkasy* [in Ukrainian].

3. Holovkova, M. (2022). Suchasna problematyka doslidzhennia estradnoho vokalnoho mystetstva: kulturolohichnyi vymir [Modern problems of pop vocal art research: A cultural dimension]. *Kultura i suchasnist: almanakh, (1), 81–86* [in Ukrainian].

4. Dubliazh [Dubbing]. (n.d.). In Slovnyk.UA. Retrieved from https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B4%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%8F%D0%B6 [in Ukrainian].

5. Zakon Rada. (2006). Pro deiaki pytannia rozpovsiudzhennia i demonstruvannia filmiv [On certain issues of film distribution and demonstration] Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

6. Zakon Ukrainy. (2019). Pro zabezpechennia funktsionuvannia ukrainskoi movy yak derzhavnoi [On ensuring the functioning of the Ukrainian language as the state language] Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text [in Ukrainian].

7. Zaria, S. (2025). Komertsiini ta multimediini zastosuvannia estradnoho vokalu v suchasnomu muzychnomu sviti. [Commercial and multimedia applications of pop vocals in the modern music world]. *Visnyk nauky ta osvity, (6), 1999–2007* [in Ukrainian].

8. Pavlof, M. (n.d.). Zlata Ohnievich u dubliazhi «Wicked: Charodiika» Ukrainskyi dubliazh pidkoriuie svit [Zlata Ognievich in the dubbing of «Wicked: The Enchantress» Ukrainian dubbing conquers the world]. Retrieved from https://zirky.com.ua/zlata-ognyevich-u-dublyazhi-wicked-charodijka-ukrayinskyj-dublyazh-pidkoryuye-svit/ [in Ukrainian].

9. Petryk, T., & Sytnyk, V. (2020). Spetsyfika roboty aktora nad ozvuchuvanniam filmu [The specifics of an actor's work on voicing a film]. *Strategy for the development of professional training and aesthetic education of future actors and designers in the third millennium: Materials of the II all-Ukrainian scientific and practical conference] (p. 140). Zaporizhzhia* [in Ukrainian].

10. Rudenko, M. (2024). Kinopereklad v Ukraini: problemy ta perspektyvy [Film translation in Ukraine: Problems and prospects]. *Socio-humanitarian aspects of the development of modern society: Materials of the eleventh All-Ukrainian scientific conference of students, postgraduates, teachers and staff (pp. 50–54). Sumy* [in Ukrainian].

11. Foshchan, T., & Lytvyn, A. (2023). Istorychni aspekty rozvytku dubliovanoho perekladu u sviti ta stanovlennia ukrainskoho dubliazhu [Historical aspects of the development of dubbed translation in the world and the formation of Ukrainian dubbing]. *Obrii drukarstva, (2), 116–126* [in Ukrainian].

12. LeDoyen Studio. (n.d.). Nashi roboty: dubliazh [Our works: dubbing]. Retrieved from https://www.ledoyen.com.ua/ua/nashi-roboti/dublyazh [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 05.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 29.08.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 780.74:027.7(1991-1999) (477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-10

Юрій ЗУБАЙ
доктор філософії, викладач загального фортепіано, Київська муніципальна академія музики імені Р. Глієра, вул. Гетьмана Павла Скоропадського, 31, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-1475-8368*

Бібліографічний опис статті: Зубай, Ю. М. (2025). Фортепіанне мистецтво у матеріалах журналу «Музика» 1991–1999-х років. *Fine Art and Culture Studies, 4*, 72–81, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-10

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО У МАТЕРІАЛАХ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» 1991–1999-Х РОКІВ

У статті здійснено аналіз публікацій, присвячених фортепіанному мистецтву, що публікувалися на сторінках журналу «Музика» упродовж 1991–1999 років. Систематизовано відповідні матеріали, введено до наукового обігу малодосліджені або призабуті факти з історії українського фортепіанного мистецтва зазначеного періоду, а також простежено їхній зв'язок із сучасними тенденціями розвитку національної музичної культури.

***Метою статті** є комплексний аналіз матеріалів, присвячених фортепіанному мистецтву, що були опубліковані на сторінках українського журналу «Музика» у 1991–1999 роках. Дослідження спрямоване на виявлення основних тематичних напрямів фортепіанної проблематики, оцінку значущості окремих публікацій для українського музикознавства та визначення ролі журналу як джерела збереження і популяризації національного фортепіанного спадку в умовах соціально-культурних трансформацій перших років незалежності України.*

***Методологія** дослідження полягає у використанні міждисциплінарного підходу, що поєднує історико-культурний, джерелознавчий та контент-аналіз. Опрацьовано повний корпус фортепіанних публікацій журналу «Музика» за означений період із залученням біографічного методу, порівняльного аналізу, а також елементів наративного підходу. Виокремлено кілька основних тематичних блоків: публікації біографічного характеру, рецензії на концерти, огляди конкурсів.*

***Наукова новизна.** Уперше здійснено систематизацію та аналітичне осмислення публікацій фортепіанної тематики в журналі «Музика» у 1991-1999-х роках як єдиного цілісного феномену. Виявлено маловідомі факти щодо творчості окремих знакових українських піаністів, а також осмислено вплив тогочасних конкурсів на розвиток української фортепіанної школи. Аргументовано роль журналу як потужного комунікативного ресурсу фахової спільноти, що не лише фіксував події, але й формував оцінки та виконавські орієнтири.*

***Висновки.** Фортепіанна тематика у журналі «Музика» 1991–1999 років охоплює широкий спектр проблем: від вшанування пам'яті видатних митців до тогочасного конкурсного руху. Видання слугувало платформою для наукового дискурсу, збереження музичної спадщини та підтримки молодих талантів. Узагальнені матеріали підтверджують високий рівень інтелектуального й мистецького потенціалу української піаністичної школи, актуальність досліджуваної проблематики для сучасної науки та культурної політики. Проведене дослідження може бути корисним як для музикознавців, так і для виконавців-піаністів, педагогів, культурологів і дослідників української музичної періодики.*

***Ключові слова:** періодична музична преса, 1990-ті в українській музиці, українські піаністи, музична журналістика.*

Yuriy ZUBAY
Doctor of Philosophy, Teacher of General Piano, Kyiv Municipal Academy of Music of R. Gliera, 31 Hetman Pavla Skoropadsky St, Kyiv, Ukraine, 01032
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-1475-8368*

To cite this article: Zubay, Yu. (2025). Fortepianne mystetstvo u materialakh zhurnalu «Muzyka» 1991–1999-kh rokiv [Piano Art in the Materials of Muzyka Journal of the 1991s and 1999s]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 72–81, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-10

PIANO ART IN THE MATERIALS OF MUZYKA JOURNAL OF THE 1991S AND 1999S

The article analyzes publications dedicated to piano art that appeared in the journal Muzyka during the years 1991–1999. Relevant materials have been systematized, and little-studied or forgotten facts from the history of Ukrainian piano art during this period have been introduced into scholarly circulation. The article also traces their connection with contemporary trends in the development of national musical culture.

The aim of the article *is to provide a comprehensive analysis of materials related to piano art published in the Ukrainian journal Muzyka between 1991 and 1999. The research seeks to identify the main thematic directions of piano-related issues, evaluate the significance of individual publications for Ukrainian musicology, and determine the role of the journal as a source for preserving and promoting the national piano heritage amid the socio-cultural transformations of the early years of Ukraine's independence.*

The methodology *involves an interdisciplinary approach combining historical-cultural, source-based, and content analysis. The complete body of piano-related publications from Muzyka during the specified period has been examined using the biographical method, comparative analysis, and elements of the narrative approach. Several key thematic categories are identified: biographical publications, concert reviews, and competition overviews.*

Scientific novelty. *This is the first attempt to systematize and analytically comprehend piano-related publications in Muzyka from 1991 to 1999 as a single coherent phenomenon. Little-known facts about the work of notable Ukrainian pianists have been uncovered, and the influence of contemporary competitions on the development of the Ukrainian piano school has been assessed. The journal's role as a powerful communicative resource for the professional community is substantiated, showing that it not only recorded events but also shaped evaluations and performance benchmarks.*

Conclusions. *Piano-related content in Muzyka from 1991 to 1999 covers a wide range of issues–from honoring the memory of prominent artists to the contemporary competition movement. The publication served as a platform for scholarly discourse, the preservation of musical heritage, and support for young talents. The summarized materials confirm the high level of intellectual and artistic potential of the Ukrainian piano school and the relevance of the studied topic for modern scholarship and cultural policy. This research may be valuable for musicologists, performing pianists, educators, cultural scholars, and researchers of Ukrainian music periodicals.*

Key words: *music periodicals, 1990s in Ukrainian music, Ukrainian pianists, music journalism.*

Постановка проблеми. У контексті сучасних досліджень української музичної спадщини особливої уваги потребують матеріали, які фіксують перехідні процеси в музичному житті нашої держави, зокрема у сфері піаністичного виконавства, педагогіки та критики. Українське фортепіанне мистецтво 1990-х років розвивалося в умовах суттєвих соціокультурних трансформацій, зумовлених здобуттям незалежності та зміною загального вектора культурної політики. Цей період позначився зростанням творчої свободи, посиленням інтересу до національної музичної спадщини, активізацією концертного життя, а також появою нових виконавських і композиторських імен. Значну роль відігравали музичні конкурси, фестивалі та фахова періодика, які сприяли популяризації фортепіанного виконавства та стимулювали професійний розвиток піаністів. У 1990-х роках активно формувалося нове покоління музикантів, що поєднували академічні традиції з пошуками сучасних виконавських засобів. Власне одним із джерел дослідження українського фортепіанного мистецтва даної епохи можуть слугувати видання періодичного журналу «Музика».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Українська періодика як предмет дослідження українського музичного мистецтва розглядався у статті Н. Кобрин. У ній авторка здійснила аналіз висвітлення в україномовній пресі Галичини 1880-х років раннього етапу діяльності О. Нижанківського як композитора, диригента і популяризатора національної музичної культури в контексті становлення музично-просвітницького руху (Кобрин, 2020). Фортепіанне мистецтво у різноманітних його проявах як джерело знань про певну епоху через дослідження періодичних друкованих видань розглядали А. Загладько, О. Гнатишин, Ю. Зубай.

А. Загладько у своїй дисертації проаналізувала особливості функціонування фортепіанної компоненти в концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття за матеріалами преси, та з'ясувала типові форми концертної практики, охарактеризувала участь піаністів у музичному просторі міста та їхній внесок у формування київської виконавської школи (Загладько, 2020). У статті О. Гнатишин розглянуто формування та особливості фортепіанної публіцистики в Галичині 1930-х років як окремого явища, що засвідчило перехід від аматорських спроб до професійного музикознавчого аналізу. Дослідження акцентує на концептуальних підходах провідних авторів того часу, які через аналітичні та критичні публікації сприяли становленню національного дискурсу в українському фортепіанному мистецтві (Гнатишин, 2023). Ю. Зубай проаналізував зміст матеріалів журналу «Музика» 1970–1980-х років, присвячених фортепіанному мистецтву, здійснив їх класифікацію, виявив маловідомі факти, та окреслив їх зв'язок із сучасністю (Зубай, 2025).

Метою статті є комплексне дослідження фортепіанної компоненти видань журналу «Музика» в 1991-1999-х роках.

Завдання статті:

1. Проаналізувати тематичне розмаїття публікацій, присвячених фортепіанному мистецтву у журналі «Музика» 1991–1999 рр.

2. Окреслити основні напрямки висвітлення фортепіанної тематики.

3. Визначити роль журналу «Музика» як джерела популяризації та збереження фортепіанної спадщини в Україні в період 1991-1999-х років.

4. Здійснити узагальнення типології авторських підходів, поданих у публікаціях (науково-аналітичні, мемуарні, рецензійні тощо).

5. Встановити тенденції у розвитку фортепіанного виконавства та освіти, відображені в публікаціях журналу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Український журнал «Музика» вже більш ніж ціле століття є одним із джерел, на сторінках якого висвітлюються різноманітні аспекти українського музичного життя. У даній статті ми зосередимо увагу на діяльності даного журналу у перші роки незалежності України, коли українське класичне мистецтво переживало глибоку кризу через економічну нестабільність, втрату державної підтримки та зміну культурних орієнтирів. Показовою у цьому руслі є стаття М. Губар 1992 року у журналі «Музика», де аналізуючи критичний стан мистецтва в державі, у різноманітних проявах (не лише матеріальних) автор наводить курсивом лише одну фразу: «Прошу редакцію переказати гонорар за публікацію на фінансову підтримку часопису «Музика»» (Губар, 1992). Власне сам журнал у 1990-ті вже не завжди виходив стабільно по шість раз на рік, а об'єднував в одному номері кілька випусків, тому його періодичність стала рідшою.

Протягом 1991-1999-х років до складу редакційної колегії журналу «Музика» входили:

– композитори: Євген Станкович (до 1993), Левко Колодуб (з 1993), Олександр Яковчук (1993-1996), Михайло Степаненко (з 1999);

– музикознавці: Едуард Яворський (працював на посаді головного редактору журналу з 1970 по 2003 рік); Марина Черкашина, Тетяна Швачко, Іван Ляшенко (до 1993), Микола Гордійчук (до 1995), Ігор Мамчур (до 1998 включно), Олена Зінькевич (з 1993), Софія Грица (з 1999), Анатолій Лащенко (з 1999);

– диригенти: Анатолій Авдієвський, Іван Гамкало (до 1993), Олег Тимошенко (1993-1998), Володимир Рожок (з 1999);

– а також: баяніст Анатолій Онуфрієнко, театральний режисер Юрій Чайка (з 1993); співак Микола Огренич (до 1993).

У наступному розділі статті ми зосередимо увагу на основних напрямках видавничої політики журналу у період 1991-1999 років, котра репрезентує фортепіанне мистецтво.

Публікація фортепіанних творів на сторінках журналу. Починаючи з 1970 року кожен випуск журналу доповнювався невеликим нотним матеріалом, але якщо у період СРСР його переважно представляли вокально-хорові твори, котрі здебільшого оспівували тогочасний режим, то з часу незалежності України нотні розділи кожного випуску нерідко були представлені фортепіанними творами українських композиторів малих форм. Серед них у часовому проміжку 1991-1999 років були опубліковані: «Полька» М. Лисенка, «Вальс» Л. Ревуцького, «Хор співає» Л. Колодуба, «Mak-Steppe» Ф. Якименка, «Поема» оп.5 № 2 та вправи В. Косенка, «Танець» А. Караманова, «Прелюдія № 1» І. Карабиця», «Фантастичний танець» В. Івасюка у редакції О. Опанасюка, «Ліричний дует» з мюзиклу «Малюк» Ю. Шевченка у фортепіанній транскрипції.

Дослідження, присвячені маловідомими сторінкам творчої біографії знакових постатей українського фортепіанного мистецтва. О. Усатюк (Усатюк, 1991) реконструював невідомі факти «раннього» періоду життєтворчості Генріха Нейгауза в аспекті культурно-мистецького розвитку тогочасного Кропивницького (прим. автора, так як назва міста у різні історичні періоди змінювалась, то у самій статті використовується назва міста «Кіровоград», у цитованих в статті архівних документах «Єлизаветград»).

Н. Кашкадамова здійснила одну із перших спроб у реконструкції творчої біографії піаніста Романа Савицького, значна частина життєвого шляху якого нерозривно пов'язана з Львівщиною (музикант після другої світової війни покинув місто і більше в Україну не повертався). Авторка статті зауважує: «Половину свого творчого життя він (прим. автора, Р. Савицький) провів у Львові, проте сьогодні мало хто знає його ім'я. Втрачено майже всі документи,

що могли б розповісти про його діяльність» (Кашкадамова, 1991, с. 21). Інша стаття Н. Кашкадамової була спробою повернення призабутого на той час імені відомої свого часу піаністки зі Львова – Любки Колесси. Піаністка у 1920-1930-ті гастролювала по всій Європі та Америці, виступала на телебаченні в Лондоні, а з 1940-х проживала в Америці. Як зазначає у статті музикознавиця, у 1990-тих для широкого загалу відкриття Любки Колесси відбулося у серії передач на львівському радіо (Кашкадамова, 1994 с. 22-23). Діяльність даної піаністки вже у XXI столітті стала предметом наукового вивчення багатьох українських музикознавців, серед яких М. Тереховська (Тереховська), Н. Сторонська та А. Маркусь (Сторонська, Маркусь, 2023) й інші, але наймасштабнішим науковим доробком стала колективна монографія «Любка Колесса – українська піаністка» (Колесса, 2011), одним із редакторів якої є Н. Кашкадамова.

З. Меднікова до 90-ліття піаніста Володимира Горовиця присвятила йому статтю, котру можна назвати «біографічною заміткою». У ній вона основну увагу зосереджує на «київському періоді» життєтворчості митця, відповідаючи на поставлене запитання на початку статті: «Де шукати витоки такого феномельного явища, як Горовиць?». Саме даний період життя митця на думку авторки стали вирішальними в становленні його творчої особистості й світогляду (Меднікова, 1995, с. 24).

П. Батюшков у 1996 році до 100-літнього ювілею композитора, піаніста, педагога Віктора Косенка опублікував статтю, у якій опублікував свої роздуми про композиції митця, котрі не увійшли в десятитомне зібрання творів В. Косенка. Також у цій статті вперше опубліковане фото В. Косенка, зроблене у 1928 році. Пізніше саме це фото було використане в статті про нього в «Енциклопедії сучасної України», дискографії піаністки Наталії Шкоди, та багатьох інших джерелах, присвячених В. Косенку. Також у нотному доповненні цього ж випуску журналу «Музика» видано рукопис Поеми оп.5 № 2, котра досі існує лише у рукописі, та на жаль, залишається поза увагою сучасних піаністів-виконавців (Батюшков, 1996, с. 15-16). У наступному випуску журналу «Музика» своїми спогадами про В. Косенка поділилася його донька – Раїса Канеп. У її статті також першочергова увага була зосереджена на тих творах, котрі або не були взагалі написані композитором, але виконувались митцем, або написані частково, або були написані, але рукописи яких втрачено. Серед них такі масштабні жанри як опера та симфонія, детальна робота над якими велася композитором, але з різних причин, на жаль, не була доведена до кінця (Канеп, 1996, с. 30).

Статті, присвячені тогочасним сучасним піаністам. К. Гейвандова у 1992 році присвятила статтю дев'ятирічній піаністці з Харкова – Олені Колісниченко, назвавши юну виконавицю «харківським дивом». Даний вираз без перебільшення можна вважати слушним, адже дівчинка, не дивлячись на свій вік вже не лише була лауреатом низки конкурсів, але і виступала з оркестром в Італії на запрошення Папи Іоана Павла Другого (Гейвандова, 1992). Нині О. Колісніченко вже багато років проживає в Німеччині, здобула там освіту у Вищій школі музики та театру м. Гонновера (в класі В. Крайнєва) та веде активну концертну діяльність.

Подібна стаття була того ж року була присвячена іншій юній піаністці з м. Одеси – шістнадцятирічній Анні Кириченко, котру автор статті іменував «Одеським вундеркіндом». Серед її значних творчих досягнень, зазначених у статті, – виконання у тринадцять років всього першого тому ДТК Й.С. Баха, а у п'ятнадцять років – другого. Відмінність цієї від попередньої аналогічної статті, у тому що ймовірно, публікація статті мала на меті не лише привернути увагу до обдарованої піаністки, але і знайти спонсорів на оплату її участі у Міжнародному конкурсі ім. Й.С. Баха у м. Саарбрюккені (Німеччина) (Бродавко, 1992). Нині А. Кириченко активно виступає як сольна виконавиця та ансамблістка, викладає у Берлінській вищій школі музики ім. Г. Ейслера.

У 1997 році в журналі було опубліковане інтерв'ю з піаністом Юрієм Котом, доповнене художнім вступом інтерв'юєра, у якому піаніст розповів про свою виконавську, педагогічну, конкурсну діяльність та поділився особливостями успіху у слухачів (Аріскіна, 1997, с. 22-23). Варто зазначити, що більшу цінність у формуванні для читачів «творчого портрету» Ю. Кота являє розгорнуте інтерв'ю, зафіксоване Романом Юсипеєм у 2005 році, котре також було опубліковане у журналі

«Музика». У цьому інтерв'ю піаніст ділиться своїми роздумами щодо сучасної музики, особливостями співпраці з сучасними композиторами, розповідає цікаві «немузичні» епізоди свого навчання у школі та консерваторії (Юсипей, 2025, с. 22-23).

Не обійшли увагою у виданнях журналу й одного з найзнаковіших українських піаністів ХХ століття – Святослава Ріхтера. Невдовзі після його смерті (1997) К. Шамаєва опублікувала статтю, у якій аналізує творчу біографію піаніста в аспекті взаємозв'язків з Україною. Авторка наводить чимало цікавих фактів пов'язаних із «житомирським» періодом життя піаніста. Ще одна особливість статті полягає в тому, що у переважній більшості праць С. Ріхтер розглядається лише як піаніст-виконавець. К. Шамаєва розглядає усі його мистецькі сфери діяльності, навіть якщо звернення митця до них було разове. І в цьому ключі науковиця підводить нас до очевидного висновку: «Він з успіхом міг стати композитором, диригентом, художником, режисером, літератором і присвятити своє життя ще багатьом професіям, які потребують душевної щедрості, доброти, чистоти, могутнього інтелекту» (Шамаєва, 1997, с. 21).

Рецензії на фортепіанні концерти. І. Верхола в статті, присвяченій огляду концерту учнів-піаністів Київської спеціальної музичної школи-десятирічки в Будинку композиторів наголосила на важливості проведення подібних заходів, адже учасники концерту виконували твори композиторів того часу, серед яких Г. Сасько, М. Скорик, М. Степаненко, Ю. Шамо та інші. На думку авторки статті подібна традиція лише заохочуватиме композиторів писати український педагогічний репертуар (Верхола, 1991, с. 31).

Н. Малієнко написала рецензію на концерти пам'яті Володимира та Регіни Горовиць, котрі проходили у Малому залі Київської консерваторії наприкінці осені. У них взяли участь 58 музикантів, серед яких тогочасні знані піаністи – Етелла Чуприк, Наталія Чеснокова, Ольга Дмитренко, Тетяна Абаєва, студенти Київської консерваторії – Євген Громов, Олександра Зайцева, учень Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка – Михайло Данченко та інші музиканти. Авторка статті аналізуючи виступи відповідає на питання поставлене в її назві – «Чи надовго вистачить талантів?», – «Підростає обдарована зміна. Тож є кому передати естафету мистецького служіння» (Малієнко, 1995, с. 25-31).

Фортепіанні конкурси. Конкурсу ім. Г. Нейгауза у Кіровограді – «Нейгаузівські музичні зустрічі», проведеному у 1992 році присвятила свою статтю – О. Ігнатьєва (Ігнатьєва, 1992), Четвертому міжнародному фестивалю ім. Г. Нейгауза і Четвертий конкурс піаністів – студентів музичних училищ України – І. Щербанюк (Щербанюк, 1994, с. 31).

Цікавими були роздуми М. Ільницької про конкурс ім. Лисенка, опубліковані на сторінках журналу, котрий у 1992 році вперше проходив в статусі «міжнародного». На думку авторки: «Він не набув необхідних ознак не тільки через ігнорування зарубіжними митцями (із трьох представників «дальнього» зарубіжжя, ніхто не приїхав), наші піаністи, котрі мають певний досвід концертної діяльності теж не виявили належного інтересу. Проблеми з репетицією, третій тур доповнювався годинною сольною програмою, а не лише грою з оркестром. П'єса «Відлуння Г. Ляшенка, котра прозвучала на другому турі 17 раз не була виконана в гала-концерті. З позитивного – водночас справжнім відкриттям конкурсу став піаніст Вадим Гладков[1], котрий настільки вразив журі, що відзначило його першою премією, не давши нікому з учасників другу, чим показали його відрив від інших конкурсантів (Ільницька, 1993).

Наступний конкурс ім. М. Лисенка, котрий був проведений у 1997 році теж висвітлила у журналі М. Ільницька. ЇЇ розгорнута рецензія була також доволі критичною. З негативних сторін авторка статті виокремила: недостатню увагу закордонних виконавців (взяли участь лише троє); відсторонення після другого туру найяскравіших учасників; відсутність широкої реклами конкурсу та прес-конференції після проведення конкурсу; а також допуск до журі учасників конкурсу. З позитивних сторін проведення конкурсу (на думку М. Ільницької) – наявність великих премій лауреатам, підвищення загального рівня учасників, відносно попереднього конкурсу та внесення до програмних вимог другого туру Першої рапсодії М. Лисенка, котра незаслужено була

[1] Вадим Гладков – піаніст, педагог, концертмейстер. На конкурсі Лисенка у 1992 році представляв Київську консерваторію, клас професора В. Сагайдачного (ІІІ курс).

осторонь уваги виконавців, а на цьому конкурсі прозвучала в другому турі 14 раз (Ільницька, 1998, с. 8-11).

У журналі також висвітлено вперше проведений у 1992 році регіональний конкурс юних піаністів ДМШ ім. Н. Нижанківського, коло завдань якого полягало не лише в творчому обміні досвідом, підтримкою юних талантів, але як зазначає у статті Л. Філоненко – «зараз потрібно якнайшвидше реабілітувати несправедливо замовчувані шедеври, створені митцями, які тривалий час були у забутті» (Філоненко, 1993). З нещодавніх публікацій детальніше проаналізувала шлях становлення і розвитку цього конкурсу У. Молчко (Молчко, 2021).

З. Меднікова опублікувала свою рецензію на Міжнародних конкурс піаністів ім. В. Горовиця, проведений у 1995 році. Авторка, сама будучи професійною піаністкою аргументовано висловила власне бачення результатів змагання, котре далеко не завжди співпадало з думкою журі. Також рецензія привертає увагу тим, що її авторка не лише розглядала учасників в рамках конкурсу, але і щодо окремих виконавців наводила факти їх вдалої виконавської діяльності у інших конкурсах та поділилась багатьма цікавими світлинами з заходу. Власне серед тогочасних учасників конкурсу, котрі наразі успішно репрезентують українське фортепіанне мистецтво є Дмитро Таванець, Ірина Стародуб, Артем Ляхович, Павло Гінтов (Меднікова, 1995, с. 21).

Того ж року цей конкурс надихнув Ніну Казимирову (у той час президент асоціації педагогів-піаністів України) на проведення Міжнародного конкурсу імені В. Горовиця в Харкові (у 1995 р.), учасниками якого мали стати концертуючі музиканти. Інтерв'ю з мисткинею, у якому обговорювались деталі цього конкурсу, було розміщено на сторінках журналу «Музика». На жаль, ця ідея не була втілена, ймовірно тому, що цей конкурс планувався як некомерційний (Шубіна, 1995, с. 12-13). Про те, того року у Харкові був проведений конкурс юних піаністів ім. П. Луценка, під патронатом В. Крайнєва та конкурс у рамках фестивалю «Харківські ансамблеї», результати та загальних хід якого було висвітлено Р. Мізітовою в журналі «Музика» у 1996 році (Мізітова, 1996, с. 21).

Другий Міжнародний конкурс піаністів пам'яті В. Горовиця, проведений у 1997 році отримав своє висвітлення на сторінках журналу у розгорнутій публікації М. Ільницької. Особливість саме цього конкурсу полягала в тому, що саме тоді він проходив іспит на право увійти до Всесвітньої Федерації Міжнародних конкурсів, і цей іспит було пройдено успішно. Паралельно авторка статті аналізуючи результати конкурсу задається питанням: «Чому з 39 представників України жоден у трьох категоріях не зайняв першого місця?». Відповідь полягала в тому, що не дивлячись на високий рівень української фортепіанної школи навчання наших піаністів проходить на інструментарії посередньої якості, і через брак фінансування ця проблема вилилась в таку проблему. На конкурс був привезений рояль «ЯМАХА» з Японії і ті учасники, котрі, ймовірно, завжди займаються на якісних інструментах змогли продемонструвати більше темброве багатство (Ільницька, 1997, с. 2-4). Ретельно проаналізувала програми та порівняла різноманітні виконання учасників саме цього конкурсу у своїй статті в журналі «Музика» також піаністка та педагог Ніна Найдич. ЇЇ стаття вийшла аж через рік після проведення конкурсу, але вона не втратила свою актуальність, але через призму часового відрізку її порівняння та аналогії з першим конкурсом В. Горовиця сприймались доволі раціонально (Найдич, 1998, с. 20-21).

М. Ільницька також опублікувала на сторінках журналу «Музика» свою рецензію на Третій Міжнародний конкурс піаністів пам'яті В. Горовиця, проведений у 1999 році. Загалом, на думку авторки, конкурс залишив позитивні враження, адже рівень учасників, особливо молодшої групи, був значно вищим, ніж на попередніх конкурсах, представники України отримали навіть золото (на попередньому не вище срібла), а також на цьому конкурсі достойно представила себе національна фортепіанна школа на периферії (учні Т. Кім із Севастополя, М. Кратінової з Кривого Рогу, Л. Ощепкової з Харківської ДМШ № 13) (Ільницька, 1999, с. 7-9).

Своє висвітлення на сторінках журналу «Музика» отримав і Перший Міжнародний конкурс молодих піаністів ім. Алемдара Караманова, проведений у 1996 році в Сімферополі, головна мета якого – популяризація його

творчості. Особливість цього конкурсу, на відміну від попередніх, описаних в даній статті, у наявності онлайн-номінації. Власне у самій статті, це описується як значна серйозна новація того часу: «Вперше працювала всесвітня комунікаційна система «ІНТЕРНЕТ. Завдяки цьому експерименту вдалося досягти живого звучання музики і реалізувати одну із ідей організаторів, щоб це був не конкурс вчорашнього дня, а орієнтир на майбутнє» (Булкін, 1997, с. 5-6).

Проведений 1998 року у Харкові Четвертий Міжнародний конкурс Володимира Крайнєва отримав абсолютно позитивну рецензію опубліковану у журналі «Музика». Адже особливість цього конкурсу полягала в тому, що окрім високого рівня підготовки учасників лауреати отримували можливість виступати у фестивалях закордоном (за рахунок Міжнародного фонду В. Крайнєва), окремі можливість навчатися у В. Крайнєва у Ганновері (Німеччина), та й загалом кожен учасник, педагог мав нагоду поспілкуватись із самим маестро, у той час отримати рекомендації на рахунок своєї гри (Степанченко, 1998, с. 6-7).

У даному розділі статті було висвітлено конкурси, котрі були або з часом стали «знаковими» в українському фортепіанному мистецтві. Але згадаємо, що на сторінках журналу отримали своє висвітлення і конкурси іншого значення. Зокрема, у 1998 році було опубліковано замітку про започаткування регіонального конкурсу піаністів Рівненським інститутом культури. Його особливість полягала в тому, що він був розрахований на випускників середніх музичних навчальних закладів, а головним призом (для переможців) було зарахування до даного вузу без іспитів (Будз, Михайлова, 1998, с. 32) В подальшому даний конкурс отримав назву «Шоу-конкурс «Західний регіон», також він розширив коло своїх номінацій та став всеукраїнським у 2002 та міжнародним у 2006 роках. Останній раз проводився у 2009 році.

Наукові доробки піаністів. Рецензія на монографію К. Шамаєвої опублікувала Н. Некрасова «Дослідження цікаве і корисне», на думку авторки рецензії: «В межах рецензії важко дати навіть побіжне уявлення про дійсний обсяг титанічної роботи, яку здійснила К. Шамаєва. Більше того, ця книга, кожна сторінка якої позначена відбитком особистості автора, інтелегентної, високоосвіченої і доброї людини» (Некрасова, 1992).

У 1995 році була опублікована стаття знаменитого піаніста Олега Криштальського, особлива тим, що в ній піаніст постає перед читачами як «талановитий оповідач» (за Н. Кашкадамовою в епіграфі до цієї статті). У даній статті О. Криштальський через призму своїх спогадів аналізує творчі портрети своїх педагогів, яскравих представників львівської піаністичної школи першої половини XX століття – Романа Савицького, Леопольда Мюнцера, Василя Барвінського, Галі Левицької (Криштальський, 1995 с. 22-23).

У 1996 році Р. Сулім опублікувала доволі новаторську статтю у якій проаналізувала вплив композиторської Ф. Шопена на українську фортепіанну школу, у якій однією з головних причин такої частого звернення українських композиторів до типово шопенівських жанрів, часте включення Ф. Шопена до програм під час навчання українських піаністів, та внесення цього композитора у репертуарні списки зрілих українських виконавців авторка статті вбачає у просвітницькій, виконавській, педагогічній та композиторській діяльності Миколи Лисенка на теренах України вкінці XIX-початку XX століття. Авторка наводить конкретні архівні факти з концертного життя М. Лисенка, де він з успіхом виконує твори Ф. Шопена, свідченням чого є чудові відгуки про це у газетних статтях. Н. Сулім проаналізувала програмні репертуарні списки, укладені М. Лисенком, як педагогом-піаністом, у яких часто фігурують твори Ф. Шопена, та побіжно аналізує «шопенівські» жанри у творчості М. Лисенка (Сулім, 1996, с. 20-21).

Проблематика виконавського аналізу фортепіанних творів у 1990-ті на сторінках журналу «Музика» посідала вже незначне місце в порівнянні з попередніми десятиліттями, адже в Україні активно почали з'являтись спеціалізовані журнали. Зокрема, фахові журнали України зі спеціальності «Музичне мистецтво»: «Українська культура: Минуле, сучасне і шляхи розвитку» (1995), «Музичне мистецтво і культура», «Українське музикознавство» (1997), «Проблеми етномузикології», «Київське музико–знавство» (1998), «Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» (1999).

Проблеми виховання піаністів представлена єдиною статтею Е. Печерської, котра піднімає питання оновлення репертуарних вимог учнів-піаністів ДМШ, адже на її думку загальний рівень вихованців музичних шкіл поступово знизився внаслідок низки факторів: збільшення кількості ДМШ та музичних студій, наявності значної кількості учнів, котрі залишають навчання в цих закладах після двох-трьох років навчання. Побіжно у статті авторка порівнюючи аналізує програмні вимоги для ДМШ за 1957, 1973 та 1988 роки відслідковує тенденцію до ускладнення програмних вимог. Підсумовуючи Е. Печерська пропонує певні «новаторські» ідеї, серед яких окрім полегшення програмних вимог: словесна розповідь учнів про виконувані ними твори на іспиті, задля комплексного осягнення репертуару; зміна назви дисципліни «спеціальність» на «гра музичному інструменті», для чіткого дефініційного розуміння суті дисципліни дітьми; введення в програми легких перекладень композицій світової класики, для практичного ознайомлення з ними (Печерська, 1991). Зауважимо, що ймовірною причиною відходу «на другий план» даного блоку теж є тогочасне поступове поширення профільних журналів присвячених музичній педагогіці.

Таким чином, матеріали журналу «Музика» 1991–1999 років становлять унікальний джерельний масив, що не лише фіксує динаміку розвитку українського фортепіанного мистецтва у період суттєвих суспільних змін, а й відображає складні процеси самоідентифікації музичної культури в умовах незалежності. Публікації цього часу засвідчують багатогранність тематики, глибину аналітичного осмислення, а також щиру зацікавленість авторів у збереженні і популяризації національного мистецького спадку. Залучення цих матеріалів до наукового обігу є важливим кроком у поглибленні сучасного розуміння історії української піаністичної школи та її ролі в європейському музичному контексті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аріскіна М. Іпостасі Юрія Кота. *Музика.* 1997. №. 2. С. 22–23.
2. Батюшков П. Гортаючи сторінки. *Музика.* 1996. №. 5. С. 15–16.
3. Бродавко Р. Одеський вундеркінд. *Музика.* 1992. №. 3. С. 19.
4. Будз М., Михайлова О. Панорама подій. Рівне. *Музика.* 1998. № 4. С. 32
5. Булкін А. Шануючи сучасника. *Музика.* 1997. № 2. С. 5–6.
6. Верхола І. Творці-виконавці. *Музика.* 1991. № 4. С. 31.
7. Гнатишин О. Є. Про висвітлення фортепіанного мистецтва у галицькій публіцистиці 1930-х років (мета, проблематика, концептуальні авторські пріоритети). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 4. С. 113–120.
8. Губар М. Не на користь культурі. *Музика».* 1992. №. 3. С. 18.
9. Загладько А. О. *Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття* (дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 2020. 381 с.
10. Зубай Ю.М. Фортепіанне мистецтво на сторінках журналу «Музика» 1970-1980-х років. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 49–57. doi:10.32782/facs-2025-1-8.
11. Ігнатьєва О. Щовесни в Кіровограді. *Музика.* 1992. № 4. С. 32.
12. Ільницька М. Другий міжнародний конкурс пам'яті Володимира Горовиця. *Музика.* 1997. № 4. С. 2–4.
13. Ільницька М. Конкурс ім. Лисенка. Піаністи. *Музика.* 1993. № 1. С. 15.
14. Ільницька М. Конкурс імені Миколи Лисенка. *Музика.* 1998. № 1. С. 8–11.
15. Ільницька М. На межі тисячоліть. *Музика.* 1999. № 3. С. 7–9.
16. Гейвандова К. Харківське диво. *Музика.* 1992. № 1. С. 11
17. Канеп Р. В. Штрихи до портрету. *Музика.* 1996. № 6. С. 30
18. Кашкадамова Н. Піаністка світової слави. *Музика.* 1994. № 2. С. 22–23.
19. Кашкадамова Н. Б. Роман Савицький – піаніст та педагог. *Музика.* 1991. № 4. С. 20–24.
20. Кобрин Н. Українська періодика Галичини про музичну діяльність Остапа Нижанківського у 80-х рр. XIX ст. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства.* № 10. 2020. С. 110–125
21. Колесса Любка. Українська піаністка: статті та матеріали / ред.-упор. Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів: Літопис, 2011. 460 с.
22. Криштальський О. Р. Львівська школа піаністів. *Музика.* 1995. № 4. С. 22–23
23. Малієнко Н. Чи надовго вистачить талантів? *Музика.* 1995. № 1. С. 25-31
24. Меднікова З. С. Геній інтерпретації. *Музика.* 1995. № 1. С. 24.

25. Меднікова З. С. Імені Горовиця. *Музика.* 1995. № 4. С. 20–21.
26. Мізітова Р. Конкурсні дні. *Музика.* 1996. № 1. С. 21.
27. Молчко У., Вакс Р. Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Нестора Нижанківського: здобутки та перспективи. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 2(31). С. 228–238. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-18
28. Найдич Н. М. Думки вголос. *Музика.* 1998. № 5. С. 20–21.
29. Некрасова Т. Дослідження цікаве і корисне. *Музика.* 1992. № 6. С. 20
30. Печерська Е. Я не вчитель фортепіанної гри… *Музика.* 1991. № 5. С. 10–11.
31. Степанченко Г. У сузірї талантів. *Журнал «Музика».* 1998. № 4. С. 6–7.
32. Сторонська Н., Маркусь А. Педагогічна діяльність видатної української піаністки Любки Колесси. *Теорія та практика мистецької едукації у цивілізаційних викликах сьогодення : матеріали VII Міжнар. наук. практ. конф. : зб. / ДДПУ ім. І. Франка, ТНПУ ім. В. Гнатюка, Ун-т ім. Яна Кохановського (Польща) та ін.* ; ред.-упоряд.: З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 261–263.
33. Сулім Р. Муза романтизму. *Музика.* 1996. № 5. С. 20–21.
34. Тереховська М. Любка Колесса в дзеркалі своєї доби. *Київське музикознавство*. 2017. № 56. С. 267–274.
35. Усатюк О. Молоді роки Г. Нейгауза. *Музика.* 1991. № 4. С. 19–20.
36. Філоненко Л. Присвячено Несторові Нижанківському. *Музика.* 1993. № 2. С. 15.
37. Шамаєва К.І. Піаніст століття. *Музика.* 1997. № 6. С. 12–15.
38. Шубіна Л. Грандіозний і некомерційний. *Музика.* 1995. № 5. С. 12–13.
39. Щербанюк І. Конкурс молодих піаністів. *Музика.* 1994. № 4. С. 31
40. Юсипей Р. Юрій Кот: «Я остерігаюсь популярної музики». *Музика.* 2005. № 5. С. 22–23.

REFERENCES:

1. Ariskina M. (1997). Ipostasi Yuriia Kota [Ipostases of Yurii Kot]. *Muzyka*. № 2. S. 22–23. [in Ukrainian].
2. Batiushkov P. (1996). Hortaiuchy storinky [Turning the pages]. *Muzyka*. № 5. S. 15–16. [in Ukrainian].
3. Brodavko R. (1992). Odeskyi vunderkynd [Odesa prodigy]. *Zhurnal "Muzyka" – Journal "Music"*, 3, 19. [in Ukrainian].
4. Budz M., Mykhailova O. (1998). Panorama podii. Rivne [Panorama of events. Rivne]. *Muzyka*. № 4. S. 32. [in Ukrainian].
5. Bulkin A. (1997). Shanuiuchy suchasnyka [Honoring the contemporary]. *Muzyka*. № 2. S. 5–6. [in Ukrainian].
6. Verkhola I. (1991). Tvortsi-vykonavtsi [Creators-performers]. *Muzyka*. № 4. S. 31. [in Ukrainian].
7. Hnatyshyn O. Ye. (2023). Pro vysvitlennia fortepiannogo mystetstva u halytskii publikystytsi 1930-kh rokiv [Coverage of piano art in Galician journalism of the 1930s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.* № 4. S. 113–120. [in Ukrainian].
8. Hubar M. (1992). Ne na korist kultury [Not in favor of culture]. *Muzyka*. № 3. S. 18. [in Ukrainian].
9. Zahliadko A. O. (2020). Fortepianna komponenta u kontsertnomu zhytti Kyieva 70–80-kh rokiv XIX stolittia [The piano component in concert life of Kyiv in the 1870s–1880s] (Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
10. Zubai Yu. M. (2025). Fortepianne mystetstvo na storinkakh zhurnalu "Muzyka" 1970–1980-kh rokiv [Piano art on the pages of "Muzyka" journal in the 1970s–1980s]. *Fine Art and Culture Studies*. № 1. S. 49–57. https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-8 [in Ukrainian].
11. Ihniatieva, O. (1992). Shchovesny v Kirovohradi [Each spring in Kirovohrad]. *Muzyka*. № 4. S. 32. [in Ukrainian].
12. Ilnytska M. (1997). Druhyi mizhnarodnyi konkurs pam'iati V. Horovytsia [Second International Competition in Memory of V. Horovitz]. *Zhurnal "Muzyka" – Journal "Music"*, 4, 2–4. [in Ukrainian].
13. Ilnytska M. (1993). Konkurs im. Lysenka. Pianisty [Lysenko Competition. Pianists]. *Muzyka*. № 1. S.15. [in Ukrainian].
14. Ilnytska M. (1998). Konkurs imeni Mykoly Lysenka [Mykola Lysenko Competition]. *Muzyka*. № 1. S. 8–11. [in Ukrainian].
15. Ilnytska M. (1999). Na mezhi tysiacholit [On the threshold of millennia]. *Muzyka*. № 3. S. 7–9. [in Ukrainian].
16. Heivandova, K. (1992). Kharkivske dyvo [Kharkiv wonder]. *Muzyka*. № 1. S. 11. [in Ukrainian].
17. Kanep R. V. (1996). Shtrykhy do portretu [Strokes to a portrait]. *Muzyka*. № 6. S. 30. [in Ukrainian].
18. Kashkadamova, N. (1994). Pianistka svitovoi slavy [A world-famous pianist]. *Muzyka*. № 2. S. 22–23. [in Ukrainian].
19. Kashkadamova N. B. (1991). Roman Savytskyi – pianist ta pedahoh [Roman Savytskyi – pianist and teacher]. *Muzyka*. № 4. S. 20–24. [in Ukrainian].

20. Kobryn N. (2020). Ukrainska periodyka Halychyny pro muzychnu diialnist Ostapa Nyzhankivskoho u 80-kh rr. XIX st. [Ukrainian press of Galicia on the musical activity of Ostap Nyzhankivskyi in the 1880s]. *Zbirnyk prats NDI presoznavstva – Collected Papers of the Research Institute of Press Studies*. № 10. S. 110–125. [in Ukrainian].

21. Kolessa L. (2011). *Liubka Kolessa – ukrainska pianistka: stati ta materialy* [Liubka Kolessa – Ukrainian Pianist: Articles and Materials] (N. Kashkadamova & V. Bobytska, Eds.). Lviv: Lytopys. [in Ukrainian].

22. Krishtalskyi O. R. (1995). Lvivska shkola pianistiv [Lviv school of pianists]. *Muzyka*. № 4. S. 22–23. [in Ukrainian].

23. Malienko N. (1995). Chy nadovho vystachyt talantiv? [Will the talents last long?]. *Muzyka*. № 1. S. 25–31. [in Ukrainian].

24. Mednikova Z. S. (1995). Henii interpretatsii [Genius of interpretation]. *Muzyka*. № 1. S. 24. [in Ukrainian].

25. Mednikova Z. S. (1995). Imeni Horovytsia [In the name of Horowitz]. *Muzyka*. № 4. S. 20–21. [in Ukrainian].

26. Mizitova R. (1996). Konkursni dni [Competition days]. *Muzyka*. № 1. S. 21. [in Ukrainian].

27. Molchko U., Vaks R. (2021). Vseukrainskyi konkurs yunykh pianistiv imeni Nestora Nyzhankivskoho: zdobutky ta perspektyvy [The All-Ukrainian Competition of Young Pianists Named After Nestor Nyzhankivskyi: Achievements and Prospects]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Music Art and Culture*. № 2 (31). S. 228–238. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-18 [in Ukrainian].

28. Naidych N. M. (1998). Dumky vholos [Thoughts aloud]. *Muzyka*. № 1. № 5. S. 20–21. [in Ukrainian].

29. Nekrasova, T. (1992). Doslidzhennia tsikave i korysne [Interesting and useful research]. *Muzyka*. № 6. S. 20. [in Ukrainian].

30. Pecherska E. (1991). “Ia ne vchytel fortepiannoi hry…” [“I am not a piano playing teacher…”]. *Muzyka*. № 5. S. 10–11. [in Ukrainian].

31. Stepanchenko H. (1998). U suziri talantiv [In the constellation of talents]. *Muzyka*. № 4. S. 6–7. [in Ukrainian].

32. Storonska N., Markus A. (2023). Pedahohichna diialnist vydatnoi ukrainskoi pianistky Liubky Kolessy [Pedagogical activity of the outstanding Ukrainian pianist Liubka Kolessa]. In Z. Hnativ & T. Medvid (Eds.), *Teoriia ta praktyka mystetskoi edukatsii u tsyvilizatsiinykh vyklykakh sohodennia* (pp. 261–263). Drohobych: DDPU im. I. Franka. [in Ukrainian].

33. Sulim R. (1996). Muza romantyzmu [The muse of romanticism]. *Muzyka*. № 5. S. 20–21. [in Ukrainian].

34. Terehovska M. (2017). Liubka Kolessa v dzerkali svoiei doby [Liubka Kolessa in the mirror of her time]. *Kyivske muzykznavstvo – Kyiv Musicology*. № 56. S. 267–274. [in Ukrainian].

35. Usatiuk O. (1991). Molodi roky H. Neihauza [The early years of G. Neigauz]. *Muzyka*. № 4. S. 19–20. [in Ukrainian].

36. Filonenko L. (1993). Prysviacheno Nestorovi Nyzhankivskomu [Dedicated to Nestor Nyzhankivskyi]. *Muzyka*. № 2. S. 15. [in Ukrainian].

37. Shamaieva K. I. (1997). Pianist stolittia [Pianist of the century]. *Muzyka*. № 6. S. 12–15. [in Ukrainian].

38. Shubina L. (1995). Hrandiovanyi i nekomertsiinyi [Grand and non-commercial]. *Muzyka*. № 5. S. 12–13. [in Ukrainian].

39. Shcherbaniuk I. (1994). Konkurs molodykh pianistiv [Competition of young pianists]. *Muzyka*. № 4. S. 31. [in Ukrainian].

40. Yusypei R. (2005). Yurii Kot: “Ia osterihaius populiarnoi muzyky” [Yurii Kot: “I’m cautious of popular music”]. *Muzyka*. № 5. S. 22–23. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 08.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 02.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК [130.122+17.024/.026]:783.1.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-11

Тетяна КОРНІШЕВА
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри культури і мистецтв, Херсонський державний університет, юридична адреса: вул. Університетська, 27, м. Херсон, 73003, фактична адреса: вул. Шевченка, 14, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-1170-077X*
Scopus ID: *57221618392*

Бібліографічний опис статті: Корнішева Т., (2025). Духовна музика як творчий пошук морально-релігійного орієнтування людської свідомості. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 82–87, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-11

ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ТВОРЧИЙ ПОШУК МОРАЛЬНО-РЕЛІГІЙНОГО ОРІЄНТУВАННЯ ЛЮДСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

Стаття присвячена композиторській творчості українських митців першої чверті XXI ст в антропологічному контексті, зокрема під кутом духовної музики як результату морально-релігійного орієнтування людської свідомості.

***Мета статті** – здійснити комплексний аналіз композиторської творчості українських митців часів Незалежності з позицій морально-релігійного орієнтування людської свідомості.*

***Методологія.** Дослідження базується на міждисциплінарності антропологічного та соціокультурного підходу при розгляді композиторської творчості українських митців з використанням компаративного методу щодо встановлення рис спільності та відмінності у композиторській творчості українських митців як відображення їхніх світоглядних концепцій.*

***Наукова новизна** одержаних результатів дослідження полягає у розкритті нової моделі митця втіленої в українській музиці першої чверті XXI ст., здійснено спробу аналізу психології українських митців, що потрапили в умови зміни тоталітарного режиму на ідеологію незалежності. Їх творчість стала відображенням духовних пошуків української інтелігенції останніх десятиліть.*

***Висновки.** Характеризуючи дві тенденції прояву світогляду в українській музичній культурі 1990-х – початку 2000-х років, можна відмітити, що «нова релігійність» і епатажне експериментаторство, при усій їх протилежності, є наслідком бажання відходу композиторів від так званої тематики «на злобу дня», яка була для них символом тоталітаризму. Саме духовна музика стає віддзеркалення внутрішнього світу та творчого пошуку митця, що спонукає до глибшого занурення у духовний світ особистості з позицій морально-релігійного орієнтування людської свідомості.*

***Ключові слова:** духовна музика, псалми, антропологічний підхід, українські композитори, морально-релігійне орієнтування, людська свідомість.*

Tetiana KORNISHEVA
PhD in Art, docent of the Department of Culture and Arts, Kherson State University, registered address: 27 Universytetska St, Kherson, 73003, actual address: 14 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-1170-077X*
Scopus ID: *57221618392*

To cite this article: Kornisheva T., (2025). Muzychna kultura yak obiekt antropolohichnoho doslidzhennia: haluzi, pidkhody ta metody [Musical culture as an object of anthropological research: branches, approaches and methods]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 82–87, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-11

SPIRITUAL MUSIC AS A CREATIVE SEARCH FOR THE MORAL-RELIGIOUS ORIENTATION OF HUMAN CONSCIOUSNESS

***The article is focusing on** the compositional work of Ukrainian artists of the first quarter of the 21st century in an anthropological context, particularly from the perspective of spiritual music as a result of the moral and religious orientation of human consciousness.*

The purpose of the article *is to conduct a comprehensive analysis of the compositional work of Ukrainian artists of the Independence era from the perspective of the moral and religious orientation of human consciousness. The methodology.*

The study is based on an interdisciplinary anthropological and sociocultural approach to the consideration of the compositional work of Ukrainian artists, using a comparative method to establish the commonalities and differences in the compositional work of Ukrainian artists as a reflection of their worldview concepts.

The scientific novelty *of the research results lies in the revelation of a new model of the artist embodied in Ukrainian music of the first quarter of the 21st century, an attempt to analyze the psychology of Ukrainian artists who found themselves in the conditions of the transition from a totalitarian regime to the ideology of independence. Their work has become a reflection of the spiritual quest of the Ukrainian intellectuals in recent decades.*

Conclusions*. Describing two trends in worldview in Ukrainian music culture in the 1990s and early 2000s, it can be noted that «new religiosity» and shocking experimentation, despite their oppositeness, are the result of composers' willingness to move away from the so-called «topical» themes, which for them were a symbol of totalitarianism and the embodiment of the image of «homosoveticus». It is spiritual music that reflects the inner world and creative search of the artist, prompting a deeper immersion into the spiritual world of the individual from the perspective of the moral and religious orientation of human consciousness.*

Key words: *spiritual music, psalms, anthropological approach, Ukrainian composers, moral and religious orientation, human consciousness.*

Актуальність проблеми. Для усвідомлення специфіки процесів, що відбувалися у вітчизняній музичній культурі першої чверті XXI ст. необхідно здійснити стислий аналіз композиторської творчості українських митців 1991-2004 рр., тобто першого етапу розвитку української музики часів Незалежності – від отримання Україною незалежності до початку Помаранчевої подій революції. 1990-і роки в українській художній культурі ознаменувалися вибухом своєрідного «духу свободи», коли митці, нарешті, могли звернутися до заборонених (іноді неофіційно) тем, жанрів і стилістичних засобів. Фактично вперше з часів створення мистецьких спілок художники, письменники, композитори змогли у формуванні змісту й стилю своїх творів відштовхуватися від своїх світоглядних концепцій та художніх уподобань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Творчі устремління українських композиторів рухалися у двох річищах. Перше представлено експериментами у дусі постмодернізму, які у західноєвропейській музиці уже були звичними і навіть дещо вже набридливими, а друге – зануренням у галузь музики духовної, жанри якої впродовж XX ст. знаходилися якщо не під повною забороною владної ідеології, то, безперечно, в «історичній тіні». О. Верещагіна-Білявська зауважує, що артефакти, створені у цих річищах, демонструють «не просто різні принципи композиторського мислення, але й різні уявлення митців про світомодель і модель людини» (Верещагіна-Білявська, 2024, с. 90). Вивільнившись від ідеологічних догм тоталітарної системи, композитори старшого покоління приходять до переосмислення, часто складного і болючого власного світобачення, а молодшого – занурюються у різноманітні творчі експерименти зі звуковою матерією, сценічним втіленням, жанрово-стильовими засобами тощо. О. Крамаренко маркує спалах композиторського інтересу початку 90-х років XX століття «до духовно-релігійної музики як результат природного морально-релігійного орієнтування людської свідомості» (Крамаренко, 2013, с. 195). А. Терещенко стверджує, що «укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу» (Терещенко, 1999, с. 455).

За влучним формулюванням засновника і керівника Камерного хору «Київ» Миколи Гобдича, «ідеологія більшовиків була запереченням не тільки релігії, а і всієї культури, пов'язаної з релігією. Це і живопис, і література, біблійні тексти й, звичайно, літургічна музика. Вся українська класика побудована на літургічних текстах» (Сафьян Дзенислава, 2022).

Мета дослідження – *здійснити комплексний аналіз композиторської творчості українських митців часів Незалежності з позицій морально-релігійного орієнтування людської свідомості.*

Виклад основного матеріалу дослідження.

Зняття заборони стало стимулом для звернення митців до жанрів духовної музики, але здебільше в їх концертному розумінні. Так звана «нова релігійність» в українській музиці охопила творчість багатьох композиторів,

особливо митців того покоління, яке увійшло у час Незалежності України вже сформованими майстрами, визнаними у мистецькому середовищі.

Показовою для майстрів зрілого покоління 1990-х рр. стала творчість Є. Станковича, який саме у цей період вперше звертається до жанрів духовної музики, які й до сьогодні займають вагоме місце в його творчому доробку. Так, композитор створює низку хорових псалмів (Псалом № 27 для чоловічого хору «До Тебе, Господи, взиваю я», Псалом № 22 для жіночого хору (1999 р.), Псалом № 83 для мішаного хору a cappella (2000 р.); Хоровий концерт на тексти з Біблії «Господи, Владико наш» (1998 р.), «Херувимську пісню» для жіночого хору (2005 р.). Наймасштабнішим твором у цій галузі стає «Літургія Святого Іоанна Златоустого» для мішаного хору (2004 р.). До жанрів духовної музики Є. Станковича О. Крамаренко (Крамаренко, 2013) додає ще вокально-симфонічну композицію на тексти Літургії «Нехай прийде Царствіє Твоє» (1994 р.), а також синтетичні твори, що апелюють до так званих «страсних» жанрів та присвячені жертвам:

– голодомору (своєрідна громадянська «Панахида» (1993 р.) для симфонічного оркестру, народного та академічного хорів, солістів і читця на слова Д. Павличка);

– Голокосту (Каддиш-реквієм «Бабин яр» (1991 р.), на слова Д. Павличка);

– Чорнобильської трагедії («Чорна елегія» (1991 р.) на слова П. Мовчана).

Дозволимо собі не погодитися з думкою О. Крамаренко, адже вважаємо вище перераховані твори такими, в яких відсутні традиції духовної музики, а наявна лише апеляція до певного релігійного жанру, що символізує оплакування жертв, рефлексії на тему смерті і Страшного Суду для кожної особистості.

Таким чином, можна констатувати: до початку 1990-х років композитор не звертався до музики духовної, що дозволяє зробити висновок про безпосередній вплив соціокультурної ситуації на творчість митця, а отже – і на його світогляд.

В інтерв'ю Я. Коваль з «Львівської газети» 23 липня 2016 р. Є. Станкович поділився своїми поглядами на релігію і релігійність в українському суспільстві. Зокрема, композитор стверджує, що «людина живе вірою. Ми є частиною чогось, що було до нас і, дай, Боже, буде після нас, того, що ми не розуміємо, як би не намагалися. Але маємо розуміти інше, що не можемо бути унікальними від народження і до кінця свого життя, що є лише маленькою часинкою великого ланцюга» (Станкович, Коваль. 2016). Є. Станкович вже після початку гібридної війни з росією, будучи людиною у поважному віці за 70 років, приходить до висновку, що «Бог усетаки моєму поколінню допомагав. Ще не було катаклізмів, не було ще такого сильного роздвоєння, як сьогодні, у зв'язку з інтернетом і тими подіями, які відбуваються не лише в Україні, а й у світі загалом. Навіть коли я про це не говорив, то все одно завжди відчував. Ми дивимося на цей світ начебто кожен по-своєму. Але невипадково сказано, що людина – це Божий храм. Отож і стоїть перед необхідністю постійно вирішувати ті чи інші морально-етичні проблеми» (там само). Таким чином, композитор обґрунтовує свою внутрішню потребу звернення до жанрів духовної музики та дослідницький інтерес до вивчення релігії, про який він також говорить у згаданому інтерв'ю. І тут можна отримати інформацію з простого, але провокативного з позицій антропологічного бачення питання журналістки у згаданому інтерв'ю. Я. Коваль запитала, як композитор рятує себе у часі, коли Україна бореться зі злом в образі російської навали. Очікувано для людини віруючої, практикуючого християнина прозвучала б апеляція до молитви і до віри в Бога як порятунку від зла.

Проте, Є. Станкович дає наступну відповідь: «Напевно, це страшно звучить, але людина до всього звикає. Інакше б вона просто не змогла жити. З одного боку, наче говоримо про коротку пам'ять, а з іншого − коли було би інакше, то всі би вішалися від розпачу. Людина має сама себе рятувати. Це − парадокс, що хтось святкує, п'є, їсть, а інший в той момент гине. Але таким є життя, і той його відрізок в масштабах держави, який вимушені ми пережити» (там само).

Християнське віровчення стверджує, що людина може врятуватися лише за допомогою Бога, а не сама по собі, що є одним з ключових положень катехизмів кожної християнської конфесії. У жодному випадку ми не маємо на меті нівелювати цінність творчості Є. Станковича. Наше зауваження, радше, демонструє ту надзвичайно величезну і трагічну шкоду, яку

завдала ментальності українського суспільства радянська тоталітарна система і те, наскільки важко людині, яка сформувалася в межах її ідеології, вибудувати для себе нову систему ціннісних орієнтацій.

Опанування жанрами духовної музики, омузичення текстів з Біблії є одним зі способів пережити власну ментальну травму та шляхів до усвідомлення християнських цінностей. Тому, на нашу думку, духовну музику сучасних українських композиторів найстаршого покоління, сформованого у 1960-70-хх рр., варто розглядати лише у суто музикознавчій площині, поза антропологічною проблематикою комунікації у системі «Бог – Людина».

У зверненні до жанрів духовної музики українські композитори найчастіше вдаються до спроби синтезу церковних і світських жанрів у галузі стилю, форми, співвідношення прикладної і художньої функцій духовного жанру.

Духовна музика ще однієї представниці старшого покоління митців 1990 – х рр. Л. Дичко демонструє поєднання фольклорної стилістики з традиціями церковного співу. Її Перша і друга Літургії (1990 р.), Урочиста Літургія (2002 р.), Псалом № 67 (1999 р.) демонструють один з напрямів неофольклорної хвилі, в якому народна стилістика межує з суворою зосередженістю церковної музики.

Чи не єдиним композитор старшого покоління, для якого релігійна тема була провідною ще за часів радянщини, був А. Караманов (1934 – 2007 рр.). Пройшовши ще у 1960-і рр. (часи «хрущовської відлиги») період авангардних експериментів, кримський митець, який у 1965 р. прийняв хрещення, цілковито занурився у духовну музику. Композитор тлумачив релігійну тему часто у межах масштабних вокально-хорових симфоній чи крупних хорових жанрів. Прикладом можуть слугувати «Stabatmater» (1967 р.), Реквієм (1971 р.), цикл з шести симфоній «Бисть» за Одкровенням Іоанна Богослова (1976-1980 рр.) та ін. За особисту релігійність і музику, в якій відображені рефлексії людини глибоко віруючою, А. Караманов понад 20 років сприймався аутсайдером радянської музики, проте від початку 1990-х рр. його творчість отримала визнання далеко за межами України: у низці європейських міст з успіхом були виконані його вокально-симфонічні полотна. Поміж усіх композиторів його покоління саме для А. Караманова «нова релігійність» стала не способом пошуку свого місця у нових соціокультурних обставинах, а природнім продовженням загального річища усього творчого шляху, де звернення до духовної теми було органічним способом рефлексій людини віруючої, яка прийшла до усвідомлення Бога у часи «войовничого атеїзму» та не відступилася від свої світоглядних принципів впродовж усього життя.

Формування зрілого художнього світогляду Г. Гаврилець (1958-2022 рр.) відбувалося у другій половині 1980-х – на початку 1990-х рр. – часі духовних пошуків молоді, що лише незначний період прожила під ідеологічним тиском тоталітарної системи. Після пошуків власного бачення християнства композиторка обирає в якості провідного жанру своєї творчості хорову духовну музику в її українському православному варіанті. Лише з 2000 р. нею було створено низку хорових полотен на тексти Давидових псалмів («Блаженний, хто дбає про вбогого…», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», «До Тебе підношу, мій Господи, душу свою…», «Тільки в Богові спокій душі моїй»), твори для хору на канонічні тексти («Херувимська», «Тебе поєм», «Блаженний, хто дбає про вбогого», «Богородице, Діво, радуйся», хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!» «Тропар до Пресвятої Богородиці» та багато ін.). Особливе місце в її творчості посіли піснеспіви до Богородиці. І саме тут вона розширює конфесійні межі своєї хорової музики, створюючи композицію для хору й оркестру «Stabat Mater» (2002 р.), в якій спирається на текст середньовічної католицької секвенції.

Вагоме місце посідають твори на канонічні тексти у творчості В. Польової (нар. 1962 р.). Понад сорок духовних композицій на канонічні тексти (молитов, псалмів Давида, літургії) демонструють не лише художній інтерес композиторки, але й її прагнення до рефлексії, глибокого проникнення в суть релігійного тексту, віднаходження стану умиротворення, який досягається у результаті молитви.

Однією з примітних рис сучасної української духовної музики є її яскрава екуменічна спрямованість, що проявляється у прагненні поєднати в межах однієї композиції конфесійні ознаки католицької, протестантської і православної традицій. Прикладом може слугувати

творчість М. Шуха (1952 – 2018 рр.), в якій від початку 1990-х років переважають жанри духовної музики різних християнських конфесій (Меса «Inexcelsisetinterra», 1992 р.; Меса «І сказав я в серці своєму» на канонічні латинські тексти, 1995 р.); Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти, 2005 р.; Духовні концерти «Відроди мене, затверди», 2008 р., «Спокуса Світлого Ангела» на вірші М. Шноралі, 1993 р., «Одкровення блаженного Ієроніма», 2008 р.; Органна меса «Viadolorosa», 1989 р.; «Псалми Давида», 2000 р.).

Проте, для композиторів другого покоління, що народилися наприкінці 1950-х – першій половині 1960-х рр. і світогляд яких формувався вже за часів так званої «горбачовської перебудови», більш характерними стали авангардні пошуки у межах постмодерністського світогляду. В якості головних рис західноєвропейського постмодерністського світогляду О. Верещагіна-Білявська виділяє «химерність, дисгармонійність, відсутність цілісності та замкнутість усередині самого себе. Модель людини-маргінала у цій світоглядній системі вирізняється іронічністю, скептицизмом, усвідомленням абсурдності буття. Згідно таких світоглядних позицій, мистецтво часто апелює до несвідомого, прагне до руйнування канонів, використання колажу, що призводить до фрагментарності і хаотичності художніх текстів» (Верещагіна-Білявська, 2024, с. 91).

Якщо у 1990-і роки, як ми вже зазначали, постмодернізм як світогляд у Західній Європі вже суттєво трансформувався, то на уламках радянської імперії він отримав ніби своє друге дихання. Знаковим твором, який став високохудожнім втіленням постмодерністських пошуків українських композиторів стала камерна кантата О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» (1994 р.), яку Ю. Чекан назвав «гімном самотності і рефлексії» (Чекан, 1996). У цьому циклі на вірші М. Семенка молодий український композитор поєднав експресіоністичне бачення світу самого поета з різноманітними музично-виражальними засобами авангардного спрямування: «і Sprechstimme, і елементи пуантилізму, алеаторики, сонористики, і поле можливостей мікрохроматики, і низка більш чи менш явних алюзій до стилів Бартока, Прокоф'єва, Лятошинського та Шостаковича» (Коменда, 2016). Над усім у кантаті панує дух романтичної самотності, що підсилюється гротеском та гіркою іронією. Для О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» став етапним твором, який виокремив його з-поміж інших українських митців 1990-х років та продемонстрував унікальність творчого методу композитора. Проте, надалі композитор все частіше звертається до духовної музики, створивши «Острозький триптих» (1994 р.), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996 р.), «Псалом Давида» (1998 р.).

Висновки й перспективи подальших досліджень У висновку нашого стислого огляду двох річищ розгортання творчості українських композиторів 1990 – поч. 2000-х рр. – «нової релігійності» і епатажного експериментаторства – можемо констатувати, що спільним для усіх композиторів є прагнення відійти від так званої тематики «на злобу дня», в межах якою було змушеним розвиватися все українське мистецтво часів тоталітаризму. Але об'єднує творчість представників двох поколінь зацікавленість жанрами духовної музики, які довгий час в українському суспільстві знаходилися в «історичній тіні». Подальшого дослідження потребує антропологічний підхід до усвідомлення музичного твору як віддзеркалення внутрішнього світу її автора, що спонукає до глибшого занурення у психологію та духовний світ особистості митця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Верещагіна-Білявська, О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вип. 47. Збірник наукових праць / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця: ВДПУ. 2024. С. 90–99

2. Воропаєва, В.Г. Антропологічні засади дослідження людини як цілісної істоти: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДІА.* Випуск 33. 2008. С. 169–176.

3. Євген Станкович: «Людина – не Бог. У цьому, ймовірно, і є сенс Божої волі»: інтерв'ю з Яриною Коваль. *Львівська газета*. 23.07.2016. URL: https://zakarpattya.net.ua/News/158775-IEvhen-Stankovych-Liudyna-%E2%80%93-ne-Boh. -U-tsomu-imovirno-i-ie-sens-Bozhoi-voli

4. Кияновська, Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1’2019. С. 231–235.

5. Крамаренко, О.Б. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісник ДАКККіМ* 1’2013. С. 195–198.

6. Коменда, О.І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П’єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:* Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 18, 2012. Том 1. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11897/3/Uk_msshr_2012_18%281%29__37.pdf

7. Сафьян Дзенислава. Ганна Гаврилець: культура планетарного значення. *The Claquers*. 11.04.2022. URL: https://theclaquers.com/posts/8798

8. Терещенко, А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі ІІІ тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. К. 1999. С. 452-456.

9. Тищенко, О.В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво. К., Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.2011. 236 с.

10. Чекан, Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. № 3. С. 3–15.

REFERENCES:

1. Vereshchahina-Biliavska, O. Ye. (2024). Obraz liudyny i svitu v suchasnii muzytsi: antropolohichni vymiry tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv u sotsiokulturnomu kontynuiumi [The image of man and the world in contemporary music: Anthropological dimensions of Ukrainian composers’ creativity in the socio-cultural continuum]. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Istoriia, 47, 90–99 [in Ukrainian].

2. Voropaieva, V. H. (2008). Antropolohichni zasady doslidzhennia liudyny yak tsilisnoi istyty: teoretyko-metodolohichnyi analiz [Anthropological foundations of the study of man as a holistic being: Theoretical and methodological analysis]. Humanitarnyi visnyk ZDIA, 33, 169–176 [in Ukrainian].

3. Stankovych, Ye. (2016, July 23). Liudyna – ne Boh. U tsomu, ymovirno, i ye sens Bozhoi voli [Man is not God. This is probably the meaning of God’s will]. Interview by Yaryna Koval. Lvivska hazeta. URL: https://zakarpattya.net.ua/News/158775-IEvhen-Stankovych-Liudyna-%E2%80%93-ne-Boh. -U-tsomu-imovirno-i-ie-sens-Bozhoi-voli [in Ukrainian].

4. Kyianovska, L. (2019). Muzychna antropolohiia i yii perspektyvy v suchasnii humanitarnii nautsi [Musical anthropology and its prospects in modern humanities]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 231–235 [in Ukrainian].

5. Kramarenko, O. B. (2013). Dukhovna khorova tvorchist Ye. Stankovycha u konteksti suchasnoho istoryko-kulturnoho protsesu [Spiritual choral works of Yevhen Stankovych in the context of the modern historical and cultural process]. Visnyk DAKKKiM, 1, 195–198 [in Ukrainian].

6. Komenda, O. I. (2012). Zhanrovo-intonatsiini dzherela tematyzmu kamernoi kantaty Oleksandra Kozarenka “P’iero mertvopetliuie” [Genre-intonational sources of thematism in Oleksandr Kozarenko’s chamber cantata “Pierrot performs a death loop”]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu, 18 (1). URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11897/3/Uk_msshr_2012_18%281%29__37.pdf [in Ukrainian].

7. Safian, D. (2022, April 11). Hanna Havrylets: kultura planetarnoho znachennia [Hanna Havrylets: Culture of planetary significance]. The Claquers. URL: https://theclaquers.com/posts/8798 [in Ukrainian].

8. Tereshchenko, A. (1999). Dukhovni zasady suchasnoi ukrainskoi muzyky (na materiali khorovoi tvorchosti) [Spiritual foundations of modern Ukrainian music (based on choral works)]. Ukraina na porozi III tysiacholittia: dukhovnist i khudozhno-estetychna kultura, 14, 452–456 [in Ukrainian].

9. Tyshchenko, O. V. (2011). Liturhiia v ukrainskii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolit (do problemy spivvidnoshennia obriadu i zhanru) [Liturgy in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries (on the problem of correlation between rite and genre)] (Candidate of Art Studies dissertation). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Kyiv [in Ukrainian].

10. Chekan, Yu. (1996). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka [The musical world of Oleksandr Kozarenko]. Muzyka, 3, 3–15 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 02.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 785:035:78.071.1](470)Бортнянський
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-12

Наталія МАЙЧИК
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри джазу та популярної музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0001-9681-2630*

Бібліографічний опис статті: Майчик, Н. (2025). Клавірна спадщина Дмитра Бортнянського: проблеми дослідження та виконання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 88–94, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-12

КЛАВІРНА СПАДЩИНА ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ВИКОНАННЯ

У статті основну увагу приділено вивченню клавірної спадщини видатного українського композитора доби класицизму Дмитра Степановича Бортнянського, відомого нам передусім своїми духовними творами. Зазначено, що клавірна спадщина Д. Бортнянського збереглася не в повному обсязі, але наявні твори дозволяють зробити висновок про високу композиторську майстерність українського митця та про належність до італійської композиторської школи епохи галантного стилю. **Мета статті** *– визначити і розглянути основні проблемні питання щодо дослідження та виконання клавірної спадщини Дмитра Бортнянського.* **Методологія** *дослідження ґрунтується на комплексі історико-теоретичних і практично-виконавських підходів, що забезпечує об'єктивність отриманих результатів.* **Наукова новизна** *результатів дослідження полягає у визначенні внеску Дмитра Бортнянського у створення фортепіанного репертуару.* **Висновки**. *Твори за участі клавіру були написані Д. Бортнянським під час та після 11-річного перебування в Італії, де майбутній композитор опановував мистецтво контрапункту під час занять з відомим італійським маестро, представником венеційської композиторської школи Б. Галуппі. Свою композиторську діяльність Д. Бортнянський розпочав з написання світської музики – італійських опер-seria, арій та романсів, камерно-інструментальних творів. Це трапилось у 1770-ті роки і продовжилося протягом наступного десятиліття, паралельно зі створенням хорового репертуару для Придворної співацької капели. Стилістично клавірні твори Д. Бортнянського наближені до ранніх творів В. А. Моцарта, однак за зовнішньою легкістю і простотою приховується неабияка змістовна глибина, у чому прослідковуються впливи естетики галантного стилю. Твори були написані для клавесину та фортепіано organise, зараз їх можна виконувати на роялі та клавесині.*

Ключові слова: *творчість Дмитра Бортнянського, клавірна спадщина, камерна музика, галантний стиль, венеційська композиторська школа.*

Nataliya MAYCHYK
Candidate of Arts (PhD), Associate Professor of the Department of Jazz and Popular Music, M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 5, Ostapa Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0001-9681-2630*

To cite this article: Maychyk, N. (2025). Klavirna spadshchyna Dmytra Bortnyans′koho: problemy doslidzhennya ta vykonannya [The piano heritage of Dmitry Bortnyansky: problems of research and performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 88–94, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-12

THE PIANO HERITAGE OF DMITRY BORTNYANSKY: PROBLEMS OF RESEARCH AND PERFOMANCE

The article focuses on the study of the piano heritage of the outstanding Ukrainian composer of the classicism era, Dmytro Stepanovych Bortnyansky, known to us primarily for his sacred works. It is noted that the piano heritage of D. Bortnyansky has not been preserved in full, but the available works allow us to conclude about the high composer's skill of the Ukrainian artist and about his belonging to the Italian composer's school of the era of the gallant style. The **purpose** *of the article is to identify and consider the main problematic issues regarding the study and performance of the piano heritage of Dmytro Bortnyansky. The research* **methodology** *is based on a complex of historical-theoretical and practical-performance approaches, which ensures the objectivity of the results obtained. The* **scientific novelty** *of the research results lies in determining the contribution of Dmytro Bortnyansky to the creation of the piano repertoire.* **Conclusions**. *Works with the participation of the piano were written by D. Bortniansky during and after an 11-year stay in Italy, where the future composer mastered the art of counterpoint during classes with the famous Italian maestro,*

a representative of the Venetian composer school B. Galuppi. D. Bortniansky began his composing activity with the writing of secular music – Italian opera seria, arias and romances, chamber and instrumental works. This happened in the 1770s and continued during the next decade, in parallel with the creation of a choral repertoire for the Court Singing Chapel. Stylistically, D. Bortniansky's piano works are close to the early works of V. A. Mozart, but behind the external lightness and simplicity lies a remarkable depth of content, in which the influences of the aesthetics of the gallant style are traced. The works were written for harpsichord and piano organ, now they can be performed on piano and harpsichord.

Key words: *creativity of Dmitry Bortnyansky, piano heritage, chamber music, gallant style, Venetian composer school.*

Актуальність проблеми. Творчість видатного українського композитора доби класицизму Дмитра Степановича Бортнянського відома передусім своїм потужним хоровим спадком, однак митець не обійшов увагою галузь інструментальної музики, яка стала питомою частиною світського напрямку його творчості. Якщо хорові твори Бортнянського, написані для Придворної співацької капели, одразу ж увійшли у репертуар церковних хорів, були опубліковані й дістали масового поширення, інструментальна музика, призначена для придворних розваг, не увійшла у широкий побут і невдовзі була забута. Відродження інструментальної музики Бортнянського почалося у XX столітті, коли частина творів була втрачена, тож до нашого часу ця спадщина дійшла не в повному обсязі. Зазначена ситуація безпосередньо стосується творів, написаних Бортнянським для клавесина, які сьогодні виконуються на фортепіано. Вони збереглися лише частково і ми можемо лише констатувати великі і незворотні втрати унікальних матеріалів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми дослідження та викання клавірної музики Д. Бортнянського неодноразово порушувались українськими вченими-музикознавцями. Одним з найзавзятіших дослідників клавірної музики долисенківського періоду був відомий український музичний діяч Михайло Степаненко. Він виявив рукопис концерту ре мажор для чембало в Національній бібліотеці Франції і підготував його до видання (Бортнянський, 1985), написав статті про клавір та інструменти клавішної групи (орган, клавесин, клавікорд і фортепіано) в історії музичної культури України XVII-XVIII століть (Степаненко, 2016). Клавіру і клавірній музиці в Україні часів Д. Бортнянського присвячено статтю Ю. Вахраньова, написану за матеріалами тогочасних історичних та літературних джерел (Вахраньов, 1992). У статті В. Бойка йдеться про віддзеркалення у творчості Д. Бортнянського західноєвропейських традицій, однак з акцентом на хорову музику (Бойко, 2012). Так само на хорову спадщину орієнтована монографія В. Іванова (Іванов, 1980). Більше уваги світській музиці приділяє Л. Корній у розділі про творчість Д. Бортнянського другої частини підручника з історії української музики (Корній, 1998). Європейські традиції камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського висвітлюють у своїх статтях Г. Хмара (Хмара, 2019) та Сліпченко О., Мельніченко І. (Сліпченко, Мельниченко, 2021). Н. Кашкадамова торкається проблем інтерпретації нотного тексту клавірних творів композитора (Кашкадамова, 2004).

Мета статті – визначити і розглянути основні проблемні питання щодо дослідження та виконання збереженої частини клавірної спадщини Дмитра Бортнянського. Матеріалом слугують твори Бортнянського, написані для клавесина, та інструментальні твори за участі клавесина.

Виклад основного матеріалу. За визначенням дослідників, Бортнянський писав музику для клавіру протягом 1770-1780-х років. Спершу це була партія клавесина в італійських операх 1770-х років. Ця партія не фіксувалася в партитурному записі й імпровізувалася капельмейстером під час виконання оперних вистав на театральних сценах. За існуючою традицією, в партитурі була виписана лише партія лівої руки. Партія клавесина була наявна також у камерно-вокальних творах Бортнянського – романсах і піснях.

Власно до написання інструментальної музики Бортнянський приступив після повернення в Петербург (1779) і призначення на посаду капельмейстера Малого імператорського двору (1784). Серед інструментів, для яких писав композитор, виділявся клавесин. Свої клавірні твори Бортнянський створював у Павловську і Гатчині для дружини спадкоємця престолу великої княгині Марії Федорівни, яка брала уроки гри на клавесині. Великій княгині він присвятив збірку, в якій містилося вісім

клавірних сонат, в тому числі три сонати для клавесина та облігатної скрипки. Цей збірник було втрачено, збереглися лише три клавірні сонати – одночастинні B-dur, F-dur і тричастинна C-dur (Українська, 1983).

Крім того, у гатчинсько-павлівський період Бортнянський написав наступні твори за участі клавіру:

1) одночастинний концерт для клавесина D-dur, також написаний для великої княгині Марії Федорівни (Бортнянський, 1985);

2) тричастинний квінтет C-dur (1787) для клавіру, арфи, скрипки, віоли да гамба і віолончелі;

3) тричастинна концертна симфонія B-dur (1790) для семи інструментів, одним з яких є фортепіано organise (Бортнянський, 1978).

Усі ці твори написано у другій половині 1780-х років. Вони призначалися для салонного музикування при дворі престолонаслідника Павла Петровича, в якому активну участь брала його дружина велика княгиня Марія Федорівна. Як зазначає дослідниця Л. Корній, «для цього придворного середовища Д. Бортнянський, як і його сучасники Й. Гайдн і В. А. Моцарт, писав високохудожню і високопрофесійну інструментальну музику на європейському рівні» (Корній, 1998, с. 283).

Д. Бортнянський навчався мистецтву композиції в Італії у знаменитого венеційця Б. Галуппі, тому його інструментальні твори наслідують італійські традиції епохи галантного стилю. Про зв'язки інструментальної музики Бортнянського із творчістю Б. Галуппі писала Г. Хмара: «Перебування Д. Бортнянського в Італії протягом десяти років, навчання у Б. Галуппі вплинули на камерно-інструментальну творчість композитора. Завдяки спілкуванню з Б. Галуппі він не лише блискуче опанував композиторську техніку, безумовний вплив справила на нього творчість учителя в камерно-інструментальних жанрах, насамперед у жанрі клавірної сонати, яка стала центральним жанром творчості Б. Галуппі в останні роки його життя» (Хмара, 2019, с. 51-52). «Музику для клавесина, переважно сонати, Б. Галуппі писав уже на зрілому етапі своєї композиторської творчості. Спочатку його клавірні сонати мали різну кількість частин – від однієї до трьох, їх темпова структура була різноманітною: переважно «повільно – швидко – дуже швидко» (сонати №№ 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 17), але трапляються й унікальні комбінації (Перша соната: Andante – Allegro – Menuetto con variazioni; Друга: Allegro deciso – Con moto – Andantino та інші). В останніх сонатах Б. Галуппі викристалізовується темпова формула «швидко – повільно – швидко», і перша частина здебільшого має помірно-швидкий темп, фінал – дуже швидкий (Хмара, 2019, с. 49). Еволюція жанру клавірної сонати у творчості Б. Галуппі відбувалася протягом усього творчого життя, охопивши навіть останній період, коли Д. Бортнянський перебував у Венеції. Тож, за висновком Г. Хмари, «сонати пізнього періоду творчості Б. Галуппі вплинули на інструментальну музику його учня своєю театральністю» (Хмара, 2019, с. 49).

Якщо брати до уваги стилістичний аспект клавірної музики Д. Бортнянського та його творів за участі клавесина, Л. Корній вказує на синтез традицій різних тогочасних європейських шкіл (італійської, мангаймської та віденської) та прояв власної індивідуальності як лірика та яскравого мелодиста в межах типово класичної образності, що зближує Бортнянського з Моцартом (Корній, 1998, с. 284).

Подібно європейським інструментальним композиціям галантного стилю, клавірним творам Бортнянського не властива образна конфліктність або драматизм. Їм більшою мірою притаманний світлий і життєрадісний настрій, гармонія емоційного піднесення та поетичної одухотвореності. Наявні образні контрасти та зміни настроїв є типовими для музичного класицизму і мають різні прояви. Якщо це циклічні композиції, виникає контраст між крайніми частинами, які є енергійними і бадьорими, і середньою частиною, яка уособлює ліричне начало. В одночастинних творах переходи між партіями є більш згладженими, перевага надається енергії невпинного руху, що починається з моменту викладу основної теми.

Ознайомлення з нотним текстом ***трьох клавірних сонат*** Д. Бортнянського залишає враження надзвичайної подібності стилю клавірної музики В. А. Моцарта. Сонати призначалися для виконання на клавесині і за своїми стилістичними ознаками вони є наближеними до клавірних сонат галантного стилю, зокрема до сонат молодшого сина Й. С. Баха Йогана Крістіана Баха, який частину свого життя перебував в Італії, за що його називають «міланським

Бахом». Відомо про впливи Й. К. Баха на юного Моцарта, що трапилося унаслідок їхніх творчих зустрічей в Лондоні і позначилося на формуванні стилю моцартівської інструментальної музики. Тож італійська школа як основа творчості В. А. Моцарта і Д. Бортнянського визначила спільні риси стилю інструментальної музики обох композиторів.

Головними ознаками сонат Д. Бортнянського слід вважати перевагу гомофонного стилю, фактурну прозорість, кантабільність і вокальну виразність музичних тем, що відрізняє їх від старовинних сонат, в яких перевага надавалася поліфонічній техніці та мелодичній орнаментиці. Наявність сонатного Allegro з перевагою експозиційного викладу над розробковим теж слід вважати однією з тенденцій ранньокласичного стилю.

Форма сонатного Allegro у сонатах Д. Бортнянського втілюється не однаково. Найбільш розвиненою вона є в одночастинній сонаті F-dur, яка має невелику розробку з тематичним розвитком мелодичних зворотів основного матеріалу та епізод з новою темою. У сонаті B-dur та в двох перших частинах тричастинної сонати C-dur наявні ознаки старовинної сонатної форми. В них немає розробки, а реприза починається зі звучання головної партії в домінантовій тональності, і далі весь матеріал експозиції повторюється зі зворотною модуляцією в основну тональність. Використання старовинної сонатної форми і переважання експозиційного викладу є ознаками ранньокласичного стилю.

Для клавірних сонат Д. Бортнянського характерна розвиненість теми головної та її домінування. В межах експозиційного викладу виникає контраст між рішучим або грайливо-граціозним тематизмом головної партії та наспівно-ліричною темою побічної партії. Розробка або відсутня зовсім, або в ній слабо виражений тематичний розвиток. Елементи розробковості переносяться на репризу, в якій композитор варіює тематичний матеріал.

У тричастинній сонаті C-dur яскраво проявляється типова для класичної сонати зміна настроїв та образний контраст між частинами. Перша частина сповнена рішучого характеру, у співучій повільній частині поєднано особливості італійської кантилени та української пісенної лірики, а моторний фінал підсумовує розвиток образності.

В тематизмі сонат Д. Бортнянського є багато типових мелодичних зворотів і загальних форм руху, характерних для європейської інструментальної музики третьої чверті XVIII століття. Однак композитор не лише засвоїв цю лексику. Як вказує Л. Корній, «завдяки мелодичному обдаруванню Бортнянського в його інтерпретації інструментальний класичний тематизм звучить поетично і по-новому» (Корній, 1998, с. 288-289).

З технічного боку клавірні сонати Д. Бортнянського не є важкими і можуть виконуватися учнями дитячих музичних шкіл. Однак їхній музичний зміст відкривається лише в інтерпретації зрілих музикантів. Сонати зараз виконують і на фортепіано, і на клавесині.

Клавірний концерт D-dur Д. Бортнянського викликає неабияку зацікавленість серед українських та зарубіжних виконавців. Він був знайдений у Паризькій національній бібліотеці у вигляді клавірусцунгу, що і призвело до появи великої кількості подальших трактовок та редакцій.

О. Сліпченко та І. Мельниченко надають з цього приводу наступну інформацію: «Концерт був оркестрований для струнного оркестру і вперше виконаний М. Степаненком у 1986 році, а в 1987 році виданий. М. Степаненко виконав його на роялі у супроводі оркестру “Perpetum mobile” з власною каденцією. У 1996 році записано виконання концерту в цій же редакції, але вже на клавесині з дещо зміненою оркестровкою (флейта, гобой, скрипка і віолончель) і в більш автентичному прочитанні І. Попковим та оркестром “Бароко”. Наприкінці 1980-х була зроблена ще одна редакція концерту, автором і виконавцем якої виступив Є. Ржанов. Цей варіант оркестровки суто класицистичний – для гайднівського оркестру. Твір був записаний у Москві за участю оркестру гостелерадіо також на клавесині. Ще одна цікава ідея виникла в О. Бомона, який, побачивши в рукописі паралелі з Італійським концертом Баха, виконав його без оркестрового супроводу (1996), причому обрав для запису клавесин саме такої марки, які (за даними архівів) поставлялись у XVIII ст. до Російської імперії (Shudi & Broadwood, 1770). <…> Редакцію для органу, що солює, зробив також український органіст В. Кошуба. Найпізніше оркестрування концерту належить П. Сербіну (у такому

варіанті твір Д. Бортнянського було виконано О. Мартиновою (клавесин) та оркестром Platum Integrum). Окрім цього, існує також переклад клавірної партії для бандури, який зроблено українською виконавицею О. Герасименко та прилюдно виконано у 2013 році» (Сліпченко, Мельниченко, 2021, с. 483-484).

Одночастинний клавірний концерт Д. Бортнянського є довершеним мистецьким твором і першим зразком жанру сольного інструментального концерту в українському музичному мистецтві. За своїми стильовими ознаками, музичною образністю та формою концерт є дуже близьким до клавірних сонат Д. Бортнянського. Емоційний стрій усього твору є бадьорим і життєрадісним, тематизм головної та побічної партій є граціозним і витонченим, музика, насичена танцювальними інтонаціями, розвивається легко й динамічно, що сприяє створенню загальної піднесеної атмосфери.

Щодо стилістики концерту, то вона найбільшою мірою тяжіє до естетики раннього класицизму, на що вказує гомофонно-гармонічна фактура, альбертієві баси, рух мелодії звуками акордів, доволі проста гармонія, яка змінюється раз на 1–2 такти, тощо. Зазначимо також подвійну експозицію, відсутність контрасту між темами експозиції та доволі специфічну розробку, яка починається викладом теми головної партії в тональності домінанти, після чого з'являється нова елегійна тема, в інтонаціях якої відчуваються впливи української пісенної лірики. Цей епізод у розробці привносить яскравий контраст у світлу й бадьору образність музичного матеріалу концерту. Життєрадісна реприза має деякі відмінності порівняно з експозиційним тематизмом, що було характерною рисою творів галантного стилю.

Клавірний концерт Д. Бортнянського на сьогоднішній день має множинні варіанти прочитання, що позначається на сучасних тенденціях його виконавської інтерпретації.

Квінтет C-dur для клавіру, арфи, скрипки, віоли до гамба і віолончелі (1787) відрізняється яскравістю й багатством тематизму, який, на думку Л. Корній, має тісний зв'язок з написаними у той самий час лірико-комічними операми, що надає квінтету рис театральності (Корній, 1998, с. 290).

Квінтет має світлий, життєрадісний характер, але, на відміну від сонат і клавірного концерту, в ньому яскравіше виражена зміна настроїв, образний контраст. Він має три частини. Перша частина написана у формі сонатного Allegro без розробки. В розгорнутій головній партії домінує енергійна музична образність. Контрастом до бадьорої музики виступає побічна партія, яка презентує лірико-просвітлені музичні образи. Заключна партія повертає до атмосфери бадьорості та енергійності. Така структура з образним контрастом між партіями характерна для стилю класичного сонатного Allegro.

Розробка замінена на великий пред'їкт до репризи, побудований на інтонаціях головної партії, тому фаза розвитку переноситься на репризу. Вона не має буквального повторення експозиції, зокрема, побічна партія звучить у мінорі, що посилює внутрішній контраст в межах першої частини квінтету.

Ніжний дует скрипки і клавіру у другій частині міняється на блискуче й віртуозне Allegro у фіналі квінтету, написаному в жанрі тарантели.

Домінуючими у квінтеті є партії клавіру та скрипки, між ними проходять діалоги та імітаційні проведення тематичного матеріалу. Партію, написану для клавіру, можна виконувати і на клавесині, і на фортепіано.

Концертна симфонія B-dur для семи інструментів (1790) є останнім твором Д. Бортнянського, у складі якого наявний клавір. Твір складається з трьох частин, що чергуються за принципом «швидко – повільно – швидко». У музиці симфонії, як і музиці інших інструментальних творів, композитор спирається на гомофонний стиль, з чіткою диференціацією фактури на рельєф і тло з провідною роллю теми-мелодії.

Склад інструментів є нетиповим ані для класичної симфонії, ані для інструментальних творів більш раннього часу, у яких до складу оркестру обов'язково входили духові «мелодичної» спеціалізації (гобої, флейти), часто зустрічалися валторни. Водночас, фортепіано-organise не входить до групи basso continuo, як було у симфонічних творах середини та третьої чверті XVII століття, а навпаки, трактується як один із сольних інструментів, що входить у склад оркестру.

Оскільки всі камерно-інструментальні твори Бортнянського призначались для розваг придворних, цим можна пояснити введення

в інструментальний склад Концертної симфонії таких інструментів, як арфа, віола та гамба і фортепіано-organise (особливий різновид фортепіано з органними мануалами), шо перебували в домашньому побуті високопоставлених представників Малого двору.

У своїй концертній симфонії Бортнянський не відзначає групу солістів, але з музичного контексту стає зрозумілим, що перевага надається першій скрипці та фортепіано, зрідка – фаготу (у таких випадках у його партії зазначено solo). Крім численних сольних побудов, де солюючі інструменти концертують, змагаючись у віртуозності, у Концертному симфонії багато епізодів tutti, у яких партії технічно менш складні, а загальне звучання більш насичене за рахунок кількості інструментів, що беруть участь у виконанні. Партія арфи і віоли і гамба є менш складними в технічному плані.

Аналіз оркестрових партій Концертної симфонії показав, що у характері розподілу матеріалу у творі переважають риси, властиві жанру концерту. У кожній із трьох частин відбувається концертне змагання солістів та решти інструментів. Солісти вступають по черзі, іноді виклад музичної теми передається від одного інструмента до іншого. Часто солюючі інструменти об'єднуються у спільному звучанні – у такому разі вони викладають тему і мелодичний контрапункт до неї або беруть участь в імітаційних проведеннях. У деякі моменти трактування партій наближається до концертного жанру епохи класицизму, особливо у другій частині та у фіналі. Водночас, у першій частині відсутні подвійна експозиція та каденція соліста (або солістів).

Якщо музика першої частини пройнята піднесеним, урочистим характером, а музичну тканину пронизують короткі гострі мотиви з активною ритмікою танцювального характеру (при цьому деякі сольні і тутійні побудови нагадують образно-емоційний стан італійської опери-буффа0, то просвітлена друга частина, написана в жанрі сициліани, пронизана ліричним настроєм. Її співуча мелодика з ідилічним відтінком близька до ліричних арієт лірико-комічних опер Бортнянського. Мелодичну лінію ведуть перші скрипки, фортепіано та фагот-соло. У третій частині повертається бадьора та радісна атмосфера. Фінал, як і перша частина, відзначається жвавістю, але, на відміну першої частини, йому більш властиве яскраве жанрове начало. Значне місце займають танцювальна образність та танцювальна ритміка.

У цілому Концертна симфонія Бортнянського створює враження досконалого володіння загальноєвропейської класичної технікою письма. Композитор спирається на типову для класичного стилю образність, але водночас виявляє свою індивідуальність. Партію фортепіано-organize зараз виконують на роялі.

Висновки. Аналіз творів Д. Бортнянського, написаних для клавіру, виявляє недостатньо відомий напрямок творчості видатного українського митця. Твори за участі клавіру були написані Бортнянським під час та після 11-річного перебування в Італії, де майбутній композитор опановував мистецтво контрапункту під час занять з відомим італійським маестро, представником венеційської композиторської школи Б. Галуппі. Свою композиторську діяльність Бортнянський розпочав з написання світської музики – італійських опер-seria, арій та романсів, камерно-інструментальних творів. Це трапилось у 1770-ті роки і продовжилося протягом наступного десятиліття, паралельно зі створенням хорового репертуару для Придворної співацької капели. Стилістично клавірні твори Бортнянського наближені до ранніх творів В. А. Моцарта, однак за зовнішньою легкістю і простотою приховується неабияка змістовна глибина, у чому прослідковуються впливи естетики галантного стилю. Твори були написані для клавесину та фортепіано-organise, зараз їх можна виконувати на роялі та клавесині.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності пошуку втраченої частини творів Д. Бортнянського за участі клавесину та їхньому впровадженні у музикознавчу науку та виконавство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко Г. В. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій другої половини XVII – XVIII ст. *Культура України*. 2012. Вип. 37. С. 1–8.

2. Бортнянський Д. Концерт ре мажор для чембало з оркестром. Клавір / публікація, розшифровка і редакція М. Б. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1985.

3. Бортнянський Д. Концертна симфонія для семи інструментів. Партитура та голоси / підготовка до друку С. Я. Фільштейн. Київ : Музична Україна, 1978.

4. Вахраньов Ю. В. Клавір і клавірна музика на Україні середини XVII – першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах. *Музична Харківщина*. Харків, 1992, С. 159–174.

5. Іванов В. Ф. Бортнянський. Київ: Музична Україна, 1980. 144 с.

6. Кашкадамова Н. Клавірні твори Дмитра Бортнянського: текст й інтерпретація. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. Львів, 2004. С. 172–179.

7. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII ст. Київ – Харків – Нью-Йорк : вид-во М. Коць, 1998. 387 с.

8. Сліпченко О. С., Мельніченко І. В. Європейські традиції в інструментальній творчості М. Березовського та Д. Бортнянського. *Publishing House «Baltija Publishing»*. 2021. С. 478–491. URL : http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/ download/126/3497/7356-1

9. Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Київ : Гроно, 2016. 216 с.

10. Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія / упоряд., ред., вступ. стаття та комент. М. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1983. Вип. 1.

11. Хмара Г. М. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського (на прикладі камерно-інструментальних творів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2019. Вип. 4 (45). С. 45–51.

REFERENCES:

1. Boyko, H. V. (2012). Osoblyvosti tvorchosti D. S. Bortnyans′koho u viddzerkalenni zakhidnoyevropeys′kykh tradytsiy druhoyi polovyny XVII – XVIII st. [Peculiarities of D. S. Bortnyansky's work in reflecting Western European traditions of the second half of the 17th – 18th centuries]. Kul′tura Ukrayiny, 37, 1–8 [in Ukrainian].

2. Bortnyansky, D. (1985). Kontsert re mazhor dlya chembalo z orkestrom [Concerto in D major for harpsichord and orchestra]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

3. Bortnyansky, D. (1978). Kontsertna symfoniya dlya semy instrumentiv. Partytura ta holos [Concert Symphony for Seven Instruments. Score and parts]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

4. Vakhranov, Yu. V. (1992). Klavir i klavirna muzyka na Ukrayini seredyny XVII – pershoyi chverti XIX st. v istorychnykh ta literaturnykh materialakh [The piano and piano music in Ukraine in the middle of the 17th – first quarter of the 19th century. in historical and literary materials]. *Muzychna Kharkivshchyna*, 159–174 [in Ukrainian].

5. Ivanov, V. F. (1980). Bortnyans′kyy [Bortnyansky]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

6. Kashkadamova, N. (2004). Klavirni tvory Dmytra Bortnyans′koho: tekst y interpretatsiya [Piano works by Dmytro Bortnyansky: text and interpretatio]. *Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka*, 172–179 [in Ukrainian].

7. Korniy, L. (1998). Istoriya ukrayins′koyi muzyky [History of Ukrainian Music]. Kyiv – Kharkiv – New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].

8. Slipchenko. O. S. & Melnichenko, I. V. (2021). Yevropeys′ki tradytsiyi v instrumental′niy tvorchosti M. Berezovs′koho ta D. Bortnyans′koho [European traditions in the instrumental works of M. Berezovsky and D. Bortnyansky]. *Publishing House «Baltija Publishing»*, 478–491. URL : http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/ download/126/3497/7356-1 [in Ukrainian].

9. Stepanenko, M. (2016). Statti. Doslidzhennya. Spohady [Articles. Research. Memories]. Kyiv: Hrono [in Ukrainian].

10. Stepanenko, M., ed. (1983). Ukrayins′ka fortepianna spadshchyna. Khrestomatiya [Ukrainian Piano Heritage. Reading material]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

11. Khmara, H. M. (2019). Rol′ italiys′koho periodu u formuvanni kompozytors′koho stylyu Dmytra Bortnyans′koho (na prykladi kamerno-instrumental′nykh tvoriv) [The role of the Italian period in the formation of Dmitry Bortnyansky's compositional style (on the example of chamber and instrumental works)]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*, 4 (45), 45–51 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 22.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.071.1Задерацький+78.03+130.2:316.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13

Наталія МАКАРОВА
доктор філософії, старша викладачка кафедри музично-теретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилянська 88, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-0495-2159*

Бібліографічний опис статті: Макарова, Н. (2025). Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги № 1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies,* 4, 95–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13

ДЗВІН ЯК ФІГУРА ПАМ'ЯТІ (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ № 1 ДО-МАЖОР ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В.ЗАДЕРАЦЬКОГО

У статті подається комплексна інтерпретація першого диптиху «Прелюдії та фуги» до-мажор з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького в музикознавчому, психологічному та культурологічному аспектах. Особлива увага надається символіці дзвіну, як знаку пам'яті, сакрального музичного часу розглянутий в контексті екзистенційного досвіду концтабору та літургійного символізму. У дослідженні обгрунтовано трактування дзвону як фігури пам'яті, який в умовах концентраційного табору набуває особливої апофатичної сили, адже його звучання відбувається тільки в уяві, внутрішньому світі, через його відсутність у реальному житті, стаючи таким чином своєрідним способом мислення та формою збереження національного духовного досвіду. ***Методологія****: у статті використовується структурний аналіз музичного тексту, семіотики звуку, інтертекстуального прочитання та герменевтичного підходу. Музичний матеріал розглянуто як своєрідний щоденник, в якому дзвін постає не об'єктом зображення, а способом мислення, фундаментального внутрішнього психічного життя ув'язненого і пам'яті, що набуває ознак національної. Особливу увагу приділено аналізу тритону, повторюваних фігур, нижнього дзвону, метафоричної архітектоніки оберненого хреста, набату, дзеркальної структури диптиху та есхатологічного звучання фіналу.* ***Наукова новизна****: вперше в історії музикознавства проаналізований диптих з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького та запропонована оригінальна концепція дзвону як формотворчого елементу акустичної фігури пам'яті, що втілює категорії сакрального, екзистенційного та історичного. Простежено паралелі між архітектонікою музичної форми та ритуальними моделями дзвону в українській традиції. Встановлено, що у прелюдії дзвін виконує функцію виклику, нагадування, молитви, а у фузі – переходу, межі, есхатологічного завершення. У* ***висновках*** *підкреслено, що дзвін стає духовним простором свідчення, своєрідним символом присутності того, що не можна вимовити, зрозуміти та забути та дозволяє слухачу сформувати глибокий емоційний зв'язок з національною культурою України та розуміння символічного давнього знання.*

Ключові слова: *Всеволод Задерацький, прелюдія і фуга, дзвін, музична пам'ять, ритуал, поліфонія, музика і культура, мистецтвознавчий аналіз, семіотика звуку.*

Nataliya MAKAROVA
Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Music and Theatrical Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, Kyiv, 88 Zhylianska, Kyiv, Ukraine, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-0495-2159*

To cite this article: Makarova, N. (2025). Dzvin yak fihura pamiati (na prykladi preliudii i fuhy № 1 do-mazhor iz tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 95–105, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13

THE BELL AS A FIGURE OF MEMORY (ON THE EXAMPLE OF PRELUDE AND FUGE № 1 IN C MAJOR FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGE" BY V. ZADERATSKY

The article presents a comprehensive interpretation of the first diptych "Preludes and Fugues" in C major from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky in musicological, psychological and cultural aspects. Special attention is paid to the symbolism of the bell as a sign of memory, sacred musical time considered in

the context of the existential experience of the concentration camp and liturgical symbolism. The study substantiates the interpretation of the bell as a figure of memory, which in the conditions of the concentration camp acquires a special apophatic power, because its sounding occurs only in the imagination, the inner world, due to its absence in real life, thus becoming a kind of way of thinking and a form of preserving the national spiritual experience. Methodology: the article uses a structural analysis of the musical text, semiotics of sound, intertextual reading and a hermeneutic approach. The musical material is considered as a kind of diary, in which the bell appears not as an object of image, but as a way of thinking, a fundamental inner mental life of the prisoner and memory, which acquires national features. Special attention is paid to the analysis of the tritone, repeating figures, the lower bell, the metaphorical architectonics of the inverted cross, the bell, the mirror structure of the diptych and the eschatological sound of the finale. Scientific novelty: for the first time in the history of musicology, the diptych from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky has been analyzed and an original concept of the bell as a formative element of the acoustic figure of memory, embodying the categories of the sacred, existential and historical, has been proposed. Parallels are traced between the architectonics of musical form and ritual models of the bell in the Ukrainian tradition. It is established that in the prelude the bell performs the function of a call, a reminder, a prayer, and in the fugue – of a transition, a boundary, an eschatological conclusion. The conclusions emphasize that the bell becomes a spiritual space of testimony, a kind of symbol of the presence of that which cannot be uttered, understood and forgotten, and allows the listener to form a deep emotional connection with the national culture of Ukraine and an understanding of symbolic ancient knowledge.

Key words: *Vsevolod Zaderatsky, prelude and fugue, bell, musical memory, ritual, polyphony, music and culture, art historical analysis, semiotics of sound.*

Мені однаково, чи буду
Я…
Тарас Шевченко

Постановка проблеми. В кожного народу є герої, які були забуті, адже були незрозумілими, або народилися не у «свій час», не були почутими. Згадаймо хоча б генія епохи бароко – Й.С. Баха, який писав свої твори «в довгий ящик», для «неіснуючого поки» інструменту, випереджаючи рівень розвитку суспільства на цілих два століття. Сонати Л. Бетховена теж не знайшли свого слухача за життя композитора. Проте, здається, в історії України є найбільша кількість геніальних композиторів, яким не пощастило народитися в часи тоталітарних чисток еліти. Вони були не просто не почутими через високонаціональні ідеї, а були морально та фізично знищеними, затертими на сторінках історії України. Серед таких є Всеволод Петрович Задерацький, чиє ім'я є поки невідомим широкому колу музикантів. І справа тут не лише у використанні в своїх творах модерної «неугодної» гармонії, а саме у своїх поглядах на життя, любові до України. Загалом Всеволоду Петровичу не щастило в житті – будучи вчителем музики останнього цесаревича Олексія, був мало не розстріляним, врятований Ф. Дзержинським за особливу гру на фортепіано; заарештований три рази і кожного разу повністю знищувалася його творча спадщина. Третій арешт, без права на переписку, був найважчим, але і найпліднішим періодом в житті композитора – на Колимі, в ГУЛАЗі на телеграфних бланках, без гумки, зразу начисто пише великий фортепіанний цикл – «24 прелюдії та фуги» (1937- 1939), тривалістю більше двох годин. Композитор розумів, що пише «в довгий ящик». І був повністю правим – перші виконання творів Задерацького на теренах України відбулися лише в 2000-х роках у місті Лева.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вперше про постать Всеволода Петровича Задерацького написав В. Клин в книзі «Українська радянська фортепіанна музика» в далекому 1980 року, де охарактеризував стилістику циклу «24 прелюдії для фортепіано»; 2011 року своє дисертаційне дослідження «Стильові основи фортепіанної поетики В.П. Задерацького» Н. Лукашенко (Лукашенко, 2011) захистила Одеській національній музичній академії. Згодом дослідження переросло у монографію «Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024), де було охарактеризовано як фортепіанну, так і симфонічну та вокальну музичну спадщину, пояснено особливості гармонічної мови та стилістики творів композитора; С. Постовойтової присвятила ціле питання своєї дисертації «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (Постовойтова, 2024) характеристиці циклу «24 прелюдії та фуги» В.П. Задерацького, особливої уваги надавши фугам.

Мета статті інтерпретація диптиху «Прелюдія і фуга» до-мажор № 1 з циклу «24 прелюдії та фуги» В.П. Задерацького в психологічному, семіотичному а також музично-структурному

сенсах як акустичну фігуру пам'яті. Завдання: виявити символічне звучання дзвону як моделі не лише часової пульсації, але й ритуалу та пам'яті історичної катастрофи часів концентраційних таборів; проаналізувати психологічні передумови внутрішніх ресурсів митця, що дозволювали здійснювати акт творчості в умовах екзистенційного випробування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, як символічне місце пам'яті, відіграв в житті композитора ключову роль. Написаний в надскладних нелюдських умовах, був своєрідним відволіканням від жахіття навколишньої дійсності. Розпочинається цикл прелюдією та фугою до мажор. Загалом, це світла тональність, проте Задерацький додає багато альтерацій, особливо бемолів, що надзвичайно її «затемнює». Загалом видно, що цикл був задуманий як своєрідний «щоденник», або документ того надскладного часу. На єдність циклу вказує не лише задум «відродження» барокового символу (прелюдій і фуг Й.С. Баха), а й «звучання» дзвонів, що повсякчас зустрічаються в циклі. Кожного разу, в кожному диптиху цей дзвін звучить по різному, проте розповідає кожного разу одну і ту ж історію. Перша прелюдія та фуга і остання (до мажор і ре мінор) символічно створюють часову арку: як альфа і омега, як народження і смерть, як світле і темне, як добро і зло, і, символічно, як мажор і мінор – цикл повністю відображає всі емоційні настрої, що притаманні людському життю. І, зрозуміло, спочатку і в кінці циклу звучить дзвін – початковий і завершальний, тобто благовіст та поховальний. «З давніх часів дзвони своїм звучанням сповіщали про нашу віру у воскреслого Господа, мирили з братами та сестрами, супроводжували життя народів. Вони відміряли перебіг часу, відмічали дні роботи та відпочинку, години радості та скорботи, сповіщали про лихо та наближення ворога, святковим передзвоном зустрічали своїх героїв, возз'єднували, немов молитва, нас з Богом» (Волосюк, 2015).

Протягом всього циклу використовуються дзвони різної висоти:

– високі дзвіночки, як «дзвоники пам'яті», що сповнені спогадів, надії, трепетних почуттів;

– середні дзвони як «ритуальна пам'ять», де повторюваність дзвону трактується як регулярність, сакральність;

– великий дзвін – «дзвін часу та минувшини», як спогад про смерть, рок та катастрофу.

Як індивідуальне, колективне та історичне, дзвін стає символом ритуалізації часу та трансцендентного зв'язку між сьогоднішнім, минулим та вічним. За Полем Рікером (Рікер, 2000, с. 579–628), дзвін є засобом рememоралізації, де не просто зберігається пам'ять про минуле, а проходить свідчення його існування. Цикл В.П. Задерацького написаний без можливості доторкнутися до музичного інструменту, тобто це своєрідний акт «усної культури» – дзвін, що звучить в голові, в серці, в уяві, в молитві. Композитор жодним чином не зображує дзвін, він його здійснює, робить головною подією свого життя, знаком того невблаганного часу. Музичний праобраз дзвону постає як такого, що пам'ятає, проте не повторює, а стає своєрідним свідком через звук.

Починається прелюдія вступними шістьма тактами дзвонової теми, продубльованою октавно в партіях обох рук. Як заклик до чогось дуже важливого, потаємного, до молитви, що допоможе вистояти ще одну годину, ще один час, як Благовіст, що закликає на Службу Божу[1]. Прелюдія написана у формі старовинних поліфонічних варіацій *basso ostinato* і зерно вступу буде проводитися в партії лівої руки ще 4 рази, кожного разу проростаючи в новому руслі, додаючи темі розвитку та нових фарб драматизму.

Перша варіація – це точне повторення вступу, окрім пониженого сьомого ступеню в перших двох тактах та доданої восьмої паузи у шостому такті проведення, як схлипування перед кожною новою фразою трагічної розповіді. В партії правої руки звучать маленькі дзвони на ***f,*** як індивідуальна форма пам'яті, сповнена надії та спогадів доув'язненого часу, як молитва-крик про допомогу. Звичайно, що відкрито молитися в'язні в концтаборі не могли з різних причин, але «зацікавлення в'язнів релігією… було найширішим. Глибина і сила релігійної віри часто дивувала і зворушувала… Найбільше вражали імпровізовані молитви або служби в куточку барака…» (Франкл, 2004, с. 50).

Як і не могли чути дзвонів, які в українській культурі завжди асоціювалась зі святом, всепрощенням та психологічно захищала від

[1] «Благовістом називаються розмірені удари в один великий дзвін. Ним віруючі скликаються у храм Божий на богослужіння. Благовістом цей дзвін називається тому, що ним сповіщається блага, добра звістка про початок богослужіння» [Волосюк, 2015]

нестійкості та перипетій життя. Якщо придивитись уважніше до даної прелюдії, то бачимо цікаву особливість – партії правої та лівої руки звучать на великій відстані, створюючи враження, що людина одночасно знаходиться в двох різних світах. Це і не дивно, адже лише ця можливість вести подвійне життя, жити одночасно в двох світах могла уберегти В.П. Задерацького від загибелі як фізично, так і психологічно, адже «двосвіт формує певного героя в стані внутрішнього роздвоєння, його розміщення в такій атмосфері, в якій він не до кінця уявляє реальність або ірреальність подій, які відбуваються навкруги і з ним самим» (Капітонова, 2022, с. 110). Зрозуміло, що композитори та музиканти дуже «ніжної» психологічної організації. «Попри всю вимушену фізичну та духовну примітивність життя в концентраційному таборі духовне життя могло бути глибшим. Уразливі люди, які звикли до багато інтелектуального життя, могли відчувати сильний біль, але їхнє внутрішнє життя не страждало так сильно. Вони були спроможні рятуватися від навколишнього жахіття в багатому внутрішньому житті й духовній свободі» (Франкл, 2004, с. 51). На межі двох світів – табірної реальності та духовної – народжується третій вимір, третя реальність, що здатна творити, утримувати пам'ять, віру та надію. Проте, «музичний щоденник» В.П. Задерацького – «це не «культурна» прикраса, що оточує «серйозну» реальність. Це, скоріше, основне і центральне «обличчя» серйозної реальності» (Квош, 2004, с. 16).

Третє проведення теми розширюється з шести до десяти тактів за рахунок «відповіді» без питання, що зазвучить у т.15 та повториться ще чотири рази, кожного разу спускаючись вниз. Здається, що віра покидає людину в такий надскладний і жорстокий момент. В т.16, після трепетної паузи, звучить інтонація-запитання – інтервал секста, як символ відкритості та незахищеності, що раптово виділяється з іншого матеріалу. Це питання про особистісне, наболіле – «Чи буде?». Відповідь звучить знову, ми вже чули її, вона не принесе ані змін, ані розради. Загалом питання звучить двічі. Ми знаємо, що у християнській традиції число два символізує протилежності – світле і темне, земне і небесне, життя та смерть. Це завжди напруга, і Задерацький, будучи на межі виживання формує два запитання: до Бога і до людини, до двох світів – зовнішнього і внутрішнього. Проте, жодного разу не отримує ствердної відповіді. Можливо, саме тому композитор і не ставить третього питання, «бо де двоє чи троє зібрані в Ім'я Моє, там Я серед них» (Матвія 18:20) (Біблія, 2011), а закріплює його на підсвідомому рівні як свідчення, символ істини та присутності, вимагаючи присутності Третього

як Іншого для підтвердження або спростування істини. Після другого запитання відповідь звучить аж три рази (т. 19 – 21), спускаючись на кварту і, символічно, в останньому такті (т.22) цієї варіації три кварти вниз, крокуючи малими секундами у порожнечу, «добиває» сердешного на трьох рівнях – тілесному, духовному і божественному, ніби кажучи три рази: «Ні, по твоєму уже не буде».

Четверта варіація – найдовша, водночас і найтрагічніша і, певно, символічно триває тринадцять тактів. У західноєвропейській культурі (і не тільки) число тринадцять – нещасливе, трактується як порушення досконалості та порядку, з'являється відразу після числа дванадцять, що має значення повноти – дванадцять місяців, апостолів, племен Ізраїля. На Тайній вечері був також присутній тринадцятий персонаж, зрадник – Юда Іскаріот (Юнг, 1969). Тт. 29 – 32 рух партії лівої руки починається кожного разу з октави «мі» в малій октаві, проте, рухаючись вниз, кожного разу закінчується на малу секунду нижче попередньої, створюючи ефект безвиході, руху в прірву. В цілій варіації не звучить жодного питання, натомість є лише відповідь, уже знайома слухачу, що повторюється як мантра, обертаючись кругом себе. Немає перепочинку від нав'язливих думок, немає спокою. Якщо спочатку партія правої руки сприймалась як голосна, але ненав'язлива молитва, то зараз це вже нестерпний тремор, що є символом емоційного та психічного виснаження. «Дзвони лівої руки» постійно спускаються вниз, потім знову повертаються, щоб впасти ще нижче. І так багато разів, поки не досягають землі, де втрачаються всі орієнтири. Складається враження, що композитор, після волання про допомогу до неба, спеціально поміщений у вакуум, де у відповідь на всі зусилля продзвонить мовчання Бога. Можливо, саме так і має «звучати» чистилище (Данте, Чистилище) – не місцем покарання, а простором ізоляції, щоб пройти спустошення, вигоряння, залишити за собою не лише гріхи, але і власне «Я», лишаючи лише форму, а душа спалює свої залишки минулої сутності та готується до трансформації. Це екзистенційний вакуум, коли людина вже не плаче, не молиться, а лише дихає і покірно чекає. «Апатія, притуплення почуттів, внутрішня байдужість …– украй необхідна броня, якою душа в'язня захищається заздалегідь» (Франкл, 2009, с. 62). Таким чином, ця варіація сприймається як структурована руїна, що стає носієм внутрішньої тривоги та безнадії.

П'ята варіація – одна з найкоротших, звучить сім тактів. Починається знайомим двотактом, що вже є символом повернення в попередній стан з метою віднайти відповіді на питання. Проте, питання тут знову відсутнє. Є лише триразовий підйом (тт. 38,39,40), проведення одного і того ж мотиву кожного разу в новій октаві. Тут жива ще надія, що вирватися із неприйнятної ситуації можливо. Проте це марна спроба – за триразовим підйомом відбувається стрімке падіння вниз, останній раз повертаючи слухача в попередній стан початкового такту. Підйом тут символізує стан екзистенційного вакууму, як «відсутності Бога», коли не лишається нічого, окрім ехо молитви, що так і лишилась без відповіді. Кожен наступний підйом ніс щоразу більше надії, а не усвідомленості, коли «воля до сенсу» є волею до свободи, що стикаючись

з глухим муром мовчання стає просто механічним повтором – повідомленням без адресата. Напруга, що не має виходу, зростає, спіраль «зусилля», як жест екзистенційного надриву, стискається щораз тугіше, стан безсилля поглиблює культурну пам'ять катастрофи. Тут проводяться чіткі паралелі до кіл пекла, де браму оздоблено надієвбивчим написом «Lasciate ogni speranza[2]…» (Данте, Пекло 3:9), що поміщають людину у стан відчаю (К'єркегор, 1984, с. 13), який веде до смерті.

Прелюдія закінчується дзвоновими інтонаціями *marcatissimo*, ніби остаточна крапка, проте це лише дзвін, що пролунав у навколишній простір і не отримав відповіді. Адже після останнього довгого звуку прелюдії звучить восьма пауза, де чується продовження. Це не дзвін смерті, а дзвін, що кричить про пам'ять, про єдність, про причетність. Ідентичний дзвін прозвучить вдруге в кінці фуги, але останній звук подовжений, що сприймається як остаточний дзвін та ставить крапку. Як «Фуга смерті» (Целан, 1948), що закінчується не тишею, а «чорним молоком світання», що звучить навіть тоді, коли слухачів вже немає, як «In my beginning is my end… In my end is my beginning» у Еліота (Еліот, 2017, с. 8), що стає структурою Буття. Таким чином, прелюдія не завершується, вона відкритим дзвоном прочиняє навстіж двері фузі, а фуга замикає їх дзвоном вічним, запечатаним.

Чотириголоса фуга побудована на матеріалі третьої варіації прелюдії. Починається таємничо на *p*, продовжуючи основну думку прелюдії, даруючи слухачу одночасно і відчуття стабільності, і напруги перед відкриттям нового, що органічно резонує з образом з Ісаї: «Голос того, хто кличе в пустелі: приготуйте дорогу для Господа…» (Ісая 40:3) (Біблія, 2011). Якщо добре придивитися, то вже з 29 такту чітко

[2] «Усяку надію покиньте, хто входить сюди»

видно, що В.П. Задерацький дійсно не мав доступу до інструменту – середньостатистичний піаніст фізично не зможе без допомоги педалі виконати всі затримання так, як вказано в нотах. Ундециими, дуодециими та терцдециими – це недосяжна мрія розтяжки кисті виконавця, напрацювати неможливо, а природжена здатність майже не зустрічається. А, можливо, композитор спеціально, в такий спосіб, підкреслював недосяжність, недоступність, ніби вже цими інтервалами хотів нам показати надлюдськість витриманого болю, докладених зусиль, відсутності фізичного комфорту, відчаю, катастрофи. Це вираз трансцендентного крику, як відстань між минулим і теперішнім, між небесним і земним, створюючи тим самим вже згадуваний екзистенційний вакуум. Цікаво, що у середньовічній музиці інтервали, величиною більше октави, символізували розрив між земним та трансцендентним, змальовували образ уявного мосту, яким душа піднімалася до Творця (Гоппін, 1978, с. 150 – 200). А у XX столітті Г. Марсель присутність фізично недосяжного, що викликає дію, віру або рух назве «наявністю відсутнього» (Марсель, 1951, с. 35 – 55). У Задерацького – це висота, якої не можна досягнути тілесно, проте можна дотягнутися ментально. Композитор, як і Августин (Августин, 2001) свого часу, спеціально наділяє технічно неможливу дію сакральною вагою: не сам акорд, а його нездійсненність стає головною музичною подією. Як молитва, що не вміщується в слова, так і акорди, що не вміщуються в руки.

З 37 такту фрагментарно розробляється попередній матеріал, постійно піднімаючись вгору як динамічно, так і висотно. Таким чином проявляється внутрішнє кипіння, шукаючи відповіді на поставлені питання, не зважаючи на те, що простір мовчить у відповідь, ніби волаючи «і живим, і мертвим, і ненародженим…» (Шевченко, 1986, с. 265) до цілої нації, а не до окремого слухача. Тема довго не приходить (аж в 53 такті), відчувається ментальне виснаження, натякаючи на межу видимого та недосяжного, присутнього та відсутнього, де мовчання є пророчим і лише в стані самотності людина зустріне найглибшу правду (Донцов, 1951).

Унікальний момент у фузі – тт. 62 – 69. Тут в першу долю кожного такту «вдаряє» нижній дзвін, вісім разів поспіль. Це не проста послідовність, а своєрідна цитата із традиції поховального дзвону. У християнській традиції – це момент переходу душі, свідчить про завершення земного циклу, Воскресіння, водночас це і фінальна межа, де людське стикається з Невідомістю (Марсель, 1951). Це дзвін, що свідчить «Його тут нема. Він воскрес» (Марко 16:6)(Біблія, 2011). Задерацький тут створює своєрідну порогову ситуацію, в якій музика втрачає напрямок і мету. Поступ вперед замінюється ритуальним кружлянням, а рух – відлунням присутності, час якої вже пройшов. Тобто, це образ оберненого хреста – не знищення сакрального, а розрив між божественним і людським; це стан надії, що ще не вмерла, але вже замовкла; це своєрідне музичне розп'яття, екзистенційне заціпеніння «відчаю без сліз» за К'єркегором (К'єркегор, 1984).

Наступний геніальний момент фуги – це такти 88, 89 та 90. Тут тричі з'являється інтервал збільшеної кварти, що звучить в октавному дублюванні. Тобто, два дзвони фа та сі вдаряють тричі в одне місце. Збільшена кварта, або тритон – це diabolus in musica, символ нестабільності, катастрофи. В часи Середньовіччя його викреслили з церковного вжитку (Гоппін, 1978). Це як «Nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti»[3], проте без Благословіння, як образ тричі відреченого Петра (Мт. 26:69–75) (Біблія, 2011), апофатичний дзвін, що сповіщає про останній жах, коли слова більше недостатньо, однак у В.П. Задерацького ані півень не

[3] В ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа – переклад з латині

співає, ані надія не народжується, а приходить мовчазна поразка, яку не можна ані змінити, ані виправити, ані зрозуміти людським розумом. Цікавим є той факт, що тритон звучить три рази одночасно трьома звуками, розділеними між правою та лівою рукою, тобто 3×3 = 9, де три – у християнській традиції символізує завершення, абсолют, а дев'ять – повноту скорботи та завершення страждання перед переходом.

Такти 101 – 106 ліва рука шість разів «відбиває» один і той самий ритм однаковою висотою звуків. Складається враження, що вимірюється час, проте не календарний, а есхатологічний, а поминальна хода рухається до фіналу. У 107 такті мав би прозвучати «амінь», проте він не наступає. Натомість в такті 108 ми чуємо чотириразовий набат, як чотири кінці світу, чотири вершники Апокаліпсису та чотири євангелісти, які завершують свідчення. Отут і наступає довгожданний «Амінь». Фуга завершується тим самим звоновим мотивом, що і прелюдія, створюючи арку та враження, що фуга дивиться у прелюдію як у дзеркало. Композитор тут натякає нам на форму вічного повернення, проте все, що повторюється заново, буде проходити під новим знаком якості та глибини.У завершальному дзвоні фуги міститься біль та прагнення вічності, де радість мусить пройти через «глибоке страждання» – «Weh spricht: Vergeh!»[4](Ніцше, 1891, с. 226). Останній дзвін – той самий, що був на початку (в кінці прелюдії), але слухач вже інший!

[4] Страждання каже: минай!

Висновки. Прелюдія та фуга до-мажор з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького відкриває нам двері до таємниць «музичного щоденнику» людини, що пройшовши через жахи концтабору, зуміла вижити, не зламатися і залишити по собі шедевр, що стане свідком епохи. Не даремно композитором використовується формула дзвоніння, а дзвін постає як символ, що збереже пам'ять, що не піддається повноцінному словесному опису – про межу, яку не можна здолати, про тишу, що обов'язково прийде після смерті, про духовну присутність, яку не можна скасувати, про питання, на яке не можна отримати відповіді. Це як присутність та відсутність одночасно, як альфа і омега, як добро і зло, як тінь та світло – своєрідна форма молитви, жест есхатологічного слухання. У цій полярності виникає внутрішня трансформація, як у Данте, який проходить через Чистилище, як Ніцше, у якого кожна радість пройде через прірву страждання, як у християнстві, де Воскресіння прийде лише після Смерті. Отже, Задерацький звучанням дзвону формує вічний простір контрапункту пам'яті цілої нації, що вслухається в те, що мовчить, що кличе та що болить.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.

2. Волосюк, М. М. Дзвонарські традиції української церковної служби. Сучасна наука в мережі Інтернет, 2015. URL: https://int-konf.org/ru/2015/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-16-18-02-2015/1015-volosyuk-m-m-dzvonarski-traditsiji-ukrajinskoji-tserkovnoji-sluzhbi (дата звернення: 7.08.2025).

3. Донцов, Д. Дух нашої давнини. Мюнхен: Монтреаль, 1951. 342 с.

4. Капітонова, К. П. Розуміння двосвіту в культурно-історичному аспекті. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. вип. 32, кн. 2, с. 107–116.

5. Лукашенко, Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. … канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.

6. Лукашенко, Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.

7. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті: колективна монографія / за ред. О. І. Самойленко. Львів–Торунь: Ліга-Прес, 2021. 128 с.

8. Постовойтова, С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття): дис. … д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.

9. Шевченко, Т. Кобзар. Київ: Радянська школа, 1986. 608 с.

10. Augustinus, A. Confessiones. Stuttgart: Reclam, 2001. 332 p.

11. Celan, P. Todesfuge. 1948. URL: https://images.app.goo.gl/YfYyTwKjHuF63F56A (дата звернення: 7.08. 2025).

12. Dante Alighieri. La Divina Commedia: Purgatorio. Traduzione e commento di Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1955. URL: https://litarchive.in.ua/bozhestvenna-komediia-dante-alih-ieri (дата звернення: 2.08.2025).

13. Eliot, T. S. Four Quartets. Letters: A Journal of Literature and the Arts, 2017. URL: https://www.lettersjournal.org/wp-content/uploads/2017/05/fourquartets.pdf (дата звернення: 5.08.2025).

14. Frankl, V. Man's Search for Meaning: The classic tribute to hope from the Holocaust. London; Sydney; Auckland; Johannesburg: Rider, 2004. 160 p.

15. Frankl, V. E. … trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag, 2009. 269 p.

16. Hoppin, R. H. Medieval Music. New York: W. W. Norton & Company, 1978. 572 p.

17. Jung, C. G. Psychology and Religion: West and East. Princeton: Princeton University Press, 1969. 928 p.

18. Quash, B. An Introduction to von Balthasar's "The Glory of the Lord". In Schindler, D. L. (Ed.), Hans Urs von Balthasar: His Life and Work. Communio Books. Grand Rapids: Eerdmans, 2004. Pp. 1–24.

19. Kierkegaard, S. Die Krankheit zum Tode: Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus. Hrsg. und übers. von Liselotte Richter. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1984. 212 p.

20. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig: Naumann, 1891. 343 p.

21. Marcel, G. Le mystère de l'être. Vol. 1. Paris: Aubier, 1951. 254 p.

22. Ricoeur, P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Éditions du Seuil, 2000. 688 p.

REFERENCES:

1. Bibliia abo Knyhy sviatoho Pys′ma Staroho i Novoho Zavitu: pereklad Ivana Ohiienka. (2011). [The Bible or the Books of the Old and New Testament: translated by Ivan Ohienko]. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. 1376 p. [in Ukrainian].

2. Volosiuk, M. M. (2015). Dzvonarski tradytsii ukrainskoi tserkovnoi sluzhby. [Bell-ringing Traditions of Ukrainian Church Service]. Suchasna nauka v merezhi Internet, 16–18.02.2015. URL: https://int-konf.org/… [in Ukrainian].

3. Dontsov, D. (1951). Dukh nashoi davnyny [The Spirit of Our Antiquity]. Miunkhen–Montreal. 342 p. [in Ukrainian].

4. Kapitonova, K. P. (2022). Rozuminnia dvosvitu v kulturno-istorychnomu aspekti. [Understanding the Dual World in the Cultural and Historical Context]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 32(2). 107–116. [in Ukrainian].

5. Lukashenko, N. (2011). Styliovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic Foundations of the Piano Poetics of V. P. Zaderatsky]. (PhD thesis). Odesa. 242p. [in Ukrainian].

6. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod Petrovych Zaderatsky in the Context of the "Shadow" History of 20th-Century Music]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].

7. Samoilenko, O. I. (Ed.). (2021). Novi vikhi rozvytku kultury i mystetstva u XXI stolitti [New Milestones in the Development of Culture and Art in the 21st Century]. Lviv–Torun: Liha-Press. 128 p.[in Ukrainian].

8. Postovoitova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist′ [The Great Polyphonic Cycle as a Compositional and Dramaturgical Unity]. (PhD thesis). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 226 p. [in Ukrainian].

9. Shevchenko, T. (1986). Kobzar [Kobzar]. Kyiv: Radianska shkola. 608 p.[in Ukrainian].

10. Augustinus, A. (2001). Confessiones. Stuttgart: Reclam. 332 p. [in Latin].

11. Celan, P. (1948). Todesfuge [Death Fugue]. Retrieved from https://images.app.goo.gl/YfYyTwKjHuF63F56A [in German].

12. Dante Alighieri. (1955). La Divina Commedia: Purgatorio [The Divine Comedy: Purgatory] (N. Sapegno, Trans. & Comm.). Firenze: La Nuova Italia. Retrieved from https://litarchive.in.ua/… [in Italian].

13. Eliot, T. S. (2017). Four Quartets. Letters: A Journal of Literature and the Arts. Retrieved from https://www.lettersjournal.org/… [in English].

14. Frankl, V. (2004). Man's Search for Meaning: The Classic Tribute to Hope from the Holocaust. London–Sydney–Auckland–Johannesburg: Rider. 160 p.[in English].

15. Frankl, V. E. (2009). …trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [Say Yes to Life in Spite of Everything: A Psychologist Experiences the Concentration Camp]. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].

16. Hoppin, R. H. (1978). Medieval Music. New York: W. W. Norton & Company. 572 p. [in English].

17. Jung, C. G. (1969). Psychology and Religion: West and East. Princeton, NJ: Princeton University Press. 928 p.[in English].

18. Calameo. (n.d.). Retrieved from https://www.calameo.com/read/002820791eadadbaef90d [in French].

19. Quash, B. (2004). An Introduction to von Balthasar's "The Glory of the Lord". In D. L. Schindler (Ed.), Hans Urs von Balthasar: His Life and Work (pp. 1–24). Grand Rapids: Eerdmans. [in English].

20. Kierkegaard, S. (1984). Die Krankheit zum Tode: Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus [The Sickness unto Death: A Christian Psychological Exposition for Edification and Awakening by Anti-Climacus] (L. Richter, Ed. & Trans.). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt. 212 p.[in German].

21. Nietzsche, F. (1891). Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen [Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None]. Leipzig: Naumann.343 p. [in German].

22. Marcel, G. (1951). Le mystère de l'être. Vol. 1 [The Mystery of Being. Vol. 1]. Paris: Aubier. 254 p.[in French].

23. Ricoeur, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli [Memory, History, Forgetting]. Paris: Éditions du Seuil. 688 p.[in French].

Дата першого надходження рукопису до видання:19.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 780.647.2.071.1(480)»196/200»(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-14

Дмитро МАЯЦЬКИЙ
аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057,
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0001-3603-1381*

Бібліографічний опис статті: Маяцький, Д. (2025). Роль творчої діяльності Матті Рантанена в розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-14

РОЛЬ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАТТІ РАНТАНЕНА В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ФІНЛЯНДІЇ

Статтю присвячено визначенню ролі творчої діяльності видатного фінського акордеоніста, композитора та педагога Матті Рантанена в розвитку баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії другої половини XX – початку XXI ст. ***Актуальність*** *роботи зумовлена значущістю творчої постаті Матті Рантанена в європейському музичному просторі даної доби, потребою в науковому осмисленні його вагомих мистецьких здобутків, а також практичною невивченістю цієї проблематики в українському музикознавстві.* ***Мета дослідження*** *– надати загальну характеристику творчої діяльності Матті Рантанена та визначити характер впливу митця на розвиток фінського баянно-акордеонного мистецтва.* ***Методами*** *дослідження є історичний, культурологічний, діяльнісний та біографічний.*

Наукова новизна *полягає у тому, що стаття є першою в українській музичній науці працею, спеціально присвяченою творчій постаті Матті Рантанена. У дослідженні вперше в українському музикознавстві висвітлено творчу біографію митця, визначено його мистецькі здобутки у виконавській, композиторській і педагогічній сферах, а також виявлено його суттєву роль у розвитку баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії.*

Окреслено основні віхи творчого шляху митця та його найважливіші мистецькі здобутки. Охарактеризовано активну концертно-виконавську діяльність Рантанена як соліста та камерно-ансамблевого музиканта на теренах Фінляндії та багатьох інших країн Європи, а також у Сполучених Штатах та Канаді. Окреслено значний виконавський репертуар артиста. Висвітлено плідну педагогічну діяльність Матті Рантанена на посаді очільника кафедри акордеону в Академії Сібеліуса в Гельсінкі. Розкрито методологічний та організаційний вплив Рантанена на оптимізацію сучасного розвитку баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії та висвітлено творчі постаті найвідоміших учнів митця.

У ***висновках*** *узагальнено провідні творчі здобутки Матті Рантанена в композиторській, виконавській, педагогічній та музично-просвітницькій діяльності. Зазначено, що перспективи подальших досліджень орієнтовані на більш детальний розгляд мистецьких досягнень Рантанена в кожній із зазначених сфер, зокрема, на аналіз виконавського стилю митця.*

Ключові слова: *музичне мистецтво, баянно-акордеонне мистецтво, музична культура Фінляндії, композиторська творчість, музичне виконавство, музична педагогіка, Матті Рантанен.*

Dmytro MAIATSKYI
Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0001-3603-1381*

To cite this article: Maiatskyi, D. (2025). Rol tvorchoi diialnosti Matti Rantanena v rozvytku suchasnoho baianno-akordeonnoho mystetstva Finliandii [The role of Matti Rantanen's creative activity in the development of contemporary bayan-accordion art in Finland]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 106–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-14

THE ROLE OF MATTI RANTANEN'S CREATIVE ACTIVITY IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY BAYAN-ACCORDION ART IN FINLAND

The article is devoted to determining the role of the creative activity of the outstanding Finnish accordionist, composer and teacher Matti Rantanen in the development of the accordion and accordion art of Finland in the second half of the 20th – early 21st centuries. ***The relevance*** *of the work is due to the significance of the creative figure of Matti Rantanen in the European musical space of this era, the need for a scientific understanding of his significant artistic achievements, as well as the practical lack of study of this issue in Ukrainian musicology.* ***The purpose of the study*** *is to provide a general characteristic of the creative activity of Matti Rantanen and to determine the nature of the artist's influence on the development of the Finnish accordion and accordion art.* ***The research methods*** *are historical, culturological, activity-based and biographical.*

The scientific novelty *lies in the fact that the article is the first work in Ukrainian musicology specifically dedicated to the creative figure of Matti Rantanen. The study, for the first time in Ukrainian musicology, highlights the artist's creative biography, identifies his artistic achievements in the performing, composing, and pedagogical spheres, and also reveals his significant role in the development of Finnish accordion and accordion art.*

The main milestones of the artist's creative path and his most important artistic achievements are outlined. Rantanen's active concert and performing activities as a soloist and chamber ensemble musician in Finland and many other European countries, as well as in the United States and Canada, are characterized. The artist's significant performing repertoire is outlined. Matti Rantanen's fruitful pedagogical activities as head of the accordion department at the Sibelius Academy in Helsinki are highlighted. Rantanen's methodological and organizational influence on the optimization of the modern development of Finnish accordion and accordion art is revealed, and the creative figures of the artist's most famous students are highlighted.

The conclusions *summarize the leading creative achievements of Matti Rantanen in composing, performing, teaching and music-educational activities. It is noted that the prospects for further research are focused on a more detailed consideration of Rantanen's artistic achievements in each of the indicated areas, in particular, on the analysis of the artist's performance style.*

Key words: *musical art, accordion and bayan art, musical culture of Finland, composer's work, musical performance, musical pedagogy, Matti Rantanen.*

Актуальність проблеми. У сучасному музикознавстві величезну роль завжди відіграє фокусування на дослідженні характеру творчої діяльності яскравих персоналій, які не лише репрезентують певні напрями та види музичного мистецтва, а й активно формують його інституційні та художньо-естетичні засади. У музичному мистецтві Фінляндії однією з найзначніших постатей такого рівня є видатний концертний виконавець, педагог і культурний діяч Матті Рантанен (*Matti Rantanen*, народ. 1952 р.), котрий одним із перших послідовно інтегрував акордеон у контекст сучасної академічної музики. Своєю творчою діяльністю (перш за все артистичною) Рантанен суттєво змінив традиційні уявлення про акордеон. Саме завдяки його активним зусиллям цей інструмент, який довгий час асоціювався насамперед із фольклором та сферами побутової або естрадної музики, здобув повноцінне визнання в академічних колах. Він також сприяв формуванню величезного масиву нового сучасного репертуару для академічного акордеону, звертаючись з цією метою до багатьох відомих композиторів (насамперед фінських), які на його прохання створювали оригінальні композиції для цього інструменту. Водночас митець, будучи професором Академії Сібеліуса, виховав цілу генерацію акордеоністів, котрі в свою чергу стали відомими виконавцями та педагогами. Тож саме художня та соціокультурна значущість творчої діяльності Матті Рантанена в сучасному музичному просторі Фінляндії (й ширше – усієї Європи), а також відсутність в українській музичній науці праць, присвячених розкриттю його мистецького доробку, визначають актуальність та новизну даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри суттєву значущість мистецького доробку Матті Рантанена, у світовому музикознавстві досі існує доволі небагато наукових праць, присвячених його творчій діяльності. Серед них слід зокрема згадати докторські дисертації Наяри де ла Пуенте Ваділло (*Naiara De La Puente Vadillo*) «Огляд мистецтва концертного акордеону у сучасній камерній музиці» (*An overview on the artistry of the concert accordion in contemporary chamber music*) (De La Puente Vadillo, 2024) та Вінсента Лермета (*Vincent Lhermet*) «Сучасний акордеонний репертуар у Європі з 1990 року: утвердження нової звукової ідентичності» (*Le répertoire contemporain de*

l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore) (Lhermet, 2016).

Дисертація Наяри де ла Пуенте Ваділло, акцентуючи увагу на характері акордеонового виконавства у сфері камерної музики XXI ст., разом з тим розкриває значущість творчого внеску митців XX ст., одним з найяскравіших з яких у європейському просторі є Матті Рантанен. Наукова й творча співпраця дослідниці з цим видатним майстром, котрий виступав у якості консультанта (*Pre-examiner of the artistic components*) її праці, уможливила також наявність у дисертації його численних коментарів та інтерв'ю. У свою чергу, дисертація Вінсента Лермета спрямована на систематизацію та каталогізацію творів для акордеону. Дослідник особливо виділяє постать Рантанена як безперечно ключову серед митців, чий внесок у формування сучасного баянно-акордеонного репертуару є найзначнішим.

Особливе місце у висвітленні зазначеної проблематики посідає книга самого Матті Рантанена «Акордеон у художній музиці Фінляндії: безпрецедентна історія успіху» (Rantanen, 2019), в якій простежено процес розвитку фінського академічного акордеонового мистецтва упродовж останньої третини XX ст. та репрезентовано значну частину творчого доробку автора.

Слід зазначити, що мистецькі здобутки Матті Рантанена, попри їх світове визнання й значущість, дотепер вкрай обмежено представлені в українському музикознавстві. Окремі аспекти його творчості висвітлені зокрема у дисертаційному дослідженні Д. Кужелєва «Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст.» (Кужелєв, 2002), де автор характеризує виконавську манеру М. Рантанена в контексті розгляду мистецтва сучасних музикантів. І. Єргієв у дисертації «Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва» (Єргієв, 2006), характеризуючи М. Рантанена як фундатора фінського модерн-акордеона, обмежується, нажаль, коротким описом фактологічних даних (з газет, журналів, сайтів фестивалів і конкурсів, тощо), які так чи інакше стосуються творчої постаті цього митця.

Важливість наукового осягнення творчого доробку Матті Рантанена та загалом значних досягнень сучасного баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії зумовлює актуальність проведеного дослідження і наукову новизну цієї статті.

Мета дослідження – надати загальну характеристику творчої діяльності Матті Рантанена та визначити характер впливу митця на розвиток фінського баянно-акордеонного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Матті Рантанен (*Matti Rantanen*) народився в Гельсінкі 20 лютого 1952 року. До музикування на акордеоні хлопчика зацікавив друг його батька Лееві Ранталайхо (*Leevi Rantalaiho*) – один з найкращих акордеоністів повоєнної Фінляндії, який часто радував публіку своєю грою. Сам Матті Рантанен почав грати на акордеоні у п'ятирічному віці після придбання батьками інструменту.

Першим вчителем Матті став видатний фінський акордеоніст-виконавець, композитор та аранжувальник творів для баяна Лассе Піхлаямаа (*Lasse Pihlajamaa*, 1916-2007). Цей самобутній музикант пройшов шлях від самоучки до заснування власної акордеонної школи, від виступів на ярмарках до записів у кращих студіях Фінляндії. Його композиторський доробок складає понад 200 творів в основному танцювальної музики, у жанрах вальс, полька, танго. Активний пропагандист акордеонного мистецтва, Лассе Піхлаямаа був одним із засновників Фінської асоціації акордеоністів, яку очолював у 1967-1970 рр. За значні заслуги у розвитку музичного мистецтва Фінляндії він у 1988 р. був призначений музичним радником (*Musiikkineuvos*) президента країни.

Упродовж 1960-1967 рр. Матті Рантанен був учнем приватної акордеонної школи Лассе Піхлаямаа. Ще під час навчання у юного музиканта починає формуватись власний виконавський стиль, позначений яскравою віртуозністю. Як пізніше зазначав сам митець, підґрунтям формування його блискучої техніки було бажання до розвитку задля виконання високохудожньої музики.

По закінченні школи Рантанен розпочинає активну виконавську діяльність. Після успішних виступів на декількох національних конкурсах, він двічі (у 1969 і 1970 рр.) стає переможцем Конкурсу акордеоністів Північної Європи, а також (у тому ж 1970 р.) отримує бронзову медаль на найпрестижнішому світовому конкурсі баяністів-акордеоністів «Кубок світу» у Зальцбурзі (Австрія).

Дебютний виступ молодого артиста на великій сцені відбувся у 1971 р. на всесвітньо

відомому фестивалі «Літо в Ювяскюля» (*Jyväskylän Kesä*), який з 1956 р. щорічно проводиться у місті Ювяскюля і є найстарішим багатопрофільним мистецьким фестивалем у Північній Європі. З цього часу Матті Рантанен активно концертує та «багато виступає на радіо Фінляндії з пропагандою фінської нової акордеонної музики, з творами, які він рахував важливими як для себе, так і для розвитку інструмента» (Єргієв, 2006, с. 32).

У 1971 р. Рантанен вступив до Гельсінського університету, отримавши 1974 року ступінь бакалавра мистецтв (за програмою, спрямованою на музикознавство, педагогіку та естетику). Після цього він протягом 1975 р. вивчав музичну педагогіку у Королівській академії музики в Копенгагені під керівництвом видатного данського акордеоніста Могенса Еллегаарда (*Mogens Ellegaard*, 1935-1995), якого називають «батьком класичного акордеону» (Mogens Ellegaard, Wikipedia).

Вже у 70-ті роки талант молодого музиканта набуває широкого визнання. Яскравим свідченням цього є, зокрема, той факт, що одразу по закінченні навчання (у тому ж 1975 р.) Рантанен був прийнятий (першим серед баяністів і акордеоністів!) до Фінської асоціації солістів.

Як соліст і камерний музикант, Рантанен багато концертував у більшості європейських країн, у Сполучених Штатах, Канаді, а також виступав на численних фестивалях у рідній Фінляндії, серед яких: *Kuhmon Kamarimusiikki* (м. Кухмо), *Naantalin Musiikkijuhlat* (м. Наанталі), *Musiikin aika* (м. Віїтасаарі), *Tampere Biennale* (м. Тампере), *Hailuodon musiikkipäivät* (м. Хайлуото), *Savonlinna* (м. Савонлінна), *Jyväskylän Kesä* (м. Ювяскюля), *Taholampi accordion festival* (м. Тохолампі), *Helsinki* (м. Гельсінкі), *Joensuu* (м. Йоенсуу), *Porvoo* (м. Порвоо) та ін.

Наприкінці 1970-х років артист стає учасником блискучого ансамблю *Accordion super trio*, створеного його вчителем Лассе Піхлаямаа разом із двома своїми колишніми учнями – Матті Рантаненом та талановитою акордеоністкою, піаністкою та композиторкою Мер'я Іккеля (*Merja Ikkelä*). Репертуар цього тріо, яке активно концертувало понад 10 років (записи датуються 1979-1988 роками), складався з оригінальних творів для акордеону, написаних самим Піхлаямаа.

Матті Рантанен також багато виступав у якості соліста з великою кількістю відомих національних (Фінський національний симфонічний оркестр, Міський оркестр Тампере, Лапландський камерний оркестр, Центральний камерний оркестр Остроботнії, *Avanti! Chamber Orchestra*) та світових (Оркестр нової музики Торонто, *Concentus Hungaricus Chamber Orchestra*, *UNKO Orchestra*) оркестрів. Артист концертував із багатьма відомими фінськими музикантами, серед яких: композитор та піаніст Юкка Тіенсуу (*Jukka Tiensuu*), скрипалі Марко Ільонен (*Marko Ylönen*), Пекка та Яакко Куусісто (*Pekka Kuusisto*, *Jaakko Kuusisto*), гітарист Пекка Весанен (*Pekka Vesanen*), диригенти Юн Стургордс (*John Storgårds*), Еса-Пекка Салонен (*Esa-Pekka Salonen*), Сакарі Орамо (*Sakari Oramo*), Юха Кангас (*Juha Kangas*), Йорма Панула (*Jorma Panula*) та багато ін.

Уся ця активна концертно-виконавська діяльність Матті Рантанена була спрямована на пропаганду акордеона як академічного інструмента, на підвищення його мистецького статусу та популяризацію в музично-професійних та широких аматорських колах.

Величезну заслугу Матті Рантанена дослідники вбачають у його постійній роботі над формуванням сучасного баянно-акордеонного репертуару. Саме Рантанен спонукав багатьох фінських професійних композиторів писати твори для акордеона. За його переконанням, «пов'язуючи своє ім'я з інструментом, ці композитори певним чином роблять його офіційним, що не обходиться без ефекту «снігової кулі» на інших композиторів» (Lhermet V, 2016, с. 27).

Матті Рантанен залучив до творчої співпраці в сфері створення оригінального баянно-акордеонного репертуару близько 30 відомих авторів. Серед творів, спеціально написаних ними для акордеону, назвемо насамперед Сонату для акордеона № 1 (1984) Калєві Аго (*Kalevi Aho*), «Alone» (1979) та *Concerto for Accordion and Chamber Orchestra* (1987), Еркки Йокінена (*Erkki Jokinen*), *Duetto harmonikalle ja alttoviululle* (1982) Тапіо Неванлінна (*Tapio Nevanlinna*), *Concerto for Accordion and Orchestra* (1982) Еско Сивінкі (*Esko Syvinki*), *Suite for Accordion* (1983) Еркки Салменхаара (*Erkki Salmenhaara*), *Metal Work* (1984) та *Jeux d'anches* (1990) Магнуса Ліндберга (*Magnus Lindberg*), *Je chante la beaute de la solitude* (1982) Харрі Вессмана (*Harri*

Wessman), *Distance-Dream* (1998) Пера-Хенріка Нордгрена (*Per-Henrik Nordgren*), *Elemental Chanting* Op. 87 (2009) Йоуні Кайпайнена (*Jouni Kaipainen*), *Suden hetki* (2001) та *Incontri strani* (2018) Харрі Вуорі (*Harri Vuori*), *Virvatulia* (1996) та *Pyrähdys* (2000) Тапіо Туомела (*Tapio Tuomela*), твори Ярмо Серміля (*Jarmo Sermilä*), Ейноюхані Раутаваара (*Einojuhani Rautavaara*), Ауліса Саллінена (*Aulis Sallinen*) та ін. Серед видатних композиторів, активно співпрацювавших із Рантаненом, слід особливо зазначити імя Юкка Тіенсуу (*Jukka Tiensuu*), який створив цілу низку творів для акордеону: *Aufschwung* (1977), *Sinistro* (1977), *Plus IV* (1992), *Plus V* (1994), *Aion* (1996), *Zolo* (2002), тощо.

Підкреслимо, що за своє життя Матті Рантанен став першовиконавцем понад 150 оригінальних творів для акордеона, з великим успіхом виконавши їх прем'єри на концертній естраді.

Окрім співпраці з композиторами, які створювали спеціально для нього оригінальні акордеонні твори, Матті Рантанен також сам писав аранжування та транкрипції (переважно скрипкових творів) для акордеона та складав репертуарні збірки для цього інструменту. Одним з його найзначущих перекладень для акордеона є створена у 2021 р. транскрипція 6-тичастинної фортепіанної сюїти «Ікони» (1955) композитора Ейноюхані Раутаваари (*Einojuhana Rautasvaara*) (1. Смерть Божої Матері. 2. Два сільських святих. 3. Чорна Божа Матір Блакернайська. 4. Хрещення Христа. 5. Святі жінки біля гробу. 6. Архангел Михаїл перемагає Антихриста).

Серед репертуарних збірок, укладених і виданих Рантаненом, – збірник «Фінська народна музика для акордеона» (1982, 1-ша ред.; 1990, 2-га ред.), що включає 12 створених митцем аранжувань скрипкової музики з фінномовних регіонів; збірки «50 фінських творів для акордеону» (1995) та «Троянда для скрипаля» (1986), яка містить 26 скрипкових творів фінського композитора Мухонена Еско (*Muhonen Esko*) у здійсненому Матті Рантаненом перекладі для акордеона. Рантанен є також – спільно з шведським акордеоністом Ларсом Холмом (*Lars Holm*) – укладачем збірки «Музична скринька: музика для юних акордеоністів» (2016).

У 1977 році в провідному вищому навчальному музичному закладі Фінляндії – Академії Сібеліуса (*Sibelius-Akatemia*) у Гельсінкі – було відкрито окрему кафедру акордеона. Поштовхом до цієї події стали успіхи аналогічної кафедри акордеона, заснованої в 1970 р. Могенсом Еллегаардом у Королівській Данській академії музики у Копенгагені. Слід зазначити, що відкриття цієї кафедри ректором Академії Сібеліуса, відомим фінським музичним педагогом, композитором, піаністом та диригентом Вейкко Хеласвуо (*Veikko Helasvuo*), відбулося «за єдиної умови, що там викладатимуть і виконуватимуть лише музику, написану для акордеона» (Lhermet, 2016, с. 36).

Одразу після створення нової кафедри її очільником став Матті Рантанен. Призначення на цю посаду є переконливим свідченням офіційного визнання таланту й активної творчої діяльності митця, спрямованої на популярізацію акордеона та ствердження його статусу як академічного інструменту.

Тож, починаючи з того часу, одним з провідних напрямів творчої діяльності Матті Рантанена стає його плідна педагогічна робота на посаді професора кафедри акордеону Академії Сібеліуса.

Серед численних учнів митця є багато відомих виконавців (у тому числі лауреатів національних і міжнародних конкурсів) та педагогів, а також загалом музикантів, щиро відданих всім серцем своїй справі. Назвемо насамперед такі імена: всесвітньо відомий акордеоніст Матті Пулккі (*Matti Pulkki*); акордеоністка, переможниця конкурсу *Juventudes Musicales de España* (2018), викладачка академічного музичного виконавства у Школі Ієгуді Менухіна в Лондоні Лоре Аменабар Ларраньяга (*Lore Amenabar Larrañaga*); виконавець, диригент, керівник фестивалю Кумаус у м. Лаппеенранті (Фінляндія) Янне Валкеайокі (*Janne Valkeajoki*); виконавець, композитор, педагог, переможець багатьох національних і міжнародних конкурсів акордеоністів у Кастельфідардо (*Castelfidardo*), Пулі (*Pula*), Темсізі (*Temsig*), Клінгенталі (2009) Клемен Лебен (*Klemen Leben*); солістка та камерна музикантка, переможниця Міжнародного конкурсу виконавців сучасної музики Gaudeamus Маргіт Керн (*Margit Kern*); всесвітньо відомий композитор і виконавець Петрі Макконен (*Petry Makkonen*); один з провідних акордеоністів світу, лауреат численних міжнародних конкурсів класичного акордеону (зокрема, конкурса Arrasate Hirria в Іспанії, 1996), професор

класичного акордеону в Університеті музики та драматичного мистецтва в Граці (Австрія), доцент Академії Сибеліуса Янне Раття (*Janne Rättyä*); видатний соліст та камерний музикант, лауреат найпрестижніших міжнародних конкурсів, перший акордеоніст, отримавший докторський ступінь з музичного виконавства у Франції Вінсент Лермет (*Vincent Lhermet*); всесвітньо відомий камерний і концертний виконавець, диригент, старший викладач Академії мистецтв у м. Турку Мікко Луома (*Mikko Luoma*); лауреат міжнародних конкурсів Мікк Лангепрун (*Mikk Langeproon*) та багато інших.

Найвідомішим учнем та послідовником Матті Рантанена є Міка Вайрюнен (*Mika Väyrynen*), якого вважають провідною постаттю фінського баянно-акордеонного мистецтва нового покоління. Молодий музикант продовжує творчі традиції свого вчителя, активно і блискуче виступаючи як соліст, камерний і концертний виконавець у численних академічних залах, на конкурсах і фестивалях, із різними колективами й оркестрами та пропагуючи сучасне баянно-акордеонне мистецтво. Подібно до Матті Рантанена, Міка Вайрюнен активно співпрацює з композиторами, які створюють нові оригінальні твори для акордеону, і є першовиконавцем багатьох таких творів.

Саме активні зусилля Матті Рантанена спонукали освітню систему Фінляндії «до сприйняття акордеону як академічного інструмента і включення його до навчальної програми музичних шкіл країни. За ствердженням Барбари Хонг (Barbara B. Hong), заслуга Матті Рантанена, полягає в тому, що акордеон був прийнятий як інструмент і включений до навчальної програми музичних шкіл країни; що, у свою чергу, призвело до оновлення та вдосконалення навчальних матеріалів з гри на акордеоні, включивши до них класичну музику» (Hong, Hillila, 1997, с. 11).

Окрім концертно-виконавської та суто музично-педагогічної сфери, творча діяльність Матті Рантанена з розвитку баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії включає й такі напрямки, як методична, музикознавча та літературна (переважно мемуарна) праця. Так, зокрема, митець разом із відомим фінським акордеоністом Альпо Пох'я (*Alpo Pohja*) створив підручник «Гра на акордеоні в музичних інститутах. Базовий курс» (*Harmonikansoitto musiikkiopistoissa. Peruskurssi*) у двох частинах (1976). У 1987 році він у співпраці з іншим відомим акордеоністом Кіммо Маттіла (*Kimmo Mattila*) написав книгу «Акордеон як справа всього життя: пам'ятна книга про Лассе Піхлаямаа», присвячену 70-річному ювілею його першого вчителя. Творчій діяльності цього ж видатного фінського музиканта присвячена й інша літературна праця митця – аудіокнига «Історія Лассе Піхлаямаа: шлях фінського акордеонного артиста та майстра упродовж 60 років» (1988), записана Матті Рантаненом у співредакторстві зі знаним фінським музичним журналістом Ільпо Хакасало (*Ilpo Hakasalo*). (Ця книга містить 4 касети по 45 хв. запису кожна).

Музикознавчі публікації Матті Рантанена присвячені висвітленню історичного розвитку фінського баянно-акордеонного мистецтва. Серед них зазначимо статтю, написану митцем для книги «Історія фінського акордеона» (2014), видану за редакцією відомих фінських вчених – музикознавця, професора Академії Сібеліуса Веса Куркела (*Vesa Kurkela*) та історика, філософа й літературознавця Марко Тікка (*Marko Tikka*).

Втім найзначнішою музикознавчою працею Матті Рантанена є його книга «Акордеон у художній музиці Фінляндії: безпрецедентна історія успіху» (*The accordion in art music in Finland : an unprecedented success story*, 2019) (Rantanen, 2019), яка є розширеною й поглибленою версією попередньої статті. В цій книзі митець детально досліджує процес розвитку гри на акордеоні у Фінляндії у період між 1975 та 2000 роками, висвітлюючи при цьому також і свої власні мистецькі ідеї та творчі здобутки.

Будучи яскравою непересічною особистістю, Рантанен не залишився також осторонь сфери художньої літератури, виступивши у 2002 р. у якості експерта щодо роману «Акордеонні злочини» (*Accordion Crimes*, 1996) відомої американської письменниці Енні Пру (*Edna Annie Proulx*).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Матті Рантанен є ключовою постаттю баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії. Його багаторічна невтомна творча діяльність стала каталізатором глибоких трансформацій у характері сучасного функціонування акордеона та його сприйнятті в академічному середовищі. Діяльність митця в усіх її проявах є зорієнтованою на набуття акордеоном статусу

академічного інструменту, розширення художньо-естетичних і виконавсько-технологічних можливостей акордеона, утвердження його як повноцінного засобу втілення композиторського мислення та інтерпретаційної виразності. Завдяки мистецьким ініціативам Матті Рантанена акордеон став активно розвиватися як камерний і сольний інструмент, посів значне місце у творчості фінських композиторів, концертних виконавців та у музичній освіті Фінляндії.

Перспективи подальших досліджень орієнтовані на більш детальний розгляд мистецьких досягнень Матті Рантанена в кожній із зазначених сфер (концертне виконавство, музична педагогіка, музикознавчий і методичний доробок), зокрема, на характеристику виконавського стилю митця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 158 с.
2. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст. : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київський нац. університет культури і мистецтв. Київ, 2002. 121 с.
3. Маяцький Д. Жанрово-стильові особливості баянно-акордеонної творчості Ерккі Йокінена. Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених, 17-18 квітня 2025 р. Харків: ХДАК, 2025. С. 39-40.
4. De La Puente Vadillo, Naiara. An overview on the artistry of the concert accordion in contemporary chamber music: doctoral dissertation / Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Helsinki, 2024. 214 p.
5. Ellegaard, Mogens. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mogens_Ellegaard
6. Hailuodon musiikkipäivät, 2025. URL: https://hailuodonmusiikkipaivat.fi/artist-bio/matti-rantanen/
7. Hong, Barbara B., Hillila, Ruth-Esther. Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland. Greenwood, 1997. 496 p.
8. Järvenpää E. Siriuksen seinät raikuivat Makasiini Kadun maestron harmonikan tahdissa, 2007. URL: https://web.archive.org/web/20070930033505/http://www2.hs.fi/extrat/kaupunki/korttelisarja/64_1.html
9. Lhermet V. Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore : Thèse de doctorat / Université Paris-Sorbonne. Paris, 2016. 361 p.
10. Rantanen M. The accordion in art music in Finland : an unprecedented success story. Ikaalinen : Finnish Accordion Institute, 2019. 180 p.

REFERENCES:

1. Yerhiiev I. (2006). Ukrainskyi «modern-baian» yak fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian «modern bayan» as a phenomenon of world art], dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odesa. 158 p. [in Ukrainian]
2. Kuzhelev D. (2002). Hudozhni tendentsii rozvytku akademichnoho baiannoho vykonavstva u druhii polovyni XX st. [Artistic trends in the development of academic accordion performance in the second half of the 20th century], dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01. Lviv. 121 p. [in Ukrainian]
3. Maiatskyi D. A. (2025) Zhanrovo-stylovi osoblyvosti baianno-akordeonnoi tvorchosti Erkki Yokinena [Genre and style features of Erkki Jokinen's bayan-accordion compositions], Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia. Kharkiv. Pp. 39-40 [in Ukrainian]
4. De La Puente Vadillo, N. (2024) An overview on the artistry of the concert accordion in contemprorary chamber music. Helsinki : Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. 214 p.
5. Ellegaard, Mogens. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mogens_Ellegaard
6. Hailuodon musiikkipäivät, 2025. URL: https://hailuodonmusiikkipaivat.fi/artist-bio/matti-rantanen/
7. Hong, Barbara B., Hillila, Ruth-Esther. (1997) Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland. Greenwood. 496 p.
8. Järvenpää E. Siriuksen seinät raikuivat Makasiini Kadun maestron harmonikan tahdissa, 2007. URL: https://web.archive.org/web/20070930033505/http://www2.hs.fi/extrat/kaupunki/korttelisarja/64_1.html
9. Lhermet V. (2016) Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore. Paris: Thèse de doctorat / Université Paris-Sorbonne. 361 p. [in French]
10. Rantanen M. (2019) The accordion in art music in Finland : an unprecedented success story. Ikaalinen : Finnish Accordion Institute. 180 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 03.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 784.1:78.087.68
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-15

Василь МОЙСІЮК
професор кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-9615-0577*

Василь ШКОБА
заслужений працівник освіти України, завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-0441-2363*

Бібліографічний опис статті: Мойсіюк, В., Шкоба, А. (2025). Особливості роботи в хоровому колективі. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-15

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

У статті досліджено специфіку роботи в хоровому колективі, організаційні та художньо-виконавські аспекти діяльності хормейстера при роботі з різними типами хорових колективів.

Мета *роботи – визначити особливості роботи з хоровим колективом на різних етапах підготовки музичного твору та виявити ключові методичні підходи до організації ефективної роботи хорового колективу.*

Методологія *дослідження базується на комплексному підході з використанням історичного, системно-аналітичного та практично-експериментального методів, що дозволило всебічно розглянути процеси хорової роботи, проаналізувати традиційні та інноваційні методики роботи з хоровим колективом.*

Наукова новизна *полягає в систематизації сучасних методик роботи з хоровим колективом та обґрунтуванні комплексного підходу до організації репетиційного процесу. Уперше проаналізовано психологічні аспекти комунікації між диригентом та учасниками хорового колективу у контексті сучасних педагогічних практик та визначено їхній вплив на якість хорового звучання.*

Висновки. *Встановлено, що ефективна робота в хоровому колективі потребує від хормейстера гармонійного поєднання організаційних, технічних та художньо-інтерпретаційних компетентностей. Виявлено, що процес роботи з хоровим колективом включає три взаємопов'язані етапи: організаційно-підготовчий, технічний та художній, кожен з яких має свою специфіку та методичні особливості. Доведено, що якість звучання хору напряму залежить від уміння диригента створити сприятливий психологічний клімат у колективі, налагодити ефективну комунікацію з виконавцями та впровадити системний підхід до репетиційного процесу.*

Ключові слова: *хоровий колектив, диригент-хормейстер, вокально-хорова робота, репетиційний процес, хорове звучання, інтерпретація, хорова педагогіка, ансамблеве виконавство.*

Vasyl MOISIYUK
Professor of the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine, Lesia Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-9615-0577*

Vasyl SHKOBA
Honored worker of education of Ukraine, head of the department of musical art and physical culture of the Communal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36, Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-0441-2363*

To cite this article: Moisiyuk, V., Shkoba, V. (2025) Osoblyvosti roboty v khorovomu kolektyvi [Peculiarities of work in a choral collective]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 113–119, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-15

PECULIARITIES OF WORK IN A CHORAL COLLECTIVE

The article explores the specifics of work in a choral collective, organizational and artistic-performance aspects of the choirmaster's activity when working with different types of choral groups.

***The purpose of the study** is to determine the peculiarities of working with a choral collective at different stages of preparing a musical piece and to identify key methodological approaches to organizing effective work of a choral group.*

***The research methodology** is based on an integrated approach using historical, systematic-analytical, and practical-experimental methods, which allowed for a comprehensive examination of choral work processes and analysis of traditional and innovative methods of working with a choral collective.*

***The scientific novelty** lies in the systematization of modern methods of working with a choral collective and the substantiation of a comprehensive approach to organizing the rehearsal process. For the first time, the psychological aspects of communication between the conductor and members of the choral collective in the context of modern pedagogical practices are analyzed, and their influence on the quality of choral sound is determined.*

***Conclusions.** It has been established that effective work in a choral collective requires the choirmaster to harmoniously combine organizational, technical, and artistic-interpretational competencies. It has been revealed that the process of working with a choral collective includes three interconnected stages: organizational-preparatory, technical, and artistic, each with its specifics and methodological features. It has been proven that the quality of choral sound directly depends on the conductor's ability to create a favorable psychological climate in the collective, establish effective communication with performers, and implement a systematic approach to the rehearsal process.*

***Key words:** choral collective, conductor-choirmaster, vocal-choral work, rehearsal process, choral sound, interpretation, choral pedagogy, ensemble performance.*

Актуальність проблеми. Хоровий спів у сучасному культурно-мистецькому просторі України залишається одним із найпоширеніших видів колективного музикування та важливим чинником збереження національних музичних традицій. Підготовка висококваліфікованих фахівців у сфері хорового диригування та організація ефективної роботи хорових колективів різного типу є важливим завданням сучасної музичної освіти. Особливої актуальності ця проблематика набуває в контексті інтеграції українського хорового мистецтва до європейського культурного простору, що потребує від вітчизняних хормейстерів засвоєння новітніх методик роботи з хоровим колективом та поєднання їх із багатими національними традиціями хорового виконавства.

Актуальність дослідження зумовлена також тим, що в сучасній хоровій практиці спостерігається тенденція до ускладнення репертуару, розширення стильового діапазону виконуваних творів та застосування інноваційних прийомів хорового звучання, що ставить перед керівниками хорових колективів нові професійні виклики. Це потребує осмислення та систематизації методичних підходів до роботи з хоровим колективом, визначення оптимальних шляхів організації репетиційного процесу та розробки ефективних стратегій комунікації між диригентом та виконавцями.

Одночасно важливою залишається проблема психологічно-педагогічних аспектів роботи з хоровим колективом, яка має свою специфіку залежно від віку учасників, рівня їхньої музичної підготовки та типу хорового колективу. Ці питання потребують системного дослідження та методичного обґрунтування, що зумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика роботи з хоровим колективом знайшла відображення у працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Зокрема, теоретичні та методичні аспекти хорової справи досліджувались у роботах В. Антонюк (2007), де авторка розглядає питання вокальної педагогіки, які є важливими для розуміння процесів звукоутворення в хоровому співі. Методичні основи роботи з хоровим колективом висвітлені у працях А. Бондаренко (2017), який аналізує основні принципи диригентсько-хорового навчання та їх вплив на якість підготовки хорових диригентів.

Важливий внесок у дослідження проблеми самостійної роботи студентів у контексті диригентсько-хорової підготовки зробила А. Бондаренко (2017), розглядаючи методичні аспекти організації самостійної роботи майбутніх хормейстерів. Психологічні аспекти роботи з хоровим колективом та питання інтелектуально-творчого розвитку студентів у класі хорового диригування досліджувалися А. Бондаренко (2019), де автор пропонує комплексний підхід до формування професійних компетенцій майбутніх хормейстерів.

Значну увагу дослідники приділяють питанням хорового виспівування та основних принципів роботи над хоровим звуком. Зокрема, ці аспекти розглядаються у роботі А. Бондаря (2017), який аналізує технічні та художні аспекти формування хорового звучання. Питання розвитку співацького голосу, що є важливим компонентом роботи з хоровим колективом, висвітлено у дослідженні О. Прядко (2016), де авторка пропонує методику розвитку вокальних навичок у контексті хорового співу.

Теоретичні основи хорознавства, включаючи історичні, теоретичні та методичні аспекти, систематизовано у роботі Т. Смирнової (2010), яка пропонує комплексний підхід до розуміння феномену хорового мистецтва та процесів керування хоровим колективом. Основи вокально-педагогічних навичок, важливих для роботи з хоровим колективом, досліджено у праці М. Жишковича (2012), де автор розглядає методичні аспекти формування вокальної техніки у контексті хорового виконавства.

Значний внесок у дослідження української вокальної школи в етнокультурологічному аспекті здійснила В. Антонюк (2001), чиї праці важливі для розуміння національної специфіки хорового виконавства в Україні. Історико-культурні аспекти формування української вокальної школи, що мають безпосередній вплив на сучасну хорову практику, досліджувались В. Антонюк (2003) у контексті еволюції вокально-педагогічних традицій.

Проте, незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених різним аспектам хорового мистецтва та диригентсько-хорової підготовки, питання комплексного підходу до організації роботи з хоровим колективом залишається недостатньо розробленим. Більшість наявних праць зосереджується на окремих аспектах хорової роботи, не розглядаючи її як цілісний багатокомпонентний процес, що потребує від хормейстера інтеграції різноманітних професійних компетенцій.

Мета дослідження. Метою цієї статті є визначення особливостей роботи з хоровим колективом на різних етапах підготовки музичного твору та виявлення ключових методичних підходів до організації ефективної роботи хорового колективу. Дослідження спрямоване на систематизацію сучасних методик роботи з хором та обґрунтування комплексного підходу до організації репетиційного процесу, з урахуванням організаційних, технічних та художньо-інтерпретаційних аспектів роботи хормейстера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Робота з хоровим колективом є складним багатоаспектним процесом, що потребує від хормейстера не лише спеціальних музичних знань та навичок, але й організаторських здібностей, психологічної компетентності та педагогічної майстерності. Як зазначає А. Бондаренко, «хоровий колектив є складною соціально-художньою системою, ефективність функціонування якої залежить від гармонійного поєднання організаційних, технічних та творчих чинників» (Бондаренко, 2017, с. 143). Розглянемо детальніше основні аспекти роботи з хоровим колективом, які визначають специфіку діяльності хормейстера.

Організаційно-підготовчий аспект роботи з хоровим колективом є фундаментом, на якому будується подальша вокально-хорова робота. Цей етап включає комплектування хору, визначення його типу та виду, розподіл голосів за партіями, планування репетиційного процесу та формування репертуару. В. Антонюк підкреслює, що «правильна організація роботи хорового колективу на початковому етапі значною мірою визначає його подальшу творчу успішність» (Антонюк, 2007, с. 86).

Одним із ключових аспектів підготовчого етапу є формування хорових партій з урахуванням тембральних характеристик голосів виконавців. Т. Смирнова зазначає, що «розподіл співаків за хоровими партіями повинен здійснюватися з урахуванням не лише діапазону голосу, але й його тембральних особливостей, що є важливим фактором для досягнення тембральної однорідності хорової партії» (Смирнова, 2010, с. 74). Цей процес вимагає від хормейстера глибоких знань у сфері вокальної педагогіки та тонкого слухового відчуття.

Важливим компонентом організаційної роботи є формування репертуару хорового колективу. А. Бондар вказує на те, що «репертуар є потужним засобом художньо-естетичного виховання учасників хору та інструментом формування виконавської культури колективу» (Бондар, 2017, с. 73). При формуванні репертуару важливо враховувати виконавські можливості колективу, його технічний та художній рівень, а також перспективи творчого зростання.

Технічний аспект роботи з хоровим колективом охоплює широке коло питань, пов'язаних із формуванням вокально-хорових навичок: правильного звукоутворення, дихання, дикції, інтонації, ансамблю. М. Жишкович зазначає, що «формування технічної бази хорового колективу є тривалим процесом, який потребує систематичної роботи та методичної послідовності» (Жишкович, 2012, с. 18).

Особливу увагу в процесі технічної роботи з хором слід приділяти формуванню правильного звукоутворення. О. Прядко підкреслює, що «основою хорового звучання є правильно сформований співацький звук, який характеризується вільним, природним звучанням, округлістю та рівністю на всьому діапазоні» (Прядко, 2016, с. 35). Для досягнення якісного звукоутворення в хорі важливо проводити систематичну роботу над вирівнюванням регістрів, згладжуванням регістрових переходів та формуванням однорідного звучання на всьому діапазоні.

Важливим аспектом технічної роботи є формування навичок правильного співацького дихання. В. Антонюк зазначає, що «хорове дихання є основою виразного виконання, оскільки воно впливає не лише на якість звуку, але й на фразування, динаміку та агогіку» (Антонюк, 2007, с. 92). У процесі роботи з хором необхідно формувати навички ланцюгового дихання, що дозволяє досягти неперервності звучання хорової фрази.

Дикція та артикуляція є важливими компонентами хорової техніки, які забезпечують ясність та чіткість передачі словесного тексту. Т. Смирнова підкреслює, що «робота над дикцією в хорі має свою специфіку, пов'язану з необхідністю досягнення дикційної єдності всіх учасників ансамблю» (Смирнова, 2010, с. 112). У процесі роботи над дикцією важливо враховувати особливості фонетики мови, на якій виконується твір, та специфіку вимови в різних регістрах.

Інтонаційна точність є фундаментальною вимогою до хорового виконання. А. Бондаренко зазначає, що «чистота інтонації в хорі залежить не лише від розвитку слуху кожного співака, але й від розуміння ладо-функціональних зв'язків у музичному творі та вміння співвідносити своє звучання зі звучанням інших голосів» (Бондаренко, 2019, с. 78). Робота над інтонацією має бути систематичною та включати вправи на розвиток гармонічного слуху, відчуття ладу та формування навичок ансамблевого співу.

Художньо-інтерпретаційний аспект роботи з хоровим колективом передбачає роботу над створенням художнього образу твору, розкриттям його емоційного змісту та втіленням авторського задуму. А. Бондаренко підкреслює, що «інтерпретація хорового твору є складним творчим процесом, який потребує від диригента глибокого розуміння музичного матеріалу, стильових особливостей твору та вміння передати своє бачення виконавцям» (Бондаренко, 2017, с. 144).

У процесі роботи над художньою інтерпретацією хорового твору важливу роль відіграє аналіз музичного матеріалу. В. Антонюк зазначає, що «детальний аналіз хорової партитури дозволяє диригенту виявити особливості композиторського стилю, зрозуміти структуру твору та визначити драматургічні кульмінації» (Антонюк, 2003, с. 87). На основі цього аналізу формується виконавська концепція твору, яка визначає характер звучання, динамічний план, темпові співвідношення та агогічні нюанси.

Важливим аспектом художньої роботи є вибір засобів музичної виразності, які найбільш точно відповідають стилю та характеру твору. Т. Смирнова підкреслює, що «кожен музичний стиль має свої виконавські традиції та особливості інтерпретації, які необхідно враховувати при роботі над хоровим твором» (Смирнова, 2010, с. 134). Це стосується характеру звуковедення, типу вібрато, особливостей фразування, артикуляції та динаміки.

Психологічно-педагогічний аспект роботи з хоровим колективом є не менш важливим, ніж музично-технічні аспекти. А. Бондаренко зазначає, що «хоровий колектив – це не лише музичний ансамбль, але й складна соціально-психологічна система, ефективність функціонування якої залежить від характеру взаємодії між її учасниками» (Бондаренко, 2019, с. 92). У цьому контексті важливу роль відіграє особистість диригента, його комунікативні навички та вміння створити сприятливу атмосферу для творчої роботи.

Комунікація між диригентом та хоровим колективом здійснюється через систему вербальних і невербальних засобів. О. Прядко

вказує, що «диригентський жест є основним засобом керування хоровим звучанням, який дозволяє передавати не лише технічні вказівки, але й художні наміри диригента» (Прядко, 2016, с. 37). Ефективність комунікації залежить від чіткості та виразності диригентських жестів, а також від здатності диригента вербально формулювати свої вимоги та пояснювати художні завдання.

Важливим аспектом педагогічної роботи з хоровим колективом є формування вокально-хорової культури виконавців. В. Антонюк підкреслює, що «процес формування вокально-хорової культури є тривалим і багатоаспектним, він включає не лише розвиток технічних навичок, але й формування естетичних критеріїв, розуміння стильових особливостей різних епох та напрямів, а також розвиток музичного смаку» (Антонюк, 2001, с. 78).

Особливе значення у роботі з хоровим колективом має репетиційний процес, його структура та методична організація. А. Бондаренко зазначає, що «ефективність репетиційного процесу залежить від чіткого планування, методичної послідовності та раціонального використання часу» (Бондаренко, 2017, с. 65). У практиці хорової роботи виділяють кілька типів репетицій: ознайомчі, робочі, прогонні та генеральні, кожен з яких має свою специфіку та методичні особливості.

Важливим компонентом репетиційного процесу є розспівування хору, яке виконує не лише розігрівальну функцію, але й є засобом формування та вдосконалення вокально-хорових навичок. М. Жишкович підкреслює, що «система вокально-хорових вправ повинна бути спрямована на вирішення конкретних технічних завдань, актуальних для даного етапу роботи з хором» (Жишкович, 2012, с. 28). Під час розспівування важливо звертати увагу на формування єдиної манери звукоутворення, розвиток дихання, вирівнювання регістрів, роботу над дикцією та інтонацією.

Методика роботи над хоровим твором також має свою специфіку залежно від типу хорового колективу та рівня його підготовки. А. Бондар зазначає, що «підходи до роботи з професійним, аматорським та навчальним хором мають свої відмінності, зумовлені різним рівнем музичної підготовки виконавців та різними цілями діяльності колективу» (Бондар, 2017, с. 74). У роботі з професійним хором більше уваги приділяється художній інтерпретації та нюансуванню, тоді як у роботі з аматорським колективом часто необхідно більше часу приділяти формуванню базових вокально-хорових навичок.

Сучасні тенденції в хоровому виконавстві ставлять перед диригентами нові виклики, пов'язані з ускладненням музичної мови, розширенням технічних прийомів хорового співу та інтеграцією різних культурних традицій. Т. Смирнова зазначає, що «сучасний хормейстер повинен володіти широким спектром технічних прийомів та методичних підходів, що дозволяють працювати з різностильовим репертуаром та адаптуватися до нових тенденцій у хоровому мистецтві» (Смирнова, 2010, с. 156). Це потребує постійного професійного розвитку та вдосконалення, вивчення нових методик та обміну досвідом з колегами.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє зробити ряд важливих висновків щодо особливостей роботи з хоровим колективом. Встановлено, що ефективна робота в хоровому колективі потребує від хормейстера гармонійного поєднання організаційних, технічних та художньо-інтерпретаційних компетентностей. Кожен з цих аспектів має свою специфіку та методичні особливості, але всі вони взаємопов'язані та спрямовані на досягнення спільної мети – створення високохудожнього виконання хорового твору.

Виявлено, що процес роботи з хоровим колективом включає три взаємопов'язані етапи: організаційно-підготовчий, технічний та художній. Організаційно-підготовчий етап передбачає комплектування хору, розподіл голосів за партіями, планування репетиційного процесу та формування репертуару. Технічний етап спрямований на формування вокально-хорових навичок: правильного звукоутворення, дихання, дикції, інтонації, ансамблю. Художньо-інтерпретаційний етап передбачає роботу над створенням художнього образу твору, розкриттям його емоційного змісту та втіленням авторського задуму.

Доведено, що якість звучання хору напряму залежить від уміння диригента створити сприятливий психологічний клімат у колективі, налагодити ефективну комунікацію з виконавцями та впровадити системний підхід до

репетиційного процесу. Комунікація між диригентом та хоровим колективом здійснюється через систему вербальних і невербальних засобів, ефективність якої залежить від особистісних якостей диригента, його педагогічної майстерності та комунікативних навичок.

Встановлено, що методика роботи з хоровим колективом має свою специфіку залежно від типу хору (професійний, аматорський, навчальний) та рівня підготовки виконавців. Це потребує від хормейстера гнучкості у виборі методичних прийомів, вміння адаптувати свої вимоги до можливостей колективу та здатності знаходити оптимальні шляхи для досягнення художньої мети.

Перспективними напрямами подальших досліджень у цій сфері можуть бути: розробка детальної методики роботи з хоровими колективами різного типу з урахуванням сучасних тенденцій у хоровому виконавстві; дослідження особливостей роботи над хоровими творами різних стилів та жанрів; вивчення психологічних аспектів взаємодії диригента та хорового колективу; розробка інноваційних підходів до організації репетиційного процесу з використанням сучасних технологій; дослідження впливу національних вокальних традицій на формування звукового образу хору.

Також перспективним є дослідження проблеми підготовки майбутніх хормейстерів до роботи з різними типами хорових колективів у контексті сучасних вимог до музичної освіти та інтеграції українського хорового мистецтва до європейського культурного простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2010. 68с.
3. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144с.
4. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історикокультурний аспект: дослідницька праця. Київ: Українська ідея, 2003. 124 с.
5. Бондар А. Хорове виспівування: основні принципи. Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2017. Вип. 152. С. 71-75.
6. Бондаренко А.В. Інтелектуально-творчий розвиток студентів у класі хорового диригування : навчально-методичний посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2019. 160 с.
7. Бондаренко А.В. Основні принципи диригентсько-хорового навчання. Наукові записки. редкол.: В.Ф. Черкасов, В.В. Радул, Н.С. Савченко та ін. Кропивницький, 2017. Вип. 152. С. 141-145.
8. Бондаренко А.В. Самостійна робота студентів вищих навчальних закладів як важливий елемент диригентсько-хорової підготовки: метод. реком. Кривий Ріг, 2017. 93 с.
9. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків. Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2012. 43 с.
10. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу. Наукові записки Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. 2016. № 8. С. 33-38
11. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посібник. Харків: ХДПУ ім. Г.С. Сковороди, 2010. 180 с.

REFERENCES:

1. Antoniuk, V.H. (2007). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]. Kyiv: ZAT «Vipol» [in Ukrainian].
2. Antoniuk, V.H. (2010). Postanovka holosu: navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh muzychnykh navchalnykh zakladiv [Voice training: a textbook for students of higher musical educational institutions]. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
3. Antoniuk, V.H. (2001). Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt: monohrafiia [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
4. Antoniuk, V.H. (2003). Formuvannia ukrainskoi vokalnoi shkoly: istoryko-kulturnyi aspekt: doslidnytska pratsia [Formation of the Ukrainian vocal school: historical and cultural aspect: research work]. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].

5. Bondar, A. (2017). Khorove vyspivuvannia: osnovni pryntsypy [Choral singing: basic principles]. Naukovi zapysky Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Scientific notes of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, 152, 71-75 [in Ukrainian].

6. Bondarenko, A.V. (2019). Intelektualno-tvorchyi rozvytok studentiv u klasi khorovoho dyryhuvannia: navchalno-metodychnyi posibnyk [Intellectual and creative development of students in the class of choral conducting: teaching guide]. Kryvyi Rih: KDPU [in Ukrainian].

7. Bondarenko, A.V. (2017). Osnovni pryntsypy dyryhentsko-khorovoho navchannia [Basic principles of conductor-choral training]. *Naukovi zapysky*, 152, 141-145. Kropyvnytskyi [in Ukrainian].

8. Bondarenko, A.V. (2017). Samostiina robota studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv yak vazhlyvyi element dyryhentsko-khorovoi pidhotovky: metod. rekom [Independent work of students of higher educational institutions as an important element of conductor-choral training: methodical recommendations]. Kryvyi Rih [in Ukrainian].

9. Zhyshkovych, M. (2012). Osnovy vokalno-pedahohichnykh navykiv. *Metodychni porady dlia studentiv vokalnykh fakultetiv vyshchykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv III-IV rivniv akredytatsii* [Fundamentals of vocal-pedagogical skills]. Lviv [in Ukrainian].

10. Priadko, O.M. (2016). Rozvytok spivatskoho holosu [Development of the singing voice]. *Naukovi zapysky Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu im. Ivana Ohiienka, 8*, 33-38 [in Ukrainian].

11. Smyrnova, T.A. (2010). Khoroznavstvo (istoriia, teoriia, metodyka): *navch. posibnyk* [Choral studies (history, theory, methodology): textbook]. Kharkiv: KhDPU im. H.S. Skovorody [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.071.3:159.937
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16

Марія ОБОЛЕНСЬКА
кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID:** https://orcid.org/ 0000-0002-4044-9633*

Віктор ЧУРІКОВ
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID:** https://orcid.org/ 0000-0003-3447-4434*

Бібліографічний опис статті: Оболенська, М., Чуріков, В. (2025). Емоційна інтеракція та психологічні аспекти інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі в дуеті саксофона і фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 120–130, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16

ЕМОЦІЙНА ІНТЕРАКЦІЯ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ДИВЕРТИСМЕНТУ» Р. БУТРІ В ДУЕТІ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО

Пропонується аналіз психологічних аспектів ансамблевої взаємодії, де «Дивертисмент» Роже Бутрі виступає прикладом твору, що вимагає особливої уваги до емоційної інтеракції між виконавцями. Такий підхід дозволяє не лише розкрити специфіку ансамблевої динаміки, а й виробити виконавські стратегії для подолання технічних та інтерпретаційних труднощів. **Метою статті** *є виявлення психологічних механізмів емоційної інтеракції між піаністом і саксофоністом у процесі інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі, а також аналіз виконавських стратегій, які сприяють досягненню емоційної злагодженості в дуетній взаємодії.* **Методологічну основу** *дослідження складає міждисциплінарний підхід, який поєднує положення музикознавства, виконавської педагогіки та психології міжособистісної взаємодії. Концепт емоційної інтеракції спирається на сучасні теорії міжособистісної регуляції емоцій, спільного регулювання емоцій, а також на ідеї інтерсуб'єктивного ансамблевого мислення. Для аналізу технічних труднощів використаний метод інтерпретаційного аналізу. Для виявлення механізмів емоційної інтеракції розроблений метод інтеракційно-емоційного аналізу, який спрямований на виокремлення, опис та інтерпретацію процесів емоційної взаємодії між музикантами у камерних складах.* **Наукова новизна***: вперше «Дивертисмент» Р. Бутрі розглядається крізь призму концепції емоційного інтелекту в ансамблевій діяльності. З позиції соліста визначено ключові «проблемні місця» і запропоновано механізми практичного їх вирішення. З позиції піаніста надано модель акомпанементної стратегії, що враховує ритмічну нестабільність, експресивну артикуляцію та динамічну мінливість саксофонової партії. Розроблено комплексне поняття «емоційна інтеракція», запропоновано його дефініція. У* **Висновках** *визначено ключові механізми емоційної інтеракції та аргументовано, що емоційна взаємодія в ансамблі є не лише художньо-психологічною, а й технічною категорією, яка визначає якість інтерпретації виконуваних творів.*

Ключові слова: *інтерпретація, емоційний інтелект, камерний ансамбль, французька музика, психологія виконавського процесу, саксофон, фортепіано.*

Mariia OBOLENSKA
Ph.D in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-4044-9633*

Viktor CHURIKOV
Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Music Art of Pop and Jazz, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-3447-4434*

To cite this article: Obolenska, M., Churikov, V. (2025). Emotsiina interaktsiia ta psykholohichni aspekty interpretatsii «Dyvertysmentu» R. Butri v dueti saksofona i fortepiano [Emotional interaction and psychological aspects of the interpretation of R. Boutry's Divertimento in a saxophone–piano duet]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 120–130, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16

EMOTIONAL INTERACTION AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF R. BOUTRY'S DIVERTIMENTO IN A SAXOPHONE–PIANO DUET

Statement of the problem. *The article proposes an analysis of the psychological aspects of ensemble interaction, with R. Boutry's Divertimento serving as an example of a work that requires particular attention to the phenomenon of emotional interaction between performers. This approach makes it possible not only to reveal the specificity of ensemble dynamics but also to develop performance strategies for overcoming technical and interpretative challenges.* **Main objective** *of the study is to identify the psychological mechanisms of emotional interaction between pianist and saxophonist in the process of interpreting Boutry's Divertimento, as well as to analyze performance strategies that contribute to achieving emotional coherence in duet performance.* **Methods**. *The methodological framework of the research is based on an interdisciplinary approach that combines the principles of musicology, performance pedagogy, and the psychology of interpersonal interaction. The concept of emotional interaction draws on contemporary theories of interpersonal emotion regulation, co-regulation of emotions, and the ideas of intersubjective ensemble thinking. To analyze technical difficulties, the method of interpretative analysis is employed. To identify mechanisms of emotional interaction, a method of interactional–emotional analysis has been developed, aimed at distinguishing, describing, and interpreting the processes of emotional exchange between musicians in chamber ensembles.* **Scientific novelty**. *For the first time, Boutry's Divertimento is examined through the lens of emotional intelligence within ensemble practice. From the soloist's perspective, key «problematic passages» are identified and mechanisms for their practical resolution are proposed. From the pianist's perspective, a model of accompaniment strategy is offered, taking into account the rhythmic instability, expressive articulation, and dynamic variability of the saxophone part. The complex concept of «emotional interaction» is introduced and defined.* **Conclusions**. *The study identifies the key mechanisms of emotional interaction and argues that emotional interplay in an ensemble is not only an artistic–psychological, but also a technical category that determines the quality of interpretative performance.*

Key words: *interpretation, emotional intelligence, chamber ensemble, French music, psychology of performance, saxophone, piano.*

Актуальність проблеми. «Дивертисмент» французького композитора Роже Бутрі є твором, добре відомим кожному академічному саксофоністу, проте далеко не кожен здатний виконати його на належному рівні. Причина полягає не лише у високій технічній складності, а, насамперед, у специфіці ансамблевого узгодження, що становить головну виконавську проблему. Хоча фортепіанна партія і поступається у віртуозності саксофоновій, труднощі ансамблевої синхронізації рівною мірою стосуються як соліста, так і піаніста. Саме тому «Дивертисмент» можна розглядати як своєрідний «маркер професіоналізму» обох виконавців.

Попри значне концертне та конкурсне поширення твору, у науковій літературі бракує аналітичних праць чи практичних рекомендацій щодо його інтерпретації. Заповнення цієї прогалини становить одне із завдань даного дослідження. Новизна підходу полягає у розгляді виконавських проблем з обох сторін – саксофоніста та піаніста, що водночас надає роботі як наукової, так і практичної цінності.

Гіпотеза дослідження ґрунтується на припущенні, що секрет успішного виконання «Дивертисменту» полягає не лише у технічному опануванні нотного тексту, а передусім у площині психологічної взаємодії ансамблевих партнерів. Для позначення цього феномену ми послуговуємося поняттям «емоційна інтеракція», що передбачає формування стійкого емоційно-комунікативного зв'язку між виконавцями під час спільної інтерпретації.

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення особливостей ансамблевої взаємодії у складних метро-ритмічних умовах, показовим зразком яких слугує партитура «Дивертисменту» Р. Бутрі. У крайніх частинах твору (I і III) труднощі виникають передусім через постійні зміни метра, імпровізаційно-фрагментований характер фактури та нестійкість ритмічної пульсації, що потребує від ансамблістів високого рівня слухової чутливості. Друга частина, стилізована під блюз, увінчується розгорнутою каденцією саксофона, яка виконує функцію не лише сольного віртуозного епізоду,

а й зони психологічної напруги для піаніста: перебуваючи у стані зовнішньої «мовчазності», він має зберігати внутрішню присутність та готовність увійти в наступну третю частину в єдиному емоційно-ритмічному контексті із солістом. Таким чином, подолання ансамблевих викликів у «Дивертисменті» Р. Бутрі передбачає не лише технічну підготовку, а й сформований емоційний інтелект виконавців. Саме він дозволяє утримувати безперервний психологічний зв'язок, передбачати інтонаційні та метро-ритмічні жести один одного й своєчасно реалізовувати виконавську ініціативу у нових структурних зонах твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «емоційна інтеракція» має підґрунтя у сучасних теоріях емоційної регуляції. Фундаментальні засади заклав Джеймс Гросс (Gross, 1998), який сформулював базові принципи *emotion regulation*. Ці ідеї стали відправною точкою для міжособистісного виміру регуляції, системний огляд якої надали Абігейл Бартель та інші (Barthel et all, 2018), визначивши його як соціально-розвитковий феномен, що проявляється у довірчих стосунках і взаємному впливі. Емпіричні підтвердження таких процесів демонструють праці Андреа Горн та Андреаса Меркера (Horn, Maercker, 2016). Теоретичною рамкою для розуміння структурної взаємозалежності учасників є *Interdependence Theory* (Van Lange, Balliet, 2015), що пояснює, як дії одного впливають на результати іншого.

В музичній психології близькі підходи відображені у дослідженнях ансамблевої взаємодії. Джейн Девідсон і Джеймс Ґуд проаналізували роль соціальної та музичної комунікації в струнному квартеті, зокрема узгодження невербальних дій та виразів (Davidson, Good, 2002). Марк Леман розробив концепцію *embodied music cognition*, згідно якій тілесні жести розглядаються як ключ до емоційної синхронізації (Leman, 2007). Мартін Клейтон та інші (Clayton et all, 2005) дослідили ритмічне та емоційне налаштування учасників спільного музикування, яке прямо пов'язане з механізмами ко-регуляції. Таким чином, сучасна література з психології та музикознавства дає підстави розглядати «емоційну інтеракцію» як інтегральний феномен, що поєднує ідеї міжособистісної регуляції емоцій, тілесної координації та синхронізації в процесі ансамблевого виконання.

Слід підкреслити, що спеціалізованих музикознавчих досліджень, присвячених «Дивертисменту» Р. Бутрі, наразі практично немає. В науковій літературі відсутній системний аналіз цього твору. Єдиною відомою публікацією є стаття *Jorge A. Flores Valles (2020) «The Roger Boutry Divertimento: Worth It?»* у блозі *Performing Practice Seminar*. Її характер радше оглядово-есеїстичний: автор висловлює власні враження від твору, підкреслює його технічні труднощі. Попри суб'єктивність і неакадемічний формат, ця стаття є цінним свідченням актуального виконавського сприйняття твору, але не замінює повноцінного наукового аналізу, що відкриває простір для нашого дослідження.

Метою статті є виявлення психологічних механізмів емоційної інтеракції між піаністом і саксофоністом у процесі інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі, а також аналіз виконавських стратегій, які сприяють досягненню емоційної злагодженості в дуетній взаємодії.

Виклад основного матеріалу. У камерному ансамблі, особливо дуетному, музична взаємодія не обмежується лише точністю інтонацій та ритмічним узгодженням. На передній план виходить емоційна інтеракція – особлива форма міжособистісної комунікації, де через музику передаються емоційні стани, наміри, внутрішні образи тощо. Вона охоплює як безпосередній процес спільного виконання, так і персональну підготовку кожного музиканта окремо, що відбувається у передконцертний період. Саме через призму емоційної інтеракції постає можливість дослідити не лише ансамблеву злагодженість, а й психологічні особливості виконавської співтворчості.

В українській науковій традиції широко вживані концепції «емоційної комунікації» й «емоційної взаємодії», однак поняття «емоційної інтеракції» не зафіксоване в публікаціях навчальних чи наукових видань. У нашому дослідженні ми пропонуємо цей термін як нову аналітичну категорію, що охоплює динамічний, зворотний процес двостороннього емоційного впливу, реалізований у дуетній взаємодії піаніста й соліста як у контексті спільного виконання, так і в рамках самостійної підготовки кожного виконавця. Термін «емоційна інтеракція» як явище має ґрунт у психології й соціології, що надає достатньо аргументації, аби

служити основою для музично-психологічного термінологічного вкладу.

У психологічній традиції поняття «інтеракція» розуміється як термін, що позначає взаємодію із обов'язковим взаємовпливом людей або груп один на одного як безперервний діалог. В соціальній психології інтеракція трактується як безпосередня міжособистісна комунікація (обмін символами), важливою особливістю якої визнається здатність людини «приміряти роль іншого», уявляти собі і відчувати, як його сприймає партнер чи партнери по спілкуванню (Енциклопедія практичної психології, б. д.).

В свою чергу теоретичною базою для обґрунтування поняття емоційної інтеракції стають напрацювання в галузі міжособистісної емоційної регуляції (*interpersonal emotion regulation*) та теорії спільного емоційного регулювання (*co-regulation*). Концепції міжособистісної емоційної регуляції описують, як люди свідомо впливають на емоційний стан один одного, включно з підтримкою або модифікацією почуттів партнера. В цьому контексті інтеракція є не просто комунікацією, а виступає регулятивним обміном, що підтримує або змінює емоційні стани учасників. Вона може бути як односторонньою, так і двосторонньою. Саме двостороннє регулювання емоцій вивчають адепти теорії спільного емоційного регулювання. Вона описує процес, коли двоє учасників емоційної взаємодії свідомо регулюють власні емоції у відповідь на зміни партнера, що зберігає стабільність їхніх власних емоційних станів.

Ще однією цікавою соціально-психологічною теорією, напряму дотичною до емоційної інтеракції в камерному ансамблі видається теорія взаємозалежності (*iinterdependence theory*). Суть цієї теорії полягає в поясненні, як у стосунках між двома чи більше людьми вибудовується взаємозалежність, а саме, як дії одного впливають на результати й переживання іншого, і як партнери узгоджують свої стратегії задля спільної вигоди чи гармонії. В камерному ансамблі музиканти не можуть існувати ізольовано. Кожна дія впливає на результат партнера. Наприклад, піаніст змінює педалізацію → соліст відчуває новий колористичний фон → змінює інтонаційне забарвлення; або, соліст посилює фразу → піаніст адаптує динаміку й ритмічну пульсацію. Емоційна синхронізація є різновидом міжособистісної взаємозалежності, де головна «валюта обміну» це не матеріальний ресурс, а емоційний тонус та інтерпретаційна стратегія.

У нашому дослідженні термін «емоційна інтеракція» вживається не як синонім емоційної взаємодії у виконанні, але як аналітичний інструмент для вивчення дуетного мислення, здатного проявлятися як у прямій комунікації музикантів під час репетицій і концертів, так і у внутрішньому моделюванні партнера в процесі індивідуальної підготовки.

На відміну від емоційної комунікації, що передбачає передавання емоційного сигналу від одного виконавця до іншого, емоційна інтеракція є складнішою формою комунікації, що ґрунтується на взаємному налаштуванні, адаптації та рефлексивній відповіді. У її межах кожен учасник не лише виражає власні емоції, а й реагує на емоційні прояви партнера, активно змінюючи власну виконавську стратегію.

В площині музичного мистецтва пропонуємо дефініцію поняття:

Емоційна інтеракція – це динамічний процес взаємного емоційного обміну та впливу між музикантами, що поєднує зовнішні музичні жести й внутрішні стратегії емоційної регуляції, спрямовані на досягнення синхронізації в ансамблевому виконанні.

Концепція поняття «емоційної інтеракції» добре лягає в рамки вже існуючих психологічних моделей. Емоційна інтеракція в ансамблі розглядається як форма *interpersonal emotion regulation*, що в процесі виконання набуває характеру *co-regulation*, тобто взаємного синхронного налаштування емоційних станів музикантів. Подаючи власне визначення, ми продовжуємо логіку наукової традиції, адаптуючи її для музичної інтерпретації, а конкретніше для ансамблевої рефлексії.

У будь-якій соціальній ситуації ми або регулюємо емоції партнера (підтримка, заспокоєння, підсилення енергії), або дозволяємо партнерові регулювати наші емоції. В контексті камерного ансамблю це те, що відбувається, коли піаніст своєю динамікою чи артикуляцією «підтягує» соліста, або навпаки, коли соліст задає емоційний вектор, і акомпаніатор його «вбирає». Емоційна регуляція завжди відбувається у форматі взаємодії, а не тільки «один впливає на іншого». Механізмами можуть бути

вербальне (слово, інструкція) або невербальне (жест, інтонація, міміка, музичний сигнал) регулювання. Треба зауважити, що ефективність міжособистісної емоційної регуляції залежить від контексту: соціальних ролей, стосунків та загальної ситуації. Часто важко відокремити, де закінчується власна саморегуляція і починається регуляція іншого, бо вони тісно переплетені, особливо в мистецьких колективах.

Міжособистісна емоційна регуляція фактично є практичним виміром міжособистісної гілки теорії емоційного інтелекту (за моделями *Mayer-Salovey*, *D. Goleman*). Якщо основа емоційного інтелекту – це здатність розпізнавати, розуміти та управляти емоціями своїми й чужими, то теорія міжособистісної емоційної регуляції описує як саме ця здатність реалізується в реальній взаємодії, а теорія взаємозалежності створює рамку, яка показує, що жоден із процесів не реалізується поза взаємозалежним контекстом. В камерному дуеті чи більшому ансамблі міжособистісна емоційна регуляція є серцем емоційної інтеракції.

Розглянуті теоретичні положення концепції емоційної інтеракції набувають конкретизації у виконавському аналізі «Дивертисменту» Роже Бутрі. Цей твір є показовим прикладом для вивчення психологічних механізмів емоційної взаємодії між солістом і піаністом, оскільки його драматургічна структура та фактурна організація вимагають від виконавців постійного міжособистісного налаштування. Р. Бутрі, як представник французької музичної традиції другої половини XX століття, поєднує витончену ритмічну пластику, поліфонічні перегуки та імпровізаційність, створюючи багатовимірне поле комунікації, у якому партнери мають не лише синхронізуватися у темпоритмічних та динамічних параметрах, а й співпереживати один одному в режимі «емоційної співналаштованості».

З огляду на це, «Дивертисмент» постає як надзвичайно складний у плані емоційної взаємодії твір. Кожна зміна темпу, кожен нюанс динаміки чи артикуляційна деталь можуть порушити баланс ансамблю або, навпаки, надати йому особливої виразності. Саме тому оволодіння механізмами емоційної інтеракції стає ключем до успішного опанування цього опусу: інтерпретація, що виходить за межі формальної координації, перетворює дует на живий простір діалогу, де спільне музичне мислення народжується з тонкого психологічного відчуття партнера.

Попри жанрове визначення як дивертисменту, твір Роже Бутрі вирізняється наявністю численних сучасних елементів, зокрема виразно відчутних імпресіоністичних інтонацій та фактурних рішень. Композиція адресована передусім виконавцям високого рівня, адже перша й третя частини відзначаються швидким темпом, насиченою синкопованістю та складною метро-ритмічною організацією. Композитор активно залучає повний регістровий діапазон саксофона: на початку другої частини звучить одна з найнижчих нот інструмента у динаміці *piano*, тоді як каденція охоплює весь діапазон за допомогою широких арпеджіо на *forte*.

Фортепіанна партія не менш віртуозна: часті ритмічні зміни, розгорнуті інтервальні стрибки та масштабне охоплення клавіатури створюють значні виконавські труднощі. Додатковим чинником, що робить твір особливо вимогливим, є «специфіка ансамблевої взаємодії: співпраця між саксофоном і фортепіано ускладнена через постійні метричні зміни і відсутність чітко виражених сильних долей. Усе це зумовлює включення «Дивертисменту» Р. Бутрі до репертуару досвідчених саксофоністів та ставить його в ряд зразкових опусів камерної музики другої половини XX століття, де технічна майстерність поєднується з тонкою психологією ансамблевої взаємодії» (Flores Valles J. A., 2020).

Композиція була замовлена та написана Роже Бутрі у 1963 році спеціально для весняного конкурсу Паризької консерваторії (*Concours du Conservatoire de Paris*), що від самого початку визначило її як конкурсний твір. Первісно «Дивертисмент» існував у варіанті для саксофона з оркестром, однак згодом композитор створив і редакцію з фортепіанним супроводом, яка набула широкого поширення у виконавській практиці. Вибір назви «*Divertimento*» видається нетрадиційним для саксофона: жанр дивертисменту пов'язується передусім із музичною культурою XVIII століття, тоді як сам інструмент з'явився лише у середині XIX століття. Отже, поєднання жанрової традиції та відносно нового тембрового ресурсу набуває у цьому випадку характеру стилістичного й концептуального експерименту.

З дисертації Л. Максименко дізнаємося, що «Дивертисмент» Роже Бутрі був присвячений Марселю Мюлю: «Першим саксофоністом, що в XX ст. відновив клас саксофона в Паризькій консерваторії став Марсель Мюль (*Marcel Mule*, 1901–2001) – виконавець і педагог, засновник сучасної французької академічної школи виконавства на саксофоні. За прикладом А. Сакса Марсель Мюль заохочував французьких композиторів до створення оригінального саксофонного репертуару» (Максименко, 2020, с. 43-44).

Конкурсне походження твору зумовило його виразну структурну організацію: драматичні контрасти, віртуозна насиченість і динамічна мобільність становлять основу художнього задуму. Саме ці особливості створюють додатковий рівень ансамблевих труднощів, адже технічна вимогливість поєднується із необхідністю витонченої емоційної взаємодії між партнерами.

Спочатку окреслимо основні технічні труднощі твору. У **першій частині** провідна виконавська складність пов'язана з багатошаровою ритмічною організацією партій саксофона та фортепіано. Уже в перших тактах Р. Бутрі вибудовує своєрідний діалог: остинатні акорди фортепіано, сповнені синкопованої напруги, протиставляються рухливим мотивам саксофона, у яких короткі та довгі тривалості поєднуються в мінливі комбінації (Див. рис. 1). Внаслідок цього виникає густо сплетена поліритмічна тканина, що у темпі *Allegro ma non troppo* (♩ =104–112, 2/4) змушує виконавців підтримувати виняткову концентрацію та досягати абсолютної координації.

Додаткову гостроту створюють віртуозні пасажі в партії саксофона. Композитор щедро насичує фактуру шістнадцятими й тридцять другими тривалостями, комбінуючи їх у несподівані і не завжди прогнозовані ритмічні фігури. Постійне чергування цих малюнків не лише випробовує технічні ресурси виконавця, а й змушує його опиратися на чітке відчуття внутрішньої пульсації, аби не втратити ритмічної ясності. Тому для саксофоніста важливо не лише точно відтворювати ритмічні комбінації, а й розвивати навичку внутрішньої пульсації. Корисною є практика програвання партії під метроном із поділом на шістнадцяті – це формує відчуття «дрібного такту», яке допомагає уникнути збивань. Ефективним є також сольне виконання саксофонової партії поверх ритмічного патерну акомпанементу (навіть у вигляді простого простукування чи програвання запису акомпанементу). Доцільно розкладати пасажі на дрібніші сегменти та відпрацьовувати їх із

Рис. 1. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. I частина

різними ритмічними варіантами (метод «ритмічної модифікації»). Це розвиває технічну рівність і дозволяє уникати мікроскопічних ритмічних збоїв. Також варто тренувати гру в «подвоєному темпі» короткими відрізками, що готує пальці до віртуозних епізодів.

Хоч партія фортепіано формально і менш насичена пасажами, вона все ж потребує витримки у постійному повторенні ритмічного патерну. Тому для піаніста ключовим є створення максимально стабільної ритмічної основи. Остинатний малюнок має звучати як «пружний метроном», на який соліст може орієнтуватися. Для цього корисно вправлятися в ізольованому повторенні синкопованих акордів із чітким контролем динаміки, щоб вони не «затискали» саксофонову лінію. Але не менш важливою постає вимога знання піаністом всієї саксофонової партії і вміння при сольній підготовці проспівати чи продекламувати її поверх власного акомпанементу. Завдання це є доволі складним, тому що вимагає високого рівня координації. Але впевнене знання партії соліста в подальшому дає змогу піаністу прогнозувати дрібні відхилення саксофоніста в агогіці, динаміці і фразуванні.

З третьої по п’яту цифру фактура зазнає суттєвих змін: композитор переходить до розміру 3/4 і характеру *espressivo*. В ритмічному контурі саксофонової партії з’являються квартолі та тріольні фігури у швидкому русі, що створює відчуття імпровізаційної свободи й підкреслює ліричний характер епізоду. Невелика каденція перед п’ятою цифрою вимагає від виконавця тонкого відчуття агогіки, здатності гнучко поєднувати вільність та структурну логіку фрази. Починаючи з шостої цифри відновлюється початкова тема, а з восьмої і початковий темп. Проте цього разу композитор переносить акцент на динамічні нюанси: переважають *piano* та раптові переходи до *subito piano*, що змінює драматургічний вектор розвитку від зовнішньої віртуозності до внутрішньої напруженої виразності. Для саксофоніста важливо поєднати віртуозність із виразністю. Каденційні відхилення потребують тонкого контролю дихання та фразування. Доцільно відпрацьовувати каденцію в повільному темпі, концентруючись на плавності агогіки. Піаністу необхідно уважно слідкувати за нюансами соліста – в місцях із *subito piano* акомпанемент має не тільки знизити динаміку, а й змінити характер звуковидобування (м’яке туше).

Друга частина (Andante, ♩ =63) витримана у дусі концертної традиції, де основний акцент зосереджується на темброво-виразових можливостях саксофона. Вирішального значення набуває делікатне застосування вібрато, яке надає звукові особливої пластичності та наближає інтонаційну виразність до вокальної природи. Фортепіанна партія у цій частині вирізняється характерним нашаруванням гармоній від глибокого басового регістру до високих обертонів, що створює колористичне тло з відчутними алюзіями до блюзових гармоній. Саме тому насичені басові звуки набувають особливої ваги, формуючи основу вертикалі та водночас посилюючи резонанс усієї фактури. В 15-й цифрі композитор надає піаністу сольний епізод, в якому виконавець має продемонструвати максимум художньої переконливості, адже саме цей фрагмент спрямований на безпосередній емоційний контакт із аудиторією. Партія саксофона в цей час перебуває в паузах, однак виконавець має зберігати сценічну зосередженість та цілісність образу, уникаючи будь-яких дій, що могли б зруйнувати створене музичне враження.

Після фортепіанного соло розпочинається сольна каденція саксофона в динаміці *mf*, яка блискавично наростає до *f* завдяки висхідному пасажу. Тут саксофоністу відведено роль вивести слухача зі стану медитативного «трансу», викликаного попереднім фортепіанним епізодом. Рекомендується робота над каденцією спочатку без динаміки з акцентом уваги лише на точність ритму, з подальшим поступовим додаванням нюансів. Важливим засобом є також помірне використання вібрато, яке надає звучанню пластичності без втрати чистоти інтонації.

Попри те, що текст каденції досить детально фіксує авторські вказівки, простір для індивідуального інтерпретаційного наповнення залишається у тонких виконавських деталях: виборі артикуляції, інтонаційній гнучкості та агогічних відтінках. Завдяки цьому каденція перетворюється на своєрідну «лабораторію інтерпретаційних рішень». Фортепіанна партія в цей час не задіяна, тому піаніст має можливість трохи перепочити. Водночас на завершальному

елементі каденції – квартово-квінтових пасажах – піаніст має відновити активну участь, увійшовши в емоційний резонанс із саксофоністом. Це необхідно для досягнення органічної ансамблевої єдності, адже фінальна нота каденції водночас позначає першу долю початку третьої частини, що зумовлює особливу вагу моменту переходу (Див. рис. 2).

Фінальна, третя частина (Presto, 2/4), починається *attacca* і різко контрастує з попереднім *Andante*. Тут майже відсутні синкопи, однак композитор динамізує розвиток завдяки частим метричним змінам (у 19-й цифрі: 2/4 – 3/8 – 3/4 – 3/8 – 2/4). У 22-й цифрі повертається лірична тема першої частини, у якій знову з'являються квартолі в розмірі 3/4. Кульмінацією стають фінальні епізоди (цифри 22–24), побудовані на віртуозному накладанні квартолей, квінтолей і секстолей шістнадцятими тривалостями. У поєднанні з основною темою вони формують динамічну, багатовимірну драматургію фіналу, що вимагає від виконавців максимальної технічної витривалості та інтерпретаційної гнучкості (Див. рис. 3).

Саксофоністу варто практикувати вправи з чергуванням різних метричних групувань у швидкому темпі. Це формує гнучке метричне відчуття, необхідне для точного переходу між змінами розміру. Піаністу потрібно зберігати точність і стабільність навіть у моменти метричних змін, аби не створювати відчуття хаосу. Акомпанемент має залишатися своєрідною «опорою», дозволяючи саксофоністові свободу віртуозного руху.

Таким чином, подолання виконавських труднощів у «Дивертисменті» Роже Бутрі полягає не лише у відпрацюванні технічних деталей кожної партії, а й у виробленні спільної ансамблевої стратегії. Саксофоніст і піаніст мають узгодити ритмічні відчуття, динамічні акценти та агогічні відхилення, адже саме у їхньому взаємному «співмисленні» народжується цілісна інтерпретація твору. Та для професійного і переконливого виконання «Дивертисменту» недостатньо опанувати лише технічну сторону. Робота над твором виходить далеко за межі технічного відпрацювання. Вона передбачає розвиток ансамблевої чутливості, де лідерство не означає домінування, а визначається спільною відповідальністю за цілісність музичного процесу. А дихальне фразування є не лише фізіологічною умовою гри на духовому інструменті, а й постає універсальним принципом ансамблевої взаємодії, який формує єдине «музичне дихання» дуету.

У класичному дуеті духового і клавішного інструментів на перший погляд природним лідером є духовик, оскільки саме його партія містить головний мелодичний матеріал. Проте в «Дивертисменті» композитор надає фортепіано не лише функцію акомпанементу, а й роль ритмічного «двигуна». Так в першій частині остинатна синкопована фактура вимагає від піаніста максимальної стабільності, яка стає опорою для саксофоніста. У третій частині, з її складними метричними зрушеннями, лідерство переходить до саксофона, який формує лінію розвитку, тоді як піаніст забезпечує точність метро-ритмічних переходів. Саксофоніст у цьому дуеті не може залишатися ізольованим солістом, його інтерпретація потребує постійного внутрішнього налаштування на партію фортепіано. Для цього необхідним є активне «співслухання», тобто вміння відчувати логіку акомпанементної фактури ще до того, як вона прозвучить у конкретному такті. Практичним

Рис. 2. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. III частина

Рис. 3. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. III частина

способом є програвання власної партії поверх фортепіанного ритмічного остинато або навіть виконання певних фрагментів акомпанементу самостійно, щоб сформувати цілісне відчуття ансамблю. Таке налаштування дозволяє саксофоністові більш вільно варіювати нюанси і водночас зберігати синхронність із партнером. Таким чином, лідерство тут є динамічним і взаємним, воно змінюється залежно від драматургічної ситуації.

Також особливістю будь-якого ансамблю за участі духового інструмента є те, що мелодична фраза визначається не лише музичною логікою, а й фізіологією дихання. Так в другій частині твору партія саксофона вимагає розгорнутого й пластичного дихання, що формує довгі арки фраз. Для піаніста це означає необхідність «співдихати» з партнером: підлаштовувати агогіку, динаміку і навіть артикуляцію під фрази соліста, ніби він сам «дихає» разом із ним. Піаніст має не лише слухати партнера, а й випереджати його дихання, передбачати моменти початку й завершення фрази. Це вимагає особливого типу слухової уваги – антиципаційної, коли акомпаніатор орієнтується не на вже прозвучалу ноту, а на очікуваний музичний жест саксофоніста.

Одним із найскладніших завдань для піаніста є передача відчуття еластичності в умовах ритмічної повторюваності. Часте остинато, особливо у першій частині твору, може легко перетворитися на механічний акомпанемент. Уникнути цього допомагають варіативність у туше, мікроскопічні динамічні відтінки та гнучке реагування на фразування саксофоніста. Тільки таким чином повторювані структури залишаються «живими» і наповненими сенсом, а не звучать як технічний фон. Поведінка піаніста безпосередньо впливає на виконавське самопочуття саксофоніста. Якщо акомпанемент звучить надто жорстко чи нестабільно, соліст відчуває напруження, що ускладнює реалізацію фразування й дихання. Навпаки, коли піаніст створює стабільну й водночас гнучку ритмічну основу, саксофоніст отримує відчуття впевненості й свободи для музичного висловлення. Таким чином, «Дивертисмент» Р. Бутрі наочно демонструє, що ансамбль саксофона й фортепіано може бути успішним лише за умови постійного діалогу, в якому проблеми лідерства вирішуються через взаємодоповнення, а дихальне фразування стає спільною основою інтерпретаційної цілісності.

Тепер перейдемо до опису психологічних механізмів емоційної інтеракції в дуеті саксофона і фортепіано.

Антиципаційне слухання: піаніст і саксофоніст мають прогнозувати музичні жести один одного ще до того, як вони прозвучать. Це стосується як метро-ритмічних зрушень (раптові зміни розміру, паузи), так і динаміки.

Співдихання: для ансамблю духового і клавішного інструментів ключовим стає дихальне фразування. Саксофоніст формує фрази на основі власного дихання, а піаніст має «співдихати» з ним, підлаштовуючи агогіку й динаміку.

Емоційний резонанс: виконавці «дзеркалять» емоційний стан один одного через інтонацію, темп, динаміку. Це дозволяє утримувати спільну емоційну атмосферу навіть за різних функцій: у каденції другої частини саксофоніст веде, а піаніст, перебуваючи у паузі, має емоційно «проживати» цей епізод, щоб вступити в наступний розділ у єдиному настрої.

Ко-регуляція (спільна регуляція): в процесі ансамблевого музикування виконавці взаємно врівноважують свої реакції: якщо один партнер схильний до прискорення чи розширення темпу, інший підтримує стабільність. Завдяки цьому вдається уникнути розпаду ансамблю.

Емпатійна увага: виконавці постійно налаштовуються на внутрішній стан один одного. Це виходить за межі суто музичного й стосується психологічної взаємної довіри. В «Дивертисменті» відчуття емпатії особливо необхідне у кульмінаційних розділах третьої частини, де дуетна напруга може легко перейти в хаос, якщо партнери не «чують» один одного.

Внутрішня діалогічність: емоційна інтеракція має форму постійного діалогу – саксофон і фортепіано не лише «разом рухаються», а й реагують один на одного, ставлять «запитання» й «відповідають». Така діалогічність особливо відчутна у чергуванні тематичних блоків між саксофоном і фортепіано.

Отже, механізми емоційної інтеракції утворюють своєрідний «психологічний апарат» ансамблевої взаємодії, завдяки якому технічні й ритмічні труднощі перетворюються на живий музичний процес. Такий спосіб музичного спілкування активує інтероцепцію, як внутрішнє відчуття музичного жесту партнера, емпатичне слухання та нелінійну антиципацію – передчуття не «по розрахунку», а по виразу, диханню, настрою партнера. Професійним музикантам завжди треба пам'ятати, що музика живе не стільки в нотах, скільки в міжпросторовому співдиханні ансамблевих виконавців, що потребує розвитку тілесного, емоційного й уявного зв'язку з партнером.

Висновки. Опанування технічними складнощами «Дивертисменту» Роже Бутрі, безумовно, є необхідною умовою, проте аж ніяк не достатньою для художньо переконливого виконання. Партитура твору побудована на постійному співставленні двох планів: саксофонової мелодичної лінії та фортепіанної фактури, яка формує ритмічне й динамічне тло. Лише зовнішня точність у відтворенні поліритмічних нашарувань і віртуозних пасажів не забезпечує цілісного звучання: необхідною стає емоційна інтеракція між виконавцями.

У першій частині це виявляється у співвідношенні напружених синкопованих акордів аккомпанемента і рухливих саксофонових мотивів: без активного слухання один одного й гнучкої реакції ансамбль втрачає відчуття драматичної пружності. У другій частині емоційна інтеракція особливо проявляється у каденції: саксофоніст втілює індивідуальну свободу виразності, тоді як піаніст має зберігати стан «емоційної готовності» для бездоганного вступу в наступному розділі. У третій частині, з її частими метричними змінами, взаємне відчуття «пульсу» та здатність реагувати на найменші динамічні й агогічні відхилення стають ключем до створення єдиного музичного потоку. Таким чином, «Дивертисмент» Р. Бутрі є яскравим прикладом твору, де успішна інтерпретація неможлива без балансу між технічною точністю та психологічно-емоційною взаємодією виконавців. Саме емоційна інтеракція перетворює складну поліритмічну тканину і віртуозні пасажі на живий музичний діалог, у якому зберігається і драматичне напруження, і виразна художня цілісність.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналізу емоційної інтеракції в камерних ансамблях із різними інструментальними складами, а також вивчення багатошарових форм комунікації в тріо та квартетах. Такий підхід дозволить не лише окреслити універсальні закономірності емоційної взаємодії, але й виявити її інструментально-специфічні прояви.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Інтеракція. (б. д.). Психологіс. Енциклопедія практичної психології. URL: http://psychologis.com.ua/interakciya.htm (дата звернення: 27.08.2025).
2. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2020.
3. Barthel A. L., Hay A., Doan S. N., Hofmann S. G. Interpersonal emotion regulation: A review of social and developmental components // Behaviour Change. 2018. Vol. 35, № 4. C. 203–216. DOI: https://doi.org/10.1017/bec.2018.19
4. Boutry R. Divertimento pour Saxophone Alto et Orchestre à Cordes ou Piano. Paris: Alphonse Leduc, Éditions Musicalis, 1964.
5. Clayton M., Sager R., Will U. In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology // European Meetings in Ethnomusicology. 2004. Vol. 11, № 1. C. 3–142.
6. Davidson J. W., Good J. M. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study // Psychology of Music. 2002. Vol. 30, № 2. C. 186–201. DOI: https://doi.org/10.1177/0305735602302005
7. Flores Valles J. A. The Roger Boutry Divertimento: Worth it? URL: https://performingpracticeseminar.wordpress.com/2020/10/01/roger-boutry-divertimento-worth-it/ (дата звернення: 27.08.2025).
8. Gross J. J. The emerging field of emotion regulation: An integrative review // Review of General Psychology. 1998. Vol. 2, № 3. C. 271–299. DOI: https://doi.org/10.1037/1089-2680.2.3.271
9. Horn A. B., Maercker A. Intra- and interpersonal emotion regulation and adjustment symptoms in couples: The role of co-brooding and co-reappraisal // BMC Psychology. 2016. Vol. 4, № 1. C. 51. DOI: https://doi.org/10.1186/s40359-016-0159-7
10. Leman M. Embodied music cognition and mediation technology. Cambridge: MIT Press, 2007.
11. Van Lange P. A. M., Balliet D. Interdependence theory // APA Handbook of Personality and Social Psychology. Vol. 3. Interpersonal Relations / ред. M. Mikulincer, P. R. Shaver, J. A. Simpson, J. F. Dovidio. Washington: American Psychological Association, 2015. C. 65–92. DOI: https://doi.org/10.1037/14344-003

REFERENCES:

1. Interaktsiia, (b. d.). Psykholohis. Entsyklopediia praktychnoi psykholohii [Interaction (n.d.). Psychology. Encyclopedia of Practical Psychology]. URL: http://psychologis.com.ua/interakciya.htm (date of access 27.08.2025). [in Ukrainian].
2. Maksymenko, L. (2020). Regionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. Dys. … kand. mystetstvoznavstva. Lviv. [in Ukrainian].
3. Barthel, A. L., Hay, A., Doan, S.N., & Hofmann, S. G. (2018). Interpersonal emotion regulation: A review of social and developmental components. Behaviour Change, 35(4). P. 203–216. https://doi.org/10.1017/bec.2018.19 [in English].
4. Boutry, R. (1964). Divertimento pour Saxophone Alto et Orchestre à Cordes ou Piano. Alphonse Leduc. Éditions Musicalis. Paris. [Sheet music edition].
5. Clayton, M., Sager, R., Will, U. (2004). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. European Meetings in Ethnomusicology, 11(1). P. 3–142. [in English].
6. Davidson, J. W., Good, J. M. (2002). Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. Psychology of Music, 30(2). P. 186–201. https://doi.org/10.1177/0305735602302005 [in English].
7. Flores Valles, J. A. (2020). The Roger Boutry Divertimento: Worth it? URL: https://performingpracticeseminar.wordpress.com/2020/10/01/roger-boutry-divertimento-worth-it/ (date of access 27.08.2025). [in English].
8. Gross, J. J. (1998). The emerging field of emotion regulation: An integrative review. Review of General Psychology, 2(3). P. 271–299. https://doi.org/10.1037/1089-2680.2.3.271 [in English].
9. Horn, A. B., Maercker, A. (2016). Intra- and interpersonal emotion regulation and adjustment symptoms in couples: The role of co-brooding and co-reappraisal. BMC psychology, 4(1), 51. https://doi.org/10.1186/s40359-016-0159-7 [in English].
10. Leman, M. (2007). Embodied music cognition and mediation technology. MIT Press. [in English].
11. Van Lange, P. A. M., Balliet, D. (2015). Interdependence theory. In M. Mikulincer, P. R. Shaver, J. A. Simpson, & J. F. Dovidio (Eds.), APA handbook of personality and social psychology, Vol. 3. Interpersonal relations. P. 65–92. American Psychological Association. https://doi.org/10.1037/14344-003 [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 789+781.62
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-17

Леонід ПЕТКУН
аспірант кафедри джазу та популярної музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *https://orcid.org/0009-0003-3411-4057*

Бібліографічний опис статті: Петкун, Л. (2025). Екскурс в історію рудиментального виконавства у Швейцарії. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 131–139, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-17

ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ РУДИМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ШВЕЙЦАРІЇ

Мета статті *полягає в окресленні історичних витоків, тенденцій розвитку та становлення рудиментального виконавства на теренах Швейцарії. У статті подається порівняльна характеристика провідних виконавських шкіл – Basler Trommeln і Tambour-Ordonnanz – з урахуванням їхніх регіональних особливостей, репертуарної специфіки та формування системи рудиментів. На підставі аналізу першоджерел визначаються прикметні ознаки, спільні риси та відмінності шкіл, а також прослідковується еволюція способів нотації барабанного репертуару від умовно ієрогліфічного та ономатопеїчного письма до впровадження нотної графіки й усталення сучасних способів фіксації музичного тексту.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на комплексному поєднанні декількох методів. Ретельне вивчення джерел XVIII–XX ст. зумовило необхідність залучення джерелознавчого методу. Історичний метод застосовано при дослідженні хронології становлення рудиментального виконавства, а визначення специфіки та відмінностей виконавських шкіл базується на методові компаративного аналізу.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у спробі презентації цілком недослідженої в українському музикознавчому дискурсі сфери виконавства і водночас упровадження в український термінологічний обіг поняття «rudimental drumming», широко уживаного у світовому виконавському контексті, а також у системному порівнянні шкіл рудиментального виконавства з диференціюванням їхніх історичних, функціональних і виконавських особливостей.*

Висновки. *Рудиментальне виконавство Швейцарії представлене двома самостійними школами, що побутували у двох протилежних сферах, пов'язаних із військовою діяльністю (Tambour-Ordonnanz) і цивільним життям (Basler Trommeln). Відмінності між ними полягають передовсім у функціональній приналежності, регіональних особливостях, формуванні системи рудиментів, у кількості і видах використовуваних рудиментів, способах їх трактування, у специфіці репертуару і формах його нотації. Вагомим внеском Швейцарії у світову практику рудиментального виконавства є формування низки рудиментів, що стали невід'ємною часткою сучасних барабанних традицій і входять до переліку «Сорока міжнародних рудиментів Товариства Перкусійних Мистецтв» (1984), а також переліку сорока двох рудиментів «Рудиментального Кодексу» товариства «Креативна Перкусія» (2018).*

Ключові слова: *барабанні рудименти, рудиментальне виконавство, базельська школа, школа військових барабанщиків, ономатопеїчна нотація, барабанні сигнали.*

Leonid PETKUN
Postgraduate Student, Departament of Jazz and Popular Music, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostapa Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *https://orcid.org/0009-0003-3411-4057*

To cite this article: Petkun, L. (2025). Ekskurs v istoriiu rudymentalnoho vykonavstva u Shveitsarii [An excursion into the history of rudimental drumming in Switzerland]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 131–139, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-17

AN EXCURSION INTO THE HISTORY OF RUDIMENTAL DRUMMING IN SWITZERLAND

The purpose of the article *is to outline the historical origins, developmental trends, and establishment of rudimental drumming in Switzerland. The article provides a comparative analysis of Basler Trommeln and Tambour-Ordonnanz, taking into account their regional features, repertoire specificity, and the formation of rudimental systems. Based on the analysis of primary sources, distinctive characteristics, common features, and differences are identified, and the evolution of drum notation practices is traced – from conventionally hieroglyphic and onomatopoetic forms of writing to the adoption of staff notation and the establishment of modern methods of musical text fixation.* ***The research methodology*** *is grounded*

in the comprehensive application of several approaches. A thorough study of 18th–20th-century sources necessitated the use of the source-critical method. The historical method was applied in examining the chronology of rudimental drumming, while the determination of the specificities and differences was based on the method of comparative analysis. ***The scientific novelty*** *of the study lies in an attempt to present an entirely unexplored sphere of drumming within Ukrainian musicological discourse, while simultaneously introducing into Ukrainian scholarly terminology the concept of rudimental drumming, which is widely used in the global performance context. Furthermore, the study offers a systematic comparison of Basler Trommeln and Tambour-Ordonnanz, differentiating their historical, functional, and drumming characteristics.* ***Conclusions.*** *Rudimental drumming in Switzerland is represented by two independent practice that existed in two opposite domains: military practice (Tambour-Ordonnanz) and civic life (Basler Trommeln). Their differences are primarily determined by functional roles, regional characteristics, the formation of rudimental systems, the number and types of rudiments used, their interpretation, as well as the repertoire and its notational forms. Switzerland's significant contribution to the global practice of rudimental drumming is the development of a number of rudiments that have become an integral part of contemporary drumming traditions and were included in the list of "The 40 Percussive Arts Society International Rudiments" (1984), as well as the 42 rudiments of the "Creative Percussion Rudimental Codex" (2018).*

Key words: *drum rudiments, rudimental drumming, Basler Trommeln, Tambour-Ordonnanz, onomatopoeic notation, drum signals.*

Актуальність проблеми. Рудиментальне виконавство посідає важливе місце в історії європейської та світової музичної культури. Його основи формувались у військових оркестрах XIV століття, а перші згадки про барабанні рудименти зафіксовані у посібниках середини XVIII століття.

Швейцарія, завдяки багатовіковій військовій традиції та розвитку унікальних виконавських практик, відіграла провідну роль у становленні рудиментального виконавства. Військові здобутки і авторитет швейцарських найманців, які упродовж XV–XIX століть використовували барабанні сигнали і марші під час служби в іноземних військах, сприяли поширенню барабанного мистецтва, що поступово інтегрувалося у військові культури Франції, Німеччини, Великої Британії, Італії, Нідерландів, а згодом США. Попри це, наукові дослідження рудиментального виконавства зосереджуються переважно на пізнішій американській традиції, тоді як швейцарські школи менше вивчені та систематизовані, отже потребують ґрунтовного музикознавчого аналізу. Тож актуальність теми зумовлена необхідністю:

- осмислення історичного внеску швейцарських виконавських шкіл у розвиток європейської та світової музичної культури;
- аналізу провідних виконавських шкіл (Basler Trommeln і Tambour-Ordonnanz), сформованих у Швейцарії, що репрезентують різні культурні й функціональні моделі;
- вивчення інтеграції рудиментальних традицій у міжнародному контексті, зокрема їхнього впливу на формування інших національних шкіл.

У такому ракурсі дослідження рудиментального виконавства у Швейцарії постає не лише важливим для реконструкції історико-культурних процесів, а й актуальним у перспективі розвитку сучасних виконавських практик та методів навчання гри на ударних інструментах, адже у сучасному барабанному виконавстві рудименти є фундаментальним компонентом індивідуального музичного стилю виконавця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Рудиментальне виконавство, незважаючи на вікові традиції побутування у різних національних культурах, залишається цілком не висвітленим в українському музикознавстві, а іншомовні публікації мають переважно публіцистичний характер. Пропоноване дослідження тенденцій розвитку і формування рудиментального виконавства Швейцарії ґрунтується головно на аналізові доступних першоджерел – дидактичних посібників XVIII–XX ст.

Описові базельської школи рудиментального виконавства присвячена розвідка Даніеля Роґера (2004), в якій автор крім відомостей про інструмент подає перелік і стислу характеристику рудиментів базельської школи.

Раян Блум, виконавець і водночас перекладач одного із посібників швейцарської школи військових барабанщиків, у своїх публікаціях (2022) намагається розв'язати термінологічні колізії, що виникають внаслідок ототожнення понять Basel drumming і Swiss drumming, які не є синонімічними поняттями, а презентують дві різні школи – базельську (Basler Trommeln) і школу військових барабанщиків (Tambour-Ordonnanz), два цілком відмінні, самобутні типи виконавства, мистецькі форми та виконавські ідіоми.

Мета статті полягає в окресленні історичних витоків рудиментального виконавства, тенденцій розвитку та формування виконавських шкіл у Швейцарії. У статті подається порівняльна характеристика провідних виконавських шкіл – Basler Trommeln і Tambour-Ordonnanz – з урахуванням їхніх регіональних особливостей, репертуарної специфіки та формування системи рудиментів. На підставі аналізу першоджерел визначаються прикметні ознаки, спільні риси та відмінності шкіл, а також прослідковується еволюція способів нотації барабанного репертуару від умовно ієрогліфічного та ономатопеїчного письма до впровадження нотної графіки й усталення сучасних способів фіксації музичного тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження. До XIII століття ударні інструменти не посідали помітного місця в європейській музичній культурі. Поширення перкусійних інструментів активізувалося після хрестових походів внаслідок проникнення елементів східної музичної традиції в культурний простір країн Західної Європи. Перші задокументовані згадки про застосування ударних інструментів, зокрема у військових цілях, датуються XIV століттям. Так, відомо про використання барабанів у швейцарському війську під час битви під містом Лаупен 1339 року (9, Rogger, с. 10) та битви під Земпахом 1386 року (7, Chandler, 1990, с. 7). Барабанщики і трубачі розташовувалися поруч із командиром і прапороносцями у центрі швейцарської баталії – каре, тобто квадрата, що складався із 30–50 пікінерів та алебардистів (1, Войтович Л., Овсінський Ю., 2017, с. 697). Особливе географічне розташування Швейцарії у поєднанні з високим рівнем тактичної підготовки військових піхотинців сприяло тому, що країну було надзвичайно складно завоювати. Успіхи швейцарського війська швидко набули розголосу в Європі, що зумовило активне залучення швейцарських найманців до військових кампаній різних держав упродовж XV–XIX століть. «Швейцарська піхота з кінця XIV століття стала бажаним найманим контингентом у європейських військах. Міланські герцоги Вісконті 1373 р. започаткували наймання швейцарської піхоти. Згодом до них долучилися французькі королі. […] Майже до середини XIX ст. швейцарські найманці служили у військах Франції, італійських держав, Іспанії та Голландії» (1, Войтович Л., Овсінський Ю., 2017, с. 698–699). Тож цілком закономірно швейцарські війська здобули статус елітарних, а їхні військові традиції – авторитет серед європейських армій.

Саме участь найманців у численних битвах уможливила передачу військових традицій Швейцарії арміям інших країн. Використання ударних інструментів швидко поширювалось країнами Європи, охоплюючи передовсім Францію, Німеччину, Велику Британію, Італію та Нідерланди. Військові барабанщики цих країн запозичували досвід безпосередньо у швейцарських музикантів під час спільних походів і воєнних дій.

У мирний час потреба в ударних інструментах зменшувалась, однак військові музиканти швидко адаптувалися до соціального життя і стали незамінними учасниками різноманітних громадських заходів і подій. Однією із таких подій був відомий Базельський карнавал Фастнахт (Basler Fastnacht) з костюмованою ходою та участю оркестрів барабанщиків. Альфонс Ґрідер (Alfons Grieder) писав: «У Базелі можна почути барабани не лише на війні, а й на весіллях, святах і навіть у церкві» (7, Chandler, 1990, с. 8).

Рудиментальне виконавство Швейцарії охоплює різноманітні традиції, що сформували дві самостійні потужні школи:

1. *Basler Trommeln* (базельська школа барабанного виконавства), яка отримала назву відповідно до її географічної локалізації – міста Базеля.

2. *Tambour-Ordonnanz* (школа військових барабанщиків), заснована на військовому підґрунті.

Обидві школи послуговуються схожою термінологією і мають низку спільних ознак. Проте, наявні відмінності переконливо свідчать про осібні шляхи розвитку обох напрямків та необхідність їхньої наукової диференціації.

Відмінності між школами полягають передовсім у регіональних особливостях використання рудиментів, кількості і типах рудиментів, їхній ритмічній інтерпретації, репертуарній специфіці, формах нотації.

Школа військових барабанщиків, спрямована головно на забезпечення потреб у сфері військового виконавства, цілком арґументовано і передбачувано зосереджується на

репертуарові, що тематично відображується у сигналах і маршах, натомість виконавські традиції базельської школи пов'язані насамперед із виконанням світського репертуару, що не має військового застосування.

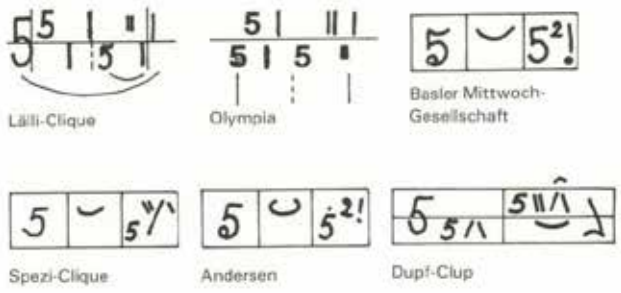
Найменування «базельська школа» походить від географічної назви регіону Швейцарії з центром у прикордонному між Францією та Німеччиною місті Базель та його околицях. Ударні інструменти віддавна посідали значне місце в культурній традиції цього міста, сприймаючись його мешканцями як символ власної ідентичності. Базельська школа асоціюється передовсім зі святкуванням фестивалю Фаснахт – найбільшого фестивалю у Швейцарії, який 2017 року був унесений до переліку елементів нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Базельська школа барабанного виконавства налічує до 49 рудиментів, зокрема: Batafla, Bataflafla, Doublé, Mühleradstreich, Mühle, Ratafla, Einfacher Tagwachtstreich, Coup de Charge та інші.

Особливе місце у традиції Basler Trommeln посідають системи нотації (*Baslertrommelnotenschriften*), що використовуються для письмової фіксації та відтворення барабанного репертуару. Існує три основні їхні різновиди:

1. *Hieroglyphenschrift* – ієрогліфічна нотація.
2. *Bergerschrift* – нотація Берґера.
3. *Zündstoffschrift* – нотація «Zündstoff».

Перший спосіб нотації, який умовно можна назвати ієрогліфічною нотацією, запропонував приблизно 1865 року Самюель Северін (Samuel Severin). *Hieroglyphenschrift* компонується з окремих цифр, ліній, знаків та символів. За такої системи фіксації музичного тексту, його зміст не відповідає точній транскрипції гри, тож використовується переважно не для вивчення, ознайомлення чи відтворення репертуару, а лише для його запам'ятовування. Саме тому упродовж багатьох років базельська школа була абсолютно недоступною для сторонніх виконавців. Така специфіка письма значною мірою обмежувала доступ до репертуару базельської школи стороннім виконавцям. Опанування ієрогліфічної нотації було практично недосяжним завданням для музикантів, які не належали до локальної традиції. Ієрогліфічне письмо зазнало трансформацій у різних навчальних закладах Базеля, внаслідок чого виникло багато похідних варіантів цього письма, що додатково ускладнило доступ до базельської школи барабанного мистецтва для виконавців з інших місцевостей.



Приклад 1. Варіанти нотації рудимента «Coup de Charge»

Намагання виконавців базельської школи подолати кордони локальної замкненості й герметичності власної виконавської культури, вийти за межі географічно обмеженого простору і познайомити світ зі своїм неповторним мистецтвом, спонукало представників школи до пошуку нового способу донесення і презентації музичного матеріалу, зокрема, через усталення нової універсальної форми нотації, яка була б зрозумілою не лише для місцевих виконавців, а й для музикантів поза межами Базеля.

На початку XX століття ці зусилля призвели до утворення нової форми нотації, що отримала назву «Bergerschrift» за прізвищем її автора. Фріц Роберт (Рудольф) Берґер (Fritz Robert (Rudolf) Berger, 1895–1963) – композитор, виконавець і педагог, легендарний «docteur du tambour», зумів адаптувати унікальну систему базельської нотації, зробивши її зрозумілішою і доступнішою для барабанщиків усього світу.

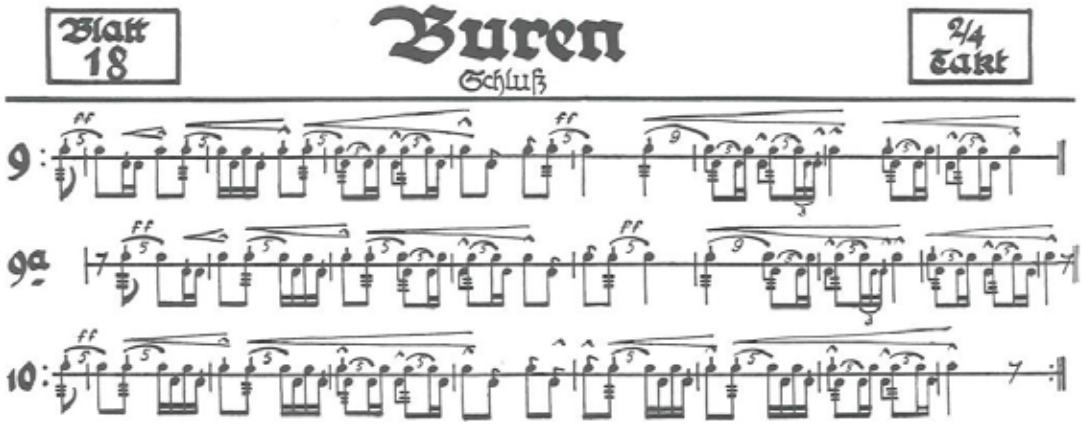
Нотація Берґера базується на дволінійній системі нотації, поширеній у музичній практиці початку XX століття, та загальновживаних ритмічних знаках і символах. Нова система нотації дозволила барабанщикам записувати музичний матеріал, максимально наближуючи його до транскрипції, тож виконавці отримали змогу опановувати репертуар без необхідності безпосередньої консультації з автором чи носіями традиції. Фріц Берґер доклав чимало зусиль для поширення базельської школи за межами країни, написав низку праць, зокрема й англійською мовою, активно листувався із представниками інших шкіл. Серед його праць: *Das*

Basler Trommeln nebst vollständigem Lehrgang und einer Sammlung aller Basler Trommelmärsche (1928), *Das Basler Trommeln, Werden und Wesen* (1936), *Das Basler Trommeln* (1956), *Instructor for Basle Drumming* (1964), *Méthode Baloise de Tambour* (1964), тритомне видання маршів для барабана (*Trommelmärsche*, 1959–1965). Нижче подано взірець нотації Берґера.

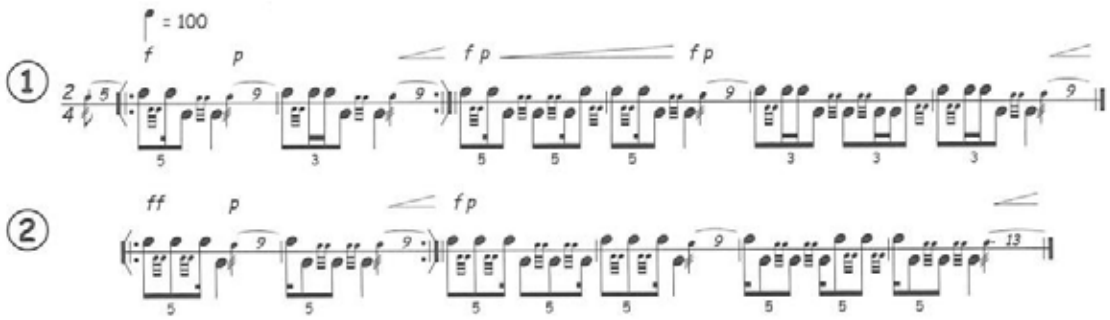
Форма нотації, що є найпоширенішою серед представників базельської школи, отримала назву *Zündstoffschrift*. Її найменування походить від назви опублікованого 1983 року посібника «Zündstoff für Trommler», в якому був переглянутий і допрацьований *Bergerschrift*. Унаслідок внесених змін і доопрацювання нова форма нотації забезпечила точніше фіксування й відтворення репертуару. Нотація *Zündstoff*, яку розвивало і пропагувало Швейцарське Товариство барабанщиків і флейтистів (*Schweizerischen Tambouren- und Pfeiferverband*), це розширена й удосконалена версія нотації Берґера. Нотацією *Zündstoff* Фріц Берґер послуговувався, компонуючи зібрання маршів (*Trommelmärsche*).

Базельська школа барабанного виконавства – одна із найбільш упізнаваних шкіл у світі, завдяки активній участі Фріца Берґера в її популяризації. Згодом до цієї місії долучився головний послідовник і учень Берґера – Альфонс Ґрідер. У другій половині XX століття Ґрідер відвідав багато барабанних корпусів у США. Там він навчав барабанщиків базельському стилю гри, що в результаті призвело до закріплення швейцарської школи на провідних позиціях у світі.

На відміну від базельської школи, що була територіально зосереджена довкола міста Базель, Tambour-Ordonnanz – школа військових барабанщиків – функціонувала на теренах усієї Швейцарії. Рудиментальне виконавство школи налічує до 32 рудиментів супроти 49 рудиментів базельської школи. Усі рудименти Tambour-Ordonnanz у тій чи іншій формі застосовуються також у базельській школі, натомість низка рудиментів ідентифікується виключно з традицією базельської школи, тож їх неможливо знайти у Tambour-Ordonnanz. Важливою відмінністю є й підхід до виконання: у базельській



Приклад 2. Fritz Berger «Buren»

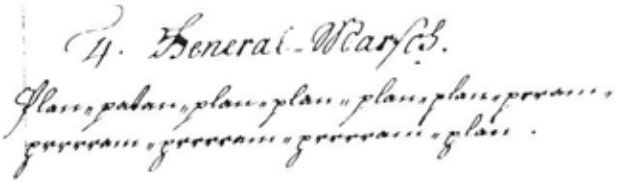


Приклад 3. Fritz Berger «Neue Baslertagwacht»

школі нотний матеріал неодмінно інтерпретується (іноді її називають «базельським свінґом»), натомість рудименти Tambour-Ordonnanz виконуються буквально так, як написані, без жодної інтерпретації, адже навіть незначне відхилення від рутинного шаблону і закладеного в ньому повідомлення могло б спричинити непорозуміння і сум'яття серед піхотинців під час військового походу чи в будь-яких інших ситуаціях.

Школа військових барабанщиків спрямована насамперед на забезпечення військових потреб, тож її репертуар охоплює сигнали, заклики і марші – жанри, що визначають сферу військової музики.

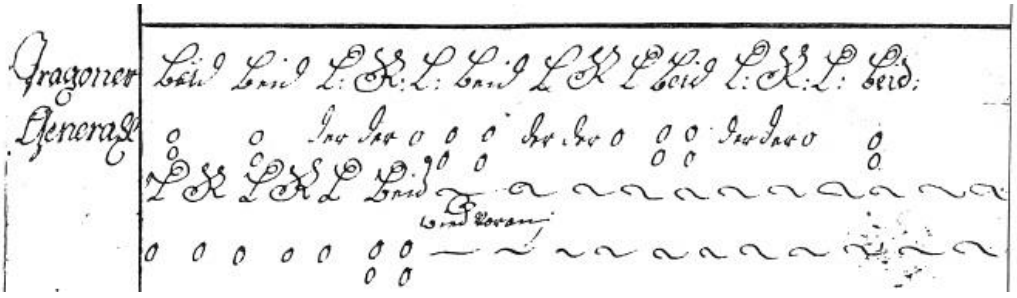
Найдавнішим із джерел, що репрезентує швейцарську школу військових барабанщиків, є збірник «Verzeichnis derjenigen Ordonnanz-Streichen, nach welchen die Tambouren Teutsch- und Welschen Landes Bergebiets sich richten und selbigen Exercieren sollen» («Збірник барабанних ритмів, які повинні опанувати і на яких повинні навчатися військові барабанщики німецькомовних і франкомовних гірських місцевостей»), який датується 1728 роком. Музичний матеріал збірки, ґрунтуючись на правилах добору репертуару, усталеного відповідно до вимог традиційного військового церемоніалу, охоплює 23 сигнали і марші. Їх барабанщики виконують упродовж дня, починаючи від сигналів ранкового підйому (Die erste Tagwacht, Die zweyte Tagwacht, Die dritte Tagwacht), збору (Die Sammlung), до праці (Zum Arbeit), перекличи (Der Appell), різних маршів, завершуючи сигналами Der Zapfenstreich (вечірня зоря), Die Retraite (відбій). Музичний текст зафіксований в рукописі у формі ономатопей, тобто звуконаслідувальних вербальних символів чи лексем, що позначають звукові події невербального змісту. Ономатопеїчне письмо – прикметна особливість ранніх збірок швейцарської військової школи барабанного виконавства.



Приклад 4. Ономатопеїчна нотація маршу зі збірки 1728 року

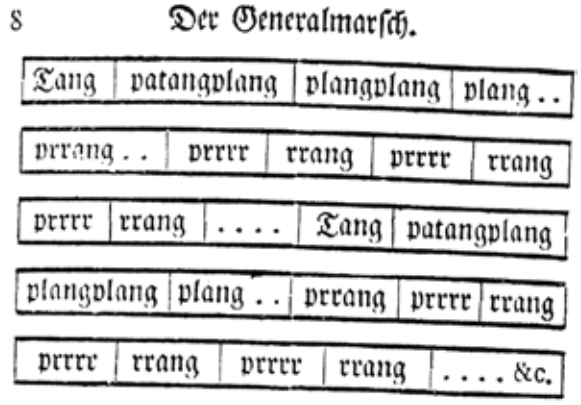
Наступне джерело має назву «Verzeichnis der Ordonnantz Steichen, darin die Tambouren überall solen underwiesen werden» («Збірник барабанних ритмів, за яким повсюди повинні навчатися військові барабанщики»). Збірку скомпонував тамбурмажор Петер Штокер із міста Біль (Tambour-Major Peter Stocker aus Biel). Рукопис, датований 1759 роком, містить сигнали і марші, що зафіксовані із застосуванням знаків та символів.

Першим друкованим виданням репертуару швейцарських військових барабанщиків стала збірка під назвою «Reglement, betreffend den Unterricht der Tamburen von der Bernerischen Infanterie» («Правила навчання барабанщиків Бернської піхоти»), опублікована у Берні 1788 року. Посібник містить систематизовану добірку сигналів, закликів і маршів, зафіксованих способом ономатопеїчної нотації з детальним описом та інструктивними вказівками. На початку збірки, як і в рукописі 1728 року, розміщено Die erste Tagwacht, Die zweyte Tagwacht, Die dritte Tagwacht, Der Generalmarsch, Die Sammlung (сигнал збору), далі подано Der Ordinarimarsch (звичайний марш), Der Doppelirmarsch (швидкий, похідний марш), Der Allarm (тривога), Der Schargirungstreich (сигнал шикування в одно-, двошеренговий стрій),



Приклад 5. Взірець запису зі збірки 1759 року

Gottendienst (сигнал шикування на богослужіння), Zum Arbeit (до праці), Der Appell (перекличка), Fahnenmarsch (марш із прапорами), Spizruthen (покарання шпіцрутенами), Der Zapfenstreich (вечірня зоря), Der Todtenmarsch (жалобний марш), Die Retraite (відбій). Структура збірника схожа на послідовність частин репертуару попередньої збірки 1728 року. Водночас видання 1788 року фактично завершує етап ономатопеїчного письма у розвитку нотації швейцарської школи військових барабанщиків.



Приклад 6. Ономатопеїчна нотація маршу зі збірки 1788 року

На початку 1798 року, після нападу та окупації Швейцарії французькими військами, було розпущено Швейцарську Конфедерацію, а натомість утворено Гельветійську Республіку (République helvétique), яка однак проіснувала лише до лютого 1803 року. У цей період, а саме 1799 року, була опублікована збірка «Batteries Helvétiques. Instruction pour les tambours de l'Armée Helvétique» («Гельветійські барабани. Школа гри для барабанщиків Гельветійського війська») – єдине з проаналізованих джерел, в якому фігурує латинізоване найменування швейцарського війська. Посібник видано трьома мовами: французькою, німецькою та італійською. У короткій преамбулі «Explications des Pièces ci-après Notées» («Пояснення до поданих нижче п'єс») містяться детальні вказівки щодо правильного прочитання і виконання нот, супроводжуваних літерними (ономатопеїчними) позначеннями. У виданні зібрано 11 п'єс: 1) La Générale; 2) L'Assemblée; 3) Le Rappell; 4) Les Trapeaux; 5-6) La Marche Ordinaire; 7-9) Le Pas acceleré; 10) La Retraite; 11) La Bréloque.

Репертуар посібника, як і попередніх видань, охоплює сигнали і марші, що виконуються барабанщиками повсякденно в межах рутинного, чітко усталеного військового церемоніалу. Особливістю цього видання є те, що в ньому новий для тогочасної швейцарської школи барабанного виконавства спосіб запису твору за допомогою нотних графічних знаків, поєднується із попереднім ономатопеїчним письмом, ніби здійснюючи плавний перехід і максимально нівелюючи напругу зміни однієї системи іншою, водночас декодуючи та окреслюючи відповідність між ономатопеїчними символами та їхньою нотографічною транскрипцією.

Упродовж XIX–XX ст. у Швейцарії публікується серія посібників для військових барабанщиків під загальною назвою франко-німецької етимології «Tambour-Ordonnanz». Першоджерелом серії, від концепції й структури якого відштовхуються всі наступні удосконалені варіанти, є видання 1819 року «Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen» («Настанови для барабанщиків військ Швейцарської Конфедерації»).

Серію видань умовно можна розділити на три групи. Критеріями такого розмежування слугують спосіб презентації дидактичного матеріалу, його обсяг, зміст, спосіб нотації і теоретичне підґрунтя. Перша група поєднує німецькомовні посібники, опубліковані у 1819, 1829 та 1845 роках. Друга група – посібники, видані 1889, 1917, 1935 років під назвою «Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie» («Настанови для військових барабанщиків швейцарської піхоти»). Третя група посібників концептуально об'єднує видання 1947, 1958 і 1964 років («Tambour-Ordonnanz»). Посібники другої і третьої груп видані у двомовній німецько-французькій версії.

Структура усіх перелічених збірників базується на концепції охоплення таких тематичних блоків:

1) у вступних розділах дуже стисло викладено основні поняття з елементарної теорії музики (від найпростіших відомостей щодо тривалостей нот і пауз, поданих у початкових виданнях, до розширення понятійного апарату в царині темпу, метроритму, агогіки, динаміки, інструментознавства, поступово й послідовно впроваджуваного в наступних виданнях);

2) опис і методичні рекомендації щодо виконання певних рудиментів (у різних збірках

можуть бути представлені різні рудименти, спосіб їхнього опанування – від простішого до складнішого);

3) розділ ритмічних вправ;

4) частини, присвячені вивченню сигналів, зокрема, загальних і тактичних (Allgemeine Signale, Taktishe Signale);

5) марші;

6) додатки, що містять перелік і дефініції залучених до збірки сигналів, а також рекомендації щодо догляду за інструментом.

У посібниках, виданих 1819 і 1829 року, описано рудименти Wierbel (фр. roulement, англ. roll), ruf, raf, halb-raf, Schleppstreiche (фр. Fla). Подано 17 сигналів, а розділ «Feldschritt» («Похідний крок») зосереджує 9 маршів.

У виданні 1845 року перелік рудиментів доповнюється Zweifelstreiche, Tagwachtstreiche, збільшується також кількість сигналів, значення яких тлумачиться у кінцевому розділі посібника («Bedeutung der Signale für die Tambouren»). У наступних виданнях, крім вже описаних Wierbel, Zweifelstreich, Tagwachtstreich (фр. Coup de diane), упроваджуються рудименти Fünfer-Ruf (фр. Ra de 5, англ. 5-Stroke Roll), Neuner-Ruf (фр. Ra de 9, англ. 9-Stroke Roll), Dreier-Ruf (фр. Ra de 3, англ. Triple Stroke Roll), Ordonnanz Triole (англ. Swiss Army Triplet).

Окрім розширення дидактичного матеріалу в аналізованих виданнях прослідковується еволюція барабанного нотопису, удосконалення системи нотації та барабанної аплікатури. У перших трьох посібниках, виданих у період 1819–1845 років, текст барабанної партії записується на п'ятилінійному нотному стані у басовому ключі із використанням нот F (удар правою рукою) і E (удар лівою рукою) для позначення аплікатури. У посібнику1889 року відображена схожа концепція, змінюється лише ключ (скрипковий) і висотне розташування нот на нотоносці для диференціації ударів (c^2 – права рука, a^1 – ліва рука). У виданнях XX століття (1917–1964) упроваджується система однолінійного нотопису із фіксацією нотних знаків над (права рука) і під (ліва рука) лінійкою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Рудиментальне виконавство Швейцарії представлене двома самостійними школами, що побутували у двох протилежних сферах, пов'язаних із військовою діяльністю (Tambour-Ordonnanz) і цивільним життям (Basler Trommeln). Відмінності між ними полягають передовсім у функціональній приналежності, регіональних особливостях, формуванні системи рудиментів, у кількості і видах використовуваних рудиментів, способах їх трактування, у специфіці репертуару і формах його нотації. Школа військових барабанщиків спрямована на забезпечення потреб у сфері військового виконавства, тож передбачувано зосереджується на сигналах і маршах як жанрах, що підпорядковуються рутинному військовому церемоніалові. Виконавські традиції базельської школи натомість відображають потреби насамперед цивільного населення і пов'язані із виконанням відповідного репертуару.

Вагомим внеском Швейцарії у світову музичну практику є формування низки рудиментів, що стали невід'ємною часткою сучасних барабанних традицій (Ordonnanz Triole, Schleppmühle, 5er Ruf, 9er Ruf, Bataflafla та ін.) і входять до переліку «Сорока міжнародних рудиментів Товариства Перкусійних Мистецтв» (1984), а також переліку сорока двох рудиментів «Рудиментального Кодексу» товариства «Креативна Перкусія» (2018).

Можливі напрямки подальших досліджень можуть проєктуватися на розширення географічного спектру дослідження, що охоплюватиме історію формування рудиментального виконавства в інших країн європейського континенту і Сполучених Штатів Америки; вивчення еволюції нотаційних систем та їхньої рецепції поза межами Швейцарії; аналіз композиторських переосмислень системи рудиментів, відображених безпосередньо в авторських композиціях, а також на практичне застосування рудиментального виконавства в освітніх програмах як необхідного елемента виховання виконавської майстерності джазових перкусіоністів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Войтович Л., Овсінський Ю. Історія війн і військового мистецтва: в 3-х т. Т. 1. Від зачатків військової організації до професійних найманих армій (бл. 3060 р. до Христа – початок XVI ст.). Харків: Фоліо, 2017. С. 697–699.

2. Batteries Helvétiques. Instruction pour les tambours de l'Armée Helvétique. 1799. 14 S.

3. Benson A. C. Details of the Swiss Basle Style of Drumming. Trommel Edition. 1980. 25 p.
4. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Kahn & Averill Pub, 2020. 624 p.
5. Bloom R. A. Basel drumming vs. Swiss drumming. URL: https://bloomdrums.com/932-2/
6. Bloom R. A. Fake Swiss Rudiments-Hybrids in Disguise. URL: https://bloomdrums.com/fake-swiss-rudiments-hybrids-in-disguise/
7. Chandler E. A. A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present. Baton Rouge: LSU Historical Dissertations and Theses, 1990. 116 p.
8. Reglement, betreffend den Unterricht der Tamburen von der Bernerischen Infanterie. Bern: Hochobrigkeitliche Buchdruckerei, 1788. 22 S.
9. Rogger D. Baslertrommel-Rudiments und ihre Anwendung am Drumset. Basel, 2004. 68 S.
10. Stocker P. Verzeichnis der Ordonnantz Steichen, darin die Tambouren überall solen underwiesen werden. 1759.
11. Tambour-Ordonnanz. 1958. 46 S.
12. Tambour-Ordonnanz. 1964. 44 S.
13. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen. 1819. 24 S.
14. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen. Zürich, 1829. 24 S.
15. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen. Zürich, 1845. 32 S.
16. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie. Bern, 1889. 19 S.
17. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie. 1917. 28 S.
18. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie. 1947. 51 S.
19. Verzeichnis derjenigen Ordonnanz-Streichen, nach welchen die Tambouren Teutsch- und Welschen Landes Bergebiets sich richten und selbigen Exercieren sollen. 1728.

REFERENCES:

1. Voitovych, L., Ovsinskyi, Yu. (2017). Istoriia viin i viiskovoho mystetstva. Vol. 1: Vid zachatkiv viiskovoi orhanizatsii do profesiinykh naimanykh armii (bl. 3060 r. do Khrysta – pochatok XVI st.) [History of Wars and Military Art. Vol. 1: From the Beginnings of Military Organization to Professional Mercenary Armies (c. 3060 BC – early 16th century)]. Kharkiv: Folio, 697–699. [in Ukrainian].
2. Batteries Helvétiques (1799). Instruction pour les tambours de l'Armée Helvétique. 14 p. [in French].
3. Benson A. C. (1980). Details of the Swiss Basle Style of Drumming. Trommel Edition, 25 p. [in English].
4. Blades J. (2020). Percussion Instruments and Their History. Kahn & Averill Pub, 624 p. [in English].
5. Bloom R. A. (2022). Basel drumming vs. Swiss drumming. URL: https://bloomdrums.com/932-2/ [in English].
6. Bloom R. (2022). A. Fake Swiss Rudiments-Hybrids in Disguise. Retrieved from https://bloomdrums.com/fake-swiss-rudiments-hybrids-in-disguise/ [in English].
7. Chandler E. A. (1990). A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present. Baton Rouge: LSU Historical Dissertations and Theses, 116 p. [in English].
8. Reglement, betreffend den Unterricht der Tamburen von der Bernerischen Infanterie (1788). Bern: Hochobrigkeitliche Buchdruckerei, 22 S. [in German].
9. Rogger D. (2004). Baslertrommel-Rudiments und ihre Anwendung am Drumset. Basel, 68 S. [in German].
10. Stocker P. (1759). Verzeichnis der Ordonnantz Steichen, darin die Tambouren überall solen underwiesen werden. Biel. [in German].
11. Tambour-Ordonnanz (1958). Bern, 46 S. [in German].
12. Tambour-Ordonnanz (1964). 44 S. [in German].
13. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen (1819). 24 S. [in German].
14. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen (1829). Zürich, 24 S. [in German].
15. Tambour-Ordonnanz für die eidgenössischen Truppen (1845). Zürich, 32 S. [in German].
16. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie (1889). Bern, 19 S. [in German].
17. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie (1917). 28 S. [in German].
18. Tambour-Ordonnanz für die schweizerische Infanterie (1947). 51 S. [in German].
19. Verzeichnis derjenigen Ordonnanz-Streichen, nach welchen die Tambouren Teutsch- und Welschen Landes Bergebiets sich richten und selbigen Exercieren sollen (1728). [in German].

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.03:780.616.432:78.071.2(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-18

Дмитро ПІВНЕНКО
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства, провідний концертмейстер кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: *https://orcid.org/0009-0004-8513-9112*

Бібліографічний опис статті: Півненко, Д. (2025). Сучасні виконавські тенденції фортепіанного мистецтва в творчості П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 140–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-18

СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОСТІ П'ЄРА-ЛОРАНА ЕМАРА, РОЖЕ МЮРАРО ТА ШТЕФФЕНА ШЛЕЙЕРМАХЕРА

Метою дослідження *є виявлення та огляд трансформації репертуарної парадигми в сучасному фортепіанному виконавстві, а також характеристика виконавських підходів провідних представників цієї тенденції – П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера. Дослідження спрямоване на осмислення творчості цих яскравих піаністів, репертуарний профіль яких вперше стає об'єктом аналізу у вітчизняному музикознавстві. Актуальність дослідження зумовлена потребою в систематизації неосяжної множини творчих феноменів для створення повної картини сучасного музичного середовища.*

Методологія дослідження *спирається на тривекторний підхід, що поєднує аналіз фундаментальних робіт з музичної інтерпретології та виконавського стилю. Використано методику огляду персоналій, яка дозволяє дослідити багатогранну діяльність інтерпретаторів XX–XXI століть. Застосовано типологію універсальної творчої особистості Ольги Коменди, що визначає поєднання не менше трьох видів діяльності. Також використано концепт комунікативної стратегії, розроблений Юлією Ніколаєвською, для виявлення вектору та спрямованості комунікативної дії у системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник». Емпіричною базою роботи слугував аналіз дискографії та публікацій зазначених піаністів.*

Наукова новизна. *Вперше у вітчизняному музикознавчому полі здійснюється системний аналіз творчого доробку П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера. Досліджено трансформацію репертуарної парадигми, висвітлено співвідношення універсальних типів побудови репертуарного профілю та сфокусованості на новій музиці, що є визначальною ознакою сучасного виконавського мистецтва. Запропоновано розглядати виконавську діяльність цих митців в контексті «проєктності» та «дискурсивного концепту виконавства». Узагальнено та систематизовано виконавські підходи кожного з піаністів, розкрито індивідуальні репертуарні концепції та їх вплив на сучасну музичну культуру.*

Висновки*. У результаті дослідження було встановлено, що в сучасному фортепіанному мистецтві відбувається поступова зміна репертуарної парадигми: від універсальних програм, характерних для піаністів XX століття, до сфокусованих репертуарних стратегій, орієнтованих на нову музику. Виконавські підходи П.-Л. Емара, Р. Мюраро та Ш. Шлейермахера демонструють, що спеціалізація на сучасній музиці не є відмовою від класичних принципів, а скоріше свідчить про глибоке розуміння та розширення меж репертуарної стратегії. Ця тенденція відображає зростання «проєктності» в мистецькому середовищі, де концепції репертуару стають самостійним художнім досягненням, засвідчуючи високий рівень професійної компетентності сучасного виконавця.*

Ключові слова: *фортепіанне виконавство, сучасна музика, репертуарна стратегія, виконавська інтерпретація, П'єр-Лоран Емар, Роже Мюраро, Штеффен Шлейермахер.*

Dmytro PIVNENKO
Postgraduate student, Theory and History of Music Performance Department. Concertmaster of Chamber Singing Department. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *https://orcid.org/0009-0004-8513-9112*

Бібліографічний опис статті: Pivnenko, D. (2025). Suchasni vykonavski tendentsii fortepiannoho mystetstva v tvorchosti Piera-Lorana Emara, Rozhe Miuraro ta Shteffena Shleiermakhkhera [Contemporary

performance tendencies in piano art of Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro, and Steffen Schleiermacher]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 140–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-18

CONTEMPORARY PERFORMANCE TENDENCIES IN PIANO ART OF PIERRE-LAURENT AIMARD, ROGER MURARO, AND STEFFEN SCHLEIERMACHER

The purpose of the study *is to identify and review the transformation of the repertoire paradigm in modern piano performance, as well as to characterize the performing approaches of the leading representatives of this trend: Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro, and Steffen Schleiermacher. The research aims to comprehend the creative work of these outstanding pianists, whose repertoire profile is being analyzed for the first time in the domestic musicological field. The relevance of the study is due to the need to systematize the immeasurable set of creative phenomena to create a complete picture of the contemporary musical environment.*

Methodology. *The research is based on a three-vector approach that combines the analysis of fundamental works on musical interpretology and performance style. The method of reviewing individual artists was used, which allows for the study of the multifaceted activities of interpreters of the 20th–21st centuries. The typology of the universal creative personality by Olha Komenda, which defines a combination of at least three types of activity, was applied. The concept of communicative strategy, developed by Yuliia Nikolaievska, was also used to identify the vector and direction of communicative action within the «composer-performer-listener-researcher» system. The empirical basis of the work was the analysis of the discography and publications of the mentioned pianists.*

Scientific novelty. *For the first time in the Ukrainian musicological field, a systematic analysis of the creative work of Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro, and Steffen Schleiermacher is being carried out. The transformation of the repertoire paradigm is explored, highlighting the correlation between universal types of repertoire profile construction and the focus on new music, which is a defining feature of contemporary performance art. It is proposed to consider the performing activities of these artists in the context of «project-based approach» and the «discursive concept of performance». The performing approaches of each of the pianists are summarized and systematized, revealing their individual repertoire concepts and their influence on contemporary musical culture.*

Conclusions. *As a result of the study, it was established that a gradual change in the repertoire paradigm is taking place in contemporary piano art: from universal programs, characteristic of 20th-century pianists, to focused repertoire strategies oriented towards new music. The performing approaches of P.-L. Aimard, R. Muraro, and S. Schleiermacher demonstrate that specialization in contemporary music is not a rejection of classical principles but rather a sign of a deep understanding and expansion of the boundaries of repertoire strategy. This trend reflects the growing «project-based approach» in the artistic environment, where repertoire concepts become an independent artistic achievement, attesting to the high level of professional competence of the modern performer.*

Key words: *piano performance, contemporary music, repertoire strategy, performance interpretation, Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro, Steffen Schleiermacher.*

Актуальність проблеми. Стрімкий зріст впливу технічного прогресу на текст культури, з притаманним йому розширенням можливості доступу до світової виконавської та композиторської творчості, актуалізує потребу в систематизації неосяжної множини творчих феноменів для створення повної картини сучасного музичного середовища. Наше сьогодення музичної та перформативної культури зокрема визначається унікальними можливостями безперешкодно користуватись різноманітними інтернет-ресурсами, платформами, стрімінговими сервісами, бібліотеками, записами, а також соціальними мережами, що працюють у наш час як віртуальний комунікативний простір, в тому числі і як елемент реклами. Це призводить до того, що об'єми будь-якої інформації, зокрема музичних феноменів композиторської та виконавської творчості постійно накопичуються та вкрай потребують широкого дослідження та систематизації, а також системного аналізу текстів та контекстів. Необхідність осмислення творчості яскравих піаністів сучасності, репертуарний профіль яких вперше потрапляє у вітчизняне музикознавче поле (зокрема творчий доробок П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера) зумовлює актуальність та новизну даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тривекторність запропонованого дискурсу в охопленні проблем інтерпретології, творчої особистості в музичному мистецтві та стильових контекстів певних піаністів-виконавців зумовила структуру джерельної бази роботи.

Першим та методолгічно визначальним пластом праць став цілий корпус фундаментальних робіт, що охоплює різні аспекти музичної інтерпретології (Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2020). Другий пласт охоплює

дослідження теоретичних засад питань виконавського стилю та виконавського мистецтва (Коменда, 2020; Катрич, 2000; Сухленко, 2011; Юник, 2025; Ма Лінь, 2024; Шип, 2024). Третій пласт джерельної бази спирається на низку емпіричних та публіцистичних джерел, що присвячені висвітленню виконавської діяльності певних сучасних піаністів.

Найбільш системно сучасну теорію музичної інтерпретації викладено в працях В. Москаленка. Юлія Ніколаєвська у своїй монографії «Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть» ретельно досліджує концепт «людини, що інтерпретує» в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації. Авторка констатує, що на початку XXI ст. формується, по суті, новий напрямок музикознавства – інтерпретологія (Ніколаєвська, 2020, с. 134). Серед іншого, значна увага дослідниці прикута до системотворчого методу інтерпретології – комунікативної стратегії, оскільки він дозволяє виявити вектор та спрямованість комунікативної дії та спосіб досягнення результату. Різновиди стратегій (композиторські, виконавські, слухацькі та їх підвиди) та виміри їх функціонування в комунікаційній системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник» є магістральною лінією концепції музикознавиці. Запропонована типологія комунікативних стратегій апробована на прикладах мистецтва XX – початку XXI ст. та об'єднує суб'єктів музичної комунікації у цілісну систему.

Важливим підходом до дослідження багатогранної діяльності інтерпретаторів XX-XXI ст. виявляється звернення до огляду їх персоналій. Масштабна теорія універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму запропонована Ольгою Комендою. Дослідниця визначає, що «універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020, с. 94). Користуючись типологією універсальних творчих особистостей, розробленою О. Комендою за допомогою діяльнісно-структурного методу дослідження ми відносимо митців «Нового часу» до певної категорії універсалістів, за умови, що їх творчий шлях охоплює не тільки виконавство, але й інші види освітньо-творчої або науково-практичної діяльності (композитори, викладачі, науковці, суспільні діячі тощо).

Серед третьої групи джерел представлені як власне наукові розвідки (Роксана Ніколенко – стильові механізми виконавського та композиторського стилю М.-А. Амлена, Ірина Сухленко – модель індивідуального виконавського стилю В. Горовиця, Оксана Ринденко – авторський коментар О. Мессіана як культурний феномен, Маргарита Ушакова – стратегії Розалін Тюрек, Пітер Азімов – Івонн Лоріо) так і різноманітні видання публікації та інтерв'ю виконавців піаністів (А. Бренделя, А. Шиффа, М. Поліні, Р. Мюраро, П.-Л. Емара, Ш. Шлейермахера). Також було проведено аналіз дискографії та власних публікацій цих музикантів в розрізі їх репертуарного профілю.

Мета дослідження полягає у виявленні та огляді трансформації репертуарної парадигми в сучасному фортепіанному виконавстві, а також у характеристиці виконавських підходів провідних представників цієї тенденції – П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Невпинна прогресія появи новацій та розвитку композиторських стилів, авторських творів становить перед потенційним виконавцем гостре питання, яке напряму пов'язане з репертуарним вибором. Пріоритет традиційної «класичної» частини репертуару від бароко до модерна продовжує бути актуальним для значної частини слухацької аудиторії та виконавців, а з іншого боку, гіпер-об'єми та різноманіття сучасної музичної творчості спонукають та навіть провокують виконавця на обрання певної репертуарної ніші або стратегії відбору музичних творів для виступу. Усвідомлення, визначення, виконавське опанування та презентація певної виконавської репертуарної концепції допомагає виконавцю відчувати себе достатньо компетентно й досвідчено та в свою чергу впливає на розподіл репетиційного часу і концентрацію вирішальної кількості концертних виступів власне на певному репертуарі, що обраний для виконання.

Від початку до середини XX ст. цей «водорозділ» між класичною, або іншими словами, універсальною репертуарною спрямованістю

та більш відцентрованих в межах певного музичного стилю виконавських програм був не таким показовим. Серед видатних постатей цієї ери Великих майстрів – Артур Рубінштейн, Володимир Горовиць, Альфред Корто. Усі ці музиканти орієнтувалися на класичну побудову своїх концертних програм, причому кожен з них звісно віддавав перевагу певним стильовим уподобанням. Зокрема, в репертуарі Володимира Горовиця (1903-1989) переважають твори класично-романтичної традиції, транскрипції, які надають перспективне поле для дослідження типу виконавця-композитора. Репертуарний профіль Артура Рубінштейна (1887-1982) акцентований на творах композиторів-романтиків. На тому ж романтичному репертуарі побудована і діяльність Альфреда Корто (1877-1962) – піаніста, диригента, видатного діяча в сфері музичної освіти. Останньому притаманні риси митця універсального типу, оскільки профіль його творчої діяльності виходить за рамки суто фортепіанного виконавства. Примітним є те, що більшість видатних піаністів минулого сторіччя щиро цікавилися сучасними музичними новинками, але включали їх в свої програми у якості екзотичного акценту, що лише доповнював їх загальну концепцію тогочасного уявлення про програмний профіль програми та виконавця. Серед таких красномовних прикладів слід згадати виконання яскравого в своїй архаїці «Rituel dance du feu» М. де Фальї в інтерпретації Артура Рубінштейна. Більшість сучасного репертуару звучала у концертних залах або у виконанні своїх творців-композиторів, або завдяки зусиллям їх друзів з фортепіанного цеху. Не останню роль у цьому балансі репертуарних координат грала публіка, яка особливо цінувала програми у стилі *la belle époque*. Але потужне й нестримне розширення новітніх композиторських розвідок в сучасному музичному мистецтві – від додекафонії і мікротональної композиції до підготовленого фортепіано й перформансу – поступово сформувало й відповідну слухацьку аудиторію, яка прагнула експериментальних і власне акласичних програм, в яких специфікація репертуарних пріоритетів стала вирішальною. В співзвуччі з впливом фестивального концепту в мистецтві з його визначальним значенням сфокусованого тематичного спрямування репертуарного охвату та паралельним розвитком дискурсивного концепту виконавства, процес зміни стильової парадигми поступово актуалізував і нові підходи до вибору виконавського репертуару.

Покоління музикантів-виконавців, творча діяльність яких припадає на останню третину XX та початок XXI ст., демонструє зміну репертуарної парадигми. Поряд зі всіма наявними класичними елементами типового фортепіанного репертуарного «набору», особливо в період становлення концертної виконавської кар'єри, натомість у зрілому періоді творчого буття багатьох музикантів відчутне фокусування репертуарних інтересів на двух або трьох сферах. При чому один з репертуарних центрів уваги митців зфокусовано саме на новій музиці. Видатні піаністи сучасності Мауріціо Полліні (1942-2024) та Андраш Шифф (нар. у 1953 р.) є яскравими представниками зазначеної репертуарної концепції. М. Полліні доклав значних зусиль для залучення творів композиторів XX ст. до звичного репертуару концертного виконавця. Підтвердженням цього є включення фортепіанних творів А. Шенберга, П. Булеза, К. Штокгаузена та багатьох інших у сольні концертні програми. Студійні записи на престижній фірмі звукозапису класичної музики Deutsche Grammophon стали також невід'ємною частиною концепції певних альбомів та антологічних добірок (наприклад, другий за хронологією альбом М. Полліні (1975) цілком складається із творів А. Шенберга). Сучасні композитори нашої доби Луіджі Ноно (1924-1990), Сальваторе Шарріно (нар. у 1947 р.) присвячували свої твори цьому видатному піаністу, а полліні́вське виконання *Другої сонати* П'єра Булеза (1925-2016), поряд із записами шопенівських опусів, вважається однією з визначних інтерпретацій фортепіанного мистецтва.

«Сучасні твори мають бути повсякденними, звичайними речами в концертних програмах, це лише невелика частина мого репертуару, але це частина, яку я вважаю надзвичайно важливою» відзначив М. Полліні в одному з інтерв'ю початку XXI століття (Griffiths, 2000). Для нього твори К. Штокгаузена, П. Булеза, Л. Ноно, композиторів другої Віденської школи – в першу чергу, як уже зазначалось А. Шенберга, а також А. Берга, А. Веберна є цілком усталеними класичними творами репертуару, однак доробок цих композиторів досі є дещо далеким від широкого загалу повсякденної музики звичайного

концерту. Видатний піаніст вважав, що пріоритетом музичного виконавського мистецтва є розширення щоденного репертуару: «зробити музику, написану сьогодні, доступною та відомою більшій аудиторії» (Finane, 2010). Важливою видається теза Альфреда Бренделя (1931-2025), визнаного майстра фортепіанного мистецтва, щодо репертуарної стратегії музиканта, яку він озвучив стосовно М. Полліні, А. Брендель вважає ідеальною ситуацію, коли виконавець повинен відстоювати забуті та нові твори, але не виключати відомі твори лише тому, що вони відомі (Wroe, 2011).

Славетний нині Андраш Шифф почав виконавську кар'єру як лауреат престижних міжнародних конкурсів, де піаністи демонструють свою майстерність у всіх стилях. Але досить швидко, зі зростанням міжнародного визнання ми бачимо концентрацію його уваги до музики бароко та гри на автентичних інструментах, що резонує з прогресивними тенденціями історично-поінформованого виконавства. Іншою особливістю творчої особистості А. Шиффа є значна увага до творів композиторів межі XIX-XX століть: Б. Бартока, З. Кодая, Е. Донаньї, Л. Яначека. Численні записи піаніста свідчать про тенденцію до розширення репертуарних пріорітетів поза меж класично-романтичної сфери.

Варто звернути увагу, що репертуарна стратегія зазначених виконавців має ще одну концептуальну лінію, а саме – виконання музики композиторів тих країн або історичних областей де вони народились: М. Полліні залучає до концертних програм або альбомних записів твори італійських авторів (зокрема окрім фортепіанних творів Л. Ноно та С. Шаріно, він здійснив масштабне прем'єрне виконання Месси на вшанування Едгара Вареза для фортепіано з оркестром Джакомо Манзоні (записано з симфонічним оркестром Берлінської філармонії під батутою маестро Джузепе Сінополі у 1982 році), А. Шифф, в свою чергу звертає увагу Б. Бартока, Е. Донаньї, Л. Яначека – композиторів регіону свого походження.

Новітній період фортепіанного мистецтва в галузі виконавства демонструє ще більшу фокусованість деяких виконавців, відображену вибором досить стилістично обмеженої репертуарної області для своєї просвітницької та концертної діяльності. Красномовним підтвердженням існування саме такої тенденції останніх десятиліть є поява в багатьох країнах світу конкурсів, концентрованих на інтерпретації саме музики сучасної. Виконання музики від початку XX ст. є основною вимогою до побудови програми конкурсантів на одному з подібних конкурсів – Міжнародному конкурсі піаністів у Орлеані, Франція. Він був заснований у 1994 р. та проводиться кожні два роки[1]. До слова, аналоги подібних конкурсів є в Україні[2]. Часові та просторові параметри такого естетичного явища як сучасна музика не мають чіткого однозначного визначення й є предметом науково-мистецького дискурсу, але актуалізація модернових, авангардних, прем'єрних виконань новітніх творів XX та XXI століть є одним із завдань виконавців і свідчить про просвітницьку складову їхньої творчої діяльності. Показово, що в багатьох престижних виконавських змаганнях, специфіка яких далека від нової музики, до стандартної програми залучається твір сучасного композитора, інколи спеціально замовлений організаторами заходу. Такі п'єси можуть бути створені у відповідних композиторських техніках, що підтверджує той факт, що сучасний піаніст без достатнього оволодіння мовою музики такого плану не є достатньо конкурентноспроможним.

Тенденція до прискіпливої уваги до музики сучасності репрезентована творчістю численних оригінальних піаністів – представників багатьох виконавських шкіл. Яскравими прикладами таких музикантів є німецький піаніст Штеффен Шлейермахер та французькі піаністи П'єр-Лоран Емар та Роже Мюраро, які втрьох представляють зіркове сузір'я митців одного покоління.

---

[1] Детальну інформацію про Міжнародний конкурс піаністів у Орлеані можна знайти на офіційному сайті заходу https://oci-piano.com/reglement-17e-concours-international-de-piano-dorleans-2026/.

[2] Знаний концертний науково-творчий проект «Творча майстерня інтерпртації сучасої музики» впродовж останнього десятиліття є потужною мистецькою платформою професійного спілкування та виконавської практики молодих музикантів в опануванні новітніх композиторських здобутків сучасного мистецтва. Виконавська творча складова проекту окрім концертних заходів і майстер-класів включає Конкурс композиторів «Інтерпретація сучасної музики» та Відкритий конкурс піаністів «Інтерпретація сучасної музики», який поводиться в шести номінаціях. Наукову частину проекту складають щорічна науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» та авторські лекції і воркшопи теоретичні читання. Головні тематичні напрямки роботи проекту охоплюють ювілейні та пам'ятні музичні дати року, концертні виконання та прем'єрні демонстрації творів музичного авангарду, осмислення музичної культури у сучасному виконавському дискурсі. За більш, ніж десять років свого існування проект став продуктивним креативним простором для музикантів у створені та дослідженні нової музичної картини світу (Modern Music Workshop, 2012).

П'єр-Лоран Емар / Pierre-Laurent Aimard (нар. у 1957 р. в Ліоні), навчався в Паризькій консерваторії у Івонн Лоріо та в Лондоні у Марії Курчо – видатний виконавець сучасної музики (П. Булез, Д. Куртаг, Д. Лігеті, К. Штокгаузен, Е. Картер, Г. Лахенманн та ін.), який водночас відомий своїми оригінальними інтерпретаціями творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Бартока. Творча співпраця з ключовими композиторами другої половини XX ст. П. Булезом, Д. Куртагом, Д. Лігеті, Е. Картером визначає не тільки виконавський, а й характерний освітньо-творчий дискурс П.-Л. Емара, відтак, у численних інтерв'ю піаніст ділиться із слухачами цікавою інформацію, розмірковує над тими чи іншими особливостями композиторського універсуму, експлікує у виконавську площину. Репрезентативним фактором його репертуарного профілю є звернення до найсучаснішої музики, вже змалку митець був залучений до нової музики: виконав у сім років «Шість маленьких фортепіанних п'єс» А. Шенберга, op. 19, у дев'ять років музику П. Булеза, а в дванадцять років став учнем Івонн Лоріо, дружини композитора Олів'є Мессіана, в Парижі. Грав на біс третю частину Другої сонати П. Булеза, яку вивчив у 15 років, трохи пізніше – Першу сонату, один з улюблених творів, який багаторазово виконувався протягом сценічної діяльності піаніста. У 1973 р. П.-Л. Емар отримав перший приз на Міжнародному конкурсі Олів'є Мессіана, і невдовзі після цього розпочав свою міжнародну концертну кар'єру. Культурно-мистецьке середовище сприяло глибинному опануванню мови нової музики, що призвело до запрошення П'єром Булезом молодого музиканта до Ансамблю «Ensemble Intercontemporain» та його призначення головним піаністом цього проєкту.

Надзвичайно вимогливий до виконавців Дьордь Лігеті називав П.-Л. Емара одним із найкращих виконавців його музики, їх співпраця тривала більше двох десятиліть. Видатний композитор XX ст. доручав прем'єрні виконання пізніх етюдів, присвятивши піаністу декілька з них, що за складністю музичної мови, та екстремальною технологічністю потребують значної майстерності, репетиційного часу та зусиль і вважаються одними з найзначніших творів цього фортепіанного жанру XX століття. У 90-х роках під художнім керівництвом Д. Лігеті були записані майже усі етюди, «Musica Ricercata», камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори, концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанні твори в чотири руки та інші. Добірка з названих творів (György Ligeti Edition – Vol. 3, 4, 6, 7) виявляється надзвичайно важливою як для виконавців, так і для дослідників композитора і піаніста та їх спільної творчості, що має ознаки тандемного характеру.

Окрім антологічних альбомів з творів Д. Лігеті та постійного залучення його фортепіанної спадщини у концертні програми П.-Л. Емара, кульмінацією співпраці музикантів став освітньо-творчій онлайн ресурс, присвячений виконавським аспектам фортепіанної музики Д. Лігеті, із записами майстер-класів, етюдів та інших творів, розроблений у співпраці з платформою Klavier-Festival Ruhr[3]. Цей проєкт покликаний допомогти піаністам впоратися з викликами музики Д. Лігеті та розкрити її для пересічних слухачів. На вебсайті ми бачимо П.-Л. Емара, знятого з трьох ракурсів, і маємо можливість контролювати рух партитури, де кожен такт виділений синім кольором під час виконання.

Виконавський репертуарний дискурс П.-Л. Емара вирізняється різноманітністю як у хронологічній площині виконуваної музики, співпраці з іншими музикантами (солістами, диригентами, композиторами), ансамблями, оркестрами, так і тяжінням до концептуальної побудови концертних програм та записаних альбомів. Проєктінсть є характерною ознакою сучасного культурно-мистецького середовища – вміння обрати, розташувати, знайти головний принцип побудови концертного заходу або студійного запису є нагальною потребою сучасних музикантів, а подекуди специфічна концептуальна репертуарна модель може стати окремим мистецьким досягненням з притаманними кожному окремому твору як феномену рисами й у формотворчому співвідношенні ряду творів, їх цілісності в сприйнятті реципієнтом.

Виявлення імпліцитних зв'язків поміж множин фортепіанного репертуару беззаперечно властиве П.-Л. Емару. Наприклад альбом «The Liszt Project» 2011 р. – подвійна платівка

[3] www.explorethescore.org

присвячена 200-річчю Ф. Ліста містить твори, що спонукають до пошуку стильових чи жанрових закономірностей, формотворчих чинників, наративів, які слугували б шляхом до концептуалізації об'єднаних під одну обкладинку «Гри води» М. Равеля, «Le Traquet stapazin» з другої книги Каталогу птахів О. Мессіана, одну з п'єс з BB58 (Sz 45 / op. 9a) Б. Бартока, Сонату А. Берга, власне добірку з творів Ф. Ліста, включно із Сонатою Сі мінор, «Tangata manu» з Miniature Estrose Марко Строппи та навіть Сонату з альбому Матильди Везендонк раннього Р. Вагнера. Подекуди метафоричні зв'язки дивним чином концептуалізують цю двогодинну концертну програму П.-Л. Емара, об'єднавча функція тут актуалізується за допомогою співставлень пізнього чи раннього періоду творчості композиторів, специфічної мессіанівської «пташиної» естетики, яка успішно виявлена П.-Л. Емаром у Ф. Ліста, процесуальність водної стихії, притаманна також руху часу, зміні циклів та безперервній послідовності фаз життя та смерті, завершення та початку, ритуальність обрядів далекого Острову Пасхи та траурної ходи італійських гондольєрів, споглядальний та рефлексивний світогляди, особистісні трансформації романтичного героя, антологічна підбірка зразків жанру сонати.

У наш час П.-Л. Емар є всесвітньовідомим піаністом з щільним концертним графіком, він постійний гість багатьох фестивалів, виступає на різноманітних сценах світу, співпрацює з найвідомішими диригентами, оркестрами, солістами, регулярно виконує прем'єри творів сучасних композиторів, продовжує випускати нові альбоми як сольні так і в співпраці з іншими музикантами. «Kurtág: Játékok» 2025 р. є останнім альбомом антологічного характеру, це репрезентативна добірка з «Játékok» – фортепіанних мініатюр, що час від часу займають Д. Куртага вже понад півстоліття, запис якої, подібно до студій з Д. Лігеті зроблений завдяки тривалої співпраці з Дьордем Куртагом. На початку 2024 р. П.-Л. Емар випустив альбом «Schubert: Ländler», з 45 творами Ф. Шуберта цього жанру. Повний набір фортепіанних концертів Б. Бартока з Есою-Пеккою Салоненом та Симфонічним оркестром Сан-Франциско вийшов у 2023 р., монументальний цикл «Visions de l'Amen» О. Мессіана в дуеті з Тамарою Стефанович – у 2022 р. Соната «Hammerklavier» та Героїчні варіації op. 35 Л. Бетховена в 2021 р., а в 2018 р. – магістральний твір О. Мессіана «Catalogue d'oiseaux», який отримав численні нагороди.

П.-Л. Емар є лауреатом багатьох нагород, зокрема престижної Міжнародної музичної премії Ернста фон Сіменса 2017 р., його альбоми в свою чергу також мають значну кількість нагород. Член Баварської академії мистецтв, П.-Л. Емар обіймав посади професора у Вищій школі Кельна, а раніше був доцентом у Колеж де Франс у Парижі. Таким чином, через широку викладацьку практику він продовжує розповсюдження репертуарної моделі та виконавського стилю, яка своїми основами походить від Івонн Лоріо.

Роже Мюраро / Roger Muraro (нар. у 1959 р.) так само в Ліоні, і також навчався в Івонн Лоріо. Репертуарна модель Р. Мюраро визначається еталонними інтерпретаціями творів О. Мессіана, записом усього фортепіанного доробку М. Равеля. Від року 200-річчя Ф. Ліста піаніст також репрезентує оригінальні та транскрипційні твори цього композитора. Одним з аспектів виконавського дискурсу музиканта є захоплення величезними циклічними фортепіанними творами – концертні програми Р. Мюраро не рідко складаються з Років мандрів Ф. Ліста в повному обсязі, фортепіанних полотен О. Мессіана, (зокрема «Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus»), що існують також в декількох варіантах записів, зроблених у різний час активної гастрольної діяльності музиканта.

Навчання в студентські роки обох піаністів (Роже Мюраро та П'єра-Лорана Емара) у Івонн Лоріо – піаністки, композиторки, відомого викладача з великою кількістю учнів, блискучих музикантів нашого часу, перебування в площині освітньо-творчого простору, пов'язаного з О. Мессіаном мало відчутний вплив на молодих музикантів. Видатна мисткиня, будучи відомою піаністкою середини XX ст. мала неосяжний репертуар, який частково зафіксований у численних записах. Згідно афіш та дискографії її репертуарний профіль охоплює звичний фортепіанний репертуар (Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен тощо), простягається до горизонтів сучасного мистецтва XX ст. Особливою прикметою є спеціалізація на творчості О. Мессіана (її чоловіка) адже Івонн Лоріо стала виконавицею всіх без виключення фортепіанних

творів цього видатного композитора XX сторіччя. Дослідники творчості Івонн Лоріо зазначають, що на відміну від піаністів-сучасників, вона надзвичайно цікавилась музикою свого часу, а також мала феноменальну пам'ять, виконавши, зокрема 20 концертів В. А. Моцарта за один тиждень, вивчила три концерти Б. Бартока за короткий строк, і власне, всю музику О. Мессіана вона виконувала напам'ять. Наразі, завдяки дослідникам Пітеру Азімову та Крістоферу Брент Мюррею відкривається композиторський аспект творчої постаті І. Лоріо, адже з доволі короткого періоду (1940-1950-ті роки) твори прижиттєво не видавались та не виконувались, існували тільки в рукописах.

Мессіанівський «проєкт» Роже Мюраро триває від перших років навчання піаніста. Спершу, в підлітковому віці він навчався на саксофоні, згодом, вступивши до Ліонської регіональної консерваторії студент неабияк проявляв цікавість до фортепіано, і, за власними словами, навчився грати на цьому інструменті досить вправно самотужки, інколи займаючись у фортепіанних класах консерваторії. Вчитель саксофону був шокований, як молодий музикант зміг самостійно вивчити один з полонезів Ф. Шопена й одразу познайомив з Сьюзі Боссар, викладачкою консерваторії, яка взяла обдарованого музиканта до свого класу, стала першою вчителькою Р. Мюраро. З цього моменту починається творчий шлях майбутнього всесвітньовідомого піаніста. У 1977 р., у віці 19 років, він потрапив до класу Івонн Лоріо в Паризькій консерваторії, отже відзначимо, що шлях від початкових кроків гри на фортепіано в 13 років до студента національної консерваторії в 19, зайняв небагато часу, настільки прискорена підготовка свідчить про екстраординарний талант музиканта. Знайомство з музикою О. Мессіана почалось через два роки після початку навчання на фортепіано, це були фрагменти з «Visions de l'Amen». Р. Мюраро в одному з інтерв'ю зазначає, що лише через декілька років, коли він отримав більше виконавського досвіду та кілька міжнародних конкурсів за плечима, нарешті прийшов час вкласти себе «в творчість цього музиканта, якого ти знаєш і любиш» (Héliot, 2021), саме в цей час у 1988 р, на честь 80-річчя Мессіана він організував великий концерт у Парижі, де він виконав цикл «Vingt regards sur l'Enfant-Jésus». З цього моменту почався той виконавський етап Мюраро, завдяки якому його визнають одним з головних інтерпретаторів музики О. Мессіана.

Освітньо-творчий мистецький дискурс Роже Мюраро охоплює численні інтерв'ю, проєкт із серії лекцій на французькому радіо France Musique, реконструкцію за наявними рукописами твору О. Мессіана «Les Fauvettes de l'Hérault – Concert des garrigues». Два концертні твори для солістів з оркестром – «Концерт для чотирьох» та «Славки Ерo – Концерт в гаригах» незавершені прижиттєво О. Мессіаном представляють собою цікаву тенденцію послідовності від вчителя до учня, оскільки після смерті композитора перший твір завершила Івонн Лоріо в 1994 р., а другий реконструював Роже Мюраро в 2017 р. Як зазначає дослідниця творчості О. Мессіана, Оксана Ринденко, робота над Концертом в гаригах тривала близько 20 років, від моменту віднайдення в архіві рукопису до фіналізації реконструйованого твору (Ринденко, 2021). Початковий задум композитора щодо створення великого концертного твору для фортепіано з оркестром сформувався завдяки зусиллям Мюраро в сольний твір для фортепіано з інтеграцією фрагментів оркестровки та ескізів солюючих інструментів у фортепіанну фактуру.

Одним із найяскравіших прикладів вузькоспеціалізованих виконавців, тих, чий репертуарний профіль збігається з естетикою музики від початку XX ст. й до нашого часу є **Штеффен Шлейермахер / Steffen Schleiermacher** (нар. у 1960 р.) – піаніст і композитор, прихильник та пропагандист сучасної музики. «Натхненник, організатор і модератор, інколи й диригент власних концертних циклів. Мислитель про музику та мистецтво, мандрівник і дослідник, археолог репертуару: будь-кому, хто намагатиметься підсумувати діяльність Штеффена Шлейермахера, буде важко поставити відповідні назви в правильному порядку», – такими словами визначається майже кожна рецензія на книгу Олафа Вільгельмера «Steffen Schleiermacher: Der Avantgartainer. Texte und Gespräche» (Штеффен Шлейермахер: авангардист. Тексти та розмови) (Wilhelmer, 2020).

Штеффен Шлейермахер народився в Галле (тоді – Східна Німеччина (НДР). Він є далеким родичем теолога XIX ст. Фрідріха Шлейермахера. Навчався у Лейпцизькій музичній

академії Musikhochschule «Felix Mendelssohn-Bartholdy». У численних інтерв'ю Ш. Шлейермахер наголошує, що його початковою метою була архітектура, але до спеціалізованого навчального закладу йому вступити не вдалось. В одному з інших інтерв'ю ми дізнаємось про його захоплення джазом, початковий намір стати рок-музикантом, а також визначний вплив викладача академії Герхарда Ербера на подальший шлях до «нової музики». Відвідавши концерти «Hanns Eisler New Music Group» молодий музикант виявив, що часо-просторові, формотворчі властивості є специфічними новій музиці й викликають його захоплення більше ніж фрі-джаз. «Так я почав цікавитися сучасною музикою: спочатку співвітчизниками-композиторами НДР, пізніше й іншими. У кожній «музичній кімнаті», куди я входив було ще десять дверей, за якими були нові сюрпризи. Це майже не змінилося до сьогодні» (Kleinmichel, 2020).

Отже, завдяки розподілу за алфавітом Ш. Шлейермахер потрапив до класу Г. Ербера, який насправді не викладав популярну або танцювальну музику на новоствореній кафедрі танцю та популярної музики, натомість він був академічним піаністом, зацікавленим новою музикою. «Звичайно, він дав більше Шопена, Баха, Дебюссі та Рамо чи будь-що, що ми грали, але, у якийсь момент ми зайнялись творами Ч. Айвза чи К. Штокгаузена, і почали виносити їх на сцену» (Kurka, 2022). Пізніше, Ш. Шлейермахер грав твори П. Булеза, Л. Беріо, К. Штокгаузена та Фрідріха Гольдмана на іспитах. Згодом, через два роки після початку навчання в академії за рекомендацією Г. Ербера (свого вчителя з фортепіано), Ш. Шлейермахер почав вивчати композицію. Спочатку у Зігфріда Тіле, потім у Фрідріха Шенкера. Також він вивчав диригування у Гюнтера Блюмхагена. У віці 22 років написав свої перші твори.

З огляду на шлях майбутнього митця виникає необхідність подальших досліджень впливу різноманітних факторів на молоду людину, яка перебуває в точці стратегічної невизначеності: знаходячись у полі мистецького дискурсу Східної Німеччини 80-х років XX ст. вплив особистісних чинників видається основоположним для подальшого вектору розвитку індивідуальності виконавця. Трансформація творчих інтенцій від архітектури через зацікавленість джазом до сучасної академічної музики вказує на вагому роль освітнього середовища та особистості вчителя як чинника формування майбутнього виконавського стилю універсального типу особистості.

У наш час «універсаліста» Ш. Шлейермахера, який пише, виконує та публіцистично інтерпретує сучасну музику, варто вважати одним із провідних пропагандистів сучасної музики. Він майже енциклопедично досліджує фортепіанну музику XX-XXI століть, що підтверджується випуском понад 90 альбомів. Складно знайти виконавця, що спеціалізується виключно на музиці XX-XXI ст. із подібною кількістю записів. Ці альбоми слугують своєрідним дороговказом, провідником на теренах різноманіття академічної музики більш ніж сторічного періоду, виконують просвітницьку функцію. Ш. Шлейермахер віддає перевагу забутим композиторам XX ст. та колегам-композиторам часів НДР (Г. Ю. фон дер Венсе, Ф. Гольдман, Ф. Шенкер, Г. Келлер, В. Гайсіг, та ін.); учасникам і послідовникам другої віденської школи (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, Г. Ейслер, В. Ульман, Е. Веллес, Т. Адорно, Г. Е. Апостель, Л. Спіннер, Ш. Вольпе, Ф. Гершковіч, Ф. Фокке, Й. Коффлер, Р. Герхард, Ф. Г. Кляйн); ранньому американському модернізму (Ч. Айвз, Дж. Антайл, Г. Коуелл, Л. Орнштейн. Д. Рудьяр), музиці між світовими війнами (Ш. Вольпе, Г. Штукеншмідт, В. Фогель, Дж. Антайл, П. Хаас, Е. Шульгофф, Я. Єжек, Б. Мартіну); дармштадському осередку (П. Булез, К. Штокгаузен, Ф. Євангелісті, А. Клементі, М. Кагель, А. Пуссер, Г. Лахенман, Е. Браун). Також широко представлені Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Таільфер, Ж. Орік, Д. Куртаг, Г. Лахенманн, В. Рім, Ф. Момпу, Дж. Шелсі, Е. Браун, К. Вольф, Т. Райлі, Й. М. Гауер, Г. Ейслер, К. Штокгаузен, М. Фелдман, Ф. Гласс, Е. Саті, Дж. Кейдж.

Розділ дискографії персонального сайту митця надає можливість ознайомитись із алфавітним показником, який поділений на чотири позиції: фортепіанна музика соло, записи ансамблю Авангард, камерна музика та один альбом механістичної музики. Майже усі альбоми мають по декілька, а інколи й десятки рецензій, критичних відгуків, зазначаються у каталогах звукозаписуючих студій, індексуються на різноманітних онлайн-ресурсах.

Такий величезний музичний доробок слугує своєрідною енциклопедією для слухачів, виконавців та дослідників «нової» музики.

Висновки і перспективи подальших досліджень.

Огляд виконавської творчості П'єра-Лорана Емара, Роже Мюраро та Штеффена Шлейермахера виявляє зміну репертуарної парадигми в сучасному фортепіанному мистецтві. На відміну від універсальних піаністів XX ст., сучасні виконавці кінця XX – початку XXI ст. фокусують свої репертуарні інтереси на кількох сферах, приділяючи значну увагу новій музиці.

П'єр-Лоран Емар відомий не лише як видатний інтерпретатор сучасної музики, але й як виконавець з глибоко концептуальним підходом до створення концертних програм та альбомів, поєднуючи твори різних епох та стилів. Його творча співпраця з ключовими композиторами XX ст., зокрема з Дьордем Лігеті, визначає не тільки його виконавський, але й освітньо-творчий дискурс. Репертуарна модель Роже Мюраро, який, як і П.-Л. Емар, навчався у Івонн Лоріо, визначається еталонними інтерпретаціями творів Олів'є Мессіана. Специфічною особливістю його виконавського дискурсу є захоплення величезними циклічними творами, зокрема «Роками мандрів» Ф. Ліста та фортепіанними полотнами О. Мессіана. Творчість піаніста та композитора Штеффена Шлейермахера є репрезентативним феноменом сучасного фортепіанного мистецтва, що відображає тенденцію до репертуарної спеціалізації та просвітницької діяльності, спрямованої на популяризацію нової музики. Його енциклопедична діяльність включає записи понад 90 альбомів фортепіанної музики XX-XXI століть.

Таким чином, виконавський дискурс П.-Л. Емара, Р. Мюраро та Ш. Шлейермахера вказує про те, що фокусування на сучасній музиці є не відмовою від звичного фортепіанного репертуару, а скоріше свідченням глибокого розуміння та розширення меж репертуарної стратегії. Ця тенденція, яка відображає зростання «проєктності» в культурно-мистецькому середовищі, де репертуарні концепції стають окремим мистецьким досягненням, засвідчує високий рівень професійної компетентності та інтелектуальної зрілості сучасного виконавця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гумінюк С. П., Ринденко О. В. Інтерпретація творів віденської класики в коментарях Альфреда Бренделя (до питання стилю виконавського коментаря). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60, Т. 1. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-13
2. Катрич О. Т. Стиль музиканта–виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): монографія. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
3. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
4. Ма Лінь. Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю : Дис. д–ра філософії / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 234 с.
5. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf
6. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
7. Ніколенко Р. В. Стильові механізми виконавської та композиторської творчості Марка-Андре Амлена : Дис. д–ра філософії / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 277 с.
8. Ринденко О. В. Нові сторінки в спадщині Мессіана: Славки Ерo – концерт в гаригах Олів'є Мессіана в реконструкції Роже Мюраро. *Věda a perspektivy*. Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., Česká republika. Praha, 2021. № 2 (2). С. 125-135. https://doi.org/10.52058/2695-1584-2021-2(2)-125-132
9. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. 19 с.
10. Ушакова М. С. Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Розалін Тюрек. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2024. Вип. 71. С. 24-47. DOI https://doi.org/10.34064/khnum1-71.02

11. Шип С. В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південно-українські мистецькі студії*. Видавничий дім «Гельветика», 2024 № 2 (5). С. 157-168. DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27

12. Юник Д. Г., Юник Т. І. Взаємозалежність детермінант індивідуально-виконавського стилетворення митця концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2025. № 1 (66). С. 7–23. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473

13. Asimov, P. and Murray, C. B. Yvonne Loriod and the Practice of Analytical Memory. *Music Analysis.* The Society for Music Analysis and John Wiley & Sons Ltd. 2024. Vol. 43, Iss. 3. pp. 331-379. https://doi.org/10.1111/musa.12235

14. Finane Ben. Illuminating the Masters. Maurizio Pollini reveals his pathways in to Bach, Beethoven and Chopin, as well as to more modern composers. *listenmusicculture.com.* 2010. URL: https://www.steinway.com/news/features/illuminating-the-masters

(Дата звернення: 12.08.2025).

15. Gewandhaus Orchester. (2017, 27 жовтня). Musica Nova. URL: https://www.gewandhausorchester.de/musica-nova/ (дата звернення: 01.05.2025).

16. Griffiths P. (2000, 5 березня). Maurizo Pollini: Embracing the Contemporary. *The New York Times*. URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/music/030500ms-carnegie-pollini.html (дата звернення: 01.05.2025).

17. Kirshbaum Associates. (б.д.). Sir András Schiff. URL: https://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=andrasschiff&aview=bio (дата звернення: 01.05.2025).

18. Kleinmichel A. (2020, 13 травня). Ich wollte Rockmusiker werden. *Kreuzer Online Leipzig*. URL: https://kreuzer-leipzig.de/2020/05/13/ich-wollte-rockmusiker-werden (дата звернення: 06.05.2025).

19. Kurka I. (2022, 24 травня). 170 – Interview mit Steffen Schleiermacher. *Neue musik leben.* URL: https://neuemusikleben.podigee.io/169-neue-episode (дата звернення: 01.05.2025).

20. Lou Héliot (2021, 10 червня). Roger Muraro, le chant de l'âme. *pianiste.fr.* URL: https://pianiste.fr/roger-muraro-le-chant-de-lame/

21. Wilhelmer O. Steffen Schleiermacher: Der Avantgartainer. Texte und Gespräche. Verlagsgruppe Kamprad, Altenburg 2020. 224 p.

22. Wroe Nicolas. (2011, 01 January) Maurizio Pollini: a life in music. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/culture/2011/jan/01/maurizio-pollini-interview-nicholas-wroe (дата звернення: 12.08.2025)

23. Schleiermacher-Leipzig.de. Steffen Schleiermacher. Discography URL: http://www.schleiermacher-leipzig.de/ (дата звернення: 01.05.2025).

REFERENCES:

1. Huminiuk, S. P., Ryndenko, O. V. (2023). Interpretatsiia tvoriv videnskoi klasyky v komentariakh Alfreda Brendelia (do pytannia styliu vykonavskoho komentaria) [Interpretation of the works of Viennese classics in the comments of Alfred Brendel (on the question of the style of the performing commentary)]. *Current Issues of the Humanities*, 60(1), 84–89. https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-13

2. Katrych, O. T. (2000). Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Vidrodzhennia.

3. Komenda, O. I. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture] (Doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music).

4. Ma, L. (2024). Stsenichnyi obraz pianista yak forma proiavu indyvidualnoho vykonavskoho styliu [The stage image of a pianist as a form of manifestation of individual performing style] (PhD dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music).

5. Moskalenko, V. H. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf

6. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit [Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries]. Fakt.

7. Nikolenko, R. V. (2021). Stylovyi mekhanizmy vykonavskoi ta kompozytorskoi tvorchosti Marka-Andre Amlena [Stylistic mechanisms of the performing and compositional creativity of Marc-André Hamelin] (PhD dissertation, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky).

8. Ryndenko, O. V. (2021). Novi storinky v spadshchyni Messiana: Slavky Ero – kontsert v haryhakh Olivier Messiana v rekonstruktsii Roger Muraro [New pages in Messiaen's heritage: Slavky ero – a concert in the garrigue of Olivier Messiaen in the reconstruction of Roger Muraro]. *Věda a perspektivy*, 2(2), 125–135. https://doi.org/10.52058/2695-1584-2021-2(2)-125-132

9. Sukhlenko, I. Yu. (2011). Vykonavskyi styl Volodymyra Horovytsia u rusli rozvytku romantychnoi tradytsii [Vladimir Horowitz's performing style in the context of the romantic tradition] (Author's abstract of PhD dissertation, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky).

10. Ushakova, M. S. (2024). Suchasna muzyka u stratehiiakh tvorchoi diialnosti Rozalin Tiurek [Contemporary music in the strategies of Rosalyn Tureck's creative activity]. In *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* (Issue 71, pp. 24–47). KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. https://doi.org/10.34064/khnum1-71.02

11. Shyp, S. V. (2024). Istorychno informovana interpretatsiia muzychnoho tvoru (NIR) u semiotychnomu aspekti [Historically informed interpretation of a musical work (HIP) in the semiotic aspect]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 2(5), 157–168. https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27

12. Yunyk, D. H., & Yunyk, T. I. (2025). Vzaiemozalezhnist determinant indyvidualno-vykonavskoho styletvorennia myttsia kontsertno-stsenichnoi diialnosti [Interdependence of determinants of the artist's individual-performing style formation in concert and stage activities]. *Chasopys*, 1(66), 7–23. https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333473

13. Asimov, P., & Murray, C. B. (2024). Yvonne Loriod and the practice of analytical memory. *Music Analysis*, 43(3), 331–379. https://doi.org/10.1111/musa.12235

14. Finane, B. (2010). *Illuminating the Masters*. listenmusicculture.com. Retrieved from https://www.steinway.com/news/features/illuminating-the-masters

15. Gewandhaus Orchester. (2017, October 27). *Musica Nova*. https://www.gewandhausorchester.de/musica-nova/

16. Griffiths, P. (2000, March 5). *Maurizo Pollini: Embracing the Contemporary.* The New York Times. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/music/030500ms-carnegie-pollini.html

17. Kirshbaum Associates. (n.d.). *Sir András Schiff.* https://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=andrasschiff&aview=bio

18. Kleinmichel, A. (2020, May 13). *Ich wollte Rockmusiker werden*. Kreuzer Online Leipzig. https://kreuzer-leipzig.de/2020/05/13/ich-wollte-rockmusiker-werden

19. Kurka, I. (2022, May 24). 170 – Interview mit Steffen Schleiermacher [Audio podcast episode]. In *Neue musik leben.* Podigee. https://neuemusikleben.podigee.io/169-neue-episode

20. Héliot, L. (2021, June 10). *Roger Muraro, le chant de l'âme.* pianiste.fr. https://pianiste.fr/roger-muraro-le-chant-de-lame/

21. Wilhelmer, O. (2020). *Steffen Schleiermacher: Der Avantgartainer. Texte und Gespräche.* Verlagsgruppe Kamprad.

22. Wroe, N. (2011, January 1). *Maurizio Pollini: A life in music.* The Guardian. https://www.theguardian.com/culture/2011/jan/01/maurizio-pollini-interview-nicholas-wroe

23. Schleiermacher-Leipzig.de. (n.d.). *Steffen Schleiermacher. Discography.* Retrieved from http://www.schleiermacher-leipzig.de/

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

UDC 78.071.1(495)“19”
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-19

Iryna RIABCHUN
PhD in Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Performing Arts, Faculty of Musical Art and Choreography of Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska St, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: *https://orcid.org/0000-000-8070-7847*

To cite this article: Riabchun, I. (2025). Peretyn tradytsii Videnskoi i Novovidenskoi shkil u rannii tvorchosti Nikosa Skalkotasa. [Intersection of the First and Second Viennese Schools traditions in early work of Nikos Skalkottas]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 152–162, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-19

INTERSECTION OF THE FIRST AND SECOND VIENNESE SCHOOLS TRADITIONS IN EARLY WORK OF NIKOS SKALKOTTAS

Greek composer Nikos (Nikolaos) Skalkottas (Greek: Νίκος Σκαλκώτας, German: Nikos Skalkottas, 1904 – 1949) became famous due to his outstanding talent, realized in numerous works of a unique individual style. ***The purpose of the paper*** *– to investigate the formation of the individual manner of the N. Skalkottas as a representative of the Greek musical avant-garde of the first half of the 20th century using the example of his early work. His early piano composition – 15 Little Variations for piano, created before he began his studies in Arnold Schoenberg's class, used an attempt to analyze its formation.* ***The scientific novelty of the research*** *is that mentioned Variations are considered as a kind of introduction to the work of the composer, which makes possible to determine the components of his style and their interaction. Usage of the classical clichés of the Beethoven's piano variations texture are shown as well as their interaction with dodecaphonic principles of composition – serial rows, reflection and asymmetry of their fragments. The interface of two stylistic giants – Viennese and the Second Viennese schools which produced internal conflict of the N. Skalkottas' music. The special importance is attached to the linguistic and psychological aspects of the classical and modern components communication and the birth of the individual "self-speech" of N. Skalkottas, which can be considered as the early indication of the compositor's idiom. The emergence of a psychological internal contradictory dialogue between a successful violinist, a skilled pianist, educated in classical music, and a novice composer who strives for a modern musical language is shown.*

Methodology: *The research applied methods of musical, linguistic, psychological phenomenological and comparative analysis.* ***Conclusions*** *were drawn about the multifaceted interaction of the stylistics of the Viennese and New Viennese schools in the formation of the individual composer's manner of N. Skalkottas.*

Key words: *Viennese School, New Viennese School of composition, dodecaphony, piano music, variations, N. Skalkottas, L. van Beethoven.*

Ірина РЯБЧУН
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-сценічного мистецтва Факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, 04070, Україна
ORCID: *https://orcid.org/0000-000-8070-7847*

Бібліографічний опис статті: Рябчун, І. (2025). Перетин традицій віденської і Нововіденської шкіл у ранній творчості Нікоса Скалкотаса. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 152–162, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-19

ПЕРЕТИН ТРАДИЦІЙ ВІДЕНСЬКОЇ ТА НОВОВІДЕНСЬКОЇ ШКІЛ У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ НІКОСА СКАЛКОТАСА

Композитор Нікос (Ніколаос) Скалкотас (грецьк. Νίκος Σκαλκώτας, нім. Nikos Skalkottas, 1904 – 1949) став відомим за межами Греції, серед іншого, після того, як Арнольд Шенберг назвав його одним із десяти своїх найталановитіших учнів, яким вдалося знайти власний спосіб застосування серійної техніки і стати справжніми композиторами.

Мета дослідження – *вивчити становлення індивідуальної манери Ніколаоса Скалкотаса як представника грецького музичного авангарду першої половини XX століття на прикладі його ранньої творчості.*

Здійснена спроба простежити становлення індивідуальної манери Ніколаоса Скалкотаса на прикладі його раннього твору – «15 Маленьких варіацій для фортепіано», створених перед початком навчання в класі Арнольда Шенберга. ***Наукова новизна дослідження*** *полягає в тому, що згадані Варіації розглядаються як своєрідне введення до творчості композитора, що дозволяє визначити компоненти його стилю та їх взаємодію. Показано використання у творі класичних кліше, подібних до фактури фортепіанних варіацій Бетховена, а також їх поєднання з додекафонічними принципами композиції, зокрема серійними рядами, рефлексією та асиметрією їхніх фрагментів. Взаємодіяння у Варіаціях двох стильових гігантів – Віденської та Нової віденської шкіл, яка призводить до появи драматургічного конфлікту. Особливе значення надається лінгвістичним та психологічним аспектам комунікації класичного та сучасного компонентів та зародженню індивідуального «висловлювання» Н. Скалкотаса, яке можна розглядати як ранню ознаку формування його власної композиторської ідіоми.*

Методологія: *у дослідженні були застосовані методи музичного, лінгвістичного, психологічного, історичного, феноменологічного і порівняльного аналізу. Зроблені* ***висновки*** *про багатобічну взаємодію стилістики Віденської і Нової віденської шкіл при становленні індивідуальної композиторської манери Н. Скалкотаса.*

Ключові слова: *Віденська школа, Нова віденська школа композиції, додекафонія, фортепіанна музика, варіації, Н. Скалкотас, Л. ван Бетховен.*

Preface. The article analyzes one of the earliest works of Nikolaos Skalkottas – 15 Little Variations for Piano. **The novelty of this study** is that the speech structures and subject-object relations investigated in the context of musical trends of the early twentieth century. **Its relevance** confirms the constant and growing interest in the work of the most outstanding Greek composers both by listeners and audiences, as well as and among musicologists around the world.

The subject of the research is 15 Little Variations for piano by Nikos Skalkottas. **The object of study** is the formation of the composer's style of Nikos Skalkottas.

Research methodology: the study used a set of methods, including musical, linguistic, historical, phenomenological, and comparative approaches.

The study was tested and discussed during the Anniversary Conference "Skalkottas Today", organized by Lillian Voudouri Library of Athens (Greece), and by the Community of Friends of the Composer in 2019.

In an époque of the Greek contemporary music language formation Nikos Skalkottas became known thanks to his outstanding talent actualized in numerous works of a unique individual stile. The name of this composer turn out to be acknowledged beyond the borders of Greece, among other things, because Arnold Schoenberg called him one of his ten most talented students who managed to find their own way of applying serial technique and become real composers. The research aims to study the individual style of Nikos Skalkottas as the representative of the Greek musical avant-garde of the second half of the 20th century (Рябчун, 2012, С. 32 – 335).

The early piano composition by N. Skalkottas – *15 Little Variations for Piano* is an important work for understanding his artistic position prior to his studying in A. Shoenberg's class in Berlin Hochschule für Musik. One of the most famous Berlin works by N. Skalkottas, this was created on July 24 – 26, 1927. Such dates are indicated by the author after the last bar of the work in the publication "Nikos Skalkottas. 15 Little Variations for piano solo" (London: Universal Edition, 1958, p. 11). As we can see in the score, the variations are dedicated to Spiros Faradatos (Σπύρος Φαραντάτος, 1895–1962) – pianist and future director of the Athens Conservatory. Dedication of the variations to Spiros Faradatos is quite logical and to some extent explains the choice of the piano to create the cycle. On the other hand, this choice, of course, was largely determined by the versatility of the piano and the fact that it became N. Skalkottas' preferable instrument during his years in Berlin.

Related studies. According to Dr Eva Mantzourani, "15 Little Variations" is Skalkottas' last composition before undertaking lessons with Schoenberg in the autumn of 1927 (Mantzourani, 2016, p. 182), which was done for the examination to enter his class in Berlin. So, in a way, it was a sort of the first self-presentation of the young musician as a composer. From the other side, this work was for N. Skalkottas a kind of the bridge from musical performance to composition and summed up, if not a long, then certainly bright experience of a violin virtuoso. That is why, we can imagine two sides of the composer's mind, two intentions, like we can see in this work two creative personalities – the performer and the composer. The performer speaks on behalf of the masters of the past, and the composer is born in the process of doubt as a definite alternative. Here we can draw a parallel with the Cartesian method of knowledge, in

this case – self-knowledge through doubt. A similar method, this time – in the modal sphere – the method of "tonal doubt" – will be used later by the composer of the second wave of the neoclassical movement Carlo Prosperi (1921–1990). Thereby we can see that the musical thinking of N. Skalkottas is ahead of time: already in his first works he is using the methods of the Second Wave of the neoclassical movement.

If we consider "15 Little Variations" as a kind of preface to the work of N. Skalkottas, we must look for his certain intentions aimed at the audience and, it is possible that, direct messages to A. Schoenberg. That is, we are talking about the linguistic aspects of the work, which currently create its plot and drama.

Here we want to draw parallel with the literary preface, which generally contains kind of message, veiled emotional strategies or deliberate release of emotions to reinforce the text of the work. As noted by a Ukrainian researcher Yulia Krivenok, *"Intentions of the preface may be different (and this leads to the choice of different means of verbalizing intentions and emotions) – to establish contact with the audience, to encourage it to a certain action, namely to go to the work itself, to express the point of view on what is composed, to criticize the other works or to comment on negative reviews of critics, in fact, there is an action directed in one direction – at the receiver"* (Кривенок, 2014, с. 58). According to the mentioned researcher, "the tone" of the preface indicates be indicates an attempt by the composer to create a certain type of relationship with his audience – either co-operation or confrontation. The tone of the discourse also testifies about the authors mood – optimistic or pessimistic, which is actually transmitted to the reader (or listener). The tone can be correspondingly pessimistic or optimistic. In this case, the tone is not a musical category, but a category of communication, which serves as an explication of emotional and subjective assessment in discourse. In this sense of discourse, the tone can be taken as a synonym for tonality. J. Laver interprets tonality as *"a phenomenon that objectively exists and can be identified and structurally analyzed intuitively and instrumentally levels"* (Laver, 1985, p. 178). The tone of the statement is determined by many factors, including the situation of communication, participants in communication, and so on. This approach to the tone of expression in some way explains the position of N. Skalkottas on the «serial tone». We see how closely intertwined in this case are musical and linguistic structures.

Main study. Variations in general are probably one of the most stylistically heterogeneous genres. In it, a certain character (the main theme) appears in a variety of textures and genre modifications. That is why the genre of variations along with the genre of suites is suitable for the first phases of learning composition which is comparable with preface to all subsequent creativity.

The special tone and atmosphere of the author's preface are formed by the following means: diminutives, intensifiers (reduction, strengthening of a sign, a condition). So, we can see in the preface a certain projection of the *agon (΄αγών)* of ancient Greek comedy. And the diminutions of values, which mostly affect the author's self-esteem we can consider as the reference to the *Menippean satires* (acceptance of one's own inferiority) – phenomenon known since time of Bion of Borisphenes (IV BC) [1] (Luis E. Navia. 1996, p. 154–5).

As an experienced violinist, N. Skalkottas, dealing with the genre of variations, could pay attention to the famous opus of Arcangelo Corelli – *«La Folia».* In a sense, this work became the prototype of many cycles of variation written in the following centuries. And in S. Rachmaninoff's work *"Variations on the Theme of Corelli"* we actually see a direct reference to the mentioned cycle. So, indeed, we can find some parallels between the theme of N. Skalkottas and the theme of the "La Folia" variations. Among them – motive structure, repetition of the rhythmic formula, the shape of a period with two sentences, middle and final cadences.

However, the number of variations in the piano cycle directly evokes associations with Beethoven's opus 35 (1802) – "Eroica Variations" upon the theme of Maestoso-Andante from his own *ballet "Creatures of Prometheus" ("Die Geschöpfe des Prometheus")* Op. 43, composed in 1801. In the "15 Little variations" work we can find several allusions to the mentioned L. van Beethoven's piano cycle: Skalkottas gives a clue of the connection with the Viennese classic by his choice of the number of variations. An important fact is that L. van Beethoven was "an effective" composer for N. Skalkottas: it was with the Beethoven violin concerto that he brilliantly graduated from the

[1] Borisphenes – the ancient Greek name for the Dnipro River.

Athens Conservatory in 1918. Young musician then received a gold medal for his performance gave him his opportunity for further study in Germany.

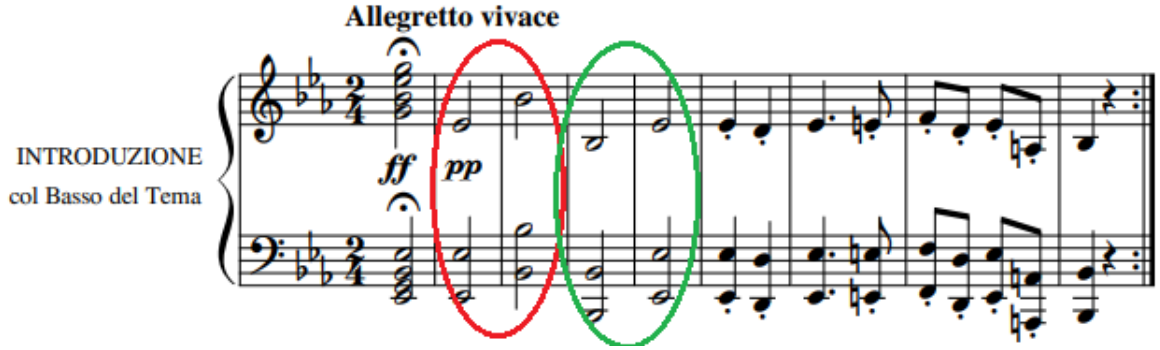
It is possible to find the reason for this in the "Greek" content of Beethoven's previously mentioned work with the same number of variations. It is noteworthy that L. van Beethoven was one of the first to use the Greek idiom, and not only in his musical works based on Greek subjects. And we must pay tribute to the effectiveness of such a stylistic innovation in the Viennese classic: the famous theme of the Ninth Symphony, which was chosen to be the Anthem of the European Union, has a syllabic structure typical of Ancient Greek music – 15 syllables.

The common feature of the themes in both cycles – "Eroica Variations" and 15 Little Variations – is the asymmetric structure of initial motives:

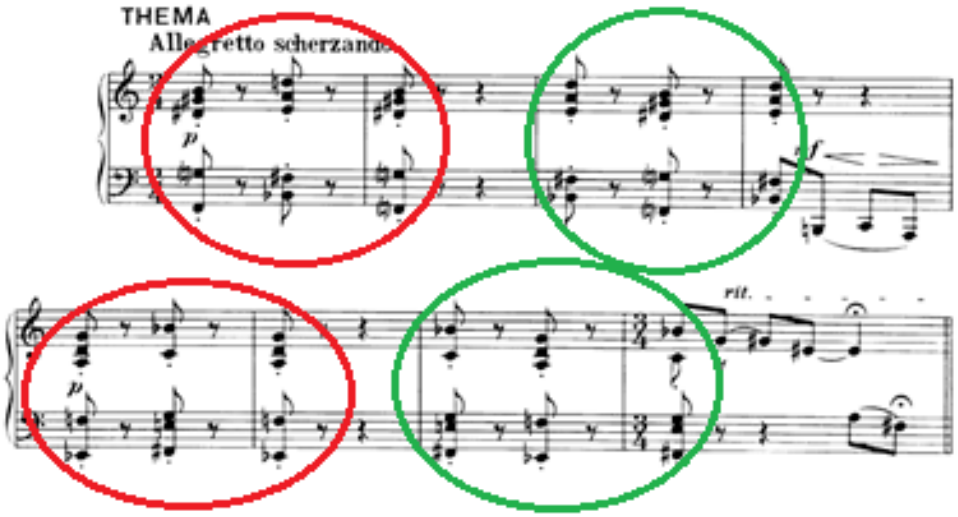
The analogous principle of asymmetry is typical of A. Webern's Piano Variations op. 27 (1936). In mentioned composition asymmetry is of the manifestations of «reflections». Such reflections are typical for the functioning of the serial rows in the work of A. Webern.

We can find similarity in the structure of the N. Skalkottas' theme and in the texture of the second, 8th, 11th and other Variations – with another Beethoven's piano works – *32 Variations*.

Two serial rows presented in N. Skalkottas' theme thanks to Beethovenian dialectics, create internal collision in which the new melody with Greek features appears. Endings of the sentences of the theme being analogous to the ending of the theme of Beethoven's *32 Variations.* From the short motives the leading melody of the 5th and, what is important – of the last and longest in the cycle – the 15th variation – grows up. Thus, as a result of interaction in the composition of three stylistic paradigms – Viennese, Second-Viennese and Greek – the last one becomes dominant.



Example № 1. L. van Beethoven. "Eroica Variations", Bars 1-9 (Beethoven, Ludwig van, 1952)



Example № 2. Nikos Skalkottas.15 Little Variations for Piano solo (Skalkottas, Nikos, 1958)

Example № 3. Anton Webern. Variations Op. 27, Bars 1 –10 (Webern, Anton. 1936)

The nostology emblem of the gone classic-romantic epoch we can find in the Viennese Waltz allusions (8th variation). They are replaced by the feeling of a new era, transmitted in sharp collisions, in which the image of a new musical hero is formed.

Piano Texture and Harmony in the 15 Little Variations by N. Skalkottas

The texture in the mentioned composition by N. Skalkottas becomes a significant field where the different styles are combined – due to the presence in the variations of its classical specimens, not only in the structure of variations. Applying serial sequences in his Variations instead of chords of classical harmony, N. Skalkottas uses texture and, most importantly, methods and ways of musical material development, that have become established in European composing practice. The drama in the subject of the Variations presents itself, first of all, in the relationship between the serial rows. At the same time, the classical texture makes it possible to personify the dialectics of serial rows, to reveal their contradictions and to expose the fields of the intonational conflict.

The second level of its manifestation is exposed as the antinomy between the structures of the sentences. The presented theme is divided into two dramatic and textual plans: the first of them creates serial concords, the second – short unvoiced episodes of sentence endings. We have two sound series from which chord combinations are formed. Each of them forms a structure that we can call a "simple harmonic period". They are related to each other, thanks to the motives of the endings. The dynamics of these endings indicate their subordination: the first ending is highlighted with a dynamic accent *"sforzando"*, and in the second, the dynamics of the "*piano"* is continued unchanged. With this ratio between the first and second sentences, we can see in the theme of Variations a kind of the period of the repetitive structure with a middle and final cadence.

These endings are in the sphere of frets, similar to the gravity of the endings of variations of Beethoven's "15 variations" If in the first sentence the sound *"c"* is intonationally and dynamically emphasized as the tonic of Beethoven's variations, then in the second sentence attention is concentrated around their dominant cadence, bypassing the subdominant and dominant tones "F" and "G" :

Example № 4. "32 Variations" by L. van Beethoven, bars 7-8 (Beethoven, Ludwig van, 1952)

Example № 5. N. Skalkottas. 15 Little Variations for Piano, bar № 8 (Skalkottas Nikos, 1958)

Such a bypass of the subdominant and dominant degrees is a manifestation of the denial of tonality ("tonal doubt"), which will be developed later in the works of the above-mentioned Italian composer of the Neo-Florentine school Carlo Prosperi. His position was, in particular, in the combination of tonal and serial principles, through the perception of the series as a bypass of the usual tonal sound sequences (Cogni, 1968, p. 305–311).

From the very beginning of the work, the most significant semantic manifestations correspond to textural changes. Texture acquires the value of an indicator of changes in mood-intonation parameters and, at the same time, a factor in their development. Note that the texture of variations corresponds to the classical-romantic norms, differing, in particular, from the polyphonic texture of piano works by Y. Constantinidis – a Greek composer who came from the same student environment as Skalkottas, or from the already mentioned Variations by A. Webern.

The texture patterns of the Beethoven variations are situated in the "zone of multifaceted conflict" and itself becomes its victim: on its background "sprout" the Greek theme appears, which leads to further reflection and destruction of the Viennese substance. However, the connection to L. van Beethoven "does not leave" the Variations until the last bars: we can see "the shadow of his profile" in the final section of the variation. Two groups of mourning harmonies appear as a kind of inverse «splitting» of the theme of the Fifth Symphony of the great Viennese classic.

Thus, through the etymology of the texture elements, N. Skalkottas rises to the etymology of musical drama, bringing to the first level the meanings of the deep antinomy of Beethoven's style. Extremely original in the 15 Little Piano Variations is that the antinomies of classics and serialism generate the Greek substance of the work. Thus, N. Skalkottas, using two different West-European styles, remains individual and nationally defined. He brings Beethoven's thought through modernity and retells it in Greek musical language. We note that Beethoven's dialectic conflict is usually represented through the pair of musical slogans that have different texture patterns. The discrepancy of their nature creates a situation of dramatic tension.

The presence of two contrasting elements in the theme of "15 little variations for piano" we can consider as a reference to the dialectic of the by Beethoven's works. These elements produce the foundation for the dramatic conflict of the work. The binary essence of its foundation has several semantic dimensions: textural, dynamic and generic. The depth of the conflict reaches the antinomies of the composer's consciousness, manifested as the opposition of "own" and "foreign" worlds.

In the first four variations, N. Skalkottas retains a volume equal to four bars. Therefore, we can conditionally classify them as "strict" variations. Active modifications of serial rows occur and lead to textural transformations. In the first variation, the serial row was moved to the horizontal plane and is performed with jumps in the rhythm of the sixteenth. Such texture resembles the texture of the First from Beethoven's "Eroica Variations" op. 35.

Some of the textural patterns resemble the works by L. van Beethoven again and again. In particular, the ascending-descending arpeggios of the Second Variation, this time makes us remember the second Variation from the cycle «32 Variations», and the rapid strokes of the Fifth – a similar baroque technique, used in their theme borrowed by the Vienna classic from Peter von Winter's opera (1754–1825). We can find in the theme of "32 Variations" a comparison of two tonalities – in G major and F major. In his opinion, in the upper auditory horizon, the A-flat sound should resolve in C minor to G, but remains without permission. According to its auditory effect, A-flat is felt like a bright instability; it has a six-semitone ratio to the stable D sound in G major. Lightning-fast take-offs, transmitting distance from the center, as it were, displays a desire for the future and a break with the present. That is, in an unexpected way, the structure of the theme of "32 variations" contains the principles of active dissonance and avoidance of direct resolutions of chromatic tones. Thus, Beethoven's dialectic can be considered as an immediate source for the emergence of various manifestations of "tonal doubt" – that is, replacing the presence of manifestations of tonal connections with their emphasized absence.

Variations are prompted on inversions of vertical endings by those in figurative and textured variants. The intonational tension of the musical texture turns into intonational and rhythmic contrasts. The results of inverted and textured metamorphoses are characterized by versatile images of transformation.

The first variation immediately impresses with its impulsive rhythm, rapid tessitura ups and dynamic contrasts. At present, the serial series are layered according to the texture principle : N. Skalkottas replaces the serial segments of the upper and lower register. The triad of the segments, performed in the upper register, is widely arranged in the lower register. The segments of two sounds, turned in complex intervals, by giant steps are capturing the upper register.

In accordance with the classical tradition, the First Variation starts with restrained dynamics within the *"piano"*. A clear dynamic, tessitura and textural contrast to the first three bars of both sentences are the choruses-endings, which retain their pitch, but are now served in amplified to *"f"* dynamics and with a touch of *marcato*. The textural changes that characterize the First Variation create a situation typical of classical variations of the danger of shifting the tempo and losing the tempo unity of the cycle. In contrast, the already mentioned marcato stroke in the endings of phrases should deter the performer from accelerating the movement of the work.

In the Second, Third and Fourth variations, figurative transformations occur due to changes in texture types and dynamic contrasts. Serial development, as in the first variation, is due to the interpolation of upper- and lower-case parts, the rotation of the intervals and moving them in the sound space.

From the Fifth Variation, when changing the size and number of bars, the lexical structure of the theme is preserved. Such changes are accompanied by the appearance of genre features of the serenade. The lyrical line is continued by the Seventh Variation (Andantino), the texture of which is similar to the texture of the Twelfth Variation *"Maggiore, semplice"* of the Beethoven's cycle. In the expressive melody of the upper voice of Skalkottas' variation there are signs of Greek melodies. The melody consists of two sentences of repeated structure, in which sets of sounds of both serial rows are arbitrarily used with preservation of some signs of their sequence:

Modification of the theme in the Seventh Variation has intonational connections with Cretan traditional folklore, in particular with the songs *"When dawn comes" ("Πότε θα κάμει ξεστερι")* and *"Waters are Running"*, *("Τρέχουν τα νερά")*. In particular, the last three bars (65-67) in the melody of variation are an analogy of the second sentence of the first of these songs which could be considered as their modal version. The melody of the mentioned song "When Dawn Comes" is also reminded by the ascending quarter bars of the first three phrases of variation. Figuratively, the variation corresponds to the early Byzantine version of the mentioned song. It is curious that this particular version was used as the main theme of the Sonatina by Yannis Constantinidis. It is surprising that both Greek Berlin works have intonation connections. But their national roots are not at all a surprise:

In some variations of the cycle, N. Skalkottas performs a partial enharmonic substitution. In particular, in the Eighth Variation, he builds neutral natural scales, which correspond to the gamma-like passages of the XVII variation from the series "32 Variations" by L. van Beethoven. And starting with the Ninth Variation, the composer introduces a variety of chromatic fillings of the series sequences.

The presentative and intonation content as well as the texture of the Eleventh Variation *(poco piu*

Example № 6. N. Skalkottas. 15 Little Variations for Piano. The Seventh variation, bars 1–17 (62–67). Fragment of the score (Skalkottas, Nikos, 1958).

Example № 7. Y. Constantinidis. The First Sonatina for piano. Part I, bars 7-21, a fragment of the score (Constantinidis, Yannis, 1972).

Example № 8. N. Skalkottas. 15 Little variations for piano. Variation XI, 1–2 bars (Skalkottas, Nikos, 1958)

Example № 9. L. van Beethoven 32 Variations. Variation № XXV, 1– 2 bars (Beethoven, Ludwig van, 1952)

mosso) have common features with the Twenty-fifth variation *(leggiermente)* from the Beethoven's above-mentioned cycle.

The commonality of the syncopated rhythm, which is achieved in L. van Beethoven's variations due to *forshlags*, and in N. Skalkotta's variations by adding a short dissonant chord, is noteworthy. The connected ending of both variations is so identical that it gives grounds for conclusions about N. Skalkottas' use of the Beethoven idiom:

Example № 10. L. van Beethoven. 32 Variations. Variation № XXV, bar 8 (Beethoven, Ludwig van, 1952)

Example № 11. N. Skalkottas. 15 Little variations for piano. Variation XI, bar 8 (Skalkottas, Nikos. 1958).

The alternation of lyrical and moving variations creates an internal antagonism of the cycle, culminating in the Thirteenth Variation. In it, the sequences of octave motives are interrupted by contrasting cues with a transition to a descending sequence, in which small thirds appear.

The 15th variation *(Etwas ruhiger)* has a contemplative mood and plays the role of the afterword. The Greek melody of the 7th variation is revived in the improvisational sequences of the third motifs. The elegiac Code of the Work *(Langsam)* is also based on its intonations, the choral exposition of which resembles L. Van Beethoven's Thirtieth Variation.

Before the beginning of the Coda, N. Skalkottas completes the last Variation on the "chanting" of the main tone – "Cis – Gis – Fis – Eis – Fis", adding to the previously mentioned sequence the sound "B", which contrasts with the environment of the sharps. In the Coda N. Scalcottas composer repeats the sounds of the second serial row, two of which are reduced by a half tone ("Ces" and "As").

After repeating the altered pentachord three times, instead of the usual move of the thirds upwards, two voices rise only for a small second, the others go down twice. Note that in the serial rows with a large number of sounds of sharp alteration were present only two flats – "B" and "Es". Currently, the Code of Variations ends with the reduction of pitch positions by the pentachord "F – G – Ces – Es – As". Here again, appears the "shadow of Ludwig van Beethoven" as a reminiscence of the rhythm of his Fifth Symphony.

In composition practices of the Second Viennese school the national element can be manifested not only in quoting folk songs. National links are manifested primarily in the general nature of music, the specificity of the reflection of certain life phenomena. In this sense, neither A. Schoenberg nor A. Berg, closely connected with the traditions of Austrian music, are fundamentally different from their predecessors.

Abstinence from the traditional means of articulation made, above all, the construction of large forms, unable to exist without precise articulation. In N. Skalkottas's *15 Little Piano Variations* articulations appears in the different structures of the texture. But in his case, we can talk about the use of composition techniques of the First Viennese school on a par with those of Second which places the young composer between two giants. The individuality of Nikolaos Skalkottas is manifested in the maneuvering between these techniques, their combination and evaluation. In this harsh rhetoric, his unique creative manner is born, in which the national traits of the Greek composer are clearly visible. The principle of textures borrowing, which is currently classical-romantic, is also observed in other Skalkottas' piano pieces, in particular, in the cycle Four Études.

Discourse conclusions : Early Indication of N. Skalkottas Compositor's Idiom in the 1*5 Little Variation for Piano*

If we shall try to reconstruct the biographical paradigm of the Skalkottas' early works, we have to pay attention to radical changes in his self-identity by the end of 1920. The outstanding young performer-virtuoso became a "beginner" again. He was challenged to expose his creative personality in the world of the great names, which that time could press him. From the other side, he could not avoid the internal conflict between his self-identification as a composer and as a violinist. We can see the result of the corresponding psychological condition in the artistic image and emotional sphere of the *15 Little Variations for Piano*. The personality of the author appears there through the collision between two giants – Viennese and Second Viennese schools, between a dialectic and an abstract way of musical thought in the guise of *menippean satire.* Distinguishable music hero of the variations is balancing between the Self-awareness of secondary importance and understanding of the personal uniqueness, which develops into the deep psychological content of the 5 th, 7 th and 15 th variations. Exposition of the national "self-speech" of N. Skalkottas in the West-European stylistic environment seems to have become an important indication of his composer's idiom. The deep psychological impact of the early works of N. Skalkottas would be the dominant feature of his individual style through the its lyric emphasis, atypical for the followers of the Second Viennese school.

BIBLIOGRAPHY:

1. Cogni. G. A proposito di “In nocte secunda” di Carlo Prosperi. *Journal of musicological Studies*. Siena, Italy, Accademia Musicale Chigiana : 1968. vol. XXV – nuova serie, 5, P. 305–311
2. Keng Shao-Hsun, Chun-Hung Lin and Orazem P. F. Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014 : Effects on Graduate Quality and Income Inequality. *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. https://doi.org/10.1086/690235 (дата звернення: 05.08.2025)
3. Laver J. The Phonetic Description of Voice Quality, Cambridge Studies in Linguistics. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1985. 385 p.
4. LaSalle P. “Conundrum: A Story about Reading.” *New England Review* 38, no. 1, 2017 : P. 95–109.
1. Mantzourani E. The disciple’s tale: the reception and assimilation of Schoenberg’s teachings on Grundgestalt, coherence and comprehensibility by his pupil, the composer Nikos Skalkottas. 2001 https://www.academia.edu/89265986/The_disciple_s_tale_the_reception_and_assimilation_of_Schoenberg_s_teachings_on_Grundgestalt_coherence_and_comprehensibility_by_his_pupil_the_composer_Nikos_Skalkottas (дата звернення 02.05.2023)
2. Mantzourani E. The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas. New York: Routledge, 2016, 440 p.
5. Mantzourani E. Hans Keller, Nikos Skalkottas and the notion of symphonic genius Canterbury Christ Church University. https://m-logos.gr/download.php?fen=articles/i0000/m-logos-i0000-a0004-mantzourani.pdf 42 p. (дата звернення: 20.10. 2018)
6. Navia L. E. 1996. Classical Cynicism: A Critical Study (Praeger), ISBN0313300151 (ISBN13: 9780313300158). 240 p.
7. Кривенок Ю. Прагмалінгвістичні маркери стилістичної тональності та атмосфери авторської передмови. *Science and Education a Dimension. Philolgy, II* (7). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Issue: 34, http://www.seanewdim.com, 58–60 (дата звернення: 01.03. 2025)
8. Рябчун І. Регіональна специфіка професійного становлення новогрецького композитора Н. Скалкотаса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2012, Вип. 35, С. 321 – 335.
9. Satterfield. S. Livy and the Pax Deum. *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016) : 165–76.

REFERENCES:

1. Cogni. G. A proposito di “In nocte secunda” di Carlo Prosperi. *Journal of musicological Studies*. Siena, Italy, Accademia Musicale Chigiana : 1968. vol. XXV – nuova serie, 5, P. 305–311
2. Keng Shao-Hsun, Chun-Hung Lin and Orazem P. F. Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014 : Effects on Graduate Quality and Income Inequality. *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. https://doi.org/10.1086/690235 (дата звернення: 05.08.2025)
3. Laver J. The Phonetic Description of Voice Quality, Cambridge Studies in Linguistics. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1985. 385 p.
4. LaSalle P. “Conundrum: A Story about Reading.” *New England Review* 38, no. 1, 2017 : P. 95–109.
3. Mantzourani E. The disciple’s tale: the reception and assimilation of Schoenberg’s teachings on Grundgestalt, coherence and comprehensibility by his pupil, the composer Nikos Skalkottas. 2001 https://www.academia.edu/89265986/The_disciple_s_tale_the_reception_and_assimilation_of_Schoenberg_s_teachings_on_Grundgestalt_coherence_and_comprehensibility_by_his_pupil_the_composer_Nikos_Skalkottas (дата звернення 02.05.2023)
4. Mantzourani E. The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas. New York: Routledge, 2016, 440 p.
5. Mantzourani E. Hans Keller, Nikos Skalkottas and the notion of symphonic genius Canterbury Christ Church University. https://m-logos.gr/download.php?fen=articles/i0000/m-logos-i0000-a0004-mantzourani.pdf 42 p. (дата звернення: 20.10. 2018)
6. Navia L. E. 1996. Classical Cynicism: A Critical Study (Praeger), ISBN0313300151 (ISBN13: 9780313300158). 240 p.
7. Kryvenok Y.S. (2014). Prahmalinhvistychni markery stylistychnoi tonalnosti ta atmosfery avtorskoi peredmovy [Krivenok, Julia. 2014. Pragmalinguistic markers of stylistic tone and atmosphere of the author’s preface]. *Science and Education a Dimension. Philology*, II (7). Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Issue: 34. http://www.seanewdim.com, P. 58–60 [in Ukrainian] (date of access : 01.03. 2025)
8. Riabchun I. (2012). Rehionalna spetsyfika profesiinoho stanovlennia novohretskoho kompozytora N. Skalkotasa [Riabchun I. Regional specificity of the professional development of the modern Greek composer N. Skalkottas]. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education.* Kharkiv : National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky., Issue 35, P. 321 – 335. [in Ukrainian]
9. Satterfield. S. Livy and the Pax Deum. *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016) : 165–76.

NOTOGRAPHY:

1. Beethoven, Ludwig van Variationen für das Pianoforte (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 – 90
2. Beethoven, Ludwig van. 1806. Variationen herausgegeben von Adolf Ruthardt (Ludwig van Beethoven. 32 Variationen in C moll. Leipzig), 1952, 13 p.
3. Skalkottas, Nikolaos 15 Little Variations for piano solo. London: Universal Edition, 1958, 7 p.
4. Constantinidis, Yannis. 1972. Sonatina № 1 Sur des melodies populaires Grecques de l'ile Crete pour piano. Edited by Yannis Constantinidis 5, Timarchou Street 501/1 Athens Greece, 11
5. Corelli, Arcangello. La Folia for Violino & clavier. Texte établi d'après l'édition URTEXT de J. Joachim et Fr. Chrysander (1890). Dédié à Sophie Charlotte, princesse de Hanovre, 1er janvier 1700. Réalisation de la basse par Pierre Gouin. (Les Éditions Outremontaises), 2006, 15
6. Webern, Anton. 1936. Variationen Op. 27. Universal Edition, 1937 – 1965 Nr. 10881

VIDEO SOURCE:

Н. Скалкотас. 15 варіацій для фортепіано. Ірина Рябчун (фортепіано) [N. Skalkotas. 15 variatsii dlia fortepiano. Iryna Riabchun (fortepiano)] (N. Skalkottas. 15 Variations for Piano – Iryna Riabchun (piano) https://www.youtube.com/watch? v=jbxKEois240&list=RDjbxKEois240&start_radio=1&pp=ygUcaXJ5bmEgcmlhYmNodW4gMTUgdmFyaWF0aW9uc6AHAQ%3D%3D

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 780. 614. 13
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-20

Вікторія САКАЛИ
аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Неждановї, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0004-9853-5974*

Бібліографічний опис статті: Сакали, В. (2025). Рапсодія К. Мяскова «Байда» для бандури та фортепіано: духовно-смислова та жанрово-інтонаційна специфіка. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 163–172, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-20

РАПСОДІЯ К. МЯСКОВА «БАЙДА» ДЛЯ БАНДУРИ ТА ФОРТЕПІАНО: ДУХОВНО-СМИСЛОВА ТА ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА

У дослідженні узагальнено жанрово-стильові та інтонаційні особливості рапсодії К. Мяскова «Байда», затребуваної в сучасній академічній бандурній виконавській практиці.

***Мета роботи –** виявлення поетико-інтонаційної унікальності рапсодії «Байда» К. Мяскова в річищі жанрово-стильових шукань української музичної культури середини ХХ століття та процесів академізації бандурного інструменталізму.*

***Методологія роботи.** Суттєвими для цієї роботи є жанрово-стильовий, інтонаційний, музично-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи дослідження.*

***Наукова новизна** роботи визначена тим, в ній уперше представлено аналітичні узагальнення щодо жанрово-інтонаційної специфіки рапсодії «Байда» К. Мяскова, що складає один з яскравих зразків академічного бандурного інструменталізму ХХ століття.*

***Висновки.** Сучасний етап розвитку бандури, оригінальної бандурної творчості та виконавства генетично сходить до прадавніх традицій української культури та її духовно-етичних настанов. Бандурне мистецтво формувалося у безпосередньому зв'язку із кобзарством, культурою українського козацтва та пов'язаною з ними живою фольклорною практикою, що у ХХ – на початку ХХІ століть є предметом активного відродження та творчого засвоєння в межах академічного бандурного мистецтва. Звуковий образ бандури став яскравим уособленням героїко-патріотичного духу українців, їх культури, духовності та національного світобачення, в якому органічно поєднано минуле та сучасність. Творчість видатного українського композитора К. Мяскова є суттєвим внеском у розвиток бандурного академічного мистецтва та розширення його виконавсько-педагогічного репертуару, сформованого на тлі українського музичного неофольклоризму середини – другої половини ХХ століття. Яскравим зразком такого роду творчості можна вважати рапсодію («концертну п'єсу») «Байда», затребувану і в сучасній бандурній виконавській практиці. Жанрово-стильові показники цього твору, заснованого на інтонаціях українських фольклорних першоджерел («Пісня про Байду» та «Ой, ходила дівчина бережком»), сформовано на перетині типологічних ознак рапсодії, концерту, варіаційного циклу. Структурно аналізована композиція К. Мяскова має ознаки вільно трактованої сонатної форми, в межах якої традиції романтичного європейського інструменталізму органічно поєднані з неофольклорним спрямуванням розвитку тематизму, показовим для української музики ХХ століття.*

***Ключові слова:** бандурна творчість К. Мяскова, бандура, рапсодія «Байда» К. Мяскова, жанр, стиль, кобзарське мистецтво в Україні, академічне бандурне виконавство.*

Viktoriia SAKALY
Postgraduate student at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0004-9853-5974*

To cite this article: Sakaly, V. (2025). K. Myaskov's Rhapsody «Baida» for bandura and piano: spiritual-sense and genre-intonation specificity [Rapsodiya K. Myaskova «Bayda» dlya bandury ta fortepiano: dukhovno-smyslova ta zhanrovo-intonatsiyna spetsyfika]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 163–172, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-20

K. MYASKOV'S RHAPSODY «BAYDA» FOR BANDURA AND PIANO: SPIRITUAL-SENSE AND GENRE-INTONATIONAL SPECIFICITY

The study summarizes the genre-stylistic and intonational features of K. Myaskov's rhapsody «Bayda», which is in demand in modern academic bandura performance practice.

***The purpose of the work** is to identify the poetic-intonational uniqueness of K. Myaskov's rhapsody «Bayda» in the context of genre-stylistic searches of Ukrainian musical culture of the mid-20th century and the processes of academization of bandura instrumentalism.*

***Methodology of the work.** Essential for this work are genre-stylistic, intonational, musical-culturological, as well as analytical-musicological research methods.*

***The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it first presents analytical generalizations regarding the genre-intonational specificity of K. Myaskov's rhapsody «Bayda», which is one of the brightest examples of academic bandura instrumentalism of the 20th century.*

***Conclusions.** The modern stage of development of bandura, original bandura creativity and performance genetically goes back to the ancient traditions of Ukrainian culture and its spiritual and ethical guidelines. Bandura art was formed in direct connection with kobzarism, the culture of the Ukrainian Cossacks and the living folklore practice associated with them, which in the 20th and early 21st centuries is the subject of active revival and creative assimilation within the framework of academic bandura art. The sound image of the bandura has become a vivid embodiment of the heroic and patriotic spirit of Ukrainians, their culture, spirituality and national worldview, in which the past and the present are organically combined. The work of the outstanding Ukrainian composer K. Myaskov is a significant contribution to the development of academic bandura art and the expansion of its performing and pedagogical repertoire, formed against the background of Ukrainian musical neo-folklorism of the middle and second half of the 20th century. A striking example of this kind of work can be considered the rhapsody («concert piece») «Bayda», which is also in demand in modern bandura performance practice. The genre and style indicators of this work, based on the intonations of Ukrainian folklore sources («Song about Bayda» and «Oh, the girl walked along the bank»), are formed at the intersection of typological features of rhapsody, concerto, and variation cycle. The structurally analyzed composition by K. Myaskov has the features of a freely interpreted sonata form, within which the traditions of romantic European instrumentalism are organically combined with the neo-folkloric direction of the development of thematics, indicative of Ukrainian music of the 20th century.*

***Key words:** bandura creativity of K. Myaskov, bandura, rhapsody "Baida" by K. Myaskov, genre, style, the art of kobzars in Ukraine, academic bandura performance.*

Актуальність теми. Видатна українська поетеса Ліна Костенко у середині XX століття визначила музично-темброві «домінанти» українського національного образу світу наступним чином: «Дзвони б'ють на сполох. Музики грають до танцю. Бандури будять минуле. Сурми в майбутнє звуть… Хай віщі тривожні дзвони, веселі троїсті музики, бандури і горді сурми у кожному серці живуть!» (цит. за: Самчук, 1976, с. 82). У наданому поетичному переліку особливе місце належить перш за все бандурі, що вже багато століть сприймається як один з найважливіших звукових символів української культури. Ще у 1933 році у своїй книзі «Бандура та її можливості» Гнат Хоткевич, зазначав, що «право на існування інструмент має лише тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування» (Хоткевич, 2007, с. 32). Історія українського інструменталізму засвідчує органічну «вписаність» бандури в культурно-історичні реалії різних епох вітчизняної музично-історичної традиції. Її попередники сходять ще до часів Київської Русі та інструментарію, що формувався на перетині музичної органології Сходу та Заходу. Бандура та близькі їй інструменти в свій час стали важливими складовими і духовної культури українського козацтва, і кобзарського мистецтва. Темброво-виконавський універсалізм бандури став запорукою формування в останні століття феномену академічного бандурного виконавства, ключові настанови якого виявилися також органічно співвідносними й з жанрово-стильовими шуканнями української музики зазначеного періоду, орієнтованими в тому числі й на неофольклорну традицію у відтворенні власної національної ідентичності. Значну роль в цих процесах відіграють видатні українські композитори середини XX століття, що сприяли формуванню та розширенню репертуару оригінального бандурного інструменталізму. Вагому місце серед них посідає творча постать К. Мяскова, що є автором численних композицій для бандури, які й нині активно затребувані в педагогічній та концертно-виконавській практиці сучасного бандуриста. Однією з найбільш відомих можна вважати Рапсодію («Концертну п'єсу») «Байда» для бандури та фортепіано.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасна бібліографія, присвячена особливостям історичного «буття» бандури, процесам формування виконавської майстерності у грі на цьому інструменті, досить різноманітна. Питання про темброво-виразні можливості цього інструменту піднімаються в роботах Ф. Колесси (Колесса, 1970), Г. Хоткевича (Хоткевич, 2007), М. Хая (Хай, 2007), у фундаментальній монографії І. Зінків (Зінків, 2013). Виділяємо також дослідження В. Клапчук (Клапчук, 2024), О. Ніколенко (Ніколенко, 2011), сконцентровані на питаннях формування оригінального бандурного репертуару. В монографії М. Давидова (Давидов, 2010) бандура виступає частиною багатогранної історії виконавства на народних інструментах в межах української академічної школи названої сфери. Питання щодо теоретико-виконавської специфіки сучасного бандуриста обговорюються в роботах Н. Брояко (Брояко, 1998) та Т. Слюсаренко (Слюсаренко, 2016).

Предметом більшості дисертаційних розвідок останніх десятиліть є дослідження особливостей побутування бандури в умовах культури XX – початку XXI століть, про що свідчать основні положення робіт Г. Матвіїва (Матвіїв, 2021), Н. Морозевич (Морозевич, 2003), І. Лісняк (Лісняк, 2017), І. Джуги (Джуга, 2021), О. Бобечко (Бобечко, 2013). Їх доповнюють матеріали збірки «Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку» (2006). Предметом дослідницької уваги розвідок В. Дутчак (Дутчак, 2014) та У. Самчука (Самчук, 1976) є бандурне виконавське мистецтво та творчість української діаспори.

Питання щодо особливостей формування та еволюції бандури в історії української духовної культури також тісно пов'язане з кобзарським мистецтвом та його видатними репрезентантами, що поєднували в одній особі воїна та парарелігійного співця-історіографа і, водночас, вільно володіли грою на кобзі і бандурі (див.: Б. Жеплинський, Д. Ковальчук, 2011; В. Кушпет, 2007; К. Черемський, 2008, 2002; М. Підгорбунський, 2004 та ін.).

Окремим напрямком в сучасному бандурознавстві можна вважати дослідження творчості композиторів, що приймали безпосередню участь у формуванні оригінального репертуару для цього інструменту. Сказане стосується й особистості К. Мяскова, чия досить різноманітна спадщина безпосередньо пов'язана саме з народними інструментами, в тому числі й з бандурою. Проте бібліографія, присвячена його яскравій творчо-виконавській діяльності, і сьогодні є досить обмеженою, будучи представленою невеликою книгою О. Стельмашенка (Стельмашенко, 1981) та матеріалами мистецького проєкту О. Буги (Буга, 2022), що більшою мірою сконцентровані на викладенні творчої біографії митця. Проте очевидною і сьогодні є необхідність більш глибинного аналізу бандурної спадщини К. Мяскова, що увібрала в себе не тільки темброво-змістовний універсалізм цього інструменту, але й духовні та жанрово-інтонаційні настанови української музичної культури в цілому. Яскравим прикладом такого роду узагальнення її інтонаційності та тембральності можна вважати й рапсодію «Байда»

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності рапсодії «Байда» К. Мяскова в річищі жанрово-стильових шукань української музичної культури середини XX століття та процесів академізації бандурного інструменталізму.

Виклад основного матеріалу. Узагальнюючи матеріали наведених вище першоджерел щодо історії походження, органологічного вдосконалення бандури, її різновидів та їх побутування в українській духовній і культурно-історичній традиції минулого та сучасності, слід зазначити, що в багатогранній «біографії» цього інструменту зазвичай виділяють наступні його ознаки: бандура – «традиційний інструмент української культури, що виник на перетині різних музично-інструментальних традицій Євразії, Сходу й Заходу; самобутній органологічний феномен – інструмент-гібрид, що сформувався внаслідок синтезу морфологічних ознак різних типів хордофонів; академізований інструмент української музично-професійної традиції, який на сьогодні є незавершеним проектом» (див. про це докладніше: Зінків, 2013; Матвіїв, 2021, с. 50).

Одним з актуальних питань, що висвітлюються в дослідженнях щодо бандурної органології та її історії, є теза про її зв'язок з кобзою. Згідно з позицією К. Черемського, «кобзарське та бандурне мистецтво – це два паралельних напрямки в українській культурі, яким

притаманні відмінні риси та особливості, що стосуються як зовнішнього вигляду інструментів, так і світоглядного характеру виконавців» (Черемський, 2002, с. 6). Як зазначають історики, «найдавніша кобза мала подовжений корпус, 3 струни на довгому грифі з ладками. На картині невідомого автора XVIII ст. "Козак Мамай" зображена саме давня кобза. З часом форма кобзи стала округлою, розширився і скоротився гриф, збільшилась кількість струн до семи. Бандура вирізнялася більш асиметричною формою, коротким грифом з відсутністю ладків та наявністю приструнків (коротких струн, кріплених на корпусі), що вважається суто українським винаходом. З часом бандура витісняє з ужитку кобзу через складність опанування грою на останній. Кобза і бандура сприймаються в різних суспільних колах як синонім одного і того ж інструмента. Ототожнення відбувалося до недавнього часу», – засвідчує Т. Слюсаренко (Слюсаренко, 2016, с. 10).

Проте, попри всі відмінності історично-органологічного порядку, і кобза і бандура на різних етапах свого існування є безпосередньо причетними до духовно-міфологічних та архетипових настанов української культури і музики, значущість яких зберігається і по нинішній час, в тому числі й у бандурному академічному виконавстві та репертуарі сьогодення. Останнє засвідчує й творчість К. Мяскова, зокрема, його рапсодія «Байда», присвячена видатній постаті української історії та її осмисленню в міфологічно-архетипових категоріях. «У переказах побутувала думка, що кобза подарована людям Богом і Його святими. Тому кобзарі й звертаються до Бога, щоб Він своєю силою і волею послав благодать українському народові. Як підкреслює М. Гримич, "для того, щоб спілкуватися з цією "вищою силою", людина вдавалася до посередників. Посередниками між людиною і Богом на небі були Матір Божа, святі, мученики", а також старці убогі – лірники та кобзарі <…> Національна рецепція репрезентує кобзаря як співаючого, ламентуючого, медитуючого історіографа» (Єременко, 2014).

Бандура була активно задіяним інструментом козацького середовища, в тому числі й на найвищих рівнях його керівництва. Відомо, що цим інструментом добре володіли українські гетьмани, в тому числі Б. Хмельницький, І. Мазепа, К. Розумовський та ін. Разом з тим, К. Черемський в своїй книзі «Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури» зазначає, що одним з найважливіших кобзарських символів була цехова корогва, що завжди зберігалася у братській церкві. Так, «за описами, цехова корогва костянтиноградського кобзарського цеху мала такий вигляд: на червоно-малиновому тлі намальована була «*бандура Запорізька* (курсив наш: *В. С.*) без приструнків, голівкою вверх, а корпусом униз, і над бандурою булава горизонталею лежача, а бандура вертикалью» (Черемський, 2008, с. 106). Сказане засвідчує причетність бандури до духовних настанов української культури, що й нині зберігаються в поетико-інтонаційній специфіці дум, історичних пісень, псальмів та інших жанрів, що у XIX–XX століттях стали предметом не тільки дослідницької уваги фольклористів, але й композиторів, які активно запроваджували їх в свої твори, що склали базис для формування академічного бандурного мистецтва. Сказане співвідносне й з інтонаційною мовою згадуваної рапсодії К. Мяскова «Байда», створеною на основі відомої історичної пісні «Про Байду» (див. нижче).

Історія буття бандури в умовах соціально-історичних реалій XX століття була непростою. В межах радянського ладу під посиленим тиском відповідної ідеології простежується намагання переосмислити духовний сенс кобзарського мистецтва, його складових та пристосувати його до політичних реалій того часу. Проте своєрідною компенсацією цих процесів, на наш погляд, можна вважати активний розвиток професійного бандурного виконавського мистецтва, бандурного інструменталізму, котрий творчо успадкував епічно-рапсодійні та оповідальні жанрові форми кобзарського і бандурного мистецтва минулого та його духовно-етичні настанови. Звідси й така неймовірна популярність в цей період бандурних концертів, рапсодій, фантазій та подібних до них типологій, в яких органічно поєднано західноєвропейский музично-історичний досвід та українські жанрово-інтонаційні форми вираження з показовими для них духовно-архетиповими наративами.

На думку Н. Морозевич, в наш час «саме бандура та мистецтво бандурного виконавства є підґрунтям, на якому стверджуються національні й позанаціональні, християнські

й дорелігійні, мистецькі й позамистецькі засади мислення й поведінки-діяльності українців» (Морозевич, 2003, с. 13). Досить багатий в жанрово-стильовому та техніко-виконавському плані репертуар сучасного професійного бандуриста, що органічно єднає в собі як риси неофольклоризму, так і шукання постмодерну, дає привід й для формулювання сутності «*звукового образу бандури*», який «історично впливав на створення ціннісно-смислового (психологічного) – ноетичного простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому). Отже, звуковий образ цього інструмента виступає як ноетичний феномен, виявляючи, за О. Самойленко, наступні параметри: меморіальний (збереження, підтвердження авторитетності та спогад, як переведення до нового контексту); ігровий (інструменталізація ставлення та втілення); "любовно"-психологізований (безпосередня "зустріч", особисте переживання) – які узгоджуються з рівнями поетики в музиці (жанр; технологія та когнітивні завдання; стиль) і мають семантичний характер» (Матвіїв, 2021, с. 14).

Зазначене сприйняття тембральності бандури, в якій органічно поєднано минуле та сучасне, є показовим й для творчості К. Мяскова – видатного українського композитора XX століття, баяніста-віртуоза, автора музично-театральних композицій, кантат, хорової музики, численних інструментальних концертів, музики до кінофільмів та радіоспектаклів тощо. В історії української музики його можна вважати одним з найбільш плідних композиторів у галузі народно-інструментального виконавства зазначеного періоду. У своїй творчості К. Мясков широко використовував народний мелос, репрезентований і у вигляді цитат, і у вільній авторській обробці, завдяки чому фольклорне першоджерело, «трансформуючись у професійне академічне мистецтво, оживає у новій музичній естетиці композиторської індивідуальності» (Буга, 2022, с. 10). Зазначимо що такого роду підхід до національної фольклорної традиції у спадщині К. Мяскова обумовлений показовими для XX століття тенденціями розвитку виконавства на народних інструментах, про що в свій час писав М. Давидов: «Своєрідний ренесанс народних інструментів, що охопив період XX–XXI століть, характеризується двома показниками… бурхливістю свого раптового революційного розвитку та багатогранністю виниклих зразу проблем. Тут і відродження та реконструкція, невпинне удосконалення музичного інструментарію, і репертуарна проблема…» (Давидов, 2010, с. 5).

Вагомим внеском у розвиток народно-інструментального виконавства можна вважати твори К. Мяскова для бандури, що стали суттєвим етапом у процесах формування академічного бандурного мистецтва та основою педагогічного і концертного репертуару бандуристів XX–XXI століть. «Це твори різних жанрів: прелюдії, етюди, варіації та фантазії на теми українських народних пісень, концертні п'єси для бандури й фортепіано, концертино та ін. Варто зазначити, що жанр "концертино" та "концертна п'єса" ввів у бандурний репертуар саме Костянтин Мясков. Писати твори для бандури композитор почав у 1958 році. На момент видання перших опусів для бандури авторства К. Мяскова, кількість виданої літератури для бандури була досить незначною. Знання бандурної специфіки дало змогу композитору вміло застосовувати штрихову палітру інструмента, зокрема глісандо, тремоло, арпеджіато, "харківський" спосіб гри, гра під підставкою» (Буга, 2022, с. 42-43).

Яскравим зразком творів для бандури з фортепіано є «Байда», що являє собою «концертну п'єсу» або в інших визначеннях «рапсодію» на теми двох українських народних пісень: «Про Байду (Ой, п'є Байда)» та «Ой, ходила дівчина бережком». Цікавим є факт, що даний твір має декілька редакцій (за даними В. Мішалова – 3 редакції), кожна з яких враховувала зауваження та побажання виконавців, до яких К. Мясков завжди уважно прислухався. Згідно списку творів композитора, дві її редакції були написані у 1988 році. Першою виконавицею даного твору була Людмила Коханська (Федорова) (див. про це докладніше: Буга, 2022, с. 68).

Цей твір представляє собою досить розлогу інструментальну 1-ч. композицію, в якій поєднано варіаційний та вільно трактований сонатний формотворчі принципи. Своєрідною «програмою» «Байди» можна вважати й інтонаційно-змістовні показники покладених в його основу народних пісень. Зазначимо, що, у відповідності з назвою твору, домінує перша тема, що цілком визначає його характер та провідний

образ. Між істориками сьогодення і нині зберігаються суперечки відносно трактування сутності головного героя «Пісні про Байду», в якому вбачали риси одного із фундаторів Запорізької Січі – Дмитра Вишневецького (Дмитро Вишневецький як дзеркало козацької міфології, 2025). Його життєвий шлях, сповнений героїчних протистоянь та постійних військово-політичних шукань кращої долі для української спільноти, мав трагічний мученицький фінал у вигляді страшної страти, яку він отримав від турецького султана за відмову зректися християнства. «В очах сучасників героїчна смерть Дмитра Вишневецького перетворилася на символ незламності християнського духу та його перемоги над ісламом. Цьому підтвердженням є те, що вже через кілька тижнів після смерті князя була написана елегія латинською мовою, присвячена загибелі християнського лицаря князя Дмитра, її автором став німець Йоган Зоммер, який проживав на той час у молдавському місті Сучава. А наприкінці 60-х років XVI ст. відомий збирач народних пісень, професор Краківської академії Матвій Пійонтек записав до свого збірника жалібну версію пісні про козака Байду. Староукраїнське слово "байдувати" означало майже те саме, що й "козакувати", а саме вести вільне, незалежне ні від кого життя» (Пісня про Байду, 2025). Існує більш ніж 20 варіантів «Пісні про Байду», як на українській, так і на інших мовах, що надає головному персонажу пісні архетипових якостей.

О. Бердник, аналізуючи походження імені «Байда», віднаходить його більш глибинне «коріння». Згідно з його спостереженнями та висновками, «Байдами називалися козаки, які пройшли посвяту на характерника, нашого козацького архата, мудреця, йога, чарівника. Це поняття (Байда) має корінь у далекому минулому. Байдья у санскриті означає – лікар, цілитель і перевізник. Той, хто зумів зцілити себе і може допомогти іншим, той, хто готовий переправитися на інший берег буття. Байда – то наш український Будда. Звідси й байдак, човен, і байдужий – тобто спокійний, той, що володіє внутрішніми силами» (Пісня про Байду, 2025). Зазначені риси головного персонажу пісні визначають її героїчний маршеподібний характер та співвідностність з українськими історичними піснями, а у деяких текстово-інтонаційних варіантах – з думами.

Саме ця пісня стає визначальним інтонаційними матеріалом рапсодії К. Мяскова «Байда», що структурно нагадує, як вже зазначалося, вільно трактовану сонатну форму з елементами варіаційності. Завдяки останнім провідна тема твору постає не тільки в своєму «первісному» гармонізованому варіанті, але й у вільно трактованому, що іноді принципово змінює її характер. Відкривається рапсодія коротким та енергійним вступом, що готує появу основного тематизму. Маршева риторика поєднана в ньому показовою початковою інтонацією, що представляє собою оспівування тонічної квінти. Зазначимо, що вона є типовою не тільки для фольклорної традиції, але й для церковно-співацької практики, що особливо в межах кобзарського мистецтва мали численні перетини (див.: Черемський, 2008).

Головна партія аналізованої композиції К. Мяскова побудована на інтонаціях «Пісні про Байду» та має суворо-героїчний і, водночас, урочистий характер. Показовим є й вибір тональності c-moll, що в європейській музично-історичній традиції поєднувалася не тільки з образами героїчного протистояння, але й зі скорботною тематикою. Провідна тема стає уособленням героїчного початку, мужності, величі, підкреслених не тільки яскравою динамікою, акордовою фактурою, але й темповою ремаркою Sostenuto. В експозиції твору К. Мяскова сама народна пісня фактично звучить двічі – в партії бандури, а пізніше – у фортепіано у супроводі орнаментальних фігурацій соліста.

Починаючи з т. 31 автор являє слухачеві новий варіант цієї теми, перенесений до F-dur. В умовах іншої фактури, більш приглушеної динаміки, нисхідної мелодизованої секвенції інтонації «Пісні про Байду» набувають більш ліричного характеру. Тональна нестійкість та постійне уникнення сталого тонального центру надають цьому тематизму риси сполучної партії. В ролі побічної партії аналізованого твору К. Мяскова виступає цитата української танцювальної пісні «Ой, ходила дівчина бережком», що за своїм грайливо-танцювальним характером є повною протилежністю головній партії та її фольклорному першоджерелу. На відміну від останньої, вона не отримує розлогого і масштабного розвитку, а, фактично, своїм граційним характером відтінює героїку «Пісні про Байду».

Зазначимо також, що ці дві фольклорні цитати, що складають інтонаційну основу композиції К. Мяскова, водночас, втілюють показове для багатьох міфопоетичних систем, в тому числі й для української, поєднання жіночого та чоловічого начал.

Повертаючись до огляду структурно-смислових особливостей «Байди» К. Мяскова, зазначимо, що експозиція цієї композиції завершується невеликою імпровізаційною каденцією соло бандури, що зближує її також з типологічними ознаками концерту (нагадуємо, що одним з жанрових визначень «Байди» є «концертна п'єса») та фольклорною практикою. Розробка твору цілком побудована на метаморфозах головної партії, що набуває в умовах частих модуляцій героїко-епічного характеру. Виділяємо також варіант цієї теми (т. 137), представлений в e-moll, де інтонації «Пісні про Байду» звучать на фоні хроматизованого басу та синкопованих акордових репетицій, знаменуючи, ймовірно, трагічну мученицьку смерть героя. Відновлення основної тональності твору – c-moll – знаменує початок скороченої динамічної репризи (відсутня побічна партія), в межах якої образ головного персонажу твору набуває особливо піднесеного характеру, виявляючи тим самим суголосність з характером оповідання фольклорного першоджерела та відповідним сприйняттям як його героя, так і його історичного прототипа.

Висновки. Сучасний етап розвитку бандури, оригінальної бандурної творчості та виконавства генетично сходить до прадавніх традицій української культури та її духовно-етичних настанов. Бандурне мистецтво формувалося у безпосередньому зв'язку із кобзарством, культурою українського козацтва та пов'язаною з ними живою фольклорною практикою, що у XX – на початку XXI століть є предметом активного відродження та творчого засвоєння в межах академічного бандурного мистецтва. Звуковий образ бандури став яскравим уособленням героїко-патріотичного духу українців, їх культури, духовності та національного світобачення, в якому органічно поєднано минуле та сучасність. Творчість видатного українського композитора К. Мяскова є суттєвим внеском у розвиток бандурного академічного мистецтва та розширення його виконавсько-педагогічного репертуару, сформованого на тлі українського музичного неофольклоризму середини – другої половини XX століття. Яскравим зразком такого роду творчості можна вважати рапсодію («концертну п'єсу») «Байда», затребувану і в сучасній бандурній виконавській практиці. Жанрово-стильові показники цього твору, заснованого на інтонаціях українських фольклорних першоджерел («Пісня про Байду» та «Ой, ходила дівчина бережком»), сформовано на перетині типологічних ознак рапсодії, концерту, варіаційного циклу. Структурно аналізована композиція К. Мяскова має ознаки вільно трактованої сонатної форми, в межах якої традиції романтичного європейського інструменталізму органічно поєднані з неофольклорним спрямуванням розвитку тематизму, показовим для української музики XX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 12-13 жовтня, 2006. Київ: ДАКККіМ, 2006. 192 с.

2. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво XX століття в контексті процесів фемінізації: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 20 с.

3. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської майстерності бандуриста: Монографія. Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 1997. 150 с.

4. Буга О. П. Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту: 025 – Музичне мистецтво, 032 – Культура і мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 130 с.

5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.

6. Дмитро Вишневецький як дзеркало козацької міфології. URL: https://day.kyiv.ua/article/istoriya-i-ya/dmytro-vyshnevetskyy-yak-dzerkalo-kozatskoyi-mifolohiyi (дата звернення: 23.08.2025).

7. Дружга І. С. Сучасна бандуристка: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.

8. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2014. 40 с.

9. Єременко О. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2014. № 3. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5 (дата звернення: 25.08.2025).

10. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с.

11. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2013. 447 с.

12. Клапчук В. М. Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір: дис. … доктора філософії: 03 – Гуманітарні науки, 032 – Історія та археологія / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2024. 317 с.

13. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти: музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.

14. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с.

15. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2017. 24 с.

16. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 190 с.

17. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.

18. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.

19. Підгорбунський М. А. Кобзарський дух в Україні (XVI–XIX ст.): автореф. дис. … канд. історичних наук: 17.00.01 – Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 20 с.

20. Пісня про Байду. URL: http://prosvit.in.ua/literature/songs/pisnya-pro-baydu.html (дата звернення: 23.08.2025).

21. Самчук Улас. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт: Видання Капели Бандуристів імені Тараса Шевченка, 1976. 467 с.

22. Слюсаренко Т. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2016. 20 с.

23. Стельмашенко О. А. Костянтин Мясков. 1-е вид. Київ: Музична Україна, 1981. 48 с.

24. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція), ред. Н. Хом'як. Київ–Дрогобич, 2007. 544 с.

25. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків: Глас-Майдан, 2007. 96 с.

26. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.

27. Черемський К. Шлях звичаю. Харків: Глас, 2002. 445 с.

REFERENCES:

1. Bandurne mystetstvo XXI stolittya: tendentsiyi ta perspektyvy rozvytku: Zbirnyk materialiv II Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi [Bandura art of the 21st century: trends and development prospects: Collection of materials of the II International Scientific and Practical Conference] (2006). Kyyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

2. Bobechko, O. YU. (2013). Bandurne mystetstvo XX stolittya v konteksti protsesiv feminizatsiy [Bandura art of the 20th century in the context of feminization processes]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko [in Ukrainian].

3. Broyako, N. B. (1997). Teoretychni aspekty vykonavs′koyi maysternosti bandurysta: Monohrafiya [Theoretical aspects of the performing skills of a bandurist: Monograph]. Ivano-Frankivs′k: Oblasna drukarnya [in Ukrainian].

4. Buha, O. P. (2022). Kostyantyn Myaskov: vokal′na i bandurna tvorchist′ u sferi narodno-instrumental′noho vykonavstva [Konstantin Myaskov: vocal and bandura creativity in the field of folk instrumental performance]. Scientific justification of a creative art project. Kyyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

5. Davydov, M. (2010). Istoriya vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrayins′ka akademichna shkola): pidruchnyk [History of performance on folk instruments (Ukrainian Academic School): textbook]. Kyyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs′koho [in Ukrainian].

6. Dmytro Vyshnevets′kyy yak dzerkalo kozats′koyi mifolohiyi [Dmytro Vyshnevetsky as a mirror of Cossack mythology] (2025). Retrieved from:

7. Druzhha, I. S. (2021). Suchasna bandurystka: kompozytors′ki poshuky ta vykonavs′ki perspektyvy [Modern bandura player: composer's quest and performing perspectives]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs′kyy natsional′nyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs′koho [in Ukrainian].

8. Dutchak, V. H. (2014). Bandurne mystetstvo ukrayins′koho zarubizhzhya v natsional′nomu muzychno-kul′turnomu protsesi XX – pochatku XXI st. [Bandura art of Ukrainians abroad in the national musical and cultural process of the 20th – early 21st centuries]. Author's abstract of the thesis doctor of art history. Kyyiv: IMFE imeni M. T. Ryl′s′koho [in Ukrainian].

9. Yeremenko, O. (2014). Synkretychnist′ evolyutsiyi kobzarstva: vid istorychnoho yavyshcha do khudozhn′oho obrazu [Syncretism in the evolution of kobzarism: from a historical phenomenon to an artistic image]. Synopsys: tekst, kontekst, media. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5

10. Zheplyns′kyy, B. M., Koval′chuk, D. B. (2011). Ukrayins′ki kobzari, bandurysty, lirnyky. Entsyklopedychnyy dovidnyk [Ukrainian kobzars, bandura players, lyre players. Encyclopedic reference book]. Lviv: Halyts′ka vydavnycha Spilka[in Ukrainian].

11. Zinkiv, I. YA. (2013). Bandura yak istorychnyy fenomen [monohrafiya] [Bandura as a historical phenomenon [monograph]]. Kyyiv: IMFE imeni M. T. Ryl′s′koho [in Ukrainian].

12. Klapchuk, V. M. (2024). Bandurne mystetstvo Ukrayiny seredyny XVIII – pochatku XXI st.: sotsiokul′turnyy vymi [Bandura art of Ukraine in the mid-18th – early 21st centuries: socio-cultural dimension]. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhyn: Nizhyns′kyy derzhavnyy universytet imeni Mykoly Hoholya [in Ukrainian].

13. Kolessa, F. (1970). Ukrayins′ki narodni muzychni instrumenty: muzykoznavchi pratsi [Ukrainian folk musical instruments: musicological works]. Kyyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Kushpet, V. (2007). Startsivstvo: mandrivni startsi-muzykanty v Ukrayini (XIX – poch. XX st.) [Eldership: Wandering Elder Musicians in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Kyyiv: Tempora [in Ukrainian].

15. Lisnyak, I. M. (2017). Akademichne bandurne mystetstvo kintsya KHKH – pochatku XXI stolittya yak vidobrazhennya providnykh tendentsiy rozvytku suchasnoyi ukrayins′koyi muzychnoyi kul′tury [Academic bandura art of the late 20th – early 21st centuries as a reflection of the leading trends in the development of modern Ukrainian musical culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyyiv: IMFE imeni M. T. Ryl′s′koho [in Ukrainian].

16. Matviyiv, H. V. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoyi bandurnoyi tvorchosti: instrumental′no-vykonavs′kyy avtors′kyy pidkhid [Sound-forming factors of modern bandura creativity: instrumental-performance authorial approach]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes′ka natsional′na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

17. Morozevych, N. V. (2003). Bandurne mystetstvo yak kul′turne nadbannya suchasnosti [Bandura art as a cultural heritage of modernity]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes′ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].

18. Nikolenko, O. I. (2011). Oryhinal′na instrumental′na bandurna tvorchist′ v aspekti zhanrovo-styl′ovoyi evolyutsiyi [Original instrumental bandura creativity in terms of genre and style evolution]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: L′vivs′ka natsional′na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].

19. Pidhorbuns′kyy, M. A. (2004). Kobzars′kyy dukh v Ukrayini (XVI–XIX st.) [Kobzar spirit in Ukraine (16th–19th centuries)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyyiv: Kyyivs′kyy natsional′nyy universytet kul′tury i mystetstv [in Ukrainian].

20. Pisnya pro Baydu [Song about Baida] (2025). Retrieved from: http://prosvit.in.ua/literature/songs/pisnya-pro-baydu.html

21. Samchuk, Ulas (1976). Zhyvi struny. Bandura i bandurysty [Living strings. Bandura and bandura players]. Detroyt: Vydannya Kapely Bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].

22. Slyusarenko, T. (2016). Bandurne vykonavstvo yak yavyshche natsional′noyi ukrayins′koyi kul′tury [Bandura performance as a phenomenon of national Ukrainian culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs′kyy natsional′nyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs′koho [in Ukrainian].

23. Stel′mashenko, O. A. (1981). Kostyantyn Myaskov [Konstantin Myaskov]. Kyyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

24. Khay, M. (2007). Muzychno-instrumental′na kul′tura ukrayintsiv (fol′klorna tradytsiya), red. N. Khom″yak [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition), edited by N. Khomyak]. Kyyiv–Drohobych [in Ukrainian].

25. Khotkevych, H. (2007). Bandura ta yiyi mozhlyvosti / red. V. Mishalov [Bandura and its possibilities / edited by V. Mishalov]. Kharkiv: Hlas-Maydan [in Ukrainian].

26. Cherems′kyy, K. (2008). Tradytsiyne spivotstvo. Ukrayins′ki spivtsi-muzykanty v konteksti svitovoyi kul′tury [Traditional singing. Ukrainian singer-musicians in the context of world culture]. Kharkiv: Atos [in Ukrainian].

27. Cherems′kyy, K. (2002). Shlyakh zvychayu [The path of custom]. Kharkiv: Hlas [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 13.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 784+781.62
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-21

Тетяна САМАЯ
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, професор кафедри естрадного співу, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилянська, 88, м. Київ, Україна, 01032
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-1429-2951*

Бібліографічний опис статті: Самая, Т. (2025). «Дитячість» методів музично-ритмічної практики в пошуках методологічної глибини. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 173–179, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-21

«ДИТЯЧІСТЬ» МЕТОДІВ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ПРАКТИКИ В ПОШУКАХ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ГЛИБИНИ

Метою статті *є комплексне осмислення епістемологічних і методологічних засад, які формують уявлення про ритм у практиці музичної освіти, а також аналіз глибинних рівнів музичного мислення.* ***Методологія дослідження*** *базується на міждисциплінарному підході, що охоплює філософію часу, когнітивні науки, педагогіку, музичну феноменологію та дослідження відомих методичних систем (Е. Жак-Далькроз, З. Кодай, К. Орф, С. Судзукі, Е. Гордон та ін.). Для аналізу застосовано критико-аналітичні та герменевтичні методи, спрямовані на виявлення онтологічних основ ритмічного мислення.* ***Наукова новизна*** *полягає в переосмисленні категорії ритму як феномену внутрішнього, пульсуючого часу, нерозривно пов'язаного з тілесним, інтонаційно-смисловим та естетичним досвідом. Запропоновано концепцію «ритмології» як альтернативу редукціоністським підходам, поширеним у дитячій музичній педагогіці. У* ***висновках*** *акцентується необхідність відмови від спрощених та умоглядних методик, що прикриваються «доступністю для дітей», на користь постметодологічного типу мислення. За такого підходу педагог не обмежується жорсткими рамками системи, а, спираючись на критично осмислені знання, гнучко поєднує елементи різних методик. У роботі розглядається методологічна криза в галузі викладання музичної ритміки, викликана редукцією ритму до зовнішніх лічильних структур, імітації звучання та схематизованих графічних образів. Наголошується, що подібний підхід не розкриває справжню художню, часову та інтонаційну природу ритмічного явища, перетворюючи музичне навчання на механічне відтворення, відірване від психологічного переживання ритму-часу як смислової категорії. Стаття спрямована на виявлення когнітивних і філософських передумов, що визначають способи сприйняття, інтерпретації та викладання теорії ритму як невід'ємної складової музичного досвіду. Особливу увагу приділено педагогічним стратегіям, які здатні коригувати концептуальні викривлення або сприяти формуванню справжнього відчуття часу й інтонаційної чутливості. Ритм має освоюватися не через механічний підрахунок чи відтворення нотографічних схем, а як живе переживання часу – плинного, інтонаційно насиченого й естетично організованого музичного руху.*

Ключові слова: *музичне мистецтво, ритміка, ритмологія, ритмоінтонація, методика викладання, когнітивне сприйняття, феноменологія ритму.*

Tetiana SAMAYA
PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Variety Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-1429-2951*

To cite this article: Samaya, T. (2025). «Dytiachist» metodiv muzychno-rytmichnoi praktyky v poshukakh metodolohichnoi hlybyny [«Childishness» of musical-rhythmic practice methods in search of methodological depth]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 173–179, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-21

«CHILDISHNESS» OF MUSICAL-RHYTHMIC PRACTICE METHODS IN SEARCH OF METHODOLOGICAL DEPTH

The aim of this article *is a comprehensive reflection on the epistemological and methodological foundations shaping the concept of rhythm in music education practice, as well as an analysis of the deeper levels of musical thinking.* ***The research methodology*** *is based on an interdisciplinary approach encompassing the philosophy of time, cognitive*

sciences, pedagogy, musical phenomenology, and studies of renowned methodological systems (Émile Jaques-Dalcroze, Zoltán Kodály, Carl Orff, Shinichi Suzuki, Edwin Gordon, among others). Critical-analytical and hermeneutic methods are applied to reveal the ontological basis of rhythmic thinking. ***The scientific novelty*** *lies in rethinking rhythm as a phenomenon of internal, pulsating time, inseparably linked with bodily, intonational-semantic, and aesthetic experience. The concept of "rhythmology" is proposed as an alternative to reductionist approaches common in children's music pedagogy.* ***The conclusions*** *highlight the need to abandon simplified and abstract methods, often justified by "child accessibility," in favor of a post-methodological mode of thinking. In this approach, the teacher is not confined by rigid system boundaries but flexibly integrates elements of various methods based on critically reflected knowledge. The study addresses a methodological crisis in the field of teaching musical rhythmics, caused by the reduction of rhythm to external counting structures, sound imitation, and schematic graphic representations. It emphasizes that such an approach fails to reveal the true artistic, temporal, and intonational nature of the rhythmic phenomenon, turning music education into mechanical reproduction detached from the psychological experience of rhythm-time as a meaningful category. The article aims to identify the cognitive and philosophical premises that define the perception, interpretation, and teaching of rhythm theory as an integral part of musical experience. Special attention is given to pedagogical strategies that can correct conceptual distortions or foster the development of a genuine sense of time and intonational sensitivity. Rhythm should be mastered not through mechanical counting or reproduction of notation patterns, but as a living experience of time – fluid, intonationally rich, and aesthetically organized musical movement.*

Key words: *musical art, rhythmics, rhythmology, rhythmo-intonation, teaching methodology, cognitive perception, phenomenology of rhythm.*

Актуальність проблеми. Сучасні підходи до вивчення музичної ритміки часто страждають на методологічну нечіткість або лапідарну стриманість, що в будь-якому випадку не формує образного уявлення про її естетичну сутність. Ритм, будучи одним із глибинних пластів музичного мислення та виразності, у педагогічній і виконавській практиці здебільшого зводиться до елементарного вимірювання тривалостей, відтворення метричних схем, рухових тренувань або механічних вправ, що редукуються до тривіальних імітацій ритмічних моделей засобами силабічних слоганів. Внаслідок цього ритм відчужується від інтонаційної логіки, від тієї енергії, що поєднує звук із рухом, формою та змістом. Втрачається його образно-смислова сутність: ритм як носій внутрішньої напруги, дихання форми, інтонаційної драматургії. Замість живого відчуття пульсу учень опановує зовнішні контури його звучання – кількісні, формалізовані, але не пов'язані зі сприйняттям музично-естетичної чуттєвості, жесту, фрази, імпульсу. Так виникає ілюзія «володіння ритмом», яка не торкається його художньої сутності як часу, наповненого змістом, почуттям, рухом.

Коли дослідницька свідомість ще не мала у своєму розпорядженні достатньо розвиненого поняттєвого апарату, здатного охопити всю складність і багатошаровість феномену ритму, багато філософськи значущих питань, пов'язаних з ритмом, залишалися на рівні інтуїтивних здогадок, фрагментарних спостережень або емпірично неоформлених практик. В умовах цієї методологічної невизначеності постать Е. Жака-Далькроза постає як яскравий приклад творчого прагнення до інтеграції, де оптимізм щодо «відкриття» універсального способу розвитку ритмічних здібностей сам по собі виявляється зануреним у ту ж когнітивну та педагогічну нестійкість, у якій він і формувався. Його евритміка (Jaques-Dalcroze, 1920) не змогла подолати фундаментальну теоретичну хиткість уявлень про природу ритму. Зокрема, М.-Л. Юнтунен – ліцензована викладачка ритміки за системою Е. Жака-Далькроза, пропонує розглядати його підхід не як жорстко структуровану методику, а як філософію або педагогічну установку, що ґрунтується на втіленому (тілесному) знанні й музичному мисленні. У підготовці професійних музикантів, на думку дослідниці, особливо важливо, щоб викладачі не сліпо дотримувалися усталених схем, а критично осмислювали власні дії, адаптуючи практики до конкретних освітніх ситуацій (Juntunen, 2019).

Аналіз досліджень та публікацій. Сучасна музична педагогіка в аспекті ритму дедалі частіше вдається до формули «це для дітей» як до універсального виправдання методичного спрощення. Під гаслом доступності відбувається редукція музичного мислення до примітивної моторики, складів-імітацій та схематизованих репродуктивних повторень, які підміняють сутнісне освоєння ритму його поверховим копіюванням. Навіть визнані системи, такі як орфівська «елементарна музика» (Orff, 1960), мовленнєва ритміка З. Кодая (Kodaly, 1974) або імітаційно-репродуктивний метод С. Судзукі (Suzuki, 1969), часом трактуються

лише як ігрові форми, а не як ступені переходу до глибшого музичного мислення. Їхній початковий потенціал – живий, музично-пластичний, часто редукується до рівня ремісничих навичок.

Музичне виховання дитини потребує не примітивної «дитячості», а програмної й відкритої моделі музичного виховання, адаптованої за формою, а не за змістом. Дитина – не об'єкт педагогічних компромісів, а суб'єкт музичного становлення. Методика Е. Гордона (Gordon, 2013) – одна з небагатьох, де ритм розглядається як когнітивне переживання, а не просто слухо-моторне наслідування. Його теорія аудіації пропонує вихід за межі «наївної ритміки» до внутрішнього чуття ритмічної логіки. У цьому вся контексті «дитячість» поступається розвиткові здатності розуміти часові структури.

Методика В. Брайніна (Brainin, 2004), попри свою популярність у педагогічній практиці, страждає від однобічності – зосередженості на мовленнєвих моделях і побутових ритмічних зворотах, не пов'язаних із смисловим ритмо-інтонаційним змістом. У подібних практиках бракує діалогу з сутністю ритму як з формою пульсуючого мислення, диханням та простором інтонації.

Музична педагогіка майбутнього не може ґрунтуватися на «зручних» методах, створених винятково задля технічного тренування. Вона повинна сприймати ритм як часову структуру, як художнє, фізіологічне та культурне переживання. Не «наївна ритміка» з її умовною доступністю, а ритмологія як основа музичного мислення має замінити вікову звичку підміняти глибину –спрощенням, масштаб – поверхневістю.

У цьому контексті доречно згадати висловлювання філософа й педагога Дж. Дьюї, який зазначав «філософія освіти <…> може стати такою ж догматичною, як і традиційна освіта, проти якої вона спрямована. Будь-яка теорія чи система практик стає догматичною, якщо вона не ґрунтується на критичному осмисленні власних засадничих принципів» (Dewey, 1938, с. 22).

Метою статті є виявлення епістемологічних і методологічних засад редукціоністських уявлень про ритм у музично-ритмічній педагогіці, а також осмислення природи часовості як глибинного, інтонаційно та естетично насиченого виміру музичного досвіду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна музична освіта, особливо на початковому та середньому рівнях, демонструє надзвичайну насиченість авторськими підходами й методичним плюралізмом самих педагогів. «Системи» Е. Жака-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, С. Судзукі, Е. Гордона, В. Брайніна та інших постають не просто як дидактичні інструменти, а як цілісні світи, замкнені у власній логіці, аксіоматиці і термінології, нерідко побудованій на неологізмах. Кожна з цих систем формує свою унікальну «методологію музичного мислення», що претендує на універсальність й ефективність, але на практиці занурює педагога в постійне перемикання між «ритмічними мовами» та прикладною філософією.

Постає низка закономірних питань: чи не опиняємося ми в методологічній пастці, занурюючись у нескінченні дебати щодо переваг того чи іншого методу, тоді як пізнавальне завдання зводиться до значно простішої й прагматичнішої дії – освоєння та відтворення конкретного ритмічного патерна, музичного жесту, слухового мотиву? Хіба не призводить це до ситуації, подібної до серії карикатурних образів Херлуфа Бідструпа, де одне й те саме явище зображене під різними кутами зору – і в цьому розмаїтті тлумачень втрачається сама суть? Де ми, зачаровані риторичною витонченістю, філософськими передумовами методологій та переконливістю результатів їх апробацій, втрачаємо живе відчуття музичного часу, ритму як досвіду, а не як концепту елементарного пізнання музичного часу?

Методологічне розмаїття породжує ще одну проблему – підміну мети засобами. Коли опанування методу стає самоціллю, а не засобом осягнення музики, виникає ризик інтелектуального і практичного розпорошення. Особливо це помітно в ритмічній педагогіці, де кожен автор намагається передати суть ритму через власні образи, вправи, графіки та схеми, ускладнюючи тим самим сприйняття для учня, який частіше не має ані метапозиційної зрілості, ані філософської підготовки. Та й самі педагоги рідко володіють такими компетенціями. Виникає парадокс: чим більше ми методологічно ускладнюємо шлях до розуміння ритму, тим далі відходимо від його первинного тілесно-аудіального переживання.

Звісно, йдеться не про відмову від авторських

підходів як таких. Кожен із них робить важливий внесок – чи то телеологічна спрямованість у С. Судзукі, аудіативність у Е. Гордона, кінетичне осмислення у Е. Жака-Далькроза, модальна слухова дисципліна у З. Кодая, чи ритмічне самовираження за К. Орфом. Справжня педагогічна зрілість полягає не в сліпому слідуванні системі як догмі, а здатності критично інтегрувати її елементи, а іноді й окремі сегменти у живу практику навчання, виходячи з конкретного учня, конкретного завдання й конкретного музичного матеріалу, будь то загальна мистецька освіта чи усвідомлений професійний шлях становлення музиканта.

Замість постійного пошуку універсальної методики, музична педагогіка майбутнього має рухатися в напрямі постметодологічного мислення – здатного розрізняти, синтезувати, адаптувати, але не абсолютизувати жодну систему. Особливо це стосується викладання ритміки, де живе відтворення – тілесне, слухове, експресивне – часто виявляється ефективнішим за будь-які схематичні конструкції, якщо воно спирається на внутрішню музичну усвідомленість, а не лише на зовнішню методичну коректність.

Разом із необхідністю перегляду застарілих уявлень про ритм та підходи до його вивчення важливо розуміти, що кардинальна зміна системи сприйняття не може відбутися миттєво. Було б помилкою вважати, що запровадження нової термінології або заміна концептуального контексту одразу призведе до зміни розуміння вже сформованих стильових напрямів у музиці. Історично усталені форми музичного мислення та ритмічної організації й надалі визначають як наше усвідомлення, так і методи аналізу.

Нечіткість і непослідовність концептуального мислення в музично-ритмічній педагогіці, відсутність міцного міждисциплінарного зв'язку між філософією часу, психофізіологією сприйняття, когнітивною наукою та естетикою, а також тенденція до підміни живого, чуттєвого досвіду абстрактною теоретичною категоризацією – усе це загострює методологічну кризу в розумінні ритму як феномену. Такі підстави породжують викривлення як у теоретичних моделях, так і в педагогічних практиках, де ритміка часто редукується до зовнішньо очевидного, формального явища, позбавленого внутрішньої складності та онтологічної динаміки.

У навчальному процесі це призводить до того, що ритм подається учням як дещо стабільне, відчужене від суб'єкта сприйняття, самоочевидне й підлягає простому засвоєнню. Проте за своєю сутністю ритміка не зводиться ані до метричної регулярності, ані до алгоритмічної заданості. Вона є процесуальною, плинною формою внутрішнього часу, що коріниться в аудіальному сприйнятті, тілесній координації, інтонаційно-смисловому моделюванні та переживанні художнього образу. Справжня ритмічна свідомість не піддається суворій формалізації: вона формується в умовах свободи, художньої невизначеності, тілесно-чуттєвого залучення та естетичної співналаштованості суб'єкта з музичною тканиною.

Методологічно зріле осмислення ритміки відкриває шлях до глибшого розуміння музичного часу, у якому ритм постає не як функція зовнішнього виміру, а як форма пульсуючого, інтонаційно оформленого буття. Він тісно пов'язаний із цілісним становленням музичності – здатності до естетичного сприйняття, вираження і співтворчості.

Такий підхід дозволяє усвідомити, що традиційне трактування ритму як простої метричної сітки чи рахунку не відображає його справжньої природи. Ритм – це глибинне переживання часу, у якому поєднуються моторика, дихання, внутрішня мова, очікування, пам'ять та антиципація. Це аудіальний і кінестетичний простір, де формується музична свідомість, а не просто нейтральна структура для аналізу. Ритм слід розглядати не як зовнішній об'єкт, а як живий модус суб'єктивності, що переживається в кожному акті музичного втілення. Виникає потреба не лише в корекції методичних стратегій, а й у радикальному переосмисленні самих цілей музичної освіти: не в передачі навичок виконання за заданою часовою сіткою, а в розвитку здатності до внутрішнього ритмічного самоспостереження, моделювання та усвідомленого відчуття часу як живого й динамічного контенту музичної форми.

Проблема вивчення музичного ритму виходить за межі суто методологічного або виконавського завдання: як ми усвідомлюємо час у музиці, якими засобами конструюємо його досвід і наскільки освітні практики здатні враховувати цей багатовимірний та глибоко суб'єктивний вимір музичного буття.

Сучасна практика музичного виховання, особливо на ранніх етапах дитячого розвитку, нерідко страждає через відсутність системної теоретичної опори. При розробці програм музичної когнітивістики чи методик раннього музичного навчання, педагоги та методисти здебільшого орієнтуються на фізичні та психофізіологічні обмеження дитини: її витривалість, рівень зосередженості, когнітивну зрілість. Такий підхід, хоч і виправданий з погляду вікової психології, проте не завжди дозволяє повністю розкрити потенціал музичного виховання як багаторівневої когнітивної та культурної практики.

Поблажливість щодо нестійкості дитячої уваги або обмеженості моторних навичок може спричиняти надмірну адаптацію освітнього процесу, внаслідок чого дорослий учасник виховної взаємодії часто втрачає ініціативу, підлаштовуючись під стихійну волю дитини. Це нівелює педагогічну доцільність, зводить навчання до сукупності спонтанних реакцій і знижує рівень мислення до позиції вихованця, не піднімаючи дитину до вищого ступеня усвідомленого сприйняття. Саме тому принципово важливим є чітке розмежування двох ключових напрямів музичного виховання, які відрізняються за своєю природою, цілями та засобами реалізації.

Перший напрям – «когнітивно-пізнавальний» – спрямований на формування у дитини музичного мислення, що передбачає розвиток понятійних структур, сприйняття складних звукових патернів, раннє знайомство з формальною стороною музичної мови і, в перспективі, з професійною музичною підготовкою. Саме в цьому контексті музична когнітивістика стає невід'ємним інструментом освіти, поєднуючи нейронаукові уявлення про сприйняття музики з педагогічною практикою (Artiktay, 2022; Levitin, 2006; Zioga, 2024).

Другий напрямок – «естетико-соціальний» – розглядає музику як універсальний медіум культурного, емоційного та терапевтичного впливу. Тут музика виступає не як інструмент професійної підготовки, а як форма естетичного виховання, що формує чуттєво-емоційну реакцію, координацію, увагу, а також сприяє соціалізації (Dalcroze, 1920; Dewey, 1938; Orff, 1960; Suzuki, 1969; Small, 1998; Gordon, 2013). Таке використання музичного матеріалу не вимагає специфічних когнітивних зусиль, проте відіграє значну роль у загальному розвитку дитини.

Стратегічне завдання сучасного музичного виховання – не протиставляти ці дві підходи, натомість розробити науково обґрунтовану й методологічно виважену модель, де обидва напрями будуть інтегровані, а навчання враховує не лише вікові особливості, але й потенціал розвитку музичного мислення як такого. Лише за таких умов музичне виховання перестане бути стихійною практикою компромісів і стане справжнім формотворчим чинником у розвитку особистості.

Висновки. Таким чином, дослідницький аналіз свідчить, що вітчизняне викладання музичної ритміки досі перебуває в стані методологічної кризи. Домінують або надмірна редукція ритму через елементарні лічильні схеми, імітацію та деструктивну репродуктивність, або перевантаження методичним різноманіттям, яке часто не пов'язавне з істинною музичною сутністю. Подібна ситуація знижує ефективність навчання і спотворює розуміння ритму як багатошарового феномену, що поєднує в собі фізіологічні, когнітивні, естетичні та онтологічні складові.

Головна проблема полягає не в нестачі методик, а у відсутності інтегративного підходу, здатного об'єднати найкращі педагогічні, психологічні та філософські здобутки в єдине поле музичного мислення. Переважає прагнення універсалізувати окремі методи, перетворюючи їх на замкнені «методологічні світи», або спрощувати заради доступності, втрачаючи складність і художність ритму. Через це учні отримують або спрощений «дитячий» досвід, або надмірно методологізовані форми, відірвані від чуттєвого сприйняття. Ключове завдання музичної освіти – розвиток внутрішнього слухового та часово-просторового самоспостереження, що на сьогодні залишається поза зоною методичної уваги. Ритм слід викладати не як формальну структуру, а як тілесно-естетичне переживання часу та його драматургії в музиці. Для розвитку музичного мислення необхідно відмовитися від «методичного популізму» окремих методик на користь феноменологічно обґрунтованого підходу, де теорія ритму – це мистецтво налаштування сприйняття, а не як дисципліна відтворення патернів. Це можливо

лише на основі міждисциплінарних зв'язків – філософії часу, когнітивних наук, теорії ритмоінтонації, психофізіології сприймання. Так формується педагогічна парадигма, у якій ритм – не об'єкт дресури, а форма художнього становлення суб'єкта.

У такому підході відпадає потреба в пошуку «універсальної методики», натомість ключовою стає педагогічна компетентність, що полягає в умінні критично інтегрувати елементи різних шкіл і напрямів, орієнтуючись не на сліпу вірність системі, а на актуальні завдання та індивідуальні особливості кожного учня. Саме це є ознакою методологічної зрілості – здатності бачити за методами музику, за схемами – форму, за рахунком – пульс, за завданнями – думку, за повторенням – інтонацію.

Саме тому вектор розвитку музичної освіти має зміститися від «методів для дітей» до тих, що розкривають в дитині її власну музичність як здатність відчувати, мислити та діяти в художньо організованому часі. «Дитячість» тут перестає бути виправданням для спрощення і перетворюється на ресурс глибини. Без цього педагогіка ритму ризикує залишитись у просторі ілюзій, замінюючи живе музичне сприйняття функціональною адаптацією, а музичне виховання – імітацією. Музичний ритм у своїй справжній сутності, не формула, не модель і не вправа, а переживання часу, його напруження, сенсу та перетворюючої сили. Саме цей досвід має стати ядром ритмічної педагогіки майбутнього – відкритої, усвідомленої, феноменологічно точної та глибоко гуманітарної.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Artıktay, G. Cognitive neuroscience and music education: Relationships and interactions. *Journal of Music and Neuroscience*, 2022. 10 (1). Pp. 45–60.

2. Brainin, V. The main principle of mastering rhythm in the proposed system URL: https://brainin.org/Method/Musical_Thinking_Alternative_discipline_EN.htm (дата звернення: 22.07.2025).

3. Dewey, J. Experience and Education. New York: Macmillan, 1938. 91 p.

4. Gordon, E. A Music Learning Theory for Newborn and Young Children. Chicago: GIA, 2013. 216 p.

5. Jaques-Dalcroze, É. Le Rythme, la musique et l'éducation. Paris: Fischbacher, 1920. 234 p. [In French].

6. Juntunen, M.-L. Dalcroze Eurhythmics – a method, an approach, a pedagogy, or a philosophy? *Le Rythme*, 2019. Pp. 49–59.

7. Kodaly, Z. Foundations of music education. Boosey & Hawkes, 1974. 98 p.

8. Levitin, D. This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. Dutton, 2006. 336 p.

9. Orff, C. Orff-Schulwerk: Music for Children – Teacher's Manual. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1960. URL: https://pdfcoffee.com/orff-schulwerk-pdf-free.html (дата обращения: 01.08.2025).

10. Small, C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Wesleyan University Press, 1998. 240 p.

11. Suzuki, S. Nurtured by love: The classic approach to talent education. Alfred Music, 1969. 112 p.

12. Zioga, S. Memory, attention and creativity as cognitive processes in musical performance. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 2024. 86(2). Pp. 234–250.

REFERENCES:

1. Artıktay, G. (2022). Cognitive neuroscience and music education: Relationships and interactions. *Journal of Music and Neuroscience*, 10 (1), 45–60 [In English].

2. Brainin, V. (2004). The main principle of mastering rhythm in the proposed system. Retrieved from: https://brainin.org/Method/Musical_Thinking_Alternative_
discipline_EN [In English].

3. Dewey, J. (1938). Experience and Education. New York: Macmillan. 91 p. [In English].

4. Gordon, E. (2013). A Music Learning Theory for Newborn and Young Children. Chicago: GIA. 216 p. [In English].

5. Jaques-Dalcroze, É. (1920). Le Rythme, la musique et l'éducation. Paris: Fischbacher. 234 p. [In French].

6. Juntunen, M.-L. (2019). Dalcroze Eurhythmics – a method, an approach, a pedagogy, or a philosophy? *Le Rythme*, 49–59. [In English].

7. Kodaly, Z. (1974). Foundations of music education. Boosey & Hawkes. 98 p. [In English].

8. Levitin, D. (2006). This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. Dutton. 336 p. [In English].

9. Orff, C. (1960). Orff-Schulwerk: Music for Children – Teacher's Manual. Tutzing: Hans Schneider Verlag. Retrieved from: https://pdfcoffee.com/orff-schulwerk-pdf-free.html [In English].

10. Small, C. (1998). Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Wesleyan University Press. 240 p. [In English].

11. Suzuki, S. (1969). Nurtured by love: The classic approach to talent education. Alfred Music. 112 p. [In English].
12. Zioga, S. (2024). Memory, attention and creativity as cognitive processes in musical performance. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 86 (2), 234–250. [In English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 05.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.08.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 782.8.08(100)(477)»20/21»
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-22

Дарина СУПРУНОВА
аспірантка, викладачка кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0009-0009-8968-0527*

Бібліографічний опис статті: Супрунова, Д. (2025). Проблематика досліджень мюзиклу як ключ до осмислення типологічних характеристик жанру. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 180–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-22

ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕНЬ МЮЗИКЛУ ЯК КЛЮЧ ДО ОСМИСЛЕННЯ ТИПОЛОГІЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ЖАНРУ

Мюзикл як один з показових жанрів сучасності, що динамічно розвивається і водночас не демонструє радикального відходу від представленої вже на початковому етапі розвитку жанру первинної жанрової моделі, викликає зацікавлення передусім у зв'язку з прагненням осмислити закорінений у ньому мистецький потенціал. Виникнення численних різновидів цього жанру зумовлене передусім виразовістю й різноманітністю стилістики, яку використовують його автори. Здійснені ж в українському і світовому науковому просторі дослідження щодо загальних і специфічних закономірностей цього жанру, а також окремих творів і навіть окремих локальних тенденцій (представлених, зокрема, у бродвейських концепціях) сформували основу для осмислення точності типологічних характеристик цього жанру і наявних у таких характеристиках термінологічних формулювань. Важливість цього етапу у процесі нарощення даних загалом і теоретичного базису подальших досліджень зумовлена не тільки пошуком відповідності застосовуваної термінології специфіці жанру і авторським задумам. Він слугує виявленню тих глибинних структур у драматургії і виразових засобах кожного твору, що можуть створити ґрунт для розуміння мюзиклів не тільки як репрезентантів «популярної культури», а й таких сутнісних основ сучасних синтетичних жанрів, як моделювання змістовності шляхом маніпулювання широко відомими і сутнісними для різних культур чинниками і засобами. Загалом же огляд проблематики, представленої в різних дослідженнях цього жанру, також призвів до розуміння необхідності поглибленого вивчення сценічних та екранних різновидів мюзиклу з метою конкретизації їх типологічних параметрів і виявлення ймовірних відмінностей смислового простору таких зразків щодо інваріантної жанрової моделі. В умовах онтологізованості сучасного мистецтва оновлення векторів у вивчені важливих явищ сприяє поглибленому осмисленню їх сенсів, дискурсів і парадигм. А відтак у відмові від спрощень і усталених стереотипів реалізується можливість для більш повнішого і різноаспектного сприйняття світу.

Метою статті *є обґрунтування доцільних підходів до осмислення типологічних характеристик мюзиклу шляхом вивчення заявлених у оприлюднених публікаціях напрямків вивчення цього жанру та його типологічних характеристик.*

Методологія *дослідження заснована на осмисленні збігів і відмінностей у процесі застосування системного охоплення типових для певної сфери методів і, водночас, підходів до осмислення проекцій контекстуального рівня на конкретні прояви жанру чи стилю.*

Наукова новизна *пропонованого дослідження полягає у привнесенні у наукове осмислення дискурсу мюзиклу аспекту мистецької значущості та обґрунтуванні ймовірностей теоретичних наголосів у вивчені жанру не тільки як репрезентанту «популярної культури», а й сучасного розуміння синтетичності жанрів.*

У висновках *наголошено на можливості звернути увагу на співвідношення інваріантів з особливостями жанрових різновидів. Мюзикл як жанр, що пропонує варіативну «картину світу» в межах характерних для цього жанру тематичних напрямків, дозволяє вбачати у його розвитку виразний вияв достатньо високого ступеня концептуальності. Водночас перспективним напрямком залишається пошук і обґрунтування критеріїв систематизації мюзиклів.*

Ключові слова: *мюзикл, жанр, жанровий різновид, типологічні характеристики, напрямок, проблематика, історичний процес, традиції середовища, термінологія*

Daryna SUPRUNOVA
Postgraduate Student, Teacher at the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Ukraine, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0009-0009-8968-0527*

To cite this article: Suprunova, D. (2025). The problematics of musical research as a key to understanding the typological characteristics of the genre. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 180–188, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-22

THE PROBLEMATICS OF MUSICAL RESEARCH AS A KEY TO UNDERSTANDING THE TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE GENRE

The musical is one of the emblematic genres of modernity, characterized by dynamic development while simultaneously avoiding a radical departure from the primary generic model established at the initial stage of its evolution. Scholarly interest in this phenomenon arises primarily from the aspiration to comprehend the artistic potential embedded within it. The emergence of numerous variations of the genre is determined above all by the expressive capacity and stylistic diversity employed by its creators. Research conducted in both Ukrainian and international academic contexts – focusing on the general and specific regularities of the genre, on individual works, and on localized tendencies (notably those rooted in Broadway traditions) – has provided a basis for evaluating the precision of typological characteristics attributed to the genre and the terminological formulations underlying them. The significance of this stage in accumulating theoretical data for further study lies not only in the search for terminological adequacy in relation to the genre's specificity and authors' intentions, but also in the identification of deeper structural layers of dramaturgy and expressive means within each work. These structures enable us to interpret musicals not solely as representatives of "popular culture," but also as substantial foundations of contemporary synthetic genres, capable of constructing meaning through the manipulation of widely recognizable elements and symbols across diverse cultural contexts. A survey of the issues addressed in various studies of the genre has likewise underscored the necessity of a more profound exploration of both stage and screen forms of the musical, with the aim of clarifying their typological parameters and revealing potential differences in the semantic space of these variants in relation to the invariant generic model. In the conditions of the ontological orientation of contemporary art, the reconfiguration of research vectors facilitates a more profound comprehension of meanings, discourses, and paradigms. Thus, by rejecting oversimplifications and conventional stereotypes, a more comprehensive and multifaceted perception of the world becomes possible.

The aim of this article *is to substantiate appropriate approaches to understanding the typological characteristics of the musical by examining the directions outlined in published research regarding the study of this genre and its typological features.*

The methodology *of the study is based on the analysis of similarities and differences in the application of system-based methods typical for a particular domain, while simultaneously exploring approaches to interpreting contextual projections as they manifest in specific expressions of genre or style.*

The scientific novelty *of the proposed research lies in introducing the aspect of artistic significance into the scholarly discourse on the musical, as well as in substantiating the potential for theoretical emphasis on studying the genre not only as a representative of "popular culture" but also as a manifestation of contemporary understandings of genre synthesis.*

The conclusions *highlight the possibility of drawing attention to the relationship between invariants and the specific features of genre variants. The musical, as a genre offering a variable «worldview» within thematically characteristic domains, reveals a distinctly conceptual dimension in its development. At the same time, a promising direction for further inquiry remains the search for and substantiation of criteria for systematizing musicals.*

Key words: *musical, genre, genre variety, typological characteristics, direction, problem, historical process, traditions of the environment, terminology.*

Вступ. Велетенський художній і науковий досвід, накопичений людством упродовж багатьох історичних епох, раз у раз виявляється недостатнім при виникненні нових явищ чи феноменів або ж внаслідок поглиблення інтересу до складових етнічних традицій, традицій того чи іншого середовища чи мистецької творчості. Характерно, що така недостатність стосується як родо-видової системи і окремих жанрів, мовно-виразових комплексів у межах стилів чи міжстильових експериментів, так і підходів до вивчення певних явищ, тенденцій і процесів. Також закономірно, що зміна ракурсу відкриває нові дослідницькі площини, раніше приховані під «вуаллю» нерозв'язаних і – (що не завжди справедливо) – очевидних або й навіть «поверхових» питань.

Так зауваження стосуються і мюзиклу – жанру, історія котрого розгорталась у ХХ ст. і спочатку пов'язувалась його апологетами і критиками, науковцями і принагідними спостерігачами з хронологічно і географічно найближчими джерелами. Проте завдяки нетривіальним ініціативам авторів таких творів, а також наполегливим розшукам багатьох вчених, сьогодні уяву про витоки і складові жанру розширено, а нові неординарні твори

сприяють якісному розширенню проблематики для досліджень. До цього спонукають і цивілізаційно-культурні зміни першої чверті XXI ст., що привнесли у найрізноманітніші мистецькі жанри (у тому числі і мюзикл) модифікації як позитивного, так і негативного сенсу, але, водночас, не позбавили їх від шарму досконалості у слідуванні традиціям і тому – ефектності несподіваного чи очікуваного експериментування. Розуміння цих закономірностей є причиною звернення до якомога детальнішого огляду існуючої і доступної в сьогоденних реаліях наукової літератури: адже систематизація цього матеріалу не тільки формує уяву про наявну теоретичну базу, а й висвітлює важливі для вивчення сфери в «минулому й сучасному» обраного жанру у світовому й українському мистецтвознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хоча приналежність мюзиклу до числа «легких» жанрів донедавна стримувала наукові зацікавлення його цариною вітчизняних вчених, проте з моменту осмислення жанру вагомою складовою сучасного мистецтва[1] ситуація була докорінно змінена. При цьому відбувається не тільки накопичення знань, а й виникнення певних суперечностей. Наприклад, у публікації 2017-го року було заявлено про висвітлення основних методологічних напрямків і окреслення кола проблематики (Бойко, с. 179), але через кілька років у іншій публікації мюзикл названо маловивченим жанром музично-драматичного театру (Котляр, 2020). Поряд з твердженнями про те, що «мюзикл є одним з домінуючих музично-театральних жанрів в американській музичній культурі XX і XXI століть» (Лю Цзянь, 2023, с. 40) та констатування його специфічної інтернаціональної природи, відбувалося посилення уваги до національних втілень жанру і відповідних модифікацій мовно-виразового фонду (Манько, 2012; Горбатовська, 2024) в різних контекстуальних умовах і у порівнянні з близькими чи спорідненими жанрами (Манько, 2012). Більше того, мистецькі досягнення у сфері мюзиклів – за розуміння значення жанру в сучасній культурі – стали основою для написання і захисту кількох дисертаційних досліджень (Манько, 2014; Лю Цзянь, 2023), висвітлення комплексної проблематики у яких дозволило здійснити важливі узагальнення щодо природи і особливостей жанру, його історичної динаміки і потенціалу.

Проте, як це вже відбувалося з багатьма жанрами і класичної, і масової музики, необмежений потенціал мюзиклу і відкриті можливості для втілення в його межах найрізноманітніших задумів є причиною для продовження розробки багатьох ще не актуалізованих питань. Тому **метою статті** є огляд ракурсів вивчення мюзиклу як одного з характерних для сучасності синтетичних жанрів з ціллю виявлення можливих шляхів розвитку його типологічних основ у композиторській і виконавській творчості, а також розширення мистецтвознавчого охоплення відповідної цьому процесу проблематики.

Основний матеріал дослідження. Останні десятиліття у вивченні історії та актуальних проблем мюзиклу позначені виявленням низки властивостей, що вказують як на життєздатність цього жанру, так і на різноманітні проблеми в його мистецькій динаміці. Жанр, що окреслився тільки упродовж другої чверті XX ст., і при цьому «претендує» на багату передісторію (принаймні, завдяки характерності питомих для нього джерел), на відміну від тенденцій в академічній музиці і за вражаючої свободи у стильових засобах виявляє доволі сильну константність у його основах, що подекуди межує зі стереотипністю, характерною для феноменів масової культури. Проте такі «полюси», як і наполегливість наукового осмислення притаманних історії жанру закономірностей, дозволяє щоразу відкривати неапробовані можливості для розвитку творчого і наукового потенціалу, що криються у його царині.

Після багатьох досліджень щодо історії та особливостей мюзиклу в світовій (Кравченко, 2014; Теслер, 2023; Bez, Degenhardt, Hofmann, 1980) та українській (Мельник, 2018; Манько, 2014;) творчості, у яких, серед інших рис, відбувалося висвітлення філософських основ і потенцій (Колесник, 2004), поліжанрових аспектів (Верховенко; 2013) і особливостей жанрових різновидів (Белименко, 2022),

[1] До початкових публікацій, що виявляли зародження інтересу до жанру, належать, наприклад, статті «Ранок мюзиклу» О. Сакви у спеціалізованому виданні «Український театр» (Саква, 1979). «Вічна казка мюзиклу» С. Зінич у журналі Вавілон XXI (Зінич, 1993). Важливі позиції у його формуванні в українській науці було висвітлено С. Манько у статті «Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях» (Манько, 2014).

привнесення в жанр українських митців передусім з огляду оновлення тематики і образного наповнення (Рудий, 2024), в українському мистецтвознавстві відбулося фактично уніфіковане розуміння мюзиклу як специфічно-синтетичного виду сценічного мистецтва (Кікоть, 2009; Бойко, 2017, с. 179) і результату культурної інтеграції та взаємопроникнення (Лапко, 2018). Так, за дисертаційними висновками С. Манько, оприлюдненими ще 2014-го року, мюзикл визначено як «сучасний музично-сценічний жанр масової культури, який ґрунтується на виразових засобах естради, музичного і драматичного театру» (Манько, 2014, с. 172). Тобто, по суті, було здійснено визначення його синтетичної природи. Втім, А. Бондаренко у публікації «Мюзикл як інтонаційна практика» (Бондаренко, 2022, с. 79) констатував, що перше обґрунтоване визначення мюзиклу – як «сценічного театрально-видовищного жанру, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії» – в українському музикознавстві належить К. Станіславській. Таке твердження, викликаючи враження простої заміни понять («синтетичний» на «синкретичний»), потребує вагомих додаткових пояснень. Адже введення терміну «синкретизм» у сферу мюзиклу за аналогією до фольклорних і релігійних сфер, де він означав практику асиміляції істотно відмінних між собою традицій в нову і при цьому цілісну систему, за успадкованої від жанрів-попередників і при цьому первинної для самого жанру цілісності елементів різних мистецтв (музики, театру, хореографії) викликає сумніви у його коректності. Так, за «Філософським енциклопедичним словником» синкретизм означає «нерозчленованість явища, якою характеризуються початкові стадії його розвитку, а також неприродна з'єднаність різнорідних елементів у певній цілісній сукупності, напр., … різних стилів у мистецькій традиції …» (Канак, 2002). У «Encyclopædia Britannica», де надано етимологічні відомості терміну (*грец.* συγκρητισμός, від σύν і κεράννυμι, викликати або з'єднувати), тлумачення наступне: «… акт або система змішування, об'єднання або примирення негармонічних елементів» (Encyclopædia Britannica). Цей термін застосовують також у фольклористиці. Зокрема, А. Іваницький пояснює його сутність так: «Під синкретизмом первісного мистецтва розуміють звичайно його нечленованість на види мистецтва (музику, танець, поезію тощо) та поєднання мистецтва з обрядовістю і ремеслами. Лише згодом відбулося виділення із первісного синкретизму видів мистецтва, проте не до кінця – у пісні і досі існує нерозчленованість слова і музики. Але синкретизм як жанро-видо-родова аморфність – явище достатньо відоме і добре досліджене (Іваницький, 1997, с. 39). Враховуючи щойно наведені твердження, що вже набули статусу постулатів у різних наукових галузях, важливо розуміти, що синкретизм не слід асоціювати з міксуванням елементів різних стилів, що іноді навіть складають враження еклектичності внаслідок необхідності досягнення певного виразового ефекту.

Важливим для врахування у наступних дослідженнях є ще один аспект, привідкритий завдяки згаданим працям. Так, С. Манько запропонувала «розглядати мюзикл як систему. з жанрових різновидів: мюзиклу-оперети, мюзиклу-водевілю, мюзиклу-комедії, мюзиклу-шоу, мюзиклу-мозаїки, мюзиклу-драми, рок-опери, рок-фолк-опери, арт-рок-містерії, зонг-опери, дитячого мюзиклу (мюзиклу-казки, дитячої рок-опери, мюзиклу-мозаїки, новорічного шоу-мюзиклу)» (Манько, 2014, с. 173). К. Станіславська ж пропонує до наукового застосування поняття «мюзикл-опера», хоча водночас наполягає на чіткості межі «між мюзиклом та рок-оперою, поп-оперою та іншими видами сучасних опер» (Бондаренко, с. 79). Не зовсім зрозумілими є підстави введення такого терміну внаслідок його ототожнення з мюзиклом як таким, оскільки саме диференціювання на основі панівної стилістики застосоване в наступному наведеному вченою ряді.

Окрім цього, залишається «поза дужками», чи належить до цієї послідовності такий популярний напрямок і різновид, як дитячий мюзикл і чи доцільно визначати його зразки як «мюзикл-опера». Адже не виникає сумнівів щодо виокремлення дитячих мюзиклів як самобутнього напрямку / жанрового різновиду і «полегшення» виразових засобів внаслідок спрямування на дитяче сприйняття. Слушно нагадати, що в історичному процесі розвитку в українській музиці цей різновид належав до початкових «проб» жанру. Як виявила

Л. Белименко[2], до перших мюзиклів, що були написані українськими композиторами, належали «Лис Микита» Б.-Ю. Янівського (1967), «Пригоди на Міссісіпі» Ж. Колодуб і Л. Колодуба (1971), «Пригоди Яви і Павлуші» В. Шаповаленка (1974) (Белименко, 2023, с. 245).

Доречно зауважити й важливий аспект щодо термінологічного базису. За наявності в англомовній літературі поняття рок-мюзиклу (Everett, 2002), виняткове значення самобутньої виразності у багатьох зразках жанру на ранніх етапах розвитку, і розмаїття стилістичних версій у сучасних творах, не було введено поняття «джаз-мюзикл». Ймовірно, це пов'язане з тривкими стилістичними традиціями й уподобаннями середовища, у якому відбулося формування жанру, тоді як інші стилістичні «наверстування» змінювали тільки «мовну» атмосферу жанру за сталості його жанрових і, на загальному рівні, виразових складових. Таке припущення підтверджує наступне: для будь-яких систематизацій важливо, що, як визначив К. Ковальке, драматургічна модель мюзиклу «…відносно стабільна у своїй загальній умовності та стійка до радикальних змін»[3]) (Лю Цзянь, 2023, с. 43). Тому для мюзиклу, по суті, не характерна ситуація, зауважена Н. Костюк щодо жанрової системи академічного музичного мистецтва загалом навіть на рівні концепту жанрового визначення[4].

Тривалий час і у дослідженнях різних наукових шкіл здійснювалася активна робота щодо визначення основних рис жанрового інваріанту мюзиклу та створення його універсальної моделі (С. Манько). Для досягнення таких цілей дослідниками було проаналізовано значний масив вітчизняної і закордонної літератури. Проте саме українській науковій школі належать вагомі здобутки у визначенні відповідних характерних рис мюзиклу. Так, запропонованою Лю Цзянь інваріантною моделлю охоплено:

- провідні драматургічні принципи (названо принцип парності) і особливості (наявність трьох ключових драматургічних вузлів);
- структурні риси (двоактність з більш розгорнутою першою і коротшою другою дією);
- тематична єдність мюзиклу, яка забезпечується системою реприз, використанням наскрізних тем і лейтмотивів.

Підсумкова характеристика цього аспекту, надана Лю Цзянь, наступна: «Жанровий інваріант мюзиклу включає жанровий зміст, пов'язаний з його текстом, тобто лібрето; загальну композицію мюзиклу (кількість актів та сцен); певний набір сцен і номерів, що втілюють поворотні моменти драматургії, фактор тематизму й тематичної єдності, що полягає у використанні тематичних зв'язків на відстані, які набувають вигляду системи реприз, а також лейтмотивів» (Лю Цзянь, 2023, с. 45). Натомість дещо хронологічно раніше С. Манько до питомих рис жанру зарахувала обов'язковість сюжетної лінії (у щойно наведеному визначенні Лю Цзянь наявність тексту і лібрето не означає обов'язковості сюжету); сучасну ритмоінтонаційну основу; виконання «синтетичними» артистами з використанням мікрофонів (при цьому манери співу – естрадна, побутова, академічна чи фольклорна – є рівнозначними); поєднання пісенних форм з розмовними діалогами; широке застосування технічної апаратури і спецефектів. Внаслідок розгортання такого «ланцюга властивостей» дослідниця здійснює висновок про «… значну рухливість його структури і викликає системний поділ жанру на різновиди» (Манько, 2014, с. 172). Ці зауважені обома дослідниками властивості дозволяють констатувати у мюзиклі типологічні закономірності, властиві розвитку будь-якого жанру: «Те, що інваріантна модель … володіє стабільними властивостями – конкретною структурою, чіткими функціями і виразними ментальними атрибутами, а щільність інформації в ній передбачає варіантну мобільність, певною мірою накреслює логіку зміни жанру» (Костюк, 2007, с. 75). Незаперечним на сьогодні є те, що розвиток мюзиклу відбувається «… між певною ідеальною жанровою моделлю та межею існування цього жанру,

[2] Окрім апробації наукової концепції та оприлюднення фактологічних даних (Белименко, 2023), Л. Белименко на матеріалі «дитячого» жанрового варіанту було захищено дисертацію «Дитячий мюзикл у сучасному українському сценічному мистецтві». Матеріал цієї ж сфери досліджує також О. Шевельова (Шевельова, 2021; Шевельова, 2022).

[3] Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic, 6 (2), 133–184. https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/

[4] «Стильова ситуація XX ст. позначилася на посиленні рухливості, нестійкості, неоднозначності жанрових дефініцій. Часто традиційні жанрові визначення – відносно чітко детерміновані стосовно семантичних та формальних характеристик – втрачають свою абсолютність» (Костюк, 2007, с. 76).

між якими відбувається історичний розвиток Ж[анру] м[музичного]. В цих інтражанрових межах розгортається доволі **значний спектр можливих модифікацій** (пожирнення моє. – *Д. С.*). Внаслідок можна говорити про … те, що він являє собою **спільність різновидів** (пожирнення моє. – *Д. С.*), які схожі між собою в межах 'жанрової області" та володіють певною автономністю» (Костюк, 2007, с. 75).

Очевидно, що така «рухливість», як і динамічність інших складових за помітної тривкості жанрового каркасу вплинула на активність входження мюзиклу в кінопростір. Це з одного боку. З другого боку, внаслідок того, що в історії та сучасності жанру істотну роль відіграло кіномистецтво, важливо звернути увагу на ракурси, представлені у дослідженнях музичних фільмів, оскільки світова практика такого напрямку кінематографу відігравала і відіграє величезну роль у розвитку виразових можливостей жанру. Наслідком цього стало навіть термінологічна диференціація. Так, у працях Джона Кенріка «History of Film Musicals» (Kenrick, 1996), «The History of Musicals» (Kenrick, 2000), «Musical Theatre: A History» (Kenrick, 2008) та ін. цей вчений представив виразні і різноманітні грані в історії цього жанру і запропонував типологічну класифікацію «stage» і «screen» (сценічні та екранні). мюзикли, виокремивши серед другого типу «телевізійні» зразки, а також кабаре.

Різноманітні узагальнення щодо особливостей цього різновиду висвітлені, зокрема, у монографії «The American film musical» Ріка Алтмана (Altman, 1989), інших працях та загальних енциклопедичних оглядах. Закономірно, що рівень висвітлення заявленої проблематики безпосередньо залежить від жанру публікації. Так, наприклад, у статті «Musical film»[5] у «Encyclopedia Britannica» присутнє наступне визначення, позбавлене будь-яких суттєвих конкретизацій: «Музичний фільм – кінофільм, що складається з сюжету, що включає музичні номери». У цій інтернет-статті доцільно звернути увагу на «географічний» чинник: «Хоча зазвичай вважається, що це американський жанр, музичні фільми з Японії, Італії, Франції, Великобританії та Німеччини зробили свій внесок у його розвиток[6]» (Musical film). У цьому ж зв'язку, як видається, важливо коректніше застосовувати термін «вестернізація»[7], що у контексті розвитку мюзиклу має дещо невідповідний сенс. Наприклад, у працях С. Манько присутнє твердження про те, що «оскільки жанр виник саме на Бродвеї, вестернізація впливає на його європейські напрями». Проте цього не може і не бути, оскільки сенс терміну «westernization» полягає у констатації впливу західної (переважно західно-європейської і північноамериканської) культури та її цінностей на культури інших частин світу. Тому експансія мюзиклу у його бродвейському вигляді не тільки на європейське мистецтво логічно не завжди є коректним. Водночас саме бродвейська модель виявила домінантність у поширенні кіномюзиклу. Так, за спостереженням О. Бойко, упродовж першого десятиліття XXI ст. мюзикл став важливою складовою телевізійного простору і в Україні (Бойко, с. 179). І вже наприкінці першого десятиліття XXI ст. були здійснені спроби осмислення особливостей цього напрямку у статті Ангеліни Іванчик «Кіномюзикл: ретроспектива та сучасність» (Іванчик, 2009).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Виявлені вченими і дослідниками мюзиклів типологічні характеристики жанру, а також – після оприлюднення кількох жанрових моделей, – проникнення у сферу жанрового колориту і узгоджень семантичного рівня дозволяють на новому етапі досліджень звернути увагу на співвідношення інваріантів з особливостями жанрових різновидів. Мюзикл як жанр, що пропонує варіативну «картину світу» в межах характерних для цього жанру тематичних напрямків, дозволяє вбачати у його розвитку виразний вияв достатньо високого ступеня концептуальності. Водночас, як і на попередніх етапах дослідження цього жанру, перспективним напрямком залишається пошук і обґрунтування критеріїв систематизації мюзиклів. І серед найперспективніших напрямків майбутніх досліджень дедалі чіткіше постає потреба диференціації сценічного і кінематографічного різновидів.

[5] При цьому у термінологічному апараті українського мистецтвознавства усталений у світовій культурній і науковій практиці англомовний варіант «film musical» представлено аналогом «кіномюзикл», хоча його точність дискусивна.

[6] Проте у цьому переліку відсутня надважлива для світового кіномистецтва і розвитку мюзиклу чи, принаймні, музичних фільмів згадка про індійську фільмографію.

[7] Вестернізація (*англ.* westernisation) – процес переходу суспільства чи належних до нього суспільних груп / прошарків від питомої і традиційної системи цінностей до системи цінностей західної цивілізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белименко Л. І. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу. Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 133–137.

2. Белименко Л. Дитячий мюзикл у сучасному українському сценічному мистецтві : дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2023. 215 с.

3. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 179–184.

4. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2022. Вип. 46. С. 78–86.

5. Верховенко О. А. Поліжанрові аспекти українського мюзиклу. Вісник КНУКІМ. Серія : Мистецтвознавство. № 24. 2011. С. 240–246.

6. Горбатовська М. О. Національна ідентичність в контексті сучасного артпроєкту: рок-мюзикл «Ти[Романтика]». Scientific research: modern challenges and future prospects. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference., м. Мюнхен, 23–25 верес. 2024. С. 229–234.

7. Зінич С. «Вічна казка мюзиклу». Вавілон XXI. 1993. № 1–2. С. 39–41.

8. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : Навчальний посібник Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

9. Іванчик А. О. Кіномюзикл: ретроспектива та сучасність. Мистецтвознавчі записки. 2009. Вип. 16. С. 125–132.

10. Канак Ф. Синкретизм. Філософський енциклопедичний словник / В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. С. 581.

11. Кікоть Н. Ю. Феномен синтезу мистецтв у контексті мюзиклів. Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2009 р.: до 80-річчя Харків. держ. акад. культури / [ред. кол.: В.М. Шейко та ін.]. Харків, 2009. С. 195–196.

12. Колесник О. С. Філософський потенціал сучасного мюзиклу. Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. Серія: філософські науки. Вип. 32. Чернігів : ЧДПУ, 2004. С. 34–39.

13. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. № 2(18). С. 73-80.

14. Кравченко Д. Сучасний театральний мюзикл як явище видовищної культури. Імідж сучасного педагога. 2014. № 10. С. 47–50.

15. Лапко В. В. Становлення жанру «мюзикл» як результат інтеграції та взаємопроникнення культур. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 40. С. 327–333.

16. Лю Цзянь. Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі XX–XXI століть : дис. … доктора філософії. Харків, 2023. 255 с.

17. Лю Цзянь. Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення в «Wicked» С. Шварца. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 39–55.

18. Манько С. Б. Відображення національної ментальності в мюзиклі. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. Харків, 2012. С. 170.

19. Манько С.Б. Мюзикл у художній культурі України кінця XX – початку XXI ст. : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 222 с.

20. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. № 1. С. 43–47.

21. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. Культура України. 2012. № 39. С. 268–276.

22. Мельник М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії : Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (2018, 22 березня). Київ, 2018. С. 137–140.

23. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. Мистецтвознавчі записки. 2013. № 23. С. 122–128.

24. Рудий Д. Мюзикл одеських авторів «Княгиня Ольга» як сучасна версія поширення української культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2024. № 48. С. 270–275.

25. Саква О. Ранок мюзиклу. Український театр. 1979. № 3. С. 28–29

26. Теслер Т. Мюзикл XXI століття: тенденції розвитку. Fine Art and Culture Studies. 2023. № 1. С. 122–128.

27. Шевельова О. Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. № 1 (54). С. 149–161.

28. Шевельова О. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. № 3–4 (52–53). С. 262–276.

29. Altman R. The American film musical. London : British Film Institute, 1989. 386 p.

30. Bez H., Degenhardt J., Hofmann H. P. Musical: Geschichte und Werke. Berlin, 1980. 399 s.

31. Everett William A.; Laird Paul R., eds. The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press, 2002. 310 c.

32. Kenrick, J. History of film musicals. *Musicals101.com*. 1996. URL: https://www.musicals101.com/erafilm.htm

33. Kenrick, J. Musical Theatre: A History. Continuum, 2008. 408 p.

34. Kenrick, J. The history of musicals. *Musicals101.com*. 2000. URL: https://www.musicals101.com/history1.htm

35. Musical film. Encyclopedia Britannica / The Editors of Encyclopaedia Britannica. URL : https://www.britannica.com/art/musical-film

36. Syncretism. Encyclopædia Britannica. Vol. 26 (11th ed.). 1911. URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Syncretism

REFERENCES:

1. Belymenko, L. I. (2022). Zanrova ta estetychna specifika suchasnogo dytachogo muzyklu [Genre and aesthetic specificity of modern children's musical], Notes on art criticism, 42. 133–137. [in Ukrainian].

2. Belymenko, L. I. (2023). Dytyachyy muzykl u sucacnomy ukrayinskomu scenichnomu mystetctvi [Children's musical in modern Ukrainian stage art] : dissertation. Kyiv National University of Culture and Arts, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

3. Boyko, O.S. (2017). Do pytannya doslidzennya muzyklu [To the Question of Studying the Musical]. The Culturology ideas, 12, 179–184 [in Ukrainian].

4. Bondarenko, A. (2022). Muzykl yak intonatciyna praktyka. Visnyk KNUKiM, 46, 78–86 [in Ukrainian].

5. Verhovenko, O.A. (2011). Polizanrovi aspekty ukrayinskogo muzyklu. Visnyk KNUKiM, 24, 240–246 [in Ukrainian].

6. Gorbatovska M.O. (2024). Natsionalna identychnist v konteksti suchasnoho artproiektu: rok-miuzykl «Ty[Romantyka]» [National identity in the context of a modern art project: the rock musical «You [Romance]»]. *Scientific research: modern challenges and future prospects*. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference, 229–234 [in Ukrainian].

7. Zinych, S. (1993). «Vichna kazka miuzyklu» [The eternal tale of the musical]. Babylon XXI, 1–2, 39–41.

8. Ivanytskyi, A. I. (1997). Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka) : Navchalnyi posibnyk. Kyiv [in Ukrainian].

9. Ivanchyk, A. O. (2009). Kinomiuzykl: retrospektyva ta suchasnist. Mystetstvoznavchi zapysky, 16. 125–132 [in Ukrainian].

10. Kanak, F. (2002). Synkretyzm. Syncretism. Philosophical Encyclopedic Dictionary / V.I. Shynkaruk (editor-in-chief) and others; Institute of Philosophy named after Hryhoriy Skovoroda, NAS of Ukraine. Kyiv: Abrys, 581. [in Ukrainian].

11. Kikot, N. Yu. (2009). Fenomen syntezu mystetstv u konteksti miuzykliv. Culture and information society of the 21st century: materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists, April 23–24, 2009: to the 80th anniversary of the Kharkiv State Academy of Culture / [ed. col.: V.M. Sheiko and others]. Kharkiv, 195–196 [in Ukrainian].

12. Kolesnyk, O. S. (2004). Filosofskyi potentsial suchasnoho miuzyklu. Bulletin of the Chernihiv State Pedagogical University named after T.H. Shevchenko. Series: Philosophical Sciences, 32, 34–39 [in Ukrainian].

13. Kostiuk, N. (2007). Muzychni zhanry: klasyfikatsiyni problemy [Music Genres: the Problem of the Classification]. Researches of the Fine Arts, 2(18),73-80 [in Ukrainian].

14. Kravchenko, D. (2014). Suchasnyi teatralnyi miuzykl yak yavyshche vydovyshchnoi kultury [A modern theatrical musical as a form of spectacular culture]. The image of a modern teacher, 10, 47–50 [in Ukrainian].

15. Lapko, V. V. (2018). Stanovlennia zhanru «miuzykl» yak rezultat intehratsii ta vzaiemopronyknennia kultur [The formation of the genre of «musical» because of the integration and interpenetration of cultures]. Current problems of history, theory and practice of artistic culture, 40, 327–333 [in Ukrainian].

16. Liu Jian (2023). Zhanrovyi invariant brodveiskoho miuzyklu na rubezhi XX–XXI stolit [A genre invariant of the Broadway musical at the turn of the 20th – 21st centuries]. Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine [in Ukrainian].

17. Liu Jian (2023). Rysy zhanrovoho invariantu miuzyklu ta yoho vtilennia v «Wicked» S. Shvartsa [Characteristics of the genre invariant of the musical and its embodiment in «Wicked» by S. Schwarz]. Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education, 67, 39–55 [in Ukrainian].

18. Manko, S. B. (2012). Vidobrazhennia natsionalnoi mentalnosti v miuzykli. Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia [Reflection of national mentality in a musical]. Culture and information society of the 21st century: materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists, April 19–20, 2012, Kharkiv. 170. [in Ukrainian].

19. Manko, S.B. (2014). Miuzykl u khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st. [Musical in the artistic culture of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries]. Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine [in Ukrainian].

20. Manko, S. (2014). Istoriia rozvytku zhanru miuzyklu v Ukraini v pershodzherelakh ta publikatsiiakh [History of the genre of the musical in Ukraine in the primary sources and publications]. Traditions and novations of the higher architectonic and artistic education, 1, 43–47 [in Ukrainian].

21. Manko, S. (2012). Miuzykl i rok-opera v ukrainskomu sotsiokulturnomu prostori [Musical and rock opera in the Ukrainian socio-cultural space]. Culture of Ukraine, 39, 268–276 [in Ukrainian].

22. Melnyk, M. (2018). Miuzykl yak fenomen mystetstva ukrainskoi estrady KhKhI stolittia [Musical as a phenomenon of Ukrainian pop art of the 21st century]. Economy and culture of Ukraine in world globalization processes: positioning and realities: Materials of the III International Scientific and Practical Conference, Kyiv (2018, March 22). Kyiv. 137–140 [in Ukrainian].

23. Polianskyi, T. (2013). Miuzykl yak polizhanrovyi fenomen muzychnoho teatru: istoriia ta perspektyvy [Musical as a multi-genre phenomenon of musical theater: history and prospects]. Notes on Art Criticism, 23, 122–128. [in Ukrainian].

24. Rudyi, D. (2024). Miuzykl odeskykh avtoriv «Kniahynia Olha» yak suchasna versiia poshyrennia ukrainskoi kultury [The musical by Odesa authors «Queen Olha» as a modern version of spreading Ukrainian culture]. Ukrainian culture : the past, modern, ways of development, 48, 270–275 [in Ukrainian].

25. Sakva, O. (1979). Ranok miuzyklu [Morning of the Musical]. Ukrainian Theater, 3, 28–29 [in Ukrainian].

26. Tesler, T. (2023). Miuzykl XXI stolittia: tendentsii rozvytku [Musical of the 21st century: development tendencies]. Fine Art and Culture Studies, 1, 122–128 [in Ukrainian].

27. Shevelova, O. (2022). Realizatsiia suchasnoho dytiachoho miuzyklu O. Spilioti «Zhaba Masha» v konteksti subkultury molodoho pokolinnia [Realization of modern children's musical «Frog Masha» by O. Spiliottiin the context of the youth subculture], Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1(54), 149–161 [in Ukrainian].

28. Shevelova, O. (2021). Suchasnyi dytiachyi miuzykl «Zhaba Masha» O. Spilioti v konteksti rezhyserskoho modeliuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu [Modern children's musical «Frog Masha» by O. Spilioti in the context of director's modelingof a creative art project]. Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, № 3–4 (52–53), 262–276 [in Ukrainian].

29. Altman, R. (1989). The American film musical. London : British Film Institute. 386 p.

30. Bez, H.; Degenhardt, J.; Hofmann, H. P. (1980). Musical: Geschichte und Werke. Berlin. 399 s. [in English].

31. Everett, William A.; Laird, Paul R., eds. (2002). The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press. 310 p. [in English].

32. Kenrick, J. (1996). History of film musicals. *Musicals101.com*. URL: https://www.musicals101.com/erafilm.htm

33. Kenrick, J. (2000). The history of musicals. *Musicals101.com*. URL: https://www.musicals101.com/history1.htm

34. Kenrick, J. (2008). Musical Theatre: A History. Continuum. 408 p.

35. Musical film. *Encyclopedia Britannica* / The Editors of Encyclopaedia Britannica. URL : https://www.britannica.com/art/musical-film [in English].

36. Syncretism (1911). *Encyclopædia Britannica*. Vol. 26 (11th ed.). URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Syncretism [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 781.1:784.011.26:781.63
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-23

Маріанна СУХОЛОВА
Заслужена артистка України, доктор філософії, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вулиця Ужгородська, 26, Мукачево, Закарпатська область, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-8720-3182*

Оксана ГАБЕЛЬ
старший викладач кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вулиця Ужгородська, 26, Мукачево, Закарпатська область, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0009-0002-6226-6915*

Олена КОРОЛЕНКО
старший викладач кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вулиця Ужгородська, 26, Мукачево, Закарпатська область, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0009-0001-5307-6020*

Бібліографічний опис статті: Габель, О., Короленко, О., Сухолова, М. (2025). Від акустики до електроніки: еволюція вокалу та інструментування у попмузиці. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 189–196, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-23

ВІД АКУСТИКИ ДО ЕЛЕКТРОНІКИ: ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛУ ТА ІНСТРУМЕНТУВАННЯ У ПОПМУЗИЦІ

Метою дослідження *є аналіз еволюції вокалу та інструментального супроводу в попмузиці від середини XIX століття до сучасності, з акцентом на технологічні та естетичні чинники, що вплинули на музичну стилістику. Розглянуто ключові етапи змін вокальної манери – від живої емоційної подачі до використання цифрових ефектів, таких як автотюн, гармонізатори та вокальні синтезатори. Аналізується вплив електронних інструментів, MIDI-технологій, цифрових аудіо-станцій (DAW) та алгоритмів штучного інтелекту на процес музичного виробництва, структуру композицій та естетику звучання.*

Методологія дослідження *базується на поєднанні музикознавчого аналізу, історико-культурного огляду, контент-аналізу музичних текстів і медіа-досліджень. Застосовано порівняльний аналіз аудіозаписів різних періодів, що дозволяє простежити зміни у тембровій палітрі, ритміці та гармонічному наповненні.*

Наукова новизна полягає *у системному осмисленні трансформацій вокалу та інструментування в контексті цифрової революції, що охоплює не лише технічні аспекти, а й глибокі зміни у творчому мисленні.*

У висновках зазначено, *що розвиток попмузики є результатом взаємодії технічного прогресу, змін у культурних запитах аудиторії та пошуку нових форм музичної експресії. Сучасна попмузика демонструє тенденцію до гібридності, поєднуючи акустичні традиції з електронними експериментами, що відкриває нові перспективи для творчості.*

Окреслено **перспективні напрями подальших досліджень***: вплив алгоритмічної музики на емоційне сприйняття слухачів, проблематика авторського права у контексті AI-композицій, соціокультурні наслідки демократизації музичного виробництва через онлайн-платформи, а також порівняльний аналіз аналогового й цифрового звучання. Робота сприяє глибшому розумінню взаємодії музики, технологій, права та суспільства в умовах цифрової епохи, відкриваючи широкі можливості для подальших міждисциплінарних досліджень.*

Ключові слова: *попмузика, вокал, інструментування, цифрові технології, еволюція.*

Marianna SUKHOLOVA
Honored Artist of Ukraine, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Mukachevo State University, Uzhgorodska St, 26, Mukachevo, Zakarpattia Region, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-8720-3182*

Oksana GABEL
Senior Lecturer, Department of Musical Art, Mukachevo State University, Uzhgorodska S, 26, Mukachevo, Zakarpattia Region, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0009-0002-6226-6915*

Olena KOROLENKO
Senior Lecturer, Department of Musical Art, Mukachevo State University, Uzhgorodska St, 26, Mukachevo, Zakarpattia Region, 89600
ORCID: *https://orcid.org/0009-0001-5307-6020*

To cite this article**:** Gabel, O., Korolenko, O., Sukholova, M. (2025). Vid akustyky do elektroniky: evoliutsiia vokalu ta instrumentuvannia u popmuzytsi [From Acoustic to Electronic: The Evolution of Vocal and Instrumentation in Pop Music]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 189–196, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-23

FROM ACOUSTICS TO ELECTRONICS: THE EVOLUTION OF VOCAL AND INSTRUMENTATION IN POP MUSIC

The aim of the research *is to analyze the evolution of vocals and instrumental accompaniment in pop music from the mid-19th century up to the present day, with an emphasis on technological and aesthetic factors that have influenced musical style. The key stages of changes in vocal manner are considered from live emotional delivery to the use of digital effects, such as autotune, harmonizers and vocal synthesizers. The impact of electronic instruments, MIDI technologies, digital audio workstations (DAW) and artificial intelligence algorithms on the process of music production, composition structure and sound aesthetics is analyzed.*

The research methodology *is based on a combination of musicological analysis, historical and cultural review, content analysis of musical texts and media research. A comparative analysis of audio recordings from different periods is used, which allows us to trace changes in the timbre palette, rhythm and harmonic filling.*

The scientific novelty *lies in the systematic understanding of the transformations of vocals and instrumentation in the context of the digital revolution, which covers not only technical aspects, but also profound changes in creative thinking.*

The conclusions indicate *that the development of pop music is the result of the interaction of technical progress, changes in the cultural demands of the audience and the search for new forms of musical expression. Modern pop music demonstrates a tendency towards hybridity, combining acoustic traditions with electronic experiments, which opens up new prospects for creativity.*

Prospective areas of further research *are outlined: the impact of algorithmic music on the emotional perception of listeners, the issue of copyright in the context of AI compositions, the socio-cultural consequences of the democratization of music production through online platforms, as well as a comparative analysis of analog and digital sound. The work contributes to a deeper understanding of the interaction of music, technology, law and society in the digital era, opening up broad opportunities for further interdisciplinary research.*

Key words: *pop music, vocals, instrumentation, digital technologies, evolution.*

Актуальність теми. Попмузика як один із наймасовіших і найдинамічніших жанрів сучасного музичного мистецтва відіграє ключову роль у формуванні культурних кодів, естетичних уподобань та соціальних наративів. Вона не лише відображає актуальні тенденції суспільного розвитку, а й активно впливає на них, транслюючи через музичні образи ідеї, емоції та цінності. Упродовж останніх десятиліть попмузика зазнала суттєвих змін, зумовлених як внутрішніми естетичними пошуками, так і зовнішніми чинниками – передусім технологічним прогресом.

Особливої трансформації зазнали вокал та інструментування – два фундаментальні компоненти музичного твору. Вокал, що традиційно сприймався як живе, емоційне джерело музичного висловлювання, нині дедалі частіше піддається цифровій обробці, використовуючи такі засоби, як автотюн, вокальні ефекти, синтезатори голосу тощо. Це змінює не лише звучання, а й саму природу вокальної експресії. Інструментування, у свою чергу, еволюціонує від акустичних форм до електронних, що дозволяє створювати нові темброві палітри, ритмічні структури та музичні атмосфери.

Актуальність теми зумовлена потребою осмислення цих процесів у контексті сучасного музикознавства, культурології та медіа-досліджень.

Вивчення еволюції вокалу та інструментування в попмузиці дозволяє не лише простежити технічні та естетичні зміни, а й зрозуміти, як музика адаптується до нових умов сприйняття, виробництва та поширення. У добу цифрової культури, коли межі між виконавцем і технологією дедалі більше стираються, дослідження цієї теми набуває особливої значущості

для аналізу майбутніх напрямів розвитку музичного мистецтва.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Упродовж останніх років дослідження в галузі попмузики дедалі більше фокусуються на впливі цифрових технологій на вокальну стилістику та інструментальне оформлення. У наукових працях простежується тенденція до міждисциплінарного підходу, що поєднує музикознавство, культурологію, медіа-теорію та технологічні студії. Зокрема, увагу дослідників привертає феномен автотюну як засобу не лише корекції інтонації, а й формування нового естетичного стандарту вокального звучання. Аналізуються також зміни у структурі музичних творів, зумовлені використанням цифрових аудіо-станцій (DAW), семплів, синтезаторів та алгоритмів штучного інтелекту.

У низці наукових публікацій (Наталії Метеленко, Геннадія Васильчука, Юрія Каганова та Віталіни Нікітенко), досліджується трансформація виконавської ролі в контексті цифрової культури. Автори акцентують увагу на поступовому стиранні межі між природним вокальним звучанням та його технічною обробкою, що зумовлює переосмислення традиційних уявлень про музичну автентичність. У цьому контексті відбувається зміщення слухацьких пріоритетів: естетична якість звуку, сформована в умовах студійного виробництва, дедалі частіше домінує над критерієм живого виконання. Окрему увагу дослідники приділяють аналізу впливу соціальних медіа та стримінгових сервісів на поширення інноваційних вокальних технік і електронного інструментарію, що сприяє формуванню нових стандартів музичної виразності в цифрову епоху.

Незважаючи на значну кількість праць, питання комплексного аналізу еволюції вокалу та інструментування в попмузиці в контексті цифрової революції залишається недостатньо систематизованим. Це зумовлює потребу в подальших дослідженнях, які враховуватимуть як технічні аспекти, так і культурні, естетичні та соціальні чинники музичної трансформації.

Сучасні дослідження музичної індустрії охоплюють широкий спектр тем, пов'язаних із цифровізацією, соціальними медіа та трансформацією способів музичного виробництва й просування. Тетяна Борисівна Булах (Булах, 2024) досліджує трансформацію музичної індустрії під впливом соціальних медіа та нових технологій, акцентуючи увагу на дезінтеграції традиційних бізнес-моделей у музиці та ролі платформ, таких як Myspace, ReverbNation і iLike, у просуванні незалежних музикантів. У свою чергу, Каріна Федосенко аналізує роль нових медіа у просуванні музичного продукту, особливо в умовах пандемії та цифровізації культурного простору (Федосенко, 2022). Олександр Бондаренко розглядає вплив пандемії та цифрових медіа на музичну індустрію, зокрема виживання великих компаній і їхню адаптацію до нових умов (Бондаренко, 2022).

У контексті глобальних наукових досліджень зазначені процеси привертають значну увагу зарубіжних фахівців, які здійснюють комплексний аналіз трансформацій музичної індустрії в умовах цифровізації та розвитку нових медіа. D. J. Albert у статті *Social Media in Music Education* аналізує використання соціальних медіа в музичній освіті, підкреслюючи їхню роль у формуванні нових освітніх практик. A. Szymkowiak, B. Kubala та A. A. Marcin досліджують зв'язок між популярністю артистів у соцмережах та рівнем продажів музики, демонструючи, як цифрова присутність впливає на комерційний успіх. Тим часом T. Rutherford-Johnson у книзі *Music After the Fall* розглядає сучасну музичну культуру після цифрової революції, акцентуючи на зміні естетичних і соціальних орієнтирів у постіндустріальному світі (Ломакс, 2023).

Окрему увагу дослідники приділяють стримінговим платформам як новим формам музичної комунікації. Л.В. Шарахіна, Н. В. Михайлов, К. Д. Селянкіна та А. С. Сємкіна провели дослідження, яке розглядає стримінгові сервіси як інструмент взаємодії між музикантами та слухачами, що змінює традиційні моделі споживання музики. А.С. Птушко аналізує аудіостримінг як нову форму музичного інтернет-вещання на прикладі платформи SoundCloud, демонструючи її потенціал для розвитку незалежної музичної сцени (Птушко, 2023).

Ці дослідження формують комплексне уявлення про сучасну музичну систему, де технології, медіа та творчість взаємодіють у нових, динамічних форматах.

Метою дослідження є аналіз еволюції вокалу та інструментального супроводу

в попмузиці від середини XIX століття до сучасності, з акцентом на технологічні та естетичні чинники, що вплинули на музичну стилістику.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші прояви популярної музики – тобто музики, орієнтованої на широку аудиторію або певні субкультури – почали формуватися наприкінці XIX століття, завдяки технічним відкриттям Томаса Едісона та Еміля Берлінера. У 1877 році Едісон продемонстрував можливість відтворення звуку за допомогою фольги, натягнутої на обертовий металевий циліндр, що стало основою для створення фонографа. Цей винахід надихнув Берлінера на розробку грамофона, який використовував плоскі диски замість циліндрів. Диски виявилися дешевшими та простішими у виробництві, що зробило звукозапис доступним для масового споживача, зокрема представників середнього класу, які раніше не мали змоги користуватися подібною технологією.

У другій половині XIX століття музична індустрія США зазнала суттєвих змін завдяки технічним новаціям і культурним трансформаціям: Еміль Берлінер заснував *Berliner Gramophone Company*, яка спеціалізувалася на виробництві грамофонних дисків і активно залучала до записів зірок оперної сцени, таких як Енріко Карузо та Дама Неллі Мельба, що сприяло популяризації нової технології серед публіки; водночас нотні видання залишалися основним джерелом музичного споживання, і лише через два десятиліття звукозапис почав конкурувати з ними комерційно. Наприкінці століття посилення авторського законодавства дозволило композиторам, виконавцям і видавцям об'єднувати зусилля для отримання прибутку, що сприяло формуванню в Нью-Йорку району *Tin Pan Alley* – центру популярної музики, де масово створювалися й поширювалися ноти, задовольняючи запити зростаючого середнього класу та закладаючи основи сучасної музичної індустрії.

На відміну від класичних виконавців, яких цінували за індивідуальність і художню унікальність, популярних артистів хвалили за здатність відповідати смакам масової аудиторії. Популярна музика еволюціонувала від опери до нових жанрів, таких як водевіль – форма сценічного мистецтва з короткими номерами співаків, танцюристів, фокусників і коміків – та регтайм, стиль фортепіанної музики, що вирізняється синкопованою мелодією. Ці жанри відкрили нові можливості для видавців, які активно використовували живі виступи для популяризації своїх пісень.

Традиція створення та публікації пісень, започаткована видавцями Tin Pan Alley, активно продовжувалася впродовж першої половини XX століття. Вона знайшла своє вираження у сценічних мелодіях і ліричних баладах, написаних такими видатними композиторами, як Ірвінг Берлін, Коул Портер і Джордж Гершвін. У 1950-х роках цю традицію продовжили авторські дуети, зокрема Джеррі Лейбер і Майк Столлер, які створювали пісні, орієнтуючись на актуальні запити суспільства та домінуючі музичні смаки.

У період «сухого закону» 1920–1930-х років джазові ансамблі часто виступали в нелегальних закладах – speakeasies – що сприяло формуванню уявлення про джаз як про аморальну музику, яка нібито загрожує культурним засадам суспільства. Проте вже у 1930-х роках джаз здобув визнання як легітимна форма розваг, особливо після того, як білі оркестри почали інтегрувати джазові елементи у свою музику. У цей період джаз трансформувався у стиль біг-бенду, поєднуючи регтайм, блюз, європейську гармонію та блек-спірічуалс. Визначними фігурами цього напряму стали Дюк Еллінгтон, Коулман Хокінс і Гленн Міллер. Біг-бенди використовували аранжувальників для структуризації музики, обмежуючи імпровізацію до сольних фрагментів, що сприяло формуванню свінгового стилю, популярного в 1930-х роках. Поступове послаблення расової сегрегації сприяло появі інтегрованих музичних колективів.

У фундаменті джазу лежить блюз – музична форма, що виникла з творчості афроамериканських колишніх рабів, які адаптували свою музичну спадщину до американських реалій. Блюз відображав особисті переживання, боротьбу з труднощами та емоційні потрясіння. Його характерною рисою є 12-тактовий формат із структурою «запит–відповідь» між вокалістом і гітарою. Блюз зародився в дельті Міссісіпі, неподалік від Нового Орлеана, і був представлений такими виконавцями, як W.C. Handy, Ма Рейні, Роберт Джонсон і Lead Belly (Ломакс, 2023).

На відміну від джазу, блюз не одразу поширився на північні штати – це сталося лише наприкінці 1930-х – 1940-х років, коли мігранти з півдня принесли його до міських центрів. Там блюз трансформувався у регіональні стилі: джазовий блюз Канзас-Сіті, блюз Західного узбережжя з елементами свінгу, та електрифікований чиказький блюз. Саме в Чикаго музиканти, зокрема Muddy Waters, першими почали використовувати електрогітари, поєднуючи міське звучання з традиційним південним блюзом.

Випуск першої електрогітари компанією Rickenbacker у 1931 році став поворотним моментом. Посилений звук дозволив музикантам виступати у шумних барах і клубах, а вокалісти змогли зосередитися на емоційній глибині та інтимності виконання. Електрифікований блюз заклав фундамент для розвитку рок-н-ролу, змінивши не лише технічні аспекти музики, а й її естетичну сутність.

У 1940-х роках технологічний прогрес значно спростив доступ до музики для слухачів і відкрив нові можливості для артистів. Впровадження магнітофонів типу «від котушки до котушки» стало ключовим етапом у трансформації музичної індустрії. Перші комерційні моделі були однотональними – вони дозволяли записувати звук лише на одну доріжку магнітної стрічки. Хоча це здається обмеженим за сучасними мірками, на той час це було справжнім проривом.

У 1940–1950-х роках музиканти почали експериментувати з новими методами запису. Зокрема, гітарист Лес Пол, працюючи над композицією «Lover (When You're Near Me)», застосував техніку передубляжу: він програвав раніше записаний матеріал через мікшер, поєднував його з живим виконанням і записував результат на інший магнітофон. Такий підхід дозволив створювати складні звукові композиції без необхідності одночасного виконання всіма музикантами.

З появою чотиритрекових і восьмитрекових магнітофонів у 1960-х роках процес запису став ще більш гнучким. Артисти отримали змогу записувати кожну партію окремо, а потім об'єднувати їх у єдиний трек. Це не лише змінило технічну сторону звукозапису, а й суттєво вплинуло на творчий процес, відкривши нові горизонти для музичної експресії та студійного продюсування.

У 1940-х роках, коли магнітофони ще перебували на стадії становлення, основним засобом прослуховування музики для більшості родин залишався грамофон. Стандартним носієм був диск зі швидкістю обертання 78 об/хв, який вимагав заміни приблизно кожні п'ять хвилин. Ситуація змінилася у 1948 році, коли компанія *Columbia Records* представила 12-дюймовий довгограючий диск (LP) зі швидкістю 33 об/хв. Цей формат дозволяв відтворювати до 25 хвилин музики з одного боку, мав нижчий рівень шуму та був менш крихким порівняно з попередніми шелаковими дисками (Ломакс, 2023).

У цей період сформувався тісний зв'язок між радіо та звукозаписною індустрією. Артисти, такі як Френк Сінатра та Елла Фіцджеральд, здобули широку популярність завдяки радіоефіру. Хоча раніше музика орієнтувалася переважно на дорослу аудиторію, успіх Сінатри відкрив новий ринок – підлітків, які післявоєнного періоду мали більше фінансових можливостей для купівлі записів. Радіо стало ефективним інструментом просування музики та виконавців, стабілізуючи комерційну модель звукозапису. Масова істерія, спричинена появою Сінатри на концертах, стала передвісником фанатського буму навколо Елвіса Преслі та The Beatles у рок-н-рольну епоху.

У 1950-х роках технологічний прогрес продовжився з появою телебачення. Завдяки здешевленню виробництва та військовим технологіям, телебачення швидко проникло в американські домогосподарства: від 1% у 1948 році до майже 50% у 1953-му, і майже повного охоплення до 1978 року (Вікіпедія, 2025). Це створило загрозу для радіоіндустрії, яка змушена була адаптуватися, зосередившись на музичному контенті. У 1955 році виник формат *Top 40*, що базувався на популярності пісень у чартах *Billboard*. Радіостанції почали транслювати хіти десятки разів на день, що посилило конкуренцію за ефірний час.

Це призвело до появи практики *payola* – незаконної оплати радіоведучим за трансляцію певних пісень. У 1960-х роках скандал навколо ді-джея Алана Фріда та інших ведучих, звинувачених у прийнятті хабарів, завершився ухваленням антипайольного законодавства, яке визначило *payola* як кримінальне правопорушення.

Окрім технологічних змін, 1950-ті роки ознаменувалися музичною революцією. Чиказький

електрифікований блюз, представлений такими виконавцями, як Muddy Waters, Howlin' Wolf і B.B. King, набув популярності серед молоді різних рас. Під назвою *ритм-енд-блюз* (R&B) ця музика вирізнялася емоційністю, сексуально провокативними текстами та характерним звучанням електрогітари й гармоніки. Попри те, що R&B класифікувався як «расова музика» і не включався до загальних поп-чартів, він мав значний кросовер-успіх. Наприклад, у 1952 році *Dolphin's Record Shop* у Лос-Анджелесі повідомив, що 40% продажів R&B-дисків припадали на білих покупців (Генуя,2025).

У той час як деякі радіостанції уникали трансляції нової музики, інші активно підтримували її. У 1951 році діджей Алан Фрід запустив нічне шоу *The Moondog Rock & Roll House Party*, де почав називати музику, яку транслював, «рок-н-ролом» – терміном, що походить зі сленгу блюзу, пов'язаного з сексуальними конотаціями. Цей жанр швидко набув популярності серед молоді, водночас викликаючи спротив у старшого покоління.

Серед перших зірок рок-н-ролу були Літл Річард і Чак Беррі, чиї експресивні сценічні виступи стали візитівкою нового стилю. У контексті поступової расової інтеграції в США 1950-х років, елементи афроамериканської культури, зокрема музика, почали проникати в масову білу аудиторію. Важливу роль у цьому процесі відіграв Елвіс Преслі – білий співак, який виконував пісні, написані чорношкірими музикантами. Його творчість стала містком між расовими та соціальними бар'єрами, зробивши R&B і блюз доступними для широкої публіки.

Заснований на глибоких коренях південної культури США, музичний стиль Елвіса Преслі – «Короля рок-н-ролу» – поєднував елементи блюзу, госпелу та кантрі, утворюючи унікальний жанр рокабіллі. Його творчість була пронизана впливом таких легенд, як B.B. King, Джон Лі Хукер і Howlin' Wolf, а також кантрі-іконами Роєм Акаффом, Ернестом Таббом і Джиммі Роджерсом. Сценічна харизма Преслі, здатність синтезувати різні музичні традиції та емоційна реакція фанатів – крики, сльози, масові зібрання – зробили його першою справжньою поп-іконою рок-н-ролу та символом культурної трансформації середини XX століття.

У XXI столітті музична індустрія переживає нову революцію – цифрову. Технології автотюну, MIDI та цифрових аудіо-станцій (DAW) не лише змінили технічні аспекти створення музики, а й сформували нову естетику попзвучання. Автотюн, що спершу виконував функцію корекції інтонації, нині став стилістичним маркером вокальної ідентичності виконавців, таких як T-Pain, Travis Scott і Billie Eilish. MIDI-протоколи дозволяють створювати складні аранжування без фізичних інструментів, а DAW – Ableton Live, Logic Pro, FL Studio – стали повноцінними творчими середовищами, де поєднуються акустичні та синтетичні тембри. Згідно з оглядом Top-AI (2024), сучасні DAW вже інтегрують модулі штучного інтелекту, що автоматизують мікшинг, мастеринг і навіть генерацію музичних ідей (Булах, 2024).

Штучний інтелект дедалі активніше змінює саму природу композиторської діяльності. Платформи як Suno AI, Soundraw, Boomy, AIVA та Udio дозволяють генерувати музику, вокал і аранжування на основі текстових запитів, відкриваючи доступ до творчості навіть тим, хто не має технічної підготовки. Наприклад, Suno AI створює повноцінні треки з простих описів, а Boomy дає змогу митцям публікувати свої роботи на стримінгових платформах. Як зазначає Unite.AI (2025), ці інструменти не лише автоматизують процес створення музики, а й формують нову естетику цифрового звучання, де межа між людською творчістю та алгоритмічним дизайном стає дедалі розмитішою (Булах, 2024).

Цей перехід – від харизматичного Преслі до алгоритмічних композиторів – ілюструє глибоку еволюцію музики: від інтуїтивного синтезу культур до цифрової симфонії, де технології стають не просто інструментами, а повноцінними співавторами.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного аналізу встановлено, що розвиток попмузики є багатовимірним процесом, який формується під впливом технічного прогресу, еволюції культурних запитів аудиторії та постійного пошуку нових форм музичної експресії. Від харизматичних постатей, таких як Елвіс Преслі, до алгоритмічних генераторів музики – попкультура демонструє здатність адаптуватися до змін і переосмислювати власні засоби вираження.

Сучасна попмузика характеризується тенденцією до гібридності: поєднання акустичних традицій із електронними експериментами створює нові естетичні горизонти. Використання цифрових аудіо-станцій, автотюну, MIDI та штучного інтелекту не лише трансформує технічні аспекти музичного виробництва, а й змінює саму природу творчого процесу.

Перспективи подальших досліджень у сфері сучасної попмузики охоплюють низку актуальних напрямів, що відображають глибокі трансформації музичного простору. Зокрема, важливим є аналіз впливу алгоритмічної музики на емоційне сприйняття слухачів, адже використання штучного інтелекту у створенні композицій змінює характер музичної комунікації. Не менш актуальним є дослідження авторського права у контексті музики, створеної алгоритмами, що порушує традиційні уявлення про авторство та інтелектуальну власність. Крім того, варто звернути увагу на соціокультурні наслідки популяризації музичних платформ, які дозволяють створювати контент без участі професійних музикантів, що впливає на естетичні стандарти та доступність творчості. Нарешті, порівняльний аналіз естетики аналогового та цифрового звучання в попмузиці дає змогу глибше зрозуміти зміни у музичному смаку та технологічному впливі на художню форму. Усі ці напрями відкривають широкі можливості для міждисциплінарних досліджень, що поєднують музику, технології, право та соціологію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко О. Куди рухається музична індустрія після двох років пандемії // *Суспільне Культура*. 11 січня 2022. Київ.
2. Булах Тетяна Борисівна. Трансформація музичної індустрії: вплив соціальних медіа та нових технологій // *АРТ-платФОРМА*. 2024. № 9(1). С. 11–26. Київ: Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв.
3. Джаз [Електронний ресурс] // Вікіпедія : вільна енциклопедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Джаз (дата звернення: 18.08.2025).
4. Загайкевич А. Від футуризму до електроніки [Електронний ресурс] // Український тиждень. 2017. https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/ (дата звернення: 18.08.2025).
5. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів [Електронний ресурс] // Молодий вчений. 2016. № 12.1. С. 60–63 http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/60.pdf (дата звернення: 18.08.2025).
6. Мистецтво джазу і його витоки [Електронний ресурс] // Моя освіта. https://moyaosvita.com.ua/mustectvo/mistectvo-dzhazu-i-jogo-vitoki/ (дата звернення: 18.08.2025).
7. Птушко А. С. Аудіостримінг як нова форма музичного інтернет-вещання: кейс SoundCloud // *Медіа та культура в цифрову епоху*. 2023. № 4(7). С. 88–96. Київ: Національний університет культури і мистецтв.
8. Сбітнєва О. Ф. Історія розвитку Європейського вокального мистецтва від найдавніших часів до XIX століття // *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2024. № 8. С. 104–109. Режим доступу: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/49888/ (дата звернення: 18.08.2025).
9. Федосенко К. Нові медіа та їхня роль у просуванні музичного продукту // *Український культурологічний збірник*. 2022. № 2(11). С. 123–132. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.
10. Lomax, Alan. *Alan Lomax: Selected Writings 1934–1997*. Edited by Ronald D. Cohen. New York: Routledge, 2003. p. 102.
11. Genua, T. *Number of Television Households in America* [Electronic resource] // *History of Television – The First 75 Years*. Available at: http://www.tvhistory.tv/Annual_TV_Ho…olds_50-78.JPG (Accessed: 18 August 2025).
12. Szatmary, David. *Rockin' in Time: A Social History of Rock-and-Roll*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2010. p. 16.
13. Telharmonic та історія електронної музики [Електронний ресурс] // Vedel School. https://www.vedel.school/blog/telharmonic (дата звернення: 18.08.2025).

REFERENCES:

1. Bondarenko, O. (2022, January 11). Kudy rukhaiet'sia muzychna industriia pislia dvokh rokiv pandemii [Where is the music industry heading after two years of the pandemic?]. Suspilne Kultura. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Bulakh, T. B. (2024). Transformatsiia muzychnoi industrii: vplyv sotsialnykh media ta novykh tekhnolohii [Transformation of the music industry: The impact of social media and new technologies]. ART-platFORMA. No. 9(1). 11–26. Kyiv: Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. [in Ukrainian].

3. Jazz. (n.d.). Vikipediia: Vilna entsyklopediia [Wikipedia: The free encyclopedia]. Retrieved August 18, 2025, from https://uk.wikipedia.org/wiki/jazz [in Ukrainian].

4. Zahaikevych, A. (2017). Vid futurizmu do elekroniky [From futurism to electronics]. Ukrainskyi Tyzhden. Retrieved from https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/ [in Ukrainian].

5. Istoriia stanovlennia bliuzu ta dzhazu yak muzychnykh zhanriv [The history of the development of blues and jazz as musical genres]. (2016). Molodyi Vchenyi. No. 12.1. 60–63. Retrieved from http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/60.pdf [in Ukrainian].

6. Mystetstvo dzhazu i yoho vytoky [The art of jazz and its origins]. (n.d.). Moya Osvita. Retrieved August 18, 2025, from https://moyaosvita.com.ua/mustectvo/mistectvo-dzhazu-i-jogo-vitoki/ [in Ukrainian].

7. Ptushko, A. S. (2023). Audiostryminh yak nova forma muzychnoho internet-veshchannia: keis SoundCloud [Audio streaming as a new form of musical internet broadcasting: The SoundCloud case]. Media ta kultura v tsyfrovu epokhu. No. 4(7). 88–96. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

8. Sbitnieva, O. F. (2024). Istoriia rozvytku yevropeiskoho vokalnoho mystetstva vid naidavnishykh chasiv do XIX stolittia [The history of European vocal art from ancient times to the 19th century]. Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky. No. 8. 104–109. Retrieved from https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/49888/ [in Ukrainian].

9. Fedosenko, K. (2022). Novi media ta yikh rol u prosuvanni muzychnoho produktu [New media and their role in promoting music products]. Ukrainskyi kulturolohichnyi zbirnyk. No. 2(11). 123–132. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

10. Lomax, A. (2003). *Alan Lomax: Selected writings 1934–1997* (Ed. R. D. Cohen). New York: Routledge. [in English].

11. Genua, T. (n.d.) Number of television households in America. In *History of Television – The First 75 Years*. Retrieved August 18, 2025, from http://www.tvhistory.tv/Annual_TV_Ho…olds_50-78.JPG. [in English].

12. Szatmary, D. (2010). *Rockin' in Time: A Social History of Rock-and-Roll*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall. [in English].

13. Telharmonic ta istoriia elektronnoi muzyky [Telharmonic and the history of electronic music]. (n.d.). Vedel School. Retrieved August 18, 2025, from https://www.vedel.school/blog/telharmonic [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 008:[792.54:7.071.2](477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-24

Ольга УМАНЕЦЬ
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, вул. Григорія Сковороди, 77, м. Харків, Україна, 61024
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0008-2113-1292*
***Scopus ID:** 57409577000*

Бібліографічний опис статті: Уманець, О. (2025). Перформативні тенденції у сучасній українській опері. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 197–204, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-24

ПЕРФОРМАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ

Мета статті – *концептуалізація перформативності в сучасній національній опері.* **Методологія статті** *ґрунтується на компаративних засадах, які передбачають поєднання культурологічного та системного підходів, а також музикознавчих дослідницьких стратегій, зокрема жанрового аналізу.* **Наукова новизна** *детермінована висвітленням значущості та специфіки перформативних тенденцій у сучасних інтерпретаціях жанрової моделі опери.* **Висновки.** *Акцентовано, що сучасна концептуалізація перформативності пов'язана із набуттям нею статусу самостійного змісто- та структуротворного компонента жанрової моделі опери, який слугує формуванню її нових перцептуальних обріїв, інтертекстуальних вимірів та семантичній багатовимірності, віддзеркалює постсучасну ревізію значимості аксіологічних орієнтирів, процеси дифузії та трансформації параметрів жанрових моделей і продукування нових жанрових утворень. Показано, що в сучасних репрезентаціях опер Дж. Россіні та Д. Бортнянського перформативні новації забезпечують: формування позачасових концептуальних вимірів творів та їх релевантність парадигмальним орієнтирам постсучасності; увиразнення трансформації структурних параметрів творів та зрушень у співвідношеннях між вокальним та акторським началами; модуляцію академічної традиції у простір масової культури; актуалізацію функції вокаліста як носія-трансформатора культурних кодів. Виявлено, що інтенсифікація перфоматичного компонента в сучасних інтерпретаціях жанрової моделі опери у творчості В. Губаренка, Є. Станковича, О. Козаренка, З. Алмаші віддзеркалює процеси жанрової дифузії, стає вагомим засобом: концепто- та структуротворення; позиціонування академічного жанру як концентрованого втілення національного духовного досвіду; створення метафоричного, символічного художнього простору; репрезентації прихованих смислів. Показано, що в монооперах К. Майденберг-Тодорової та Л. Юріної перформативні новації марковані: апеляціями до кодів історико-культурних епох, які забезпечують семантичну багатовимірність творів; значущістю нон-академічних засобів виразності, що нівелюють межі академічного вокалу, надають вокалісту функцій режисера та фактично співавтора твору, а також формують нові шляхи художньої комунікації, пов'язані з модуляцією опери із академічного простору у простір повсякденності.*

***Ключові слова:** перформативні тенденції, опера, жанр, жанрова модель, інтерпретація.*

Olga UMANETS
Candidate of Art Criticism, Associative Professor, Associative Professor at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudry National Law University, 77 Hrihorii Skovoroda St, Kharkiv, Ukraine, 61024
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0008-2113-1292*
***Scopus ID:** 57409577000*

To site this article: Umanets, O. (2025). Performatyvni tendentsii u suchasnii ukrainskii operi [Performative trends in contemporary Ukrainian opera]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 197–204, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-24

PERFORMATIVE TRENDS IN CONTEMPORARY UKRAINIAN OPERA

The purpose of the article *is to conceptualise performativity in contemporary national opera.* **The methodology of the article** *is based on comparative principles, which involve a combination of cultural and systemic approaches, as well as musicological research strategies, in particular genre analysis.* **The scientific novelty** *is determined by highlighting the significance and specificity of performative trends in the contemporary interpretations of the opera`s genre model.* **Conclusions.** *It is emphasized that the conceptualization of performativity is associated with its acquisition of the status of an independent content-and structure-forming component of the genre model of opera, which serves to*

form its new perceptual horizons, intertextual dimensions and semantic multidimensionality, reflecting the postmodern revision of the significance of axiological landmarks, the processes of diffusion and transformation of genre model parameters, and the production of new genre formations. It is shown that in contemporary representation of operas by G. Rossini and D. Bortniansky, performative innovations ensure: the formation of timeless conceptual dimensions of works and their relevance to the paradigmatic landmarks of postmodernity; the clarification of the transformation of the structural parameters of the works shifts in the relationship between vocal and acting principles; the modulation of academic tradition into the space of mass culture; the actualization of the function of the vocalist as a carrier-transformer of cultural codes. It has been found that the intensification of the performative component in contemporary interpretation of the genre model of opera in the works by V. Gubarenko, Ye. Stankovich, O. Kozarenko and Z. Almashi reflects the processes of genre diffusion and becomes an important means of: concept and structure formation; positioning the academic genre as a concentrated embodiment of national spiritual experience; creating a metaphorical, symbolic artistic space; representing hidden meanings. It has been shown that in the mono-operas by K. Maidenberg-Todorova and L. Yurina performative innovations are marked by: appeals to the codes of historical and cultural eras, which ensure the semantic multidimensionality of the works; the significance of non-academic means of expression, which level out the boundaries of academic vocals, give the vocalist the function of a directors and, in fact, co-author of the work, and also form new ways of artistic communication related to the modulation of opera from the academic space to the space of everyday life.

Key words: *performative trends, opera, genre, genre model, interpretation.*

Актуальність проблеми. Віддзеркалюючи притаманні парадигмальним настановам метамодерну тенденції всеохопного перегляду значущості аксіологічних орієнтирів, піддаючи ревізії їх константність та формуючи нові обрії духовних спрямувань, царина художної рефлексії демонструє перманентне тяжіння до переформатування жанрових моделей музичного мистецтва. Різноманіття їх симбіотичного перетину, виявлене на всіх рівнях організації музичного цілого, проблематизує питання загалом щодо збереження статусу жанру як одного з визначальних чинників змісто-та структуротворення в контексті музичного мистецтва, що резонує із загальною тенденцією різноспрямованого трансформування жанрових параметрів та продукування нових жанрових утворень.

У сфері театру проявами цього є урізноманітнення жанрової панорами «сюжетотворними», «вторинними» (за Є. Васильєвим) номінаціями – драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайквел, драма-кросовер (Васильєв, 2017, с. 381–382), у сфері інструментального мистецтва –заміна жанрової визначеності програмністю, різноманіття жанрових «перетинів», а також «інтерпретація жанру як метакультурного феномену <та> “симулякризація” – постмодерністське перетворення на “антижанр”» (Зимогляд, 2021, с. 65). Численні варіанти дифузії жанрів визначають жанровий ландшафт хорового мистецтва. Позначений як потужною апробацією синтезу академічної сфери музичного мистецтва із фольклорною, так і певним ренесансом сакральних моделей академічної традиції, воно демонструє інтенсивне тяжіння до формування багатовимірної художньої рефлексії, конкретизоване у програмних номінаціях та апеляціях до досвіду образотворчого мистецтва – жанрових моделей (диптих, триптих) і технік (фрески, пастель, акварель тощо).

У царині опери процеси багатовимірної жанрової трансформації виявлені у таких тенденціях, як «трансформація традиційних жанрів…; розширення тематичного спектра…: експериментальний пошук створення новаторських синтетичних жанрів, як-от опера-реквієм, опера-цирк, сон-опера, та використання нетрадиційних засобів виразності (препаровані інструменти, відеоарт, перформанс); діалог з маскультурою» (Вороновська, 2025, с. 72). Не менш значущим детермінантом модифікації опери є тенденція посилення значущості перформативності, яка формує нові виміри жанрової моделі, слугує додатковим імпульсом її трансформації в умовах постсучасності, маркованої «особливо інтенсивною формою візуалізації культури» (Павлова, 2015, с. 31).

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить перманентну увагу сучасних дослідників до широкого кола питань щодо специфіки оперного жанру у просторі зокрема національної культури постсучасної ери. Це демонструють праці таких науковців, як О. Вороновська (2025), яка окреслює провідні тенденції модифікації жанрової моделі опери, І. Драч, М. Черкашина-Губаренко, яка зазначає, що «навколо провідного концептуального жанру існували опозиційні і маргінальні жанрові явища, а також гібридні жанроутворення на кшталт

опери-балету, опери-ораторії» (Черкашина-Губаренко, 2022, с. 24) та інших. До висвітлення особливостей сучасного інтерпретування жанрових параметрів опери звертаються такі дослідники, як О. Берегова, О. Коменда (2013), А. Носуля, О. Скворцова, О. Уманець (2023) та інші.

Дослідницький модус, пов'язаний із проблематикою сутності та специфіки сучасних проявів тенденцій перформативності, візуалізації оперного жанру, виявляється в дисертаційній праці О. Помпеєвої (2017), яка акцентує, що «синтетичний універсалізм опери розкривається через гетерогенну (симультанну за сприйняттям) оперну сцену, де сконцентровані атрибути позамузичного ряду, увиразнені музичними засобами» (Помпеєва, 2017, с. 5). У статті Н. Каданцевої сучасні алгоритми репрезентації оперного твору пов'язуються з тяжінням до «візуалізації оперного дійства» (Каданцева, 2021, с. 3). Дискретність цього модусу водночас із перманентною змінюваністю й зростанням вагомості перформативного компонента сучасних репрезентацій опери та потребою музикологічного осмислення їх його статусу та статусу в жанровій моделі опери також слугує актуальності статті.

Мета дослідження – концептуалізація перформативності в сучасній національній опері.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постаючи у творчій діяльності флорентійської камерати як відродження духу давньогрецької трагедії в її синкретичній нероздільності театрального, музичного та пластичного компонентів, опера в її витоках у drama per musica первинно містила в собі перформативний, візуальний компонент. Його потужний перцептуальний потенціал у XVII ст. реалізувала французька лірична трагедія, у структурі якої балетні дивертисменти, розвинена сценографія та візуальні ефекти набули статусу атрибутивних компонентів жанрової моделі. У XIX ст. актуалізація перформативного, візуального начала маркувала французьку «велику» оперу з обов'язковим балетом та ідею Gesamtkunstwerk Р. Вагнера, концептуальним стрижнем якої було зокрема ствердження нерозривної єдності всіх вимірів художньої рефлексії. Перегляд ієрархії засобів музичної виразності та радикальні зміни тематично-образній сфері, що позначали злам парадигм Нового та Новітнього часу, відбилися зокрема в кардинальній зміні настанов вокального мистецтва – у пріоритетності техніки Sprechgesang, яка потребувала і новітнього перформативного, візуального, пластичного оформлення.

Жанрова модель опери, осягнена крізь призму процесу актуалізації та деактуалізації перформативного начала, на межі парадигм Нового та Новітнього часу позначена сутнісним переформатуванням системи засобів виразності, детермінованим певною емансипацією саме перформативного виміру. Ми солідарізуємося із поглядом Л. Канюки, яка виокремлює такі напрямки роботи режисерів із оперними творами, що прямо корелюють із питанням значущості перформативного елемента, як «створення нових оригінальних оперних творів… переосмислення шедеврів оперного мистецтва в аспекті осучаснення та актуалізації» (Канюка, 2022, с. 150).

Новітні перформативні (візуальні, світлокольорові, сценографічні, пластичні, хореографічні тощо) «обрамлення» досвіду оперного мистецтва формують ауру інтертекстуальності, у якій апробований у художній практиці та усталений у перцептуальних вимірах твір набуває «прирощених смислів», концептуальних підтекстів і модифікованих настанов перцепції. Це, з одного боку, не викреслює первинний, вихідний образ твору з колективної художньої пам'яті, з іншого – формує його новий образ. Накладання-суміщення цих образів твору, на нашу думку, детермінує семантичну багатовимірність репрезентації образів та художньої комунікації та проблематизує співвідношення між раніше визначальною та безумовно домінантною місією композитора та актуалізованими місіями режисера й виконавців.

Так, у версії «Севільського цирульника» Дж. Россіні (2019 р., Національна опера України) саме перформативний компонент стає чинником кардинальної та всеохопної хронотопічої та концептуальної модуляції. Перенесення дії у простір, у якому сценографія, декорації, костюмерія демонструють примхливе сполучення маркерів сучасності та минулого, не тільки формує позачасові виміри концепції, а й надає їй акцентованого буфонадного увиразнення, резонуючи з парадигмальними вимірами постмодернізму. Така концептуальна варіація пов'язана як із певними композиційно-структурними

змінами – деякі сцени (що «випадають» із новітньої концепції) залишилися на маргінесі уваги творців вистави, так і певними трансформаціями традиційного образу вокаліста. Адже динамічна пластика, масштабна амплітуда рухів, інтенсифікація комунікації виконавців та її нон-академічність водночас зі специфікою візуального образу персонажів стають потужними імпульсами до переформатування співвідношення між власним вокальним та акторським складниками виконавської палітр. Їх певне врівноваження висуває перед вокалістом низку традиційних і новаційних завдань технологічного характеру – збереження настанов вокального дихання, кантиленності, артикуляції за абсолютної свободи руху (якої потребує зокрема виїзд Фігаро на сцену на самокаті), апробації поза-музичних засобів виразності (зокрема чхання). Проте у таких умовах набуває гостроти і завдання концептуальні – адже необхідність збереження смислової аури музичного образу при його візуальній модифікації, певному зіткненні академічної традиції та масової культури детермінує наділення вокаліста місією носія-трансформатора культурних кодів.

Оперування твором як «згорненим сенсом», потенційно здатним до актуалізації у парадигмальних вимірах сьогодення, зокрема й завдяки перформативному компоненту, демонструють експериментальні версії оперного доробку Д. Бортнянського. Зазначимо, що актуалізація перформативності стає чинником не тільки «осучаснення» твору, а й формування нових його концептуальних вимірів. Суміщення опер «Алкід» і «Сокіл» режисером А. Вайріхом у художню цілісність (завдяки наскрізному значенню візуального образу сокола) формує інтегральний, первинно єдиний художній простір. Його основами стають апеляції до культурного спадку людства в його часо-просторовій всеохопності, концептуально об'єднані вічно актуальною проблематикою морального обов'язку, осягненням дихотомії добра і зла. Так, візуальними знаками Античності є ілюзія давньогрецьких скульптур як компонент хореографії, Середньовіччя – символіка кольорів у сценографії та костюмерії, сучасності – костюми хору. В. Вовкун підкреслює, що «завдяки технічним засобам та сценографії, постановники створюють необхідне сценічне середовище, що дозволяє перенести героїв у сучасність, змушуючи глядача рефлексувати переживання класичних персонажів на когнітивному та емоційному рівні сьогодення» (Вовкун, 2022, с. 210).

У сучасному національному просторі культури інтенсифікація перформативного складника у новітній українській опері є результатом не тільки тяжіння до сучасних проєкцій класичної спадщини, а й проявом в новітньому оперному доробку українських митців тенденції видової та жанрової дифузії. Накладання пластичного та музичного вимірів художньої рефлексії у «Вії» В. Губаренка трансформує жанрову модель опери, зумовлюючи «гіпертрофію видовищно-танцювальних впроваджень в оперу-балет, у якій сюжетно-сценічні ускладнення подані поза власне музичним тематизмом, створюючи перевагу видовищності, яка була показово для опери бароко й романтизму, неприйнята в класицистських та постромантичних симфонізованих оперно-містеріальних концепціях» (Каданцева, 2021, с. 164).

У знаковій для національного мистецтва фольк-опері «Цвіт папороті» Є. Станковича перформативний компонент став вагомим засобом не тільки концептотворення – репрезентації національного образу, який є «комплексним і багатомірним, таким, що тяжіє до універсальності історичного змісту» (Станкович-Спольська, 2005). Структуротворний потенціал перформативності виявився у значущості засобів виразності балету в картинах-символах (ідея уведення яких належала зокрема і художнику-постановнику Є. Лисику), чергування яких визначає композиційну специфіку твору, жанротворний потенціал – у трансформації опери в «тандем фольк-опера – фольк-балет» (Станкович-Спольська, 2005). Перформативність є і вагомим чинником специфіки твору як універсального дійства – єдності «симфонічної музики, хорового й сольного співу, хореографії, декоративного живопису, відеопроекцій світлових інсталяцій і мистецтва костюму» (Олійник, 2017). Зазначимо, що візуально акцентовані в костюмерії посилання на культуру Трипілля (у постановці В. Вовкуна в 2017 р. у Львівській національній опері) та уведення народної обрядовості в її пластичному, хореографічному оформленні стають і основою нового позачасового та позапростового позиціонування академічного жанру як концентрованого закарбування національного

духовного досвіду в його всеохопності та ментальній увиразненості.

Перформативний елемент у новітніх зразках національної опери стає і одним із засобів створення метафоричного, символічного художнього простору. В «Орестеї» О. Козаренка перформативність умасштаблюється у своїй значущості в параметрах нового варіанту жанрової моделі – мелопеї, у якому «утворена синтезом поетичної декламації, інструментальної музики та хореографічної пластики, дія виходила за межі часопростору сцени, рухалася в семантичні глибини культурної пам'яті, убираючи в себе елементи різних жанрів, стилів, епох» (Коменда, 2013, с. 143–144). В опері «Лис Микита» І. Небесного сутнісними покажчиками перформативного інтерпретування жанрової моделі є інтенсифікація пластики хору, залучення хореографії в contemporary-dance варіанті та елементів повітряної гімнастики, драматургічно значущі світло-кольорова палітра та сценографія й костюмерія, які апелюють до національних маркерів культури.

Характеризуючи сучасні процеси у сфері національного театрального мистецтва, дослідники відзначають, що «ситуація постмодерну надає театральним методам наступні характеристики: – видовище приймає вигляд фрагментарності, «кліповості»; – деформація жанрів видовища спричиняє двозначність, звідси дійству притаманна гібридізація – наявність у видовищі невизначеності, деканонізації, іронії, карнавалізації; – текст постмодерну – усний чи письмовий – вимагає відтворення, участі всіх учасників процесу; – конструкціонізм – вистави, можуть бути метафізичними, ірраціоналістичними тощо» (Крипчук, Плуталов, Устінов, 2023, с. 52). Із такими характеристиками корелює один із останніх творів З. Алмаші – опера «ТГШ», у якому перформативний компонент (пластика, костюмерія, оформлення сценічного простору тощо) стає потужним засобом візуалізації прихованих смислів та модуляції «коду Шевченка» в сучасність.

Однією з царин увиразнення та умасштаблення перформативного потенціалу опери стає актуалізований в параметрах постсучасності та нерозривно (генетично та феноменологічно) із нею пов'язаний такий її варіант, як моноопера. Її сучасні маркери – концептуальний і тематичний плюралізм, тяжіння до мета-стильових настанов, варіабельність жанрових параметрів і певний експериментализм інструментально-тембрових обріїв (Уманець, 2023, с. 74) – у сфері вокального виконавства інспірують утвердження новаційного емерджентного комплексу настанов. Його іманентним складником стає нова нон-академічна, експериментальна пластика та алгоритми візуалізації образа, спрямовані не тільки на поглиблення його психологічних вимірів, а й на торування нових шляхів художньої комунікації.

Так, у моноопері К. Майденгберг-Тодорової «Медуза» (частина проєкту «Музичний зоопарк» із 12 опер, що був представлений на фестивалі «2 дні та 2 ночі нової музики» в Одесі в 2019 р.) перформативний компонент знайшов насамперед вираження у сформованій виконавцем Рупертом Бергманом своєрідній палітрі поза-музичних засобів виразності. Її склали візуально акцентовані вокалістом нон-академічні пози – фактично постійно підняті руки, покачування тулуба та рухи кистями рук – як подоба руху медузи, амплітуда та спрямованість яких візуалізували напрямки інтонаційного процесу, рухи голови – спів із піднятою та опущеною головою та присідання-підстрибування, як додаткові унаочнення інтонаційних спрямувань, а також кружлянні навколо себе та фіналізація виконання спиною до аудиторії. Зазначимо, що декларативна заміна статуарності театралізованою рухливістю, що містила суттєві виклики процесам звуковидобування, звуковедення, збереження настанов вокального дихання, та водночас підкреслена поза-академічність зовнішнього вигляду створили специфічну модуляцію опери із академічного простору у простір повсякденності, нівелювали межу між художньою рефлексією та реальністю. Зазначимо, що перформативні виміри опери К. Майденберг-Тодорової «Медуза» внаслідок концертного формату виконання зумовили делегування функцій режисера та художника саме виконавцеві, що своєю чергою надало йому статусу не тільки інтерпретатора, а й співавтора твору.

У моно-опері Л. Юріної «Леді Лазарус» піднесення важливості хореографії та сценографії стає чинниками модифікації усталеного класичного простору репрезентації опери. Це відбивається у специфічній пластиці хореографічної складової вистави (у постановці на

Contemporary music days in Vinnytsia-2019) на основі contemporary-dans і елементів акробатики, у функції танцюристок як пластичних двійників співачки, в інтенсифікації пластики піаніста, в інсталяціях із безперервними рандомними рухами їх елементів, у пересуванні запаленої свічки вокалісткою та імпровізаційній грі червоною стрічкою. Такі специфічні перформативні, візуальні покажчики твору, що постає в симультанній єдності засобів виразності, стають засобами унаочнення складності й неоднозначності психологічного буття героїні, її емоційно-почуттєвих пошуків.

Перформативний, візуальний компонент вистави стає і багатовимірним простором численних історико-культурних апеляцій до різних історико-культурних епох. Так, звиви елементів інсталяційних декорацій – рухомого волосся на верхівці нерухомих оголених фігур-погрудь – химерністю та зловісністю «відсилали» до міфологічних настанов Античності, до образу Медузи-Горгони, візуально акцентована поголеність танцюристок містила натяк на взірець театру абсурду «Голомозу співачку» Е. Йонеско. Це стає основою формування в моноопері Л. Юріної «Леді Лазарус» додаткового простору смислів, сповненого семантичної багатовимірності.

Дозволимо собі декілька міркувань у зв'язку з алюзійєю і культурного коду театру абсурду, і первинної варіативності перформативного «наповнення» опери. Е. Йонеско визначав «Голомозу співачку» як «антип'єсу», що стало основою фіксації дослідниками того, що в ній «руйнуються головні засади поетики традиційного драматичного твору у той спосіб який можна визначити як тріаду принципів авангардної драматичної форми: "антидія – антигерой – антидіалог"» (Колошук, 2023, с. 79). У зв'язку із цим постають риторичні запитання – чи не стає тотальна інтенсифікація перформативного компонента знаком перетворення жанрової моделі опери на антижанр? Чи не маркує цей процес зміни значущості означеного перманентного компонента в ієрархії кодів жанрової моделі опери – новий етап її буття, позначений емансипацією перформативності як новаційного носія смислів? Чи не стає на цьому етапі опера принципово відкритим твором у зв'язку із принциповою лабільністю перформативних інтенцій? Чи не урівнюється у своїй концептотворній значущості композиторський текст та його інтерпретації у світлі тенденції перформативності? Пошук відповідей на ці питання демонструє сучасна художня практика, у якій перформативні тенденції увиразнюють процес «випробовування» життєвості естетичного потенціалу вічно актуальної жанрової моделі опери та концентрації творчих зусиль щодо окреслення її нового коду та параметрів.

Висновки. Інтенсивність і багатовимірність прояву перформативних тенденцій у сучасному просторі буття жанрової моделі опери резонують із постсучасною ревізією значимості аксіологічних орієнтирів, віддзеркалюють процес трансформації та дифузії параметрів жанрових моделей та продукування нових жанрових утворень. Концептуалізація перформативності в сучасній національній опері уможливлює констатацію її статусу як самостійного змісто- та структуротворного компонента жанрової моделі, що слугує формуванню її нових перцептуальних обріїв, інтертекстуальних вимірів і семантичної багатовимірності.

Як засіб осучаснення класичного оперного доробку, перформативний елемент, позначений зокрема апеляціями до культурного спадку людства, слугує формуванню позачасових концептуальних вимірів творів та зумовлює їх релевантність парадигмальним орієнтирам постсучасності. Перформативні новації не тільки увиразнюють трансформацію конструктивних, структурних параметрів творів та зрушення у співвідношеннях між вокальним та акторським началами. Проблематизуючи збереження смислової аури музичного образу при його візуальній модифікації, зіткненні академічної традиції та масової культури, вони надають виконавцеві функції носія-трансформатора культурних кодів.

У новітньому національному оперному доробку перформативний компонент, пов'язаний зокрема з процесами видової та жанрової дифузії, стає вагомим засобом: концепто- та структуротворення; позачасового та позапростового позиціонування академічного жанру як концентрованого втілення національного духовного досвіду в його всеохопності та ментальній увиразненості; створення метафоричного, символічного художнього простору; репрезентації прихованих смислів.

У сучасних репрезентаціях жанрової моделі моноопери перформативний компонент позначений як вагомістю апеляцій до кодів історико-культурних епох, які забезпечують семантичну багатовимірність творів, так і особливою значущістю нон-академічних засобів виразності. В емерджентній єдності візуальні, пластичні, сценографічні тощо новації нівелюють усталені межі академічного вокалу, надають вокалісту функцій режисера та фактично співавтора твору, а також торують нові шляхи художньої комунікації, пов'язані з модуляцією опери із академічного простору у простір повсякденності.

Перспективи подальших досліджень полягають в окресленні концептотворної значущості перфоматичного компонента у творах лабораторії сучасної опери «Opera aperta» Р. Григоріва та І. Розумейка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
2. Вовкун В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 2022, № 1. С. 207–212.
3. Вороновська О. В. Сучасна українська опера: від жанрових традицій до новітніх експериментів. *Південно-українські мистецькі студії,* 2025. Вип. 1 (8). С. 69–74. DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.12
4. Зимогляд Н. Ю. Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета – до антижанру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство,* 2021, Вип. 44. С. 60–65. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235312
5. Каданцева Н. Б. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету): дис. … канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): 025. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 190 с.
6. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 2022, № 1. С. 148–153.
7. Колошук Н. Г. Нові аспекти актуальності прочитання п'єс Е. Йонеско в сучасній Україні. *Кременецькі компаративні студії,* 2023. Вип. XII. С. 76 – 90.
8. Команда О. «Вічне коло не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестеї» Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,* 2013. Вип. 12. С. 143–146.
9. Крипчук М., Плуталов С., Устінов Є. Трансформації драматургії художніх форм сценічного мистецтва у постмодернізмі. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 50–57. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-8
10. Олійник Л. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. *Музика,* 2017, 17 грудня. URL: http://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/
11. Павлова О. Ю. Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну. *Культура і сучасність,* 2015, № 2. С. 30–35.
12. Помпеєва О. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX–XX століть: автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. 19 с.
13. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореф. дис…канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. 20 с. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124056995
14. Уманець О. В. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2023. Вип. 59. Т. 3. С. 69–76. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-11
15. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 1. Ч. 1. С. 17–25. DOI:10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385

REFERENCES:

1. Vasyliev, Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations]. Lutsk: PDV «Tverdynia», 532 [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. (2022). Suchasni rezhyserski refleksii shchodo postanovok «Sokil» ta «Alkid» Dmytra Bortnianskoho v Lvivskii natsionalnii operi [Modern director`s reflections of Dmytro Bortniansky`s «Sokil» and «Alkid» in the Lviv national opera]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal,* 1, 207–212 [in Ukrainian].

3. Voronovska, O. (2025). Suchasna ukrainska opera: vid zhanrovykh tradytsii do novitnikh eksperymentiv [Modern Ukrainian opera: from genre traditions to newest experiments]. *Pivdennoukrainski mystetski studii,* 1(8), 69–74 [in Ukrainian].

4. Zymohliad, N. (2021). Tendentsii modyfikatsii zhanru v suchasnii ukrainskii fortepiannii muzytsi: vid meta – do antizhanru [Trends in genre modification in contemporary Ukrainian piano music: from meta – to anti-genre]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Art,* 44, 60–65 [in Ukrainian]. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235312

5. Kadantseva, N. B. (2021). Kamerno-vokalna heneza ta evrystyka opernoi tvorchosti (na materiali repertuaru Odeskoho natsionalnoho teatru opery ta baletu [Chamber-vocal genesis and heuristic of opera creativity based on the repertoire of Odesa National Opera House)]: (*PhD Thesis):* 025. Odesa,190 [in Ukrainian].

6. Kanyuka, L. (2022). Ukrainskyi muzychnyi teatr v epokhu zmin tsinnisnykh oriientyriv u mystetstvi [Ukrainian musical theater in the age of changes in art values]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal,* 1, 148–153 [in Ukrainian].

7. Koloshuk, N. G. (2023). Novi aspekty aktualnosti prochytannia pies E. Yonesko v suchasnii Ukraini [New aspects of relevance: rereading plays by E. Yonesko in modern Ukraine]. *Kremenetski komparatyvni studii,* XII. C. 76 – 90 [in Ukrainian].

8. Komenda, O. (2013). «Vichne kolo ne zamknetsia do kraiu»: nova redaktsiia «Orestei» Oleksandra Kozarenka [The eternal circle will not close to the end: a new edition of Alexander Kozarenko`s "Oresteia"]. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Tchaikovskoho,* 12, 143–146 [in Ukrainian].

9. Krypchuk, M., Putalov, S., Ustinov, Ye. (2023). Transformatsii dramaturhii khudozhnikh form stsenichnoho mystetstva u postmodernizmi [Transformations of dramaturgy in art forms of stage art in postmodernism]. *Current issues of Humanities,* 69, vol. 2, 50–57 [in Ukrainian]. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-8

10. Oliinyk, L. (2017). Folk-opera «Koly tsvite paporot» Yevhena Stankovycha: ukrainskyi proryv u Lvovi [Yevhen Stankovych`s folk opera «When the Fern Blooms»: a Ukrainian breakthrough in Lviv]. *Musyka,* 17 hrudnia [in Ukrainian]. URL: http://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/

11. Pavlova, O. (2015). Visualna kultura ta povsiakdennist doby postmodernismu [Visual culture and everyday life of Postmodernism]. *Culture and Modernity,* 2, 30–35 [in Ukrainian].

12. Pompeeva, A. Yu. (2017). Vocalna stylistyka u yevropeiskii operi maloi formy kintsia XIX–XX stolit [Vocal stylistics in the small-scale European opera end of the XIX – XX centuries]: *(Extended abstracts of candidate`s thesis)*: 17.00.03. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].

13. Stankovych-Spolska, R. (2005). «Tsvit paporoti» Yevhena Stankovycha: problema zhanru [Yevhen Stankovych, «When the Fern Blooms» («Tsvit paporoti»): problems of the genre]: *(Extended abstracts of candidate`s thesis)*: 17.00.03. Kyiv, 20 [in Ukrainian]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124056995

14. Umanets, O. (2023). Suchasna natsionalna mono-opera: tendentsii modyfikuvannia zhanrovoi modeli [Modern national mono-opera: tendencies of genre model modification]. *Current issues of Humanities,* 59, vol. 3, 69–76 [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-11

15. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2022). Poetyka opernoho zhanru [Poetics of the opera genre]. *Artistic Culture. Topical issues,* vol. 18, No.1, 17–25. DOI:10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 11.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 781.68:37.013
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-25

Ганна ЦАП
Заслужена артистка України, доцент кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вулиця Жилянська, 88, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0006-6584-947X*

Мирослава КОВАЛЬЧУК
Заслужена артистка України, старший викладач кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва, Київськоа муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вулиця Жилянська, 88, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0006-0134-4608*

Наталія ЄФИМЕНКО
Заслужений працівник культури, доцент кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вулиця Жилянська, 88, м. Київ, Україна, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0002-5860-7521*

Бібліографічний опис статті: Цап, Г., Ковальчук, М., Єфименко Н. (2025). Classical crossover як синтетичний стиль і педагогічна модель культурного діалогу в сучасному вокальному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 205–211, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-25

CLASSICAL CROSSOVER ЯК СИНТЕТИЧНИЙ СТИЛЬ І ПЕДАГОГІЧНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті *є комплексне дослідження феномену classical crossover як синтетичного вокального стилю та педагогічної моделі культурного діалогу, зокрема виявлення його художніх, технічних та інтерпретаційних особливостей, а також окреслення можливостей використання цього стилю у професійній підготовці вокалістів.* **Методологія.** *Дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи музикознавства, культурології та педагогіки. Використано культурологічний аналіз для розгляду classical crossover як феномена постмодерної культури та моделі культурного діалогу; порівняльно-стильовий метод – для виявлення особливостей взаємодії академічної та популярної традицій; історико-хронологічний підхід – для простеження еволюції жанру в контексті глобалізаційних процесів; аналітичний метод – для дослідження виконавських і вокально-технічних аспектів.* **Наукова новизна** *полягає у розгляді classical crossover як синтетичного стилю та педагогічної моделі, що поєднує академічну й популярну вокальну традиції, сприяє формуванню універсальних виконавських компетентностей і міжкультурному діалогу. Уточнено технічні та інтерпретаційні стратегії виконавців, а також визначено потенціал vocal cross-training для інтеграції цього стилю у професійну підготовку вокалістів.* **Висновки.** *Classical crossover – знакове явище постмодерної музичної культури, що поєднує академічну й популярну традиції, ґрунтуючись на принципах полістилізму, «відкритого мистецтва» та колажного мислення. Він виконує естетичну, культурно-освітню та маркетингову функції, пропонуючи свідоме переосмислення культурних кодів і розширюючи аудиторію академічної музики. Вокальна гнучкість виконавців, поєднання техніки бельканто з естрадними елементами та концепція vocal cross-training формують універсальність і адаптивність артистів. Незважаючи на критику, жанр утвердився як платформа діалогу між «високим» і масовим мистецтвом, а його інтеграція в освітні програми сприятиме розвитку багатожанрової та креативної моделі вокальної підготовки.*

Ключові слова: *classical crossover, полістилізм, vocal cross-training, синтез, універсальність виконавця.*

Hanna TSAP
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Pop Singing, Faculty of Musical Arts, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0006-6584-947X*

Myroslava KOVALCHUK
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer, Department of Pop Singing, Faculty of Musical Arts, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032
ORCID: *https://orcid.org/0009-0006-0134-4608*

Nataliya YEFYMENKO
Honored Employee of Education, Associate Professor at the Department of Pop Singing, Faculty of Musical Art, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-5860-7521*

To cite this article: Tsap, H., Kovalchuk, M., Yefymenko, N. (2025). Classical crossover yak syntetychnyi styl i pedahohichna model kulturnoho dialohu v suchasnomu vokalnomu mystetstvi [Classical Crossover as a synthetic style and pedagogical model of cultural dialogue in contemporary vocal art]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 205–211, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-25

CLASSICAL CROSSOVER AS A SYNTHETIC STYLE AND PEDAGOGICAL MODEL OF CULTURAL DIALOGUE IN CONTEMPORARY VOCAL ART

The purpose *of this article is to conduct a comprehensive study of the phenomenon of classical crossover as a synthetic vocal style and pedagogical model of cultural dialogue, in particular to identify its artistic, technical and interpretative features, as well as to outline the possibilities of using this style in the professional training of vocalists.* ***The research methodology.*** *The study is based on an interdisciplinary approach that combines methods of musicology, cultural studies and pedagogy. Cultural analysis was used to consider classical crossover as a phenomenon of postmodern culture and a model of cultural dialogue; a comparative-stylistic method was used to identify the characteristics of the interaction between academic and popular traditions; a historical-chronological approach was used to trace the evolution of the genre in the context of globalisation processes; an analytical method was used to study the performance and vocal-technical aspects.* ***The scientific novelty*** *lies in considering classical crossover as a synthetic style and pedagogical model that combines academic and popular vocal traditions, contributes to the formation of universal performance competencies and intercultural dialogue. The technical and interpretative strategies of performers have been clarified, and the potential of vocal cross-training for integrating this style into the professional training of vocalists has been determined.* ***Conclusions****. Classical crossover is a landmark phenomenon of postmodern musical culture that combines academic and popular traditions based on the principles of polystylism, 'open art' and collage thinking. It performs aesthetic, cultural-educational and marketing functions, offering a conscious rethinking of cultural codes and expanding the audience for academic music. The vocal flexibility of performers, the combination of bel canto technique with pop elements and the concept of vocal cross-training shape the versatility and adaptability of artists. Despite criticism, the genre has established itself as a platform for dialogue between 'high' and popular art, and its integration into educational programmes will contribute to the development of a multi-genre and creative model of vocal training.*

Key words: *classical crossover, polystylism, vocal cross-training, synthesis, performer versatility.*

Актуальність проблеми. Classical crossover є феноменом, що поєднує у собі елементи академічного й популярного мистецтва, створюючи новий синтетичний простір для взаємодії різних музичних традицій. Цей напрям демонструє, що межі між «високим» та «комерційним» мистецтвом можуть бути подолані шляхом творчого діалогу, у якому поєднуються техніки, репертуар та сценічні манери, характерні для різних культурних середовищ. Зростання популярності classical crossover зумовлює не лише інтерес до його естетичної природи, але й необхідність осмислення його як педагогічної моделі, що формує у вокалістів здатність до багатожанрового виконання та міжкультурної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні засади та художні особливості classical crossover активно розглядаються як у вітчизняному, так і у зарубіжному музикознавчому дискурсі. У науковій статті І. Бобула (2022) проведено узагальнення специфіки цього стилю у просторі сучасного музичного мистецтва. В дослідженні С. Муравіцької (2021) окреслюється місце classical crossover у сучасному музичному просторі України. В статті Д. Шевченко (2022) пропонується культурологічний аналіз classical crossover як феномену масової культури «третього ряду». В праці В. Яромчука (2017) розглядаються перспективи побутування академічного вокалу в XXI столітті. Серед зарубіжних наукових джерел дослідженню

феномену classical crossover присвячено роботу К. Гарвін (2012), у якій створено теоретичний каркас щодо поєднання класичної та популярної музики в умовах XXI століття. С.О. Джарвіс (2023) зосереджується в своїй праці на висвітленні еволюції classical crossover, приділяючи увагу постмодерністським тенденціям, полістилізму та колажному принципу композиції. В колективній праці Х. Шафажинської та ін. (2020) аналізується інтеграція музичних традицій у crossover. Окремий напрям досліджень репрезентує дисертація Л. Вілсон (2019), присвячена концепції vocal cross-training, що передбачає багатостильову підготовку вокалістів і є актуальною у контексті педагогічної інтерпретації classical crossover.

Метою статті є комплексне дослідження феномену classical crossover як синтетичного вокального стилю та педагогічної моделі культурного діалогу, зокрема виявлення його художніх, технічних та інтерпретаційних особливостей, а також окреслення можливостей використання цього стилю у професійній підготовці вокалістів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Феномен classical crossover відносно нещодавно сформувався в музичній культурі, проте встиг посісти значне місце серед слухацької аудиторії. «Цей стиль походить від рок-н-ролу, де білі американці часто співали пісні, написані афроамериканськими музикантами, щоб збільшити кількість своїх шанувальників» (Shafazhinskaya et al., 2019, p.1231). Classical crossover поєднує академічний напрям (зокрема оперне й симфонічне мистецтво) з різноманітними жанрами популярної музики, які вирізняються власною манерою інтерпретації, характерними виражальними прийомами, способами формування звуку та навіть специфікою сценічного подання матеріалу. Вітчизняна дослідниця С. Муравіцька позначає classical crossover, як «напрям, що синтезує здобутки академічного і естрадного (рок, поп, електронна музика) мистецтва» (Муравіцька, 2021, с. 183). Поява classical crossover як окремого музичного стилю є відображенням більш широкої культурної тенденції, що полягає у поєднанні різних мистецьких традицій. Цей принцип комбінування ознак самостійних та незалежних, одна від іншої сфер, дозволяє створити новітні музичні феномени.

Classical crossover сформувався на тлі глобалізаційних процесів та активізації міжкультурного діалогу, ставши інструментом, що здатний одночасно зберігати здобутки класики й відкривати її новим слухачам. Стилістичний простір classical crossover, який поєднує елементи оперної вокальної техніки, інтерпретації популярних арій та пісень та ідіоми естрадної музики, не може бути зведений до поверхневого змішування стилів. Це свідомий художній вибір, за якого вокалісти та продюсери використовують естетичні коди, більш ніж однієї традиції, для генерації творів, здатних резонувати з аудиторією, перетинаючи межі різних поколінь та культур. Classical crossover у сучасному музикознавчому дискурсі варто розглядати як синтез, що виріс на постмодерністській основі полістилізму та концепції «відкритого мистецтва». Стейсі Олів Джарвіс зазначає про це: «Термін «полістилізм»… позначає композиційну техніку, засновану на свідомому поєднанні контрастних і часом конфліктних стилістичних елементів у межах одного твору» (Jarvis, 2023, p.71). Важливим результатом художнього розвитку постмодерної епохи є концепція «відкритого мистецтва», яка поєднує елементи як «високої», так і «низової» культури, досягаючи стилістичної різноманітності шляхом синтезу прийомів традиційного академічного та популярного мистецтва. Невід'ємною характерною рисою стилю, породженого в добу постмодернізму, є використання принципу цитування, поширення різножанрового матеріалу та колажного принципу побудови музичної композиції. «Ця тенденція є типовою для різних сфер сучасного мистецтва, зокрема класичної музики, кіно, живопису та літературних жанрів» (Jarvis, 2023, p.85).

На відміну від традиційної академічної сцени, crossover орієнтований на широку репертуарну базу, адже його виконавці адаптують класичні твори під сучасні форми подачі, застосовуючи інтонаційно вільніший вокал, запозичуючи ритмічні, гармонічні та темброві моделі з джазу, року, соулу чи етно. Це дозволяє створювати концертні формати, де «високе» і «масове» мистецтво не протиставляються, а взаємодіють. Отже, classical crossover розглядається як явище, що охоплює як популяризацію академічної музики, так і взаємодію між різними музичними

традиціями. Йдеться не лише про адаптацію класичних творів у форматі, доступному ширшій аудиторії, але й про спільні проєкти артистів, які працюють у різних стилях. Як зазначає І. Бобул, «це також може стосуватися співтворчості між виконавцями класичної та популярної музики» (Бобул, 2022, с. 126). У цьому контексті особливе місце займають проєкти, де елементи опери чи симфонічної музики поєднуються з жанрами поп- і рок-культури, створюючи нові художні форми та способи комунікації з публікою.

Науковий інтерес до цієї галузі зріс паралельно зі збільшенням популярності виконавців classical crossover. Водночас спостерігалась як негативна, так і позитивна оцінка стилю. Противниками classical crossover виступали критики, які підкреслювали, що відбувається «спрощення» академічної музики, яке породжує комерціалізовані адаптації високої культури. Проте згодом виникла й протилежна точка зору, згідно якої наголошувалось, що мета виконавців зовсім інша. «Виконавці classical crossover часто стикаються зі звинуваченнями у спрощенні класичної музики… Проте артисти цього жанру переслідують інші цілі, ніж оперні співаки, й демонструють власні виконавські техніки» (Garvin, 2012, p. 5). Представляючи класичний матеріал у доступних форматах або переосмислюючи популярні пісні крізь призму класичної техніки, артисти беруть участь у процесі, який не тільки відповідає очікуванням аудиторії, але й переформатовує культурну цінність «вихідних» елементів. «Сьогодні активна, динамічна, швидкозмінна сучасна масова музика не тільки відіграє важливу роль у житті людства, але й служить незамінним засобом регулювання емоційного стану та інтелектуального, духовного і творчого самовираження людини. Класична музика завжди була і залишається джерелом естетичних вражень з високою художньою цінністю. Незважаючи на перевагу інтересу слухачів до розважальної культури, академічна музика продовжує розвиватися і проникати в маси завдяки відомим творам і «модернізації»» (Shafazhinskaya et al., 2019, p.1232).

Якщо проаналізувати ті характеристики, що притаманні для classical crossover виконавців, то найбільш виразним є використання артистами техніки бельканто, яка поєднується із застосуванням мікрофонів та звукопідсилювальної апаратури, що характерне для популярних жанрів естрадної музики. Поширеним явищем є створення дуетних номерів, де один вокаліст співає у академічній манері співу, а інший – у естрадній. Також можливі варіанти, коли один співак демонструє тембральну універсальність та спроможність використовувати різні вокальні манери. Результатом є гібридні форми, що пропонують модель музичної практики, яка є відкритою та діалогічною за своєю природою. У classical crossover важливим є не лише змішання жанрових ознак, а й гнучкість у підходах до вокальної техніки. Цей стиль передбачає відмову від жорсткої прив'язаності до одного методу чи школи, натомість пропонуючи адаптивне поєднання різних технічних прийомів, здатних забезпечити потрібний художній ефект у конкретному творі. Саме тому, як зазначає І. Бобул, «Вокальна техніка кросоверу не обмежується абсолютним чи винятковим дотриманням принципів, які відстоювала традиційна школа belcanto або будь-який інший заздалегідь встановлений метод чи техніка (Бобул, 2022, с. 126).

Окрім естетичної та культурно-освітньої функції, classical crossover має й виразну маркетингову складову, що сприяє його популярності у глобальному культурному просторі. Поєднання художньої глибини академічної музики з привабливими для масової аудиторії формами подачі дозволяє створювати продукт, здатний водночас задовольнити мистецькі запити та відповідати законам шоу-бізнесу. Недарма Д. Шевченко зауважує: «Кросовер – це трансформація опери в гламур, це злиття емоційної гами почуттів класичної музики з маркетингом та звуковим світом поп-музики. Цілком очевидний та очікуваний результат даного злиття: максимально велика аудиторія та кар'єрне зростання виконавців, продюсерів і режисерів» (Шевченко, 2022, с. 124). Важливою ознакою культурного діалогу, що відбувається у рамках crossover, є поєднання звукової та візуальної складових, яке наближає академічний репертуар до масового слухача. Вражаючі виступи посилюються супроводом світлових та мультимедійних ефектів. Така видовищність, доповнена маркетинговими стратегіями, перетворює концерт на синтетичний мистецький проєкт, що водночас функціонує як культурний

міст між елітарною традицією та популярною культурою.

Визначальним механізмом еволюції жанру кросовер стала реінтерпретація, яка постає не просто стилізацією чи цитуванням, а переосмисленням культурних кодів, що формує нові смисли у знайомому матеріалі: «Реінтерпретація передбачає переосмислення традиції… слугуючи ключем для розвитку всіх форм мистецтва» (Jarvis, 2023, p.73). Даний стиль відіграє не лише розважальну чи комерційну місію, але й сприяє пізнанню, осмисленню світу крізь призму високих духовних цінностей мистецтва, реалізуючи їх через естетичну та когнітивну функції.

У контексті музично-освітньої практики феномен classical crossover набуває особливого значення як інструмент формування виконавської гнучкості та адаптивності майбутніх фахівців. Поєднання елементів академічного та популярного вокалу створює сприятливе підґрунтя для розвитку універсальних навичок – від опанування широкого діапазону технік до вміння стилістично коректно інтегрувати різнорідний музичний матеріал у цілісну інтерпретацію. Завдяки синтетичній природі жанру, робота з таким репертуаром дозволяє долати межі традиційної спеціалізації, що особливо важливо в умовах швидких культурних трансформацій і зростаючих вимог до багатопрофільності виконавця. Для вокальної педагогіки цей стиль відкриває можливість готувати універсальних виконавців, що здатні працювати з різними стилями без чіткого розмежування технік, адаптуючись до динамічних змін сучасного соціуму. «Завдяки високому освітньому, педагогічному та розвиваючому потенціалу композицій у стилі кросовер та водночас естетичній привабливості цієї музики для молоді, доцільно використовувати матеріал цих композицій у процесі професійної підготовки виконавців-вокалістів, викладачів музики, працівників соціально-культурної сфери. Звернення до репертуару кросовер-музики видається перспективним у рамках проблеми залучення нового покоління до світу класичної музики» (Shafazhinskaya et al., 2019, p. 1233).

У такий спосіб classical crossover стає моделлю інтергенераційного та інтеркультурного діалогу, зменшуючи дистанцію між мистецькими смаками різних вікових груп та створюючи платформу для зустрічі традицій і сучасності. Як слушно зауважує Яромчук, «Classical crossover є певним дороговказом для подальшого розвитку співацької манери. Адже величезний розрив між композитором, виконавцем та слухачем, який відбувся у результаті значного розвитку технік композиції у XX столітті, сприяв втраті інтересу аудиторії, а отже, й можливих потенційних співаків. Виникнення ж даного напрямку хоча й не може претендувати на тотальне новаторство, є певною нішею, в рамках якої можна залучити слухача й до надбань академічного мистецтва» (Яромчук, 2017, с. 167).

Наразі можна спостерігати появу нових методик виховання співаків, яка базується на формуванні їх універсальності. Лара Вілсон описує концепцію vocal cross-training, яка передбачає систематичне освоєння кількох стилів одночасно, що дає змогу співакові стати більш гнучким і конкурентоспроможним на глобальному ринку. «Час визнати, що студентів можна навчати кільком стилям без шкоди для голосу, роблячи їх більш гнучкими та конкурентоспроможними виконавцями. Ключем є функціональність і гнучкість, здобуті завдяки правильним методам крос-тренінгу» (Wilson, 2019, p.V). Авторка аргументує, що можливості для класичних співаків суттєво звужуються, і універсальна підготовка стає необхідністю, а не факультативом. Вілсон наводить статистику, що лише 4,5% ринку живих виступів становить класична музика, тоді як 95,5% – це сучасна комерційна музика. «Можливості для класичних співаків скорочуються… Збільшення набору до музичних шкіл і підготовка студентів до заробітку можливі лише шляхом зміни традиційного мислення» (Wilson, 2019, p.5). Впровадження підходів vocal cross-training у навчальні програми могло б сприяти інтеграції classical crossover у систему формальної освіти, допомагаючи долати скептицизм у консерваторіях і визнаючи мистецьку та педагогічну цінність роботи з багатожанровим репертуаром. Це також відкриває шлях до міжкультурного діалогу, що є одним із ключових культурних вимірів сучасного вокального мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Феномен classical crossover є знаковим явищем постмодерної музичної культури, що виник на перетині академічних і популярних

традицій, поєднуючи естетику «високого» мистецтва з доступними для масової аудиторії формами подачі. Його художня сутність базується на принципах полістилізму, «відкритого мистецтва», цитування та колажного мислення, що дає змогу створювати інноваційні музичні форми. У творчій практиці classical crossover не обмежується формальним змішуванням стилів, а пропонує свідоме переосмислення культурних кодів, спрямоване на розширення аудиторії та популяризацію академічної музики. Цей жанр виконує одночасно естетичну, культурно-освітню та маркетингову функції, формуючи синтетичні концертні формати, де взаємодіють звукові та візуальні складові, а академічний репертуар набуває нових комунікативних можливостей.

Важливою характеристикою стилю є вокальна гнучкість виконавців, які поєднують техніку бельканто з інтонаційною свободою та елементами естрадного співу, адаптуючи класичний матеріал до сучасних ритмічних, гармонічних і тембрових моделей. Розвиток classical crossover сприяв утвердженню концепції vocal cross-training (Л. Вілсон), яка передбачає підготовку універсальних вокалістів, здатних працювати у різних жанрах та відповідати динамічним змінам культурного середовища. Попри критику щодо «спрощення» академічної музики, classical crossover утвердився як форма діалогу, що долає бар'єри між елітарними й популярними форматами, стимулюючи оновлення концертних практик і розширення аудиторії. Його інтеграція в музично-освітні програми може сприяти формуванню нової моделі вокальної освіти, орієнтованої на багатожанровість, адаптивність та креативність майбутніх фахівців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 123-129.

2. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі Україні. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 179-183

3. Шевченко Д. «Класичний кросовер» як явище мас-культури «третього ряду». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2022. Випуск 42. С. 120-125.

4. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 36). С. 164–168.

5. Garvin K. E. The Crossover Conflict. Creating a Framework for Combining Classical and Popular Music in the 21st Century. Master's thesis in Arts Management, American University, USA, 2012. 56 p.

6. Jarvis S. O. Classical Crossover: Evolution and Manifestations. *Echo de la Recherche*, 2023, № 1. 69–86.

7. Shafazhinskaya N., Kats M., Smirnov A., Ovsyannikova, V., Kruglova, M. Integration of traditions in crossover music as a way to bridge the intergenerational gap. *Humanities & Social Sciences Reviews*, 2020. 7. 1230-1234. 10.18510/hssr.2019.76174.

8. Wilson, L. C. Bel Canto to Punk and Back: Lessons for the Vocal Cross-Training Singer and Teacher. Doctoral dissertation. University of South Carolina, 2019. 144 p.

REFERENCES:

1. Bobul, I. V. (2022). Klasychnyi krossover u prostori suchasnoho muzychnoho mystetstva [Classic crossword in the space of contemporary music art]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal, 1, 123–129 [in Ukrainian].

2. Muravitska, S. S. (2021). Klasychnyi krossover u suchasnomu muzychnomu prostori Ukrainy [Classical crossover in the modern musical space of Ukraine]. Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats, 39, 179–183 [in Ukrainian].

3. Shevchenko, D. (2022). "Klasychnyi krossover" yak yavyshche mas-kultury "tretoho riadu" ["Classical crossover» as a mass-culture phenomenon of the «third range»]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 42, 120–125 [in Ukrainian].

4. Yaromchuk, V. (2017). Perspektyvy pobutuvannia akademichnoho vokalu na pochatku XXI stolittia [Prospects for the existence of academic vocals at the beginning of the 21st century]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2(36), 164–168 [in Ukrainian].

5. Garvin, K. E. (2012). The crossover conflict: Creating a framework for combining classical and popular music in the 21st century (Master's thesis in Arts Management). American University, USA.

6. Jarvis, S. O. (2023). Classical crossover: Evolution and manifestations. Echo de la Recherche, 1, 69–86.
7. Shafazhinskaya, N., Kats, M., Smirnov, A., Ovsyannikova, V., & Kruglova, M. (2020). Integration of traditions in crossover music as a way to bridge the intergenerational gap. Humanities & Social Sciences Reviews, 7, 1230–1234. https://doi.org/10.18510/hssr.2019.76174
8. Wilson, L. C. (2019). Bel canto to punk and back: Lessons for the vocal cross-training singer and teacher (Doctoral dissertation). University of South Carolina.

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 04.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 781.5: 780. 616. 432] (510) “190/195”
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26

Юньшо ЧЖАН
аспірант кафедри теорії та історії музики, факультет музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький уз., 4, м. Харків, Україна, 61000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-1817-1396*

Бібліографічний опис статті: Чжан, Ю. (2025). Національний вектор звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 212–222, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26

НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОР ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО У ПРОГРАМНІЙ МІНІАТЮРІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

***Мета роботи** полягає у розкритті національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна.*

У статті розглянуто особливості вияву національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. Визначено роль національного у смисловому наповненні китайського фортепіанного мистецтва, забарвлення національним колоритом художнього мислення композиторів, якісно різні стани виявлення національного вектору звукообразу фортепіано у програмній фортепіанній мініатюрі, яка виступає унікальною формою художнього висловлювання, в якій відображено специфіку національного мислення. Проаналізовано програмні мініатюри китайських композиторів другої Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна у контексті національного вектору звукообразу фортепіано.

***Методологія дослідження.** Для здійснення музикознавчого аналізу програмної фортепіанної мініатюри китайських композиторів другої половини XX століття нами було застосовано коло аналітичних методів (інтонаційний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий, онто-сонологічний), які дозволили виявити специфіку національного вектору звукообразу фортепіано на рівні індивідуального мислення означених композиторів, а також узагальнити спільні риси відтворення ним національного колориту у творах.*

***Наукова новизна** полягає у спробі комплексного підходу щодо висвітлення національної специфіки звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття. У статті зазначено, що національний звукообраз фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів формується на тлі синтезу традиційної культури і сучасних композиційних засобів європейської музики. Доведено, що спільними для різних композиторів другої половини XX століття у втіленні національної специфіки звукообразу фортепіано стали такі елементи музичного тексту: інтонаційно-мелодичні та ладові структури, ритмомовні особливості викладу матеріалу, варіаційний принцип його розвитку, фактурно-темброві прийоми, звукообразна драматургія. Авангардний звукообраз фортепіано у цих творах відображає не лише естетику тембросонорного звучання інструменту, збагачену композиційними техніками письма цього історичного періоду, а й **психоестетичні** риси китайського світогляду.*

***Ключові слова:** національний вектор звукообразу фортепіано, програмна фортепіанна мініатюра, китайські композитори, авангардний звукообраз фортепіано, традиційна культура, сучасні композиційні засоби європейської музики.*

Zhang YUNSHUO
PhD student at the Department of Theory and History of Music, Faculty of Musical Art, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uz., Kharkiv, Ukraine, 61000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-1817-1396*

To cite this article: Zhang, Yunshuo (2025). Natsionalnyi vektor zvukoobrazu fortepiano u prohramnii miniatiuri kytaiskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia. [The national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 212–222, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-26

NATIONAL VECTOR OF THE SOUND IMAGE OF THE PIANO IN THE PROGRAM MINIATURE OF CHINESE COMPOSERS OF THE OTHER HALF OF THE XXTH CENTURY

The purpose of the work *is to reveal the national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century, Chen Peixiong, Wang Jianzhong, and Sun Yiqiang.*

The article examines the features of the manifestation of the national vector of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century. The role of the national in the semantic filling of Chinese piano art, the coloring of the artistic thinking of composers with the national color, qualitatively different states of the manifestation of the national vector of the piano sound image in the program piano miniature, which acts as a unique form of artistic expression, which reflects the specifics of national thinking, are determined. The program miniatures of Chinese composers of the second half of the 20th century Chen Peixiong, Wang Jianzhong, Sun Yiqiang are analyzed in the context of the national vector of the piano sound image.

Research methodology. *To carry out a musicological analysis of the program piano miniatures of Chinese composers of the second half of the 20th century, we applied a range of analytical methods (intonational, hermeneutic, comparative, historical-stylistic, onto-sonological), which allowed us to identify the specifics of the national vector of the piano sound image at the level of the individual thinking of the indicated composers, as well as to generalize the common features of their reproduction of the national flavor in the works.*

The scientific novelty *lies in the attempt of a comprehensive approach to highlighting the national specificity of the piano sound image in the program miniature of Chinese composers of the second half of the 20th century. The article indicates that the national piano sound image in the program miniature of Chinese composers is formed against the background of the synthesis of traditional culture and modern compositional means of European music. It is proved that the following elements of the musical text were common to various composers of the second half of the 20th century in the embodiment of the national specificity of the piano sound image: intonation-melodic and mode structures, rhythmic-linguistic features of the presentation of the material, the variational principle of its development, texture-timbre techniques, sound-like dramaturgy. The avant-garde piano sound image in these works reflects not only the aesthetics of the timbre-sonor sound of the instrument, enriched by the compositional techniques of writing of this historical period, but also the psycho-aesthetic features of the Chinese worldview.*

Key words: *national vector of piano sound image, program piano miniature, Chinese composers, avant-garde piano sound image, traditional culture, modern compositional means of European music.*

Актуальність проблеми. У проблемному полі сучасного мистецтвознавства помітну роль відіграють дослідження з музичної синології. Науковці зацікавлені фортепіанною творчістю китайських композиторів, оскільки упродовж ХХ століття фортепіано поширюється у цьому регіоні планети як універсальний інструмент з невичерпними можливостями для втілення національної інтонаційності в академічній музиці. Палітра його тембрових, динамічних, фактурних ресурсів, здатність імітувати особливості китайських народних інструментів увиразнили місію інструменту транслювати локальні інтонаційні моделі у площину професійної композиторської творчості. Історія поширення фортепіано ілюструє органічність адаптації інструменту до різних культурних контекстів, його вплив на інтеграцію традиційного музичного мовлення з новітніми стилістичними пошуками мистецтва модернізму та постмодернізму у контексті відображення звукообразу. Отже, у такий спосіб зберігається національна ідентифікація звукового матеріалу, що визначає своєрідність цієї звукової мови.

Зі значних композиторських постатей другої половини ХХ століття вирізняються Ван Убей, Вей Юань, Інь Чензун, Лі Ін Хай, Лю Шикуна, Хе Лутін, Чжу Пейбінь, Чжу Сяоюй, Чжоу Гуань Жень, Чу Ванхуа, Ян Цзя Сан та ін.

Чень Пейсюнь (1922 – 2006) є адептом композиторської школи, що поєднав відтворення фортепіано звучання китайських народних інструментів з традиціями техніки П. Гіндеміта, вільними від обмежень тонально-функційними гармоніями дванадцятищабелевої тональності (Янь Чжихао, 2018, с. 148). Ван Цзяньчжон (народ. у 1933 р.) є відомим аранжувальником китайських народних мелодій, майстром віртуозного стилю, ускладненого сучасного музичного мислення в осмисленні образів природи (Янь Чжихао, 2018, с. 149). Сунь Іцян (народ. у 1942 р.) у творчості опирається на народні ладові структури, рухливу ритміку уйгурського фольклору та гармонічні, формотворчі засади європейської традиції (Li Yuge, 2020).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення аналітичних спостережень щодо національного вектору звукообразу

фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельну базу статті визначили розвідки, присвячені проблемі національного в музичному мистецтві (Ляшенко, 1991; Сюнь Ї, 2024), історико-стильової парадигми розвитку жанру (Шип, 1998; Цао Шиюй, 2025; Хуан Чжулін, 2009), звукообразу фортепіано (Рябуха, 2017), історичним аспектам фортепіанної творчості китайських композиторів (Янь Чжихао, 2018), особливостям формоутворення у китайській фортепіанній музиці (Чжао Юе, 2022), інтерпретації природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр (Чжан Юньшо, 2020), теорії фортепіанного виконавства (Чернявська, Тимофеєва, 2022).

Мета статті полягає у розкритті національного вектору звукообразу фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини ХХ століття Чен Пейсюна, Ван Цзяньчжона, Сун Іцяна.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розглядаючи етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики, Сюнь Ї наголошує, що «в творчості китайських композиторів, особливо яскраво відображена її вкоріненість у традиційній музичній культурі, специфічною виявляється у фортепіанному мистецтві. … Національний стиль китайської фортепіанної музики перш за все сформувався завдяки спиранню на пісенний, танцювальний та інструментальний фольклор, що є образним і інтонаційним ядром багатьох фортепіанних творів, створених в Китаї» (Сюнь Ї, 2024, с. 328). Отже, *національне* відіграє роль смислового наповнення китайського фортепіанного мистецтва, через втілення композиторами народної тематики стає ключовим вектором цього художнього явища, детермінує високий статус в його жанровій системі обробок, аранжувань та транскрипцій, що дорівнює унікальному музичному тексту. Викликає інтерес і позиція автора щодо мультикультурного вияву національного на рівні музичної культури китайської традиції: професійні композитори, удаючись до опрацювання народного матеріалу, застосовують фольклорні зразки різних народів, що мешкають на території Китаю (ханьці, монголи, таджики, уйгури, корейці, чжуани та ін.), відповідно, досягають етнозвукової ідентифікації народних пісень на образному й мовному рівнях композицій, змістового наповнення звукообразу фортепіанного звучання та концептуально вагомої виконавської техніки.

З етнічним пов'язує теорію національного І. Ляшенко (Ляшенко, 1998). Науковець розумів художнє мислення через асоціативні картини, асоціативно-інтонаційні образи як виразники художнього мислення композитора, зважаючи на те, що художню картину світу… завжди забарвлює національний колорит (Ляшенко, 1998, с. 18). В образах мистецтва відбивається зв'язок митця з народом, його історією; емоціональна прихильність до духовних цінностей рідного народу, естетичний досвід, митецькі навички та уявлення у територіально-етнічному та соціально-історичному аспектах. «Інтонаційно-образне мислення композитора, на формування якого неминуче впливають національний характер, матеріалізується разом з притаманними йому національно-стильовими закономірностями у конкретному творі, творчості, національному мистецтві в цілому, являючи собою, таким чином, реальний "феномен" одночасно індивідуального і національного стилів» (Ляшенко, 1998, с. 20). Відповідно система інтонаційно-образного мислення і музичний стиль виступають органічним синтезом емоційного осмислення виражальних засобів народного та професійного музичного мистецтва, в якому відображається індивідуальний етнокультурний розвиток суб'єкта творчості (там само).

Програмна фортепіанна мініатюра в китайській музиці сформувалася як особлива художня форма, у якій поєдналися багатовіковий пласт національної музичної культури Китаю та європейська піаністична традиція. Розглядаючи історичні передумови розвитку жанру, можна відзначити якісно різні стани виявлення національного вектору звукообразу фортепіано у ньому. Зокрема автори програмних фортепіанних мініатюрах першої половини ХХ століття переважно здійснювали рецепцію традицій західноєвропейського романтизму та імпресіонізму, що корелювало з відображенням внутрішнього світу людини та образів природи як психоестетичних рис китайського світогляду.

Натомість саме цей історичний період еволюції китайської програмної фортепіанної мініатюри став підготовчим до виразнішої

культурної асиміляції національного народного інструментального та вокального музичного матеріалу, пентатоніки з композиційними експериментами європейського походження у другій половині XX століття[1]. М. Чернявська, К. Тимофеєва наголошують, що «у другій половині XX століття поява саме синтезуючих процесів вважається найважливішою тенденцією формування стилю. У фортепіанному мистецтві, як і в творчості композитора, також спостерігається взаємопроникнення, в деяких випадках об'єднання різних стильових тенденцій. Виконавський синтезстиль тільки зароджується, але взаємопроникнення різних напрямків в піанізмі слід відзначити як нову важливу якість в розвитку стилістичних процесів у фортепіанному виконавстві» (Чернявська, Тимофеєва, 2022, с. 58). Саме з цим науковці пов'язують процес відображення виконавцем "нових мов" композиторів, збагачення тембрової палітри; барвистості, просторовості фактури; виконавської сонористики, переступання меж звичайної агогіки, інтелектуалізм, психологізм гри, єдність емоційно-інтелектуальних начал самовираження, свобода інтерпретаційного бачення тексту (там само).

Повертаючись до предмету нашого дослідження, підкреслимо, що друга половина XX століття у розвитку жанру програмної фортепіанної мініатюри в історії китайської музичної культури позначена синтезом традиційного фольклорного інтонування з європейською академічною фортепіанною традицією, який вплинув на формування оригінального звукообразу фортепіано. Програмна мініатюра виступає унікальною формою художнього висловлювання, в якій відображено специфіку національного мислення, зокрема в акустичних координатах пентатонічної або модальної ладової організації, філософічної медитативності, асоціативно-поетичній спрямованості музичної мови, виражених у специфічних темброво-фактурних моделях музичної тканини.

Своєрідними константами художності жанру мініатюри виступають фактурно-стильові особливості. Достатньо поширеними є твори з поєднанням прозорої, камерної фактури із застосуванням поліфонічних прийомів, ритмічною гнучкістю як акцентованим у системі засобом музичної виразності з вільними темповими коливаннями, рубато, асиметричними метрами, увагою композитора до прийомів мініміалістичного мислення, на кшталт китайського живопису з невеликою кількістю штрихів, але з глибоким смисловим навантаженням.

Як зазначено вище, національний вектор звукообразу фортепіано в програмній фортепіанній мініатюрі другої половини XX століття передусім виявляється в інтонаційній основі творів. Так, ладову специфіку інтонованого тексту визначає пентатоніка. Засобами фортепіанного звучання та прийомами виконавської виразності – педалізацією, тремоло, глісандо, репетиціями імітуються тембри народних інструментів, таких як ерху, піпи, ґучжен, шена. Як ознака національного у фортепіанному звукообразі сприймається орнаментальне збагачення тексту – характерні мелізми, portamento тощо, якими оздоблена фортепіанна фактура.

Символічним значенням національного у програмній фортепіанній мініатюрі другої половини XX століття наповнена інтерпретація жанрових ознак творів, зокрема, панують назви творів, пов'язані з пейзажем (картини природи), образами китайської літератури, живопису. У характері інтонування відчуваються жанрові асоціації з народними піснями та танцями, святковою ходою тощо.

Осмислюючи національний вектор звукообразу фортепіано щодо мініатюри, як жанрової форми самовираження китайських композиторів другої половини XX століття, необхідно зупинити увагу на її функції у контексті китайської музичної культури загалом. Орієнтація на такий спосіб художнього висловлення, зважаючи на незгасаючий інтерес композиторів і науковців до розвитку цього жанру, зреалізувалась як форма поширення, збереження та переосмислення національної інтонаційності в середовищі академічного мистецтва. Зміст музичної форми мініатюри виявив потенціал у полі експериментів китайських композиторів другої половини XX століття з поєднання національних традицій та сучасних технік композиції.

Опрацювання національного вектору звукообразу фортепіано є плідним для виконавців-піаністів, які удосконалюють художньо-технічні засоби тлумачення образно-інтонаційної

[1] Зауважимо, що Чжао Юе пропонує наступну періодизацію фортепіанної культури Китаю, пов'язану з політичними подіями в країні: 1915-1950, 1950-1970, 1980-2020 (Чжао Юе, 2022).

специфіки національної музики. Дослідниця звукового образу світу у фортепіанній культурі Н. Рябуха обіймається питанням його концептуалізації в контексті музичної культури Новітнього часу. Вона звертає увагу на онтосонологічний зміст (звукосмисл) звуку-соносу, увиразненого в інструментальному способі вираження, звук в осередді музичної духовності як зв'язку із культурною традицією й технологією виконавської репрезентації, трансформаційні зміни звучності інструмента відповідно до звукоідеалу культури і наголошує на посиленні предметно-звукового значення фонізму у музичному цілому в музичній культурі ХХ століття у розвої композиторських технік. Відповідно «авангардний звуковий образ світу репрезентовано такими різновидами фортепіано: розширений (чвертьтоновий), струнний, підготовлений (препарований). Вони характеризуються розмаїттям піаністичних стилів і пов'язаних з ними прийомів звукодобування – від ударно-шумового (звуки стуки, звуки-шуми, барабанність, репетитивна техніка), сформованих під впливом футуризму, конструктивізму, мінімалізму, педально-колористичного туше, зумовленого сакрально-синергійною естетикою тембросонорного звучання фортепіано, новими техніками письма (додекафонії, сонорики, алеаторики), до альтернативних засобів виразності та прийомів гри (ковзання, щипання, удари по струнах, корпусу, використання позамузичних предметів)» (Рябуха, 2017, с. 21). У такий спосіб у другій половині ХХ століття відбувається перехід від експресивно-інтонаційної до онтосонологічної парадигми звукообразного мислення митців.

Транскрипція гуандунської народної мелодії «Вуличний продаж» Чень Пейсюня була створена у 1952 році. Вона уявляє собою адаптацію для професійного виконання народної мелодії торговця, написану у складній тричастинній формі з контрастуючою серединою. Автором створюється картина продажу, в якій поєднуються різні фрагменти життя, які стрімко змінюють один одного.

У творі яскраво представлене національне начало, що спонукає виконавця при відтворенні звукообразу фортепіано врахувати ознаки китайського художнього світогляду. У першому розділі (тт. 1-40) композитор застосовує принцип поступового неконтрастного тембро-фактурного збагачення основної легкої, граціозної пісенно-танцювальної теми. Її інтонаційною основою є мелодія з ладовою опорою на *h*, яка імпровізаційно нанизується однотактовими мотивами з метроритмічними візерунками в межах обмеженої ладової структури. Підкреслимо гнучке поєднання незмінної пентатоніки в мелодичній лінії правої руки з гармонічною логікою неповних акордів терцевої структури європейської традиції в партії лівої, збагачених барвами підвищеного 6 ступеня та його швидкої дезальтерації. Підтримка акомпанементом мелодії на стаккато на слабких долях тактів ілюструє прийом поєднання танцювальної метрики з європейською тактовою схемою, що тим не менш зберігає внутрішню гнучкість метроритмічних особливостей народного джерела.

Другий елемент теми, що інтонаційно споріднений з першим, натомість є його похідним варіантом, зберігає динаміку поєднання руху на стаккато з розгорнутими мелодичними хвилями. Характер музики представляє нові грані образу за рахунок зміни динамічних відтінків та акцентуації. Ніжний, ліричний характер звукообразу інструменту на *mp* (тт. 9-12) різко змінюються на ударний його характер (тт. 13-16).

Повернення теми у третьому епізоді першого розділу збагачене її оновленими емоційними градаціями у сфері ліричного, прозорого: мелодія передається у партію лівої руки, у той же час вона прикрашається гармонічними фігураціями зі слабкої долі тактів (фразування за диханням, в якому пауза стає засобом виразності) у партії правої. Чотиритактовий зв'язуючий фрагмент (тт. 25-28, *ff*, agitato, динамічна та ритмічна різка акцентуація) несподівано трансформують звукообраз фортепіано з танцювального до ударного. Цей матеріал є підготовчим до віртуозної каденції (*Con moto*, бурхливі мелодичні хвилі, октавні пасажі на звуках базової пентатоніки, що підтримуються неповною гармонічною акордикою, динамічним крещендо до *ff*), яка ускладнює просту форму та повторюється в усіх розділах твору. Викликає інтерес прийом подання дисонансу як консонансу (т. 40, різкий динамічний контраст після *ff* звучання септакорду від *h* на *p*, фермата як елемент виразності, осмислена тиша).

В традиціях європейської музики у середньому розділі у більш повільному темпі

вводиться контрастуючий образ (тт. 41-63, *cantabile*). Композитор демонструє майстерність долучення нової народної мелодії, яка мозаїчно, як нова картинка міського пейзажу, додає емоційних градацій до загального танцювального образу. Ця тема є пісенною, лірич-ною, розгортається у високому регістрі нової тональності (*fis-moll* з мерехтінням опори *a*), будується на звуках пентатоніки, що акцентує у мелодичному профілі інтервал малої септими. Застосовано ефекти руху тривалої інтервальної послідовності (неповні тризвуки європейської гармонічної традиції) у партії лівої руки, яка паралельно з невпинністю руху партії правої руки ілюструє фактурне ускладнення, поповнення акордів додатковими акордовими звуками і навіть виразними артикуляційними прийомами «озвучування» фактури.

До фонічних елементів, а також засобів варіювання, представлених у розвитку цієї другої теми твору, відносимо взаємодію акордів та лінеарності звучання (т. 49, ефект кластеру на фоні мелодичної лінії) і застосований у другому проведенні теми принципи її розвитку (тема проводиться октавою нижче, а для її подальшої трансформації, переведення до стану зосередженості на *p* застосовано поліфонічні прийоми європейської традиції, зокрема, техніка канону). Засобами поліфонічного мислення увиразнено поступове накопичення напруження лінеарного руху голосів, ускладнення їх взаємодії (гра дисонансами між голосами, динамічне зростання до *f, tenuto,* розширення простору та зростання автономності кожного співзвуччя, укрупнення масштабу), які так само, як і в першому розділі несподівано затухають наприкінці звучання (*p*, виразність фермати як елемент, осмислена тиша). На думку Чжао Юе, у китайській музиці не достатньо яскраво, у порівнянні з європей-ською, виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Досить важко буває виділити основні та другорядні, основні і прохідні. Поступового розгортання художнього образу у контрастності тематизму практично немає. Оновлення матеріалу та його розробка забезпечується скоріше через зміни метру та темпу або через появу в тому ж інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру. На відміну від європейських форм, тут діє принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового» (Чжао Юе, 2022, с. 111).

Каденція, що завершує другий розділ, відтворює модуляційний рух (від *fis* до *h*, є більш напруженою та містить декілька мелодичних хвиль, що обіймає більшу тривалість тексту), натомість наприкінці відтворює віртуозні форми руху, що динамічно та мелодично абсолютно співпадають із закінченням каденції першого розділу, за виключенням останнього акорду. Динамічність руху каденції призводять до переосмислення останньої «крапки»: кінцевий акорд втрачає свою таємничість, враження тиші, що звучить, зараз він є дисонантним акцентованим на *ff* вигуком (т. 84).

Результатом інтенсивного драматургічного розвитку матеріалу другого розділу стає скорочена реприза (відсутність повторного проведення основної теми та зв'язки перед каденцією) та темпове прискорення каденції (*Allegro*) з продовженим технічним пасажем наприкінці розділу із ударним дисонантним кінцевим акордом.

Схожі особливості вияву національної інтонаційності у відображення звукообразу фортепіано спостерігаємо у транскрипції Чень Пейсюня гуандунської народної мелодії «Туга за коханням», створеної у 1962 році. Твір є масштабним, в ньому відтворюється звукообраз концертного фортепіано зі значними фактурно-тембровими можливостями. У кожному з трьох великих розділів твору варіаційно розробляється один з пануючих образів.

Так, у першому розділі (тт.1-77) зображено образ дівчини-чорниці, яка тужить за життям та коханням у світі (народна пісня «Нефритова дівчина, яка тужить за весною»), у другому (тт. 78-109) відтворюється ідея прагнення юнаків та дівчат до щасливого кохання навесні, під час цвітіння трав (народна мелодія «Бурян-трава»), у видозміненій репризі (тт.110-189) повертається переосмислений матеріал першого розділу.

Викликає інтерес застосування композитором розгорнутого вступу, в якому відбувається діалогізація тривалих D_7 акордів та квартакордів за звуками пентатоніки, вже не прив'язаних до основної тональності A-dur. Звучанням фортепіано імітуються явища природи (весняний грім), його наближення та розряди блискавок (метроритмічне та темпове прискорення, акцентованість певних долей такту, різке динамічне посилення, гнучка взаємодія мелодичного руху

правої та лівої руки, звукообраз концертного фортепіано). Вступ повторений без текстових змін у репризі.

В усіх розділах твору наявне національне інтонування, збагачене композиційними прийомами європейської традиції. Експонування та розвиток першої теми (перша частина першого розділу) містять прийоми інтонаційного та метроритмічного варіювання, гнучкості змін ладових опор (*e – A*). В мелодичній логіці легкої, танцювальної мелодії, підтриманої остінатною одноголосною формулою на стаккато в акомпанементі, поєднуються невеликі мотиви, засновані на пентатонічних звукорядах від різних основ (*gis, d*). Другий елемент теми (тт. 22-23) є похідним, дзеркально спрямованим, від першого, що у каденційній зоні на невеликому динамічному зростанні розкриває внутрішні резерви основної теми. Викликають інтерес суто виконавські прийоми збагачення фактури перехрестям партій правої та лівої рук (тт. 33-36), динамічне й гармонійно-дисонантне акордове акцентування, що є підготовкою другої частини першого розділу, в якій виконання вимагає рішучості та ударного характеру звукообразу інструменту. Вільно змінюються ладові опори, дезальтерація акордових звуків, мажоромінорні зв'язки (*F-dur – e-moll*), застосовується різка контрастність динамічних відтінків, характерна сучасним композиційним технікам.

Потенціал композиторського варіаційного мислення домінує у другому розділі, в якому поєднано кілька епізодів. Перший (*Andante tranquillo*, *d-moll, C-dur*) заснований на гармонізації засобами акордового мислення (три голоси) ліричної народної пісні, в якому відображено романтичний звукообраз фортепіано, відтворюється ніжний, прозорий, з динамічним нюансуванням образ. У другому (*Pochessimo più mosso*, b-moll) засобами відтворення романтичного звукообразу фортепіано, мелодизації кожної лінії фактури, що містить мелодію у партії лівої руки та гармонічні фігурації – у партії правої передається стан емоційного хвилювання, деталізований хвилеподібною загальною логікою тематичного розгортання, поєднанням пентатоніки та тональної системи європейської традиції, насиченістю динамічними нюансами, охопленням обсяжного звукового простору рухливими потоками шістнадцятих, які поступово призводять до репризи. Вона оновлена інтонаційно та ладо-гармонічно у бік індивідуалізації ліричного в останньому структурному елементі, що увиразнює контраст звукообразу фортепіано з відтворенням танцювальної народної стихії з кодою (*Presto, agitato*) ударного характеру. Окрім різних типів фортепіанної фактури, які свідчать про вплив європейської піаністичної традиції, звертає на себе увагу поліметрія, яка дозволяє композитору відтворити ритмічну свободу традиційних китайських мелодій.

Цикл «П'ять юньнанських народних пісень» Ван Цзяньчжона було створено у 1958 р. Як зазначає Сюнь Ї, композитор «використовував теми найбільш автентичних і популярних народних мелодій провінції Юньнань (у п'єсі «Дівчина з Далі» – мелодія народної пісні «Тече річка», у п'єсі «Загадка» – однойменна пісня національної меншини, у мініатюрі з влучною назвою «Народна пісня» – мелодія юньнанської пісні «Поганяти коня»)» (Сюнь Ї, 2024, с. 330). Циклічний твір є показовим для ранньої творчості композитора в аспекті поєднання ознак національного світоглядного начала традиціями європейського музичного мислення. У першій п'єсі «Дівчина з Далі» створюється мрійливий, поетичний образ: тематичний розвиток є уповільненим, динамічно затухаючим. Прозора фактура наповнена повільним додаванням у партіях лівої та правої руки звуків пентатоніки, які у поєднанні з синкопами, лігами, крупним фразуванням, поліритмією, появою підголосків (імітація відлуння), перенесенням теми октавою вище та поступовим згасанням на арпеджованому кластері, свідчать про увагу композитора до прояву національного через співочий тип інструментального звуковидобування, милування красою звуків та мелодичних ліній, які утворюють акорди. Достатньо різноманітними є виконавські вказівки (*poco calmando, poco rubato, legato*) та динамічні відтінки, які сприймаються як особливості забарвлення звукообразу.

У другій п'єсі «Слідом за братом», що виконується у більш повільному темпі, стають ще більш деталізованими можливості показу нюансів варіативного мелодичного розвитку пентатоніки. В мелодичному розвитку наспівної ліричної теми народної пісні застосований прийом структурно-мелодичного підсумовування, початкові невеликі фрази (висхідний

рух врівноважується низхідним) змінюються більш тривалими побудовами. Застосовано прийми імітаційного розвитку, деталізованої динаміки, сонористики, багатозвучності та розспівності акордів, виразності гармонічної плагальності, розцвічування мелодики засобами орнаментики (форшлаги), замилуванням тиші (каденційні кластери). Виконавські вказівки (*molto sentito, dolce espressivo, diminuendo, poco ritenuto, dolcissimo, ritenuto, a tempo*), деталізовані динамічні відтінки дозволяють втілювати у звукообразі співучість та обертонову насиченість звучання інструменту.

Емоційний настрій третього номеру «Загадка» контрастує з попередніми: скерцозна п'єса у швидкому темпі, фактура якої вирішена у взаємодії технічно розвинених партій правої та лівої рук на стаккато, демонструє щільне наповнення звукового простору мерехтінням дисонантних малосекундових співзвуч у потоці акордики терцієвої структури. Композитор застосовує поліметрію (матеріал репризи вирішений у $^{3}_{4}$), епізодично виокремлює виразні фрагменти мелодії у пентатоніці, вільно інтерпретує тональність твору, залучаючи фонізм тонально віддалених ліній та співзвуч як засобу розвитку теми. Вказівки (*shcerzevole, sempre staccato, poco sostenuto, marcato, molto legato*) спрямовують втілення звукообразу в аспекті віртуозності та барвистості звучання фортепіано.

Номер четвертий «Народна пісня» (*g-moll*) за змістом пов'язаний з відображенням гірського пейзажу, тому текст твору насичений психологічними та емоційними ефектами. Національний колорит створюється на основі звуко-тембрової колористики: як живописні барви сприймається взаємодія співучого вступного мотиву в обсязі терції ($^{2}_{4}$), на яку накладається фактурно-рельєфний стрімкий висхідний пасаж на основі пентатоніки ($^{4}_{4}$), що закінчується метроритмічним акцентуванням тоніки ($^{2}_{4}$), ускладненої 7 низьким ступенем. У викладі основної теми застосовано виразне мотивне варіювання за звуками пентатоніки, яке сполучене з акордовою логікою акомпанементу в європейській традиції, гра регістрами (тт. 14-16); імплементація технічних пасажів, що імітують звучання піпи, дрібна орнаментація опорних звуків пасажами, замилування тональними зсувами, ладове та гармонічне ускладнення (2 низький, 6 низький ступені, кластери), сонорні ефекти, отже застосовано колористичне трактування інструменту.

У п'ятому номері «Мелодія Драконового Ліхтаря» (*Molto vivo*) відтворюється образ, пов'язаний з національною міфологією. Дракони віддзеркалюють космічне начало; вони вважаються зберігачами скарбів, символами життя, світла, сили, уособленням мудрості. Упродовж твору застосовано бітональність (ключові знаки G-dur, а по тексту переважає D-dur), що особливо увиразнено у кінцевому квартакорді. Тематичний розвиток варіаційного типу складається з декількох епізодів, кожний з яких відтворює різні риси звукообразу фортепіано. У вступі (тт. 1-4) на *sf* з подальшим вщуханням звучання застосовано ударність у діалозі метроритмічно акцентованих октави з додаванням терпкої малої секунди, як ознаки кластеру, та цієї ж секунди у партії лівої руки. Терпкість цієї секунди, ускладнена додатково дезальтерацією (мерехтіння малої та великої секунд), як і взагалі принцип додавання альтерованих і дезальтерованих тонів в акордові структури, зберігається упродовж зберігається упродовж твору і на семантичному рівні сприймається як знак фантастичного, неосяжного.

Вияви національного у тексті твору пов'язані зі збереженням в мелодиці **інтонаційної та ритмічної специфіки китайської народної музики:** мелодичне мислення невеликими мелодичними структурами, заснованими на пентатоніці, з тяжінням до орнаментики, тембрових ефектів. Мелодія, що вільно розвивається в обсязі невеликих інтервальних структур (як у партії правої, так і лівої руки), супроводжується багатозвучними кластерами на арпеджіато, фрагментами гармонічних акордових ланцюжків. Окремі структурні елементи фактури-рельєфу – тріольні пасажи з широким просторовим охопленням, які імітують тембри китайських народних інструментів. Засобом зображальності виступає діалогізація фрагментів з розвитком наспівної хвилеподібної ліричної мелодії у супроводі співзвучь з гармонічною підтримкою (тт. 39-46), які змінюються фрагментами танцювального характеру (рух на стаккато з орнаментальними стислими арпеджіо, який призводить до тривалих тріольних пасажів, тт. 51-64).

Яскравою сторінкою китайської музичної культури другої половини XX століття

є творчість Сунь Іцяна. Дослідник творчості композитора Лі Юге присвячує увагу програмним мініатюрам композитора 1960-1970-х років і зазначає, що у цей період китайські композитори «глибше розуміють, що вираження національного духу та духу часу в музичних творах є фундаментальним питанням націоналізації» (Li Yuge, 2020).

П'єсу «Танцюючі зерна» (*Allegro anima*) було створено в 1961 році. Вона зображає радісну, життєстверджувальну картину жнив, в якій композитор вдається до імітації динамічності трудового процесу (виривання зерен з молотарки, радість працюючих людей) засобами контрастування токатності у першому та третьому розділах та пісенності у другому.

Фортепіано трактовано як концертне, в усіх розділах застосовано різні види техніки (у викладі твору переважають шістнадцяті ноти), які вимагають виконавської надійності звукового процесу. Звуковий потік першого розділу (a-moll) увиразнений мерехтінням збільшених кварт, що змінюються чистими квартами; повторюваними формулами з малими секундами, що загострюють звучання тризвуків, пульсацією акцентованих звуків (шостий підвищений ступінь), динамічним зростанням, поступовим перенесенням руху до третьої октави як засобу відтворення динамічності роботи машини.

В основі другого розділу (*A-dur*) мелодію веселої жниварської пісні, заснованої на звуках пентатоніки, розміщено у партії лівої руки. Вона має хвилеподібний рисунок малими фразами в інтервальному обсязі октави та збагачена гармонічними фігураціями у традиції європейської гармонії, що підкреслює ліричний характер пісенності. У цьому розділі спостерігається подальше фактурне варіювання: арпеджіо, акордові пасажі відтіняють мелодію, яка надалі переноситься догори, натомість у партії лівої руки з'являються виразні підголоски. Загальний звуковий потік, часта зміна виду фактури і техніки, широко розташовані пасажі стирають межі між розділами. Реприза (*C-dur*) є динамізованою; музичний розвиток, що просувається від *p* до *fff*, репрезентує різні види октавної техніки, міжрегістрової пульсації звуків, виявляє риси ударності в тлумаченні звукообразу фортепіано. Легкі зміщення акцентів у фортепіанній фактурі в обох партіях що створюють ефект вільного народного співу на святі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, проведений аналіз програмної мініатюри китайських композиторів другої половини XX століття дозволив узагальнити рівні музичного твору, на яких найбільш яскраво відбивається національний вектор звукообразу фортепіано. Національна інтонаційність увиразнюється через інтонаційно-мелодичні та ладові структури (народно-танцювальна мелодика як тематичний матеріал для варіацій, інтонаційна спорідненість матеріалу, орнаментальні мелодичні формули, пентатоніка, модальні ладові утворення); ритмомовні особливості викладу матеріалу (гнучкість, поліметрія, інтеграція метроритмічної свободи народних пісенно-танцювальних джерел з регулярною європейською тактовою логікою, мікроритмічні коливання); варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу (поступовість розгортання образу, вільний тематичний розвиток); фактурно-темброві прийоми (імітація звучання традиційних інструментів, поєднана з гармонічними послідовностями; використання поліфонічних прийомів, імітаційного руху); звукообразна драматургія (відповідність світоглядним та емоційним стереотипам національної культури, інкрустована до авангардного звукового образу світу).

Національний звукообраз фортепіано у програмній мініатюрі китайських композиторів другої половини XX століття формується як синтез традиційної культури і сучасних композиційних засобів європейської музики. Авангардний звукообраз фортепіано (за Н. Рябухою) у цих творах відображає не лише естетику тембросонорного звучання інструменту, збагачену композиційними техніками письма цього історичного періоду, а й **психоестетичні** риси китайського світогляду.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні відображення національного звукообразу фортепіано у програмних мініатюрах китайських композиторів початку XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Ке. Творча постать Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю (друга половина XX – початок XXI ст.): Дис…. д-ра філос.: 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2025. 240 с.
2. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
3. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: автореф. дис. …д-ра мистецтв.: 26.00.01. Харків, 2017. 39 с.
4. Сюнь Ї. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 327 – 331.
5. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: автореф. дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2009. 21 с.
6. Цао Шиюй. Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис. …д-ра філос.: 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2025. 253 с.
7. Чернявська Маріанна, Тимофеєва Кіра. Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків, 2022. 115 с.
8. Чжан Юньшо. Інтерпретація міфологем стихій природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр китайських композиторів XX століття. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку.* Матеріали Міжнар. Наук. Конференції 26-27 листопада 2020 року. Харків, ХДАК, 2020. С. 347-348.
9. Чжао Юе. Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Випуск 40. С. 110-114.
10. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 2. С. 188-192.
11. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Начальний посібник. Київ: «Заповіт», 1998. 367 с.
12. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть: дис. …канд. мистецтв.: 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2018. 212 с.
13. Li Yuge. The creative background and artistic characteristics of Sun Yiqiang's piano music. URL: https://m.fx361.cc/news/2020/1125/7257905.html?utm_source=chatgpt.com

REFERENCES:

1. Wang Ke. (2025). Tvorcha postat′ Lyu Shykunya v konteksti rozvytku fortepiannoho mystetstva Kytayu (druha polovyna XX – pochatok XXI st.) [The creative figure of Liu Shikun in the context of the development of Chinese piano art (second half of the 20th – beginning of the 21st century)]. Dys…. d-ra filos.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation…. Doctor of Philosophy: 025 – Musical Art]. Kharkiv. 240 s. [in Ukrainian].
2. Lyashenko I.F. (1991). Natsional′ne ta internatsional′ne v muzytsi [National and International in Music]. Kyyiv: Naukova dumka [Kyiv: Naukova Dumka]. 268 s. [in Ukrainian].
3. Ryabukha N.O. (2017). Transformatsiya zvukovoho obrazu svitu u fortepianniy kul′turi: onto-sonolohichnyy pidkhid [Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach]. Avtoref. dys. …d-ra mystetstv.: 26.00.01 [Author's abstract. dissertation …Doctor of Arts.: 26.00.01]. Kharkiv. 39 s. [in Ukrainian].
4. Xun Yi. (2024). Etnotsentrychnyy aspekt u rozvytku kytays′koyi fortepiannoyi muzyky [Ethnocentric aspect in the development of Chinese piano music]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts]*. No. 2, 327−331. [in Ukrainian].
5. Huang Zhulin. (2009). Shlyakhy rozvytku dytyachoyi fortepiannoyi muzyky v Kytayi [Paths of development of children's piano music in China]. Avtoref. dys. kand. mystetstv.: 17.00.03 [Author's abstract. dissertation. candidate of arts.: 17.00.03]. Kharkiv. 21 s. [in Ukrainian].
6. Cao Shiyu. (2025). Fortepianni syuyity kytays′kykh kompozytoriv v istoryko-styl′oviy paradyhmi rozvytku zhanru [Piano suites of Chinese composers in the historical-stylistic paradigm of the genre's development]. Dys. …d-ra filos.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation …PhD: 025 – Musical art]. L′viv. 253 s. [in Ukrainian].
7. Chernyavskaya Marianna, Timofeeva Kira. (2022). Naukovi problemy suchasnoho fortepiannoho vykonavstva. Navchal′no-metodychnyy posibnyk dlya studentiv vyshchykh navchal′nykh zakladiv kul′tury i mystetstv [Scientific problems of modern piano performance. Educational and methodological manual for students of higher educational institutions of culture and arts]. Kharkiv. 115 s. [in Ukrainian].
8. Zhang Yunshuo. (2020). Інтерпретація міфологем стихій природи у звукообразному змісті фортепіанних мініатюр китайських композиторів XX століття [Interpretation of mythologems of the elements of nature in the sound content of piano miniatures of Chinese composers of the 20th century]. *Kul'turolohiya ta sotsial'ni komunikatsiyi: innovatsiyni stratehiyi rozvytku. Materialy Mizhnar. Nauk. Konferentsiyi 26-27 lystopada 2020 roku [Culturology and*

social communications: innovative development strategies. Materials of the International Scientific Conference of November 26-27, 2020]. Kharkiv, KHDAK, 2020. S. 347-348.

9. Zhao Yue. (2022). Variatsiyna forma u kytays′kiy fortepianniy muzytsi [Variational form in Chinese piano music]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, present, development paths]*. No. 40, 110-114. [in Ukrainian].

10. Zhao Yue. (2022). Periodyzatsiya fortepiannoyi kul′tury Kytayu u dyskursi naukovykh pidkhodiv [Periodization of Chinese piano culture in the discourse of scientific approaches]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts]*. No. 2, 188-192. [in Ukrainian].

11. Ship S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do stylyu. Nachal′nyy posibnyk [Musical form from sound to style. A beginner's guide]. Kyyiv: «Zapovit». 367 s. [in Ukrainian].

12. Yan Zhihao. (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan′ i transkryptsiy u fortepianniy tvorchosti kytays′kykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolit′ [Typological features of arrangements, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries]. Dys. …kand. mystetstv.: 025 – Muzychne mystetstvo [Dissertation …candidate of arts.: 025 – Musical art]. L′viv. 212 s. [in Ukrainian].

13. Li Yuge. (2020). Tvorchyy kontekst ta khudozhni osoblyvosti fortepiannoyi muzyky Sun′ Itsyana [The creative background and artistic characteristics of Sun Yiqiang's piano music]. URL: https://m.fx361.cc/news/2020/1125/7257905.html?utm_source=chatgpt.com (in China).

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 78.071.1(410)(092):780.614.131.082.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27

Анастасія ШНИРЬОВА
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики, викладачка кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-4807-4968*

Бібліографічний опис статті: Шнирьова, А. (2025). Концерт для гітари з оркестром М. Арнольда: жанрово-стильові виміри. *Fine Art and Culture Studies* 4, 223–232, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ М. АРНОЛЬДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

Розквіт гітарного мистецтва Великої Британії припадає на другу половину XX століття. Цей період відзначився появою цілої низки сольних та концертно-симфонічних творів для гітари, що стало композиторською відповіддю на запит виконавців у зв'язку із стрімким поширенням в академічній концертній практиці даного напрямку. В статті розглянуто Концерт для гітари з оркестром ор. 67 (1959) М. Арнольда – першого в історії англійської музики твору цього жанру. Завдяки яскравості музичного тематизму, неокласичної манери письма, синтезу англійського фольклору та джазу, оригінальній оркестровці, яка дозволяє демонструвати природнє звучання інструмента, даний опус заслуговує на увагу українських дослідників з метою подальшого аналітичного опрацювання композиторського доробку М. Арнольда та введення його до сучасної вітчизняної гітаристики.

Мета статті *– виявлення специфіки жанру в Концерті для гітари з оркестром ор. 67 М. Арнольда.*

Методологія. *У дослідженні використано комплекс таких методів: біографічний, направлений на розкриття та систематизацію основних фактів творчого життя композитора; жанрово-стильовий, який визначає специфічні ознаки жанру концерту для гітари в творі М. Арнольда; структурно-композиційний, спрямований на висвітлення особливостей формотворчого процесу в розглянутому творі; інтерпретаційний, пов'язаний із аналізом Концерту з точки зору виконавських засад.*

Наукова новизна *полягає у першому аналітичному опрацюванні Концерту ор. 67 для гітари з оркестром М. Арнольда у вітчизняній науково-дослідницькій практиці.*

Висновки. *У процесі дослідження визначено, що М. Арнольд став першим серед британських композиторів, хто, звернувшись до гітарного концерту, відмовився від традиційних для цієї сфери музичних кліше. Акцентовано увагу на використанні автором англійського народного мелосу, що став альтернативою іспанському – традиційній основі гітарної музики академічного спрямування; на залученні джазової стилістики, що набула своєї популярності у творчості сучасників композитора. Гармонічне поєднання різнорідних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного, визначає оригінальний стиль розглядуваного твору.*

Ключові слова: *концерт для гітари з оркестром, британська гітарна музика XX століття, англійський фольклор, Малькольм Арнольд, сучасний гітарний репертуар.*

Anastasiia SHNYROVA
Postgraduate Student at the Department of Ukrainian and Foreign Music History, lecture of the Department of Folk instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Konstytutsii Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-4807-4968*

To cite this article: Shnyrova, A. (2025). Kontsert dlia hitary z orkestrom M. Arnolda: zhanrovo-stylovi vymiry [M. Arnold's concerto for guitar and orchestra: genre and stylistic dimensions]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 223–232, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-27

MALCOLM ARNOLD'S CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA: GENRE AND STYLISTIC DIMENSIONS

The flourishing of guitar art in Great Britain refers to the second half of the 20th century. This period was marked by the emergence of a number of solo and concert-symphonic works for guitar, which became the composer's response to the performers demand, arising from the rapid spread of this trend in academic concert practice. This article examines

Malcolm Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67 (1959) – the first work of this genre in the history of English music. Due to the brightness of its thematic material, neoclassical writing style, synthesis of English folklore and jazz, and original orchestration that allows for the natural sound of the instrument, this opus deserves the attention of Ukrainian researchers for further analytical study of Arnold's works and its introduction into the contemporary national guitar repertoire.

***The aim of the article** is to identify the specifics of the genre in M. Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67.*

***Methodology.** The study employs a range of methods: the biographical method, aimed at revealing and systematizing the main facts of the composer's creative life; the genre-stylistic method, used to determine the specific features of the guitar concerto genre in Arnold's work; the structural-compositional method, aimed at highlighting the peculiarities of form-building in the composition; and the interpretative method, related to the analysis of the Concerto from the standpoint of performance principles.*

***Scientific novelty** is the first analytical study of M. Arnold's Concerto for Guitar and Orchestra, Op. 67, in Ukrainian musicological research practice.*

***Conclusions.** The research established that Malcolm Arnold was the first among British composers who, when turning to the guitar concerto, rejected the traditional clichés associated with this field. Special attention is given to the composer's use of English folk melodies as an alternative to Spanish ones – the traditional basis of academic guitar music – and to the inclusion of jazz stylistics, which had gained popularity among his contemporaries. The harmonious combination of diverse elements, as musical codes of the past and present, defines the original style of the work under consideration.*

***Key words:** concerto for guitar and orchestra, British guitar music of the 20th century, English folklore, Malcolm Arnold, contemporary guitar repertoire.*

Постановка проблеми. Нові обрії для гітари в жанрі концерту відкриваються тільки в XX ст., через посилення статусу гітари як концертного інструменту завдяки активній виконавській діяльності провідних гітаристів того часу – представників різних національних шкіл. Цей процес призводить до появи більшої кількості гітарних концертів вже в першій половині століття, що в цілому відповідає загальній тенденції європейської музики того часу – поверненні жанру концерту провідних позицій у системі музичних жанрів. Важливим етапом розвитку інструмента стає XX століття, в якому гітара починає існувати як повноцінний *професійний концертний інструмент*, після оновлення конструкції гітари Антоніо де Торресом (1817–1892). Вихід на високий концертний рівень, завдяки провідним виконавцям, супроводжувався появою великої кількості творів для цього інструмента, значну частину яких складали Концерти для гітари з оркестром.

Цікаво визначити тенденцію залучення представників різних національних шкіл до процесу становлення гітари як концертного інструмента. Якщо XVII–XVIII ст. пов'язують з представниками італійської та іспанської шкіл, то у другій половині XIX – на початку XX століття до них поступово доєднуються представники французької, парагвайської, бразильської шкіл. Вже у другій половині XX ст. дійсний прорив в гітарній музиці був пов'язаний із Британією. Підтвердженням цього є факт створення музики для інструмента такими композиторами, як: Вільям Волтон (1902–1983), Бенджамін Бріттен (1913–1976), Деніс Аплвор (1916–2004), Реджинальд Сміт Бріндл (1917–2003), Малькольм Арнольд (1921–2006), Річард Родні Беннет (1936–2012) та ін. В рамках однієї статті неможливо дати навіть стислий огляд творів зазначених композиторів, тому сфокусуємо увагу на творчій особистості одного автора – Малькольма Арнольда, звернувшись до його Концерту для гітари, як фактично невідомого твору для вітчизняної наукової та концертної практик.

Актуальність дослідження даної статті полягає у необхідності збагачення української гітаристики інформацією про репертуар XX ст., з метою оновлення сучасного виконавського репертуару. *Новизну* обумовлює перше у вітчизняній науково-дослідницькій практиці аналітичне опрацювання Концерту для гітари з оркестром М. Арнольда.

Останні дослідження і публікації.

У вітчизняній науковій практиці тема концерту для гітари є достатньо розробленою. До неї звертаються В. Доценко (Доценко, 2008), Т. Іванніков (Іванніков, 2017, 2018), Лю Юй (Юй, 2020), І. Косинець (Косинець, 2022), М. Гончаров (Гончаров, 2023). В дослідженнях приділено увагу розвитку жанру в XIX та XX століттях, здійснено аналіз відомих творів, таких як: Концерт № 1 *A-dur* (1808) М. Джуліані, Концерт «Аранхуес» (1939) Х. Родріго, Концерт № 1 *D-dur* (1939) М. Кастельнуово-Тедеско, Концерт «Південний» (1941) М. Понсе, Концерт для гітари та камерного оркестру (1951) Е. Вілла-Лобоса та Концерт

для гітари з оркестром № 3 «Елегійний» (1986) Л. Брауера. Авторами висвітлено питання структури творів, їх стильових особливостей, гітарних прийомів гри, надано детальний аналіз музичного тексту з позиції інтонаційної, ритмічної та ладотональної організації. Показово, що матеріалом дослідження, як правило, стають широко відомі концерти для гітари, які вже надійно закріпились у виконавській практиці, як, наприклад, Концерт № 3 Лео Брауера. Це створює хибне уявлення про ґрунтовність вивченості жанру в вітчизняному музикознавстві, оскільки з 11 концертів кубинського композитора найбільшої уваги дослідників зазнав лише один. Концерт для гітари М. Арнольда взагалі відсутній у цьому списку.

Вважаємо справедливим відмітити те, що ім'я М. Арнольда все ж згадується в роботах українських авторів, хоча і фрагментарно. Т. Іванніков (Іванніков, 2018) характеризує М. Арнольда як композитора, що здійснив вагомий вплив на гітарне мистецтво Британії у XX ст., згадуючи такі твори, як *Фантазія для гітари*, *Концерт для гітари з оркестром*. Дослідник акцентує увагу на дотриманні автором старовинних англійських традицій через використання національних танцювальних ритмів. Лаконічні відомості про *Концерт для гітари з оркестром* М. Арнольда – час написання твору, його класичну структуру – наводить у своїй праці М. Гончаров (Гончаров, 2023). Поряд із вдячністю вищезазначеним авторам за їх першу спробу звернення до творчості М. Арнольда, є розуміння необхідності більш фундаментального опрацювання даної теми із використанням іншомовних джерел, заради систематизації основних фактів композиторської діяльності М. Арнольда. Найбільш ґрунтовним дослідженням серед доступних можна вважати монографію П. Джексона (Jackson, 2003). На основі проведеного інтерв'ю з М. Арнольдом, родиною та колегами П. Джексон аналізує творчість британського композитора, поєднуючи виклад біографічних даних із детальним розглядом його дев'яти симфоній (1949–1986). Етапи композиторської діяльності розгорнуто представлені в статті британського тромбоніста та аранжувальника Крістофера Моуета (Mowat, 2006) для журналу "The Guardian". Інтерес становить і низка інтерв'ю з композитором (Duffie, 1991; Ritchie, 1998), в яких висвітлюються теми життя, композиторської творчості митця, а також впливи народної британської музики на його твори; бесіда Дж. Маккарті з відомим виконавцем Дж. Брімом (McCarthy, 2007/2012), що присвячена питанням розвитку гітарного мистецтва Британії та творчого спілкування музиканта з М. Арнольдом, який першим серед колег почав писати твори для Дж. Бріма. Корисним для підготовки даної статті виявилось і дослідження китайського гітариста та лютніста К. Кама (Kam, 2023), що містить аналіз деяких творів для гітари М. Арнольда[1].

Метою статті є виявлення специфіки жанру в *Концерті для гітари з оркестром* ор. 67 М. Арнольда.

Методологія дослідження. Стаття передбачає залучення таких методів: *біографічний* метод – розкриває та систематизує основні факти творчого життя композитора; *жанрово-стильовий* – визначає специфічні ознаки жанру концерту для гітари в творі М. Арнольда; *структурно-композиційний* – спрямований на висвітлення особливостей формотворчого процесу в розглянутому творі*; інтерпретаційний* – пов'язаний із виконавським аналізом твору з точки зору виконавських засад – засобів звуковиразності, прийомів гри, фактури та технічних складнощів виконання.

Викладення основного матеріалу.

Британський композитор Малькольм Арнольд (1921–2006) відомий не тільки як автор музики, а і як виконавець на трубі та диригент[2]. Знайомство композитора з музикою відбувалося з навчання гри на фортепіано, скрипці, органі, трубі. Отримавши можливість наживо почути гру Луї Армстронга в 1934 році, він захопився виконавством на трубі, що згодом посприяло його вступу до складу Лондонського симфонічного оркестру, в якому він працював у 1940–1948 рр. Зацікавленість цим інструментом поступово зростала, як і інтерес композитора до джазової музики. Вона мала глибокий вплив на М. Арнольда протягом всього творчого шляху, що знайшло втілення і в авторських опусах, серед яких 9 симфоній, камерні твори,

[1] В дійсності, праць, що присвячені творчості М. Арнольда, багато, однак до завдань цієї статті не входило надавати повний бібліографічний список. Було обрано ті публікації, які наявні у вільному доступі.

[2] Біографічні дані, відомості про творчий шлях М. Арнольда та його кар'єру надаємо, засновуючись на: монографії П. Джексона (Jackson, 2003), статті К. Моуета (Mowat, 2006) та дослідженні К. Кама (Kam, 2023).

музика до кінофільмів. Особливої уваги заслуговує інтерес до інструментального концерту. Ним створено більше 20 творів у цьому жанрі[3] – для скрипки, валторни, труби, кларнета, гітари, губної гармоніки, флейти, віолончелі, що присвячені відомим музикантам[4]. Цікаво, що в здобутку автора є твір для фортепіано соло – *Варіації на українську народну пісню ор. 9* (1944), написаний для українського скрипаля та піаніста Джона Кучми / John Kuchmy (колеги композитора у Лондонському симфонічному оркестрі).

Творчий шлях М. Арнольда відзначений тісними мистецькими зв'язками із гітаристом Джуліаном Брімом (1933–2020), що спричинило виникнення *Серенади для гітари та струнних* ор. 50 (1955), *Концерту для гітари з оркестром* ор. 67 (1959), *Фантазії для гітари* ор. 107 (1970). Поряд з яскравістю та віртуозністю, манера композиторського письма М. Арнольда визначалася тональним типом мислення, тяжінням до мелодійності, що сприймалося декілька старомодним на тлі захоплення його сучасників авангардними течіями. Однак, на думку Д. Мітчела (Mitchell, 1955), саме «здатність писати мелодії, що швидко запам'ятовуються, виправдовують його (Арнольда – *прим. А. Ш.*) ортодоксальний стиль». Відмова від використання додекафонії, або різних видів серійної техніки, якими захоплювалися у той час багато його сучасників-колег, стала причиною критики композитора у професійних музичних колах у 1960-ті роки, звинуваченні у відсутності динамічного розвитку стилю його творів.

Між тим, новаційним слід вважати культивоване М. Арнольдом оновлення академічних жанрів через залучення джазової стилістики. Так, наприклад, до Симфонії № 6 включений фрагмент соло саксофона у дусі імпровізацій Чарлі Паркера, як факт вшанування пам'яті відомого джазового саксофоніста та композитора XX століття. Образом джазової імпровізації гітариста Джанго Рейнарта надихнувся композитор і при створенні другої частини Концерту для гітари, що тепер вважається «одним з найуспішніших прикладів симфонічного джазу» (Jackson, 2003).

Для М. Арнольда Концерт (1959) – не перший твір, де гітара виступає в якості протагоніста. Йому передувала *Серенада для гітари та струнного оркестру* ор. 50 (1955). Гітарист Дж. Брім, високо оцінивши *Серенаду*, звернувся з пропозицією скласти більш масштабний твір. Не дивлячись на те, що М. Арнольд за освітою був професійним трубачем та не мав певних практичних знань про технічну оснащеність гітари, він прийняв цей виклик. Так з'явився перший зразок гітарного концерту у британській музиці (Kam, 2023, с. 99).

Дізнавшись про написання цього Концерту, Б. Бріттен запросив композитора провести прем'єру твору в Олдборо (Англія) на фестивалі класичної музики, наголошуючи на тому, щоб М. Арнольд сам диригував своїм твором. Саме тут 25 червня 1959 року Концерт був виконаний вперше. Дебютний виступ було доручено Джуліану Бріму у супроводі ансамблю «Мелос»[5].

М. Арнольд та Дж. Брім багато співпрацювали під час написання твору, обговорюючи всі технічні тонкощі виконання на інструменті. Сам гітарист, висловлюючись про Концерт М. Арнольда, зазначав, що композитор створював чудові роботи, і виконавець був задоволений унікальним звуком, який отримує від інструмента (Jackson, 2003). Враховуючи любов Дж. Бріма до лютні та старовинної музики, стає зрозумілою висока оцінка твору музикантом, якого окрім віртуозності привабив і чаруючий дух старовинної англійської музики, відтворений композитором через використання пісенно-танцювальних народних зворотів. Розглянемо твір детальніше.

Концерт для гітари з оркестром А. Малькольма представляє собою типовий для обраного жанру тричастинний цикл: I частина – ***Allegro***; II частина – ***Lento – Vivace – Lento***; III частина – ***Allegro con brio***. Склад оркестру: флейта,

[3] Концерт для валторни № 1, ор. 11 (1945), № 2, ор. 58 (1956); Концерт для кларнета № 1, ор. 20 (1948), № 2, ор. 115 (1974); Концерт для гобоя, ор. 39 (1952); Концерт для флейти № 1, ор. 45 (1954), № 2, ор. 111 (1972); Серенада для гітари та струнних, ор. 50 (1955), Концерт для гітари, ор. 67 (1959); Концерт для губної гармоніки, ор. 46 (1954); Концерт для органа, ор. 47 (1954), Концерт двох фортепіано та струнного оркестру, ор. 32 (1951), Концерт для двох скрипок та струнного оркестру, ор. 77 (1962); Концерт для двох фортепіано в 3 руки, ор. 104 (1969), Фантазія на тему Дж. Філда для фортепіано та оркестру, ор. 116 (1975); Концерт для альта, ор. 108 (1971); Концерт для труби та оркестру, ор. 125 (1982); Концерт для віолончелі, ор. 136 (1988). Список концертних творів систематизовано авторкою даної статті на основі Бібліографії (Crags, 1998) та статті Дональда Мітчела (Mitchel, 1955).

[4] Скрипалю Ієгуді Менухіну, валторністу Деннісу Брейну, кларнетисту Бенні Гудмену, гітаристу Джуліану Бріму, виконавцю на губній гармоніці Ларрі Адлеру, флейтисту Джеймсу Голвею, віолончелісту Джуліану Ллойду Вебберу.

[5] Камерний ансамбль, що був заснований у 1950 році в Лондоні. До складу колективу входили струнний квінтет, духовий квінтет (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна), фортепіано та ударні.

кларнет in B, валторна in F, струнні[6].

І частина ***Allegro*** (*a-moll*) стає яскравим підтвердженням відгуків сучасників про музику М. Арнольда як яскраву, виразну, мелодійну. Вже у вступі скандування оркестру на динаміці *ff* створює зримий образ, на кшталт театральної інтради – слухача немов запрошують поринути у дивовижний світ музично-театрального дійства. Заявлена з самого початку ідея «музичної театральності» реалізується завдяки принципу *гри*, що обумовлює подальший розвиток музичного тематизму і, особливо, притаманну твору в цілому атмосферу творчого змагання.

Головна партія *a-moll* (Г. П., з т. 9) має ознаки токкатності з елементами танцювальності, будучи визначена швидким темпом, ритмічним енергійним рухом, віртуозними пасажами в партії соліста, що представляють чергування гамоподібних фрагментів із репетиціями. Ця різнорідність інтонаційної природи дозволяє сприймати гамоподібний мотив та мотив, заснований на репетиціях, як два окремих структурних елементи. Кожному з них притаманний і свій ритмічний малюнок, що буде зберігатися при всіх наступних проведеннях мотивів (див. *Приклад 1*, *Приклад 2*).

Приклад 1. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром І ч., Г. П. (перший елемент)

Приклад 2. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром І ч., Г. П. (другий елемент)

Специфічною ознакою теми стає її дорійський відтінок, що виникає внаслідок використання VI♯ ст. Також цікаво, що протягом експонування вона кожного разу проводиться у різних інструментів без інтонаційних та ритмічних змін (той самий принцип зберігається і у репризі). Внаслідок такого розуміння теми як неподільного блоку виникають алюзії зі старовинними поліфонічними формами. Підтвердженням слугує і тональний план експонування теми Г. П.: *a-moll* (гітара) – *e-moll* (флейта) – *a-moll* (гітара), що нагадує принцип тонального оформлення експозиції фуги.

Тема побічної партії *G-dur* (П. П., з т. 76) визначена романтичним характером схожа на колискову пісню або канцону. На відміну від гострих ритмів Г. П., тут переважає ритмічний рисунок, характерний для ліричного пісенного жанру (див. *Приклад 3*). Окрім експонування теми П. П. в тональності VII ст. (*G-dur*), композитор також використовує джазові прийоми, вводячи у т.т. 84–89 послідовність модуляцій у вигляді руху по кварто-квінтовому колу (F_7 B_7 *Es* As_7 D_7 *T*).

Приклад 3. М. Арнольд. Концерт для гітари з оркестром І ч. (П. П.)

Гомофонний тип викладення максимально підкреслює кантиленну природу теми і сприяє створенню семантики ліричного, затишного на противагу семантиці рушійного, дійового у першій темі, що підкреслювалось використанням в межах гомофонної фактури такого поліфонічного прийому, як імітація.

В розробці, на відміну від експозиції, композитор застосовує інший принцип: відмовляючись від почергового проведення тем, він дає контрапунктичне поєднання їх окремих елементів. З головної партії виокремлює її другий елемент – характерну ритмоформулу, поєднану з репетиціями, з побічної – найбільш виразний початковий інтонаційний зворот (хід на октаву вгору та терцію вниз). Відсутність конфліктності реалізується у заміні зіткнення головної та побічної тем їх співставленням. В цих процесах оркестр бере на себе головну роль. Змінюється в розробці і партія соліста, в якій превалює лише акордова фактура, на відміну від експозиції, де мелодична лінія виконувалася стрімкими пасажами. В гармонії переважають запозичені із джазової музики септакорди з підвищеною септимою, прийом паралельних ходів

[6] Перше виконання Концерту відбулося у такому складі: гітара соло, флейта, кларнет, валторна та струнний квінтет. Згодом група струнних інструментів була розширена.

на секунду, що в цілому підтримує напругу розділу.

В рамках контрапунктичного поєднання елементів тем є очевидним застосування композитором комбінаторики, яку можна спостерігати у різних варіантах: 1) проведення елементу П. П. у вигляді переклику між окремими інструментами струнної групи (т. 113); 2) пермутація (т. 113) – контрапункт елементів Г. П. (у духових) та П. П. (у струнних) з подальшою їх перестановкою (Г. П. у струнних, П. П. у духових); 3) співставлення-переклик соліста та окремих оркестрових груп (т.т. 130–144): елемент П. П. (духові) + елемент Г. П. (соліст); елемент П. П. (струнні) + елемент Г. П. (соліст). Таким чином реалізується ідея театралізованості – співставлення найбільш виразних тем та «гра» з ними.

У репризі при збереженні структурних ознак найбільших змін зазнає фактура: на відміну від експозиції гітара поступається іншим інструментам правом початкового проведення тем (Г. П. вперше проводиться у флейти, П. П. – у струнних), тоді як соліст виконує роль супроводу, обмежуючись гармонічною фігурацію та флажолетами. Закінчується перша частина темою вступу, що створює тематично-композиційну арку.

На відміну від *Allegro*, музика II частини концерту (***Lento – Vivace – Lento***) занурює слухача в інший вимір – медитативний, сповнений ностальгії та внутрішньої рефлексії. Витончена, меланхолійна атмосфера ліричного джазу втілюється крізь імпровізаційну «розмову» соліста на тлі акомпанементу струнних, який заколисує. М. Арнольд присвятив цю частину Концерту легендарному французькому джазовому гітаристу Джанго Рейнарту[7] (Kam, 2023), що стало своєрідним вшануванням його улюбленого виконавця. Однак, не зважаючи на переважання ліризму та медитативності, II частина при більш детальному прослуховуванні визначається внутрішньою контрастністю. Класичній тричастинності (ABA_1) передує похмурий, сповнений схвильованості вступ. Крайнім розділам *Lento*, які демонструють настрій внутрішнього спокою, стриманості, протиставлено середній – *Vivace*. Він вирішений в характері скерцо в розмірі 6/8, побудований на стрімких, ритмічних мотивах соліста та підголосках оркестру, що в цілому втілює бурлескні риси.

У вступі напружений характер розкрито завдяки використанню в партії струнних трелі. Звукове втілення внутрішньої напруги надане оркестровій фактурі, в той час як партія соліста є більш монотонною та спокійною, що відповідає діалогу між учасниками. Розгортання музичного матеріалу відбувається за допомогою збагачення партії соліста та окремих оркестрових інструментів (флейти, кларнета) фігураціями шістнадцятих, разом із підголосками окремих груп струнних. Після динамічного спалаху вводиться основна та найбільш впізнавана тема II частини, глибока та проникліва за характером. Її можна розглядати, як своєрідну імпровізацію соліста, що розгортається на фоні синкопованого акомпанементу струнних, побудованого на секундових інтонаціях. Особливістю цієї теми є демонстрація гітари з іншого ракурсу – звичні іспанські кліше (гармонії та ритми), традиційно притаманні гітарній музиці, ніби перетворюються тут на вільну джазову тему-імпровізацію. Таким чином в нотному тексті актуалізується ідея присвяти Дж. Рейнарту через відтворення специфіки джазової імпровізації. Між тим, втілюючи цей образ, композитор чітко фіксує сам текст, що підкреслює академічну природу Концерту в цілому. Партія соліста, як і оркестрова, характеризується використанням джазових прийомів – синкопованого ритму, секундових інтонацій, паралельного руху інтервалів, додавання мелізматики. Наприклад, в початковому викладенні основної теми солістом виконавець імітує прийом «бенд» (підтяжка струни лівою рукою, що змінює звуковисотність), який виписаний композитором у якості форшлагу. Також, композитор часто компонує форшлаг з прийомом *portamento* (ковзання від однієї ноти до іншої), впроваджуючи їх через тактову рису. Це призводить до затримки гармонії, що посилює ефект імпровізаційності. Таким чином, завдяки залученню цих прийомів та тембральних ефектів (*sul ponticello*, *naturale*) партія гітари перетворюється на внутрішньо контрастний монолог, наближаючись до вільної гри джазового музиканта.

Середній розділ є повністю контрастуючим попередньому та базується на початковому гротескному мотиві, вперше проведеному

[7] Жан-Батіст Рейнарт, більш відомий як Джанго Рейнарт (1910–1953) – видатний джазовий гітарист циганського походження. Відомий створенням стилю «циганський джаз». Винайшов унікальну двопальцеву техніку (в лівій руці) гри на гітарі у зв'язку із інвалідністю кисті.

у флейти, кларнета, а потім у соліста. Іронічний нахил музики підкреслено ритмічною гостротою, акцентами та віртуозністю. Солісту надано можливість продемонструвати віртуозність та виразність гітарної партії, виконуючи бравурні висхідні та низхідні пасажі в діалозі з підголосками духових, що сприймаються як пародія або глузування. Епізоди-вставки в акомпанементі струнних на *pizzicato* посилюють ефект висміювання. Такий контраст середнього розділу використовується композитором як прийом драматургічного розвитку, що слугує трансформацією художніх образів. Як і в попередній частині, тут знов реалізується ідея «музичної театральності», але крізь призму пародії, гумору. Емоційне загострення та напруга раптово розчиняються у вже знайомій меланхолійній та сповненій рефлексії темі, що повертається у репризі. Вона проводиться без фактурних та ритмічних змін, слугуючи емоційною розрядкою після гострої, жартівливої атмосфери попереднього розділу. Тема поступово розчиняється та закінчується флажолетом перших скрипок, затверджуючи ліричний характер, як провідний.

Блискучій фінал ***Con brio*** (*a-moll*), наділений віртуозністю, гумором та театральністю, написано у формі, наближеній до рондо (A B A_1 C A_2 B_1 A_3 C_1 з кодою). Він відкривається темою-рефреном в партії гітари у вигляді двоголосного канону. Дана тема має явні ознаки англійського народного мелосу, наближаючись до джиги – ірландського народного танцю, що виник у XVI столітті. Про це свідчать регулярна акцентність та пружний характер музики, показові для танцювальності в цілому; тридольність, гострота, синкопи, притаманні цьому танцю. Стилізація відчувається і у використанні дорійського ладу, який додає особливого колориту, розсвічуючи класичну ладотональність. В доступних іноземних джерелах про цей Концерт ми не зустріли жодного підтвердження факту цитування композитором певної англійської мелодії; втім, відчуття народного мелосу в музиці композитора є настільки сильним, що це надає право говорити про стилізацію.

Зацікавленість М. Арнольда поліфонією не обмежується використанням форми канону при експонуванні рефрену. Принцип канонічного проведення тем, який активно застосовується в тому числі і в епізодах, стає імпульсом для активної взаємодії соліста з іншими оркестровими групами. Протягом частини рефрен проводиться чотири рази, проте з певними фактурними змінами. Зупинимось більш детально на кожному з цих проведень задля виявлення специфіки композиторського письма через фіксацію змін у розвитку тематизму.

Перше проведення рефрену (А, т.т. 1–33) організовано як фугато. Після експонування теми в партії соліста, її передано струнним інструментам – віолончелі, контрабасу. При цьому збережена тональність (*a-moll*) та структура (8 тактів), проте ритмічна та інтонаційна складова дещо варійовані. Під час звучання теми у струнних солісту доручено роль контрапункту, який будується на розвитку інтонаційних та ритмічних елементів основної теми. Згодом рефрен передано дуету флейти та кларнета. Це проведення відповідає початковому варіанту рефрену в партії соліста у формі двоголосного канону (тепер флейта – перший голос, кларнет – другий). Партія соліста слугує контрапунктом, в якому варіюються ритмічні елементи головної теми. Завершується цей розділ (А) поверненням гітарній партії функції соліста, проведенням варіанта теми, який вже з'являвся у партії струнних.

Друге проведення рефрену (A_1, т.т. 57–90) є ідентичним першому за масштабом, але відрізняється певними змінами: скорочується кількість експонувань теми (лише два проти чотирьох у порівнянні з першим фугато); до активної участі додається новий тембр (валторна); в одному із проведень теми гітара повністю відсутня. Композиція цього фрагменту в цілому вибудовується як двократне проведення рефрену спочатку у своєму первісному вигляді (у формі канону) між струнними та валторною, потім – у партії гітари з контрапунктом інших оркестрових інструментів. При цьому тема варіюється завдяки використанню солістом технічного прийому «тремоло», що виконується на відкритій першій струні, а похідний від основної теми мотив проводиться у басі.

Третє проведення рефрену (A_2, т.т. 130–146) за масштабом є вдвічі меншим, ніж попередні, тобто відрізняється лаконізмом та тембровою диференціацією. Тему представлено лише один раз у вигляді канону між солістом та віолончеллю. В останній раз, вчетверте (A_3, т.т. 170–202) рефрен є наближеним до другого

проведення (A_1), що підтверджено ідентичністю їх масштабів. Різниця полягає в тому, що замість валторни композитор доручає тему флейті та кларнету, а згодом її основний мотив звучить в партії гітари (також з використанням прийому «тремоло»).

Якщо тема-рефрен є втіленням семантики активного, енергійного, то осередком лірического стають два епізоди. Перший (В за схемою, т.т. 34–56) окрім танцювальності характеризується співучістю, що напочатку підкреслюється позначкою *cantabile* на динаміці *piano* в партії соліста та менш гострим ритмом оркестрового акомпанементу. Тема першого епізоду проводиться тричі без ритмічних та структурних змін у солістів: гітара – кларнет – гітара. Її супроводжує підголосок струнних, джазовий за своєю природою – з альтераціями, синкопованим ритмом. Повернення першого епізоду (B_1, т.т. 147–169) супроводжується фактурними змінами, при збереженні інтонаційно-ритмічного вигляду теми та її масштабу. Як і в перший раз, партнером гітари у викладенні теми епізоду стає дерев'яний духовий інструмент (тепер це флейта).

Другий епізод (С, т.т. 94–129) – ліричний, таємничий за характером. Його ознакою є зміна тонального плану з *a-moll*, що панував до цього моменту, на *e-moll* з ознаками фрігійського ладу. Саме другий понижений ступінь додає містичного відтінку та відсилає слухача до рефлексійного настрою другої частини. Перше викладення епізоду (С) в партії гітари підкреслюється заколисуючим синкопованим ритмом в групі струнних інструментів. Згодом, набуваючи свого розвитку, її передано струнним, де вона звучить без структурних змін, проте у більш схвильованому характері. Серед тематизму фіналу, другий епізод зазнає найбільшої структурної зміни: при повторенні наприкінці частини (C_1, т.т. 203–207), епізод проходить у валторни соло лише фрагментарно (всього 5 тактів проти 36).

Кода стає кульмінацією процесу фактурного збагачення та динамічного зростання, який відбувався протягом усієї частини. Вона побудована на скандуванні оркестром початкового мотиву теми-рефрену у супроводі яскравих акордів в партії гітари. Частина завершується театрально та урочисто: бурхливий пасаж у соліста з використанням прийому *glissando* увінчується фінальним акордом в *A-dur*.

Характерною ознакою фіналу є збагачення тем завдяки використанню фрігійського, дорійського ладів, фактурних перестанов, цікавих тембрових комбінацій, що додає контрастності образів в умовах фактичної відсутності конфлікту. Так само, як і в першій частині, підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», надаючи музиці ефекту іронії та гротеску.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Специфіка індивідуальної манери письма М. Арнольда у Концерті для гітари ор. 67 втілюється не тільки у наслідуванні європейської традиції жанру (структура, логіка композиції, функції частин, принцип концертування), але і в її трансформації. Композитор першим в історії британської музики звернувся до гітарного концерту, відмовившись від використання традиційних для цієї жанрової моделі музичних кліше у вигляді рудиментів «іспанського» (гармонії та стилістики, ритмів, жанрів). Їхньою заміною стали: з одного боку, англійський народний мелос з притаманною йому жанровою, ритмічною, ладо-тональною організацією, а з іншого, сучасна композиторові джазова стилістика. Гармонічне поєднання різнорідних елементів, як музичних кодів минулого та сучасного, визначає оригінальний стиль цього яскравого твору. Майстерність авторського володіння оркестровою фактурою реалізується у багатстві задіяних комбінаторних прийомів – тембрового, фактурного, інтонаційно-ритмічного варіювання тем.

Окрім гітари, не менш виразними є і партії дерев'яних духових – флейти та кларнета, які наділені особливою віртуозністю, підкресленою яскравими пасажами. Тимчасову функцію солюючих інструментів також беруть на себе валторна, віолончель та контрабас. Таке розуміння функціональних співвідношень між учасниками єдиного музичного процесу, де кожен з оркестрової маси може стати солістом, втілює принцип барокового концертування, яке передбачає як протиставлення окремих учасників і оркестрових груп солісту, так і їхню спільну гру. М. Арнольд рідко використовує оркестрове *tutti* разом із звучанням соліста, вводячи почергово групи струнних або духових

інструментів. Всі важливі сольні елементи проводяться у супроводі струнних інструментів, завдяки чому гітара може проявити увесь свій звуковий діапазон (зокрема і негучний нижній), а духові інструменти влучно вплітаються у фактуру, підкреслюючи кульмінаційні зони. Таким чином драматургічний розвиток досягається не через боротьбу «конфліктного» протиставлення соліста оркестру, а шляхом спільного концертування.

Залучення танцювальних ритмів, яскравих пасажних елементів, контрастних реплік-перекличок (наче глузування), джазових гармоній, що створює ефект несподіваності та робить музичну фактуру живою та емоційною, свідчить про театральну природу музики Концерту ор. 67. Підпорядковуючись ідеї театральності, композитор реалізує прийом «гри», наповнюючи музику іронією та гротеском. На нашу думку, це є проявом досвіду роботи композитора в кіноіндустрії (музика до фільмів становить велику частину його творчого доробку). Цим пояснюється і тяжіння М. Арнольда до створення яскравого за мелодикою тематизму, що запам'ятовується як слухачеві, так і виконавцю.

На неокласичний тип мислення М. Арнольда, реалізований в контексті цього твору, вказують наступні риси: стилізація старовинних англійських танців; залучення ладів народної музики (дорійського, фрігійського); активне використання поліфонічних форм та прийомів (канон, фугато, імітація, контрапункт), що створює алюзії до старовинної музики; концертний тип змагання, притаманний моделі барокового концерту.

Перспективність даного дослідження полягає у подальшому аналітичному опануванні творів для гітари з оркестром як М. Арнольда, так і інших британських композиторів XX – початку XXI століть, з метою їх подальшого введення в концертну практику сучасних українських виконавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончаров М. О. Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку : дис. … д-ра мистецтва. Київ, 2023. С. 81.

2. Доценко В. І. Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту «Елегійний» для гітари з оркестром Лео Брауера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць.* Харків, 2008. № 23. С. 111–119.

3. Іванніков Т. П. Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму. *Мистецтвознавчі записки.* Київ, 2017. № 31. С. 3–24.

4. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості : дис. …д-ра мистецтвознавства. : 17.00.03. Київ, 2018. С. 95–106

5. Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості : дис. … д-ра мистецтва. Одеса, 2022.

6. Юй Л. Гітарні концерти М. Джуліані: передумови створення і композиторська стилістика. *Музичне мистецтво і культура.* Одеса, 2020. № 31. С. 97–108.

7. Crags S. Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*. 1998. № 69.

8. Duffie B. *Composer Sir Malcolm Arnold. A Conversation with Bruce Duffie*. 1991. URL: https://www.bruceduffie.com/arnold2.html

9. Jackson P. *The Life and the Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark*. 2023.

10. Kam K. The guitar works of Arnold Malcolm. *History & Literature*. 2023. Vol. 49 No. 4. 96–107.

11. McCarthy J. Jiulian Bream interview. *Gramophone*. 2007/2012. URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/julian-bream-interview

12. Mitchell D. Malcolm Arnold. *The Musical Times*. 1955. Vol.96 № 1350.

13. Mowat C. Sir Malcolm Arnold. *The Guardian*. 2006.

14. Ritchie, C. Malcolm Arnold interview. *Soundtrack Magazine*. 1998. № 7. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_BDsM1eJA4&ab_channel=JamesAlexander

REFERENCES:

1. Crags S. (1998). Malcolm Arnold. A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*. № 69 [in English].

2. Dotsenko V. I. (2008) Aspekty vykonavskoho analizu (na prykladi kontsertu «Elehiinyi» dlia hitary z orkestrom Leo Brauera) [Aspects of Performance Analysis (Based on the "Elegiac" Concerto for Guitar and Orchestra by Leo Brouwer)]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv, 23, 111–119 [in Ukrainian].

3. Duffie B. (1991). *Composer Sir Malcolm Arnold. A Conversation with Bruce Duffie*. URL: https://www.bruceduffie.com/arnold2.html [in English].

4. Honcharov M. O. (2023). Kontsert dlia hitary z orkestrom: suchasnyi stan, tendentsii rozvytku [Concerto for guitar with orchestra: current state, development trends], dys. … d-ra mystetstva. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

5. Ivannikov T. P. (2017). Kontsert «Arankhues» dlia hitary z orkestrom Kh. Rodriho yak fenomen ispanskoho neoklasytsyzmu. [J. Rodrigo's guitar concert «Aranjuez» as a phenomenon of spanish neoclassicism]. Mystetstvoznavchi zapysky. Kyiv, 31, 3–24 [in Ukrainian].

6. Ivannikov T. P. (2018). Yevropeiska hitarna muzyka KhKh stolittia: fenomenolohiia tvorchosti [Europian guitar music of the twentieth century: phenomenology of creativity], dys. …d-ra mystetstvoznavstva. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

7. Jackson P. (2023). *The Life and the Music of Sir Malcolm Arnold. The Brilliant and the Dark* [in English].

8. Kam K. (2023). The guitar works of Arnold Malcolm. *History & Literature*. Vol. 49 No. 4. 96–107 [in English].

9. Kosynets I. I. (2022). Repertuarni ta stylistychni tendentsii hitarnoi hry u suchasnii vykonavskii tvorchosti [Repertoire and stylistic tendencies of guitar playing in contemporary performing arts], dys. … d-ra mystetstva. Odesa [in Ukrainian].

10. Liu Yu. (2020). Hitarni kontserty M. Dzhuliani: peredumovy stvorennia i kompozytorska stylistyka [Guitar concertos by M. Giuliani: prerequisites for creation and composer style]. Muzychne mystetstvo i kultura. Odesa, 31, 97–108 [in Ukrainian].

11. McCarthy J. (2007/2012). Jiulian Bream interview. *Gramophone*. URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/julian-bream-interview [in English].

12. Mitchell D. (1955). Malcolm Arnold. *The Musical Times*. Vol.96 № 1350 [in English].

13. Mowat C. (2006). Sir Malcolm Arnold. *The Guardian* [in English].

14. Ritchie, C. (1998). Malcolm Arnold interview. *Soundtrack Magazine*. № 7. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_BDsM1eJA4&ab_channel=JamesAlexander [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 781.22:[785.74:780.611/.614].071.1](477)Щет(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28

Христина ЮРКО
викладачка кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
аспірантка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0005-5460-9641*

Бібліографічний опис статті: Юрко, Х. (2025). Принципи тембрової організації у струнному квартеті О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 233–239, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28

ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У СТРУННОМУ КВАРТЕТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО

Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючою увагою до сучасної української камерної музики, у якій темброва сфера набуває провідного значення як конструктивний та художньо-виражальний чинник. Метою статті є аналіз принципів тембрової організації у струнному квартеті О. Щетинського (1991) на основі опозиційних понять: інтеграція / дезінтеграція та інерція / активність.

Наукова новизна роботи полягає у введенні твору до наукового обігу та демонстрації того, як мікротематизм і мікрохроматика, зазначені автором у передмові, функціонують у тісному зв'язку з темброво-фактурними процесами, формуючи цілісну систему організації матеріалу.

*У результаті аналізу встановлено, що принципи тембрової організації реалізуються від локальних елементів (секундовий мотив, pizzicato, glissando, флажолети) до великих структурних розділів. Принцип **інтеграції** забезпечує стійкість фактурних пластів, однорідність динаміки, регістру та артикуляції, створюючи цілісність звучання другої частини та фіналу. **Дезінтеграція** проявляється через варіювання регістру, динаміки, артикуляції та технік звуковидобування, сприяючи мотивно-тематичній трансформації, поліфонічній насиченості та драматургічним контрастам у першій і третій частинах. **Інерція** підкреслює сталість технік звуковидобування (legato, педальні фігурації), підтримуючи внутрішню стабільність голосів і поступовий розвиток матеріалу, тоді як **активність** реалізується через ритмічну та темброво-фактурну варіативність, забезпечуючи динамічний розвиток і виразність кожного розділу.*

Фінал квартету демонструє синтез цих принципів: переважає інтеграція, локальні прояви дезінтеграції та активності формують тонкі драматургічні акценти, наближаючи завершення до моделі відкритого, постмодерністського фіналу. Темброва організація виступає основним засобом розвитку матеріалу, замінюючи традиційний тематизм і забезпечуючи цілісність та багатовимірність структури квартету.

***Ключові слова:** тембр, фактура, ансамблева музика, принцип тембрової інтеграції, принцип тембрової дезінтеграції, інтеграція та дезінтеграція, принцип тембрової інерції, принцип тембрової активності, творчість О. Щетинського, сучасна українська музика.*

Khrystyna YURKO
Lecturer at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
Postgraduate Student at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61003
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0005-5460-9641*

To cite this article: Yurko, Kh. (2025). Pryntsypy tembrovoi orhanizatsii u strunnomu kvarteti O. Shchetynskoho [Principles of timbral organization in O. Shchetynsky's string quartet]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 233–239, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28

PRINCIPLES OF TIMBRAL ORGANIZATION IN O. SHCHETYNSKY'S STRING QUARTET

The relevance of this study is determined by the growing interest in contemporary Ukrainian chamber music, in which the timbral dimension assumes a leading role as both a structural and artistic-expressive factor. The aim of the article is to analyze the principles of timbral organization in Oleksandr Shchetynskyi's String Quartet (1991) based on the oppositional categories of integration/disintegration and inertia/activity.

The scientific novelty of the work lies in introducing the composition into scholarly discourse and demonstrating how microthematism and microchromatics, highlighted by the author in the preface, function in close connection with timbral and textural processes, forming an integrated system of material organization.

The analysis reveals that the principles of timbral organization operate at levels ranging from local elements (second-motif, pizzicato, glissando, harmonics) to larger structural sections. The principle of ***integration*** *ensures the stability of textural layers, uniformity of dynamics, register, and articulation, creating a cohesive sound and meditative character in the second movement and the finale.* ***Disintegration*** *is realized through variation in register, dynamics, articulation, and sound-production techniques, contributing to motivic-thematic transformation, polyphonic density, and dramaturgical contrasts in the first and third movements.* ***Inertia*** *emphasizes the constancy of sound-production techniques (legato, pedal figures), supporting the internal stability of voices and gradual material development, whereas* ***activity*** *is manifested through rhythmic and timbral-textural variability, providing dynamic development and expressive depth in each section.*

The finale demonstrates a synthesis of these principles: integration predominates, while local manifestations of disintegration and activity create subtle dramaturgical accents, approaching an open, postmodernist model of closure. Timbral organization thus serves as the primary means of material development, replacing traditional thematicism and ensuring cohesion and multidimensionality within the quartet's structure.

Key words: *timbre, texture, ensemble music, principle of timbral integration, principle of timbral disintegration, integration and disintegration, principle of timbral inertia, principle of timbral activity, the works of O. Shchetynskyi, contemporary Ukrainian music.*

Актуальність проблеми. На сьогодні дослідницький інтерес до сучасної української музики постійно зростає. В полі зору науковців знаходяться як твори, що написані протягом останніх років, так і твори, які датуються декількома десятиліттями потому, але не перебували в зоні уваги науковців. До таких належить Струнний квартет О. Щетинського, написаний 1991 року. Актуальність теми цієї статті зумовлюється такими чинниками: відсутністю наукових досліджень, присвячених цьому твору, зростаючою увагою до сучасної камерної музики як сфери пошуків та експериментів, своєрідної композиторської лабораторії, інтересом до проблематики тембрової і фактурної організації як засобу увиразнення індивідуально-стильових настанов та важливого конструктивного та художньо-виражального чинника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості сучасного українського композитора О. Щетинського присвячено численні наукові розвідки. Серед грунтовних праць слід виокремити дисертаційне дослідження П. Рудь, яке стосується еволюції композиторського стилю митця. Авторка концентрується на виявленні закономірностей формування та трансформації індивідуально-стильової системи композитора в контексті постмодерністської культурно-мистецької ситуації, аналізує ранній, перехідний та зрілий періоди творчості, окреслює провідні мовно-інтонаційні, композиційні та образно-тематичні принципи його музики, а також розкриває феномен "стилю як техніки" у композиторській практиці О. Щетинського. Струнний квартет у дисертації П. Рудь розглядається передусім як зразок раннього етапу творчості композитора, на прикладі якого виявляються загальні стильові принципи його письма, тоді як спеціальний аспект тембрової організації залишився поза увагою, що й зумовлює актуальність окремого аналізу в цьому ракурсі.

Аналіз фортепіанної творчості О. Щетинського представлено у працях Максимчук В. (2022), де досліджуються особливості музичної мови творів, зокрема фактурно-темброві та стилістичні характеристики, та Калашник М. (2025), яка розглядає звукообраз фортепіано як цілісну концепцію з урахуванням жанрових, стилістичних та інтертекстуальних аспектів у сучасному фортепіанному виконавстві.

Дослідження оркестрових і камерних творів, що аналізують оркестрове мислення, роботу зі звуком та простором, представлені Г. Савченко (2021, 2023). Жанрово-стильові та виконавські особливості творів О. Щетинського для духових інструментів висвітлені І. Палійчук (2023), зокрема сучасні композиційні техніки та особливе ставлення до звуку, ритму й тембру.

Таким чином, Струнний квартет О. Щетинського не перебував в полі зору дослідників в обраному нами ракурсі дослідження. Зважаючи на це, вважаємо за доцільне окреслити методологічні підходи, обрані в статті. Своєрідними аналітичними ключами для аналізу тембрової організації квартету стали наукові положення, викладені в статтях P. Boulez (1987), D. Smalley (1994), S. Larson та L. Van Handel (2005) у яких розроблено підходи до опозиційних пар понять для аналізу тембрової організації музичного твору. У своїй роботі 1987 року П'єр Булез запропонував аналітичну дихотомію «артикуляція – злиття (ф'южн)». Згідно з його концепцією, ці поняття формують два полюси музичної фактури: якщо «світ артикуляції» передбачає чітке виокремлення окремих звукових подій та ліній (що є характерним для камерної музики), то «світ злиття» орієнтований на синтез звукових мас та створення єдиного темброво-колористичного полотна, що властиве оркестровій практиці. D. Smalley (1994) аналізує електроакустичну музику за допомогою пари інтеграція / дезінтеграція, описуючи об'єднання або розпад тембрових комплексів. Larson та Van Handel (2005) пропонують поняття музичної інерції, яке легітимізує введення тембрової інерції, а опозиційним авторським поняттям є темброва активність, що відображає зміну тембру різними засобами. Застосування цих опозиційних пар дозволяє об'єктивно оцінювати взаємодію тембрових елементів, виявляти художні наміри композитора та розкривати логіко-конструктивні принципи композиції.

Мета пропонованої статті полягає у дослідженні Струнного квартету О. Щетинського з точки зору тембрової організації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Квартет для струнних О. Щетинського написано у 1991 році та присвячено берлінському струнному квартету Kairos Quartett, що спеціалізується на виконанні сучасної академічної музики. Композитор детально окреслив загальну концепцію та композиційно-технічні особливості в анотації до твору. В ній він зазначає, що твір є чотиричастинним циклом, в якому використовується "архетип класичної форми" не через відтворення усталених жанрових структур, а шляхом втілення відповідних типів музичного руху. У композиції простежується умовна відповідність класичним частинам: перша – динамічна, енергійна, наближена за характером до сонатного алегро; друга – зосереджена, медитативна, з рисами адажіо; третя – легка, гнучка, з ритмічними мерехтіннями, що нагадують скерцо. Фінал тяжіє до пізньоромантичної моделі (Брамс, Чайковський, Малер, Шнітке), виявляючи повільний темп, ностальгійність, відсутність узагальнень чи логічного завершення. Така структура підкреслює, за словами самого композитора, «наявність конкретної ознаки без її традиційного джерела або підґрунтя: класична форма без класичних форм» (Щетинський, 1991).

Як зазначає композитор, у квартеті застосований мікротематизм: відсутня традиційна тема як окрема, замкнена мелодико-гармонічна структура. Натомість увесь матеріал розгортається з кількох дрібних інтервальних та ритміко-метричних моделей, що варіюються, трансформуються, переплітаються. Ці структури функціонують як своєрідні мікроелементи органічної тканини композиції. Важливого значення набуває мікрохроматизм, який використано не як рівноправне розширення 12-ступеневої шкали, а як засіб виразної трансформації традиційної хроматики. Він функціонує як «додатковий інструмент для альтерації», що дозволяє «збагатити звичні звукоряди». В анотації до твору зазначено: «мікрохроматика не дорівнює іншим звукам, вона лише фокусує виразність традиційної дванадцятизвукової палітри» (Щетинський, 1991).

Темброву організацію твору буде проаналізовано за такими параметрами опозиційних пар: темброва дезінтеграція / інтеграція, темброва інерція / активність.

Як зазначає О. Щетинський, в творі використовується "архетипи класичних форм" через відтворення типу руху, а не жанрових структур. Тому перша частина є динамічною, в контурах її форми присутня стадіальність, притаманна класичній сонатній формі, котра, однак, не може бути реалізована через відсутність тональності. На початку викладаються дві теми, які споріднені, про що буде зазначено далі, і які піддаються активному розвитку впродовж всієї частини.

Основним мотивом першої теми є секунда, яка звучить в різних варіантах: як мала і велика секунди, а також із застосуванням

мікрохроматики, у висхідному та у низхідному напрямку. Ця інтервальна модель виконує функцію тематичного ядра ГП. Динаміка переважно статична *p,* інструменти струнного квартету озвучують фразу по черзі, за принципами неточної імітації, утворюючи поліфонічні діалоги, тріо та квартет. З такту 28 спостерігається поступове зростання динамічної напруги (*crescendo*), кульмінаційна точка припадає на такт 31 (*mf*), після чого відбувається поступове згасання, що формально завершує експозиційну фазу першої теми (до такту 36). В межах цього розділу тема розвивається за допомогою інтервальних варіантів, в тому числі мікрохроматики, а також ритмічної роботи, яка полягає у зменшенні тривалості звуків на початку фрази і збільшенні в кінці, зсувів фраз стосовно сильної долі. При цьому центральний ритмічний елемент – тріоль – залишається без змін.

Звучання інтервалів малої секунди в одному регістрі, в однорідних динамічних і артикуляційних умовах (тт. 1–10) сприяє тембровій інтеграції ансамблевої фактури. Натомість темброва дезінтеграція проявляється у зв'язку зі змінами динаміки й регістра (тт. 24–36).

Темброва інерція демонструється через сталість техніки звуковидобування (*legato*). Розвиток відбувається за рахунок роботи з фактурою та звуковисотністю.

З такту 36 викладається друга тема, яка генетично пов'язана з тематизмом першої теми: перший інтервал в ній септіма, яка є оберненням секунди, однак далі композитор розширює інтервальний склад тематизму за рахунок використання терції, сексти, тритону, кварти. В процесі розвитку з'являються нові тематичні елементи: трелі, гра флажолетів на певній струні (D), що вказує на багатоелементість розділу. З точки зору ритмічної організації друга тема не схожа на першу і це яскраво підкреслює її інакшість. До того ж виклад теми маркується зміною артикуляції з *legato* на *pizzicato*, що актуалізує темброво-фактурний засіб розвитку. Друга тема позначена більш різноманітною динамікою.

У тембровій організації другого розділу домінують ознаки тембрової активності, що простежується в застосуванні більшої варіативності штрихів та способів звуковидобування зі зміною їх у більш короткі проміжки часу: *pz, трелі, legato, sul ponticello, legato.* Темброва дезінтеграція слугує основним засобом музичного розвитку та проявляється у різнорідних умовах артикуляції, динаміки, регістру, що надає підстав говорити про темброву поліфонію, адже кожна лінія голосу інструменту має свої умови існування, які потім переходять до іншого голосу і т.д.

Новий етап розвитку, в якому відбувається активна розробка тематизму (тт. 85–113), чітко окреслена введенням *glissando*, як основного прийому в цьому розділі. Розробкова хвиля складається з декількох фаз, що в цілому притаманне класичним етапам розвитку класичної сонатної форми. Композитор виокремлює ключові інтервали з попередніх тем, ритмічно, фактурно та темброво їх розвиваючи. Відбувається мотивна розробка, що передбачає руйнування цілісності теми, виділення окремих мотивів, з якими здійснюється метроритмічна, артикуляційна та темброво-фактурна робота. У цьому розділі міра дезінтеграції більша за рахунок скорочення проміжку часу між змінами артикуляційними, звуковидобування, регістру, ритму. Композитор пришвидшує ритмічну пульсацію, збільшуючи кількість подій на одиницю часу, що сприяє інформативній насиченості музичного матерілу.

Основна робота відбувається за рахунок тембрової активності, ми тут спостерігаємо різноманітність технік glissando, col legno, sul ponticello, non legato, legato, staccato, pz, трелі. Міра дезінтеграції максимальна, адже кожен учасник квартету виконує свою самостійну, детально пропрацьовану партію, що свідчить про глибоку увагу до кожного елементу виконання звуку (регістр, динаміка, техніка звуковидобування, артикуляція), і, відповідно, знову підтверджується ідея використання темброво-фактурного розвитку як основного шляху розвитку музичного матеріалу.

Наступний етап розвитку (починаючи з такту 113) окреслено появою нового способу звуковидобування – флажолетів та ведучої лінії темброво поліфонічного тла – витриманих квартових педалей. Заявлені раніше теми зазнають тут нової хвилі розвитку, більш інтенсивної, прискорено в часі, що надає відчуття "стиснення пружини", зростання напруги. Принципи тембрової організації: активність та дезінтеграція залишаються провідними.

Умовно завершальний розділ відзначено значним розрідженням фактури, різкою зміною динаміки (*sub p* після *ff*), поверненням ведучого інтонаційного елементу – секунди з першого розділу експозиції у поєднанні з ведучим способом звуковидобування другого розділу *pz* з варіативністю *bartok-pizzicato* (з такту 178). Таким чином яскраво простежується генетична схожість та синтез двох провідних елементів з першого та другого розділів. Принцип тембрової активності залишається домінуючим, що підтверджується застосуванням *pz, legato, tenuto, staccato, glissando,* трелі. Міра дезінтеграції зменшується, поступаючись інтегративним епізодам, що природньо для завершення музичного висловлювання. М'які флажолетні оркестрові педалі в акордовій фактурі у динаміці *p, pp,* окреслюють завершення першої частини.

Згідно з концепцією «архетипів класичних форм», про яку сам композитор зазначає у передмові до твору, друга частина квартету має риси адажіо. Провідні музичні елементи, окреслені у першій частині, отримують тут новий рівень розвитку. Основною тематичною сферою виступає оркестрова педальна фактура на флажолетах (тт. 212–290), яка створює відчуття статичності та медитативності. Контрастна зона середнього розділу (тт. 291–317) побудована у вигляді поліфонічного канону в техніці *legato*, після чого відбувається повернення початкового матеріалу – акордових флажолетних педалей (тт. 317–341). Загалом друга частина утворює тричастинну форму (*A–B–A'*). Провідним принципом її тембрової організації виступає інтеграція, яка забезпечує відчуття цілісності фактурного простору, тоді як темброва інерція підкреслює стійкість виразових засобів.

Третя частина (*Allegro molto*) за характером руху наближається до скерцо. У фактурі чітко вирізняються два пласти: оркестрова педаль та рух шістнадцятими, тематично пов'язаний із секундовим інтонаційним комплексом (тт. 342–398). Взаємодія цих пластів зумовлює темброву дезінтеграцію між лініями, водночас зберігаючи інтеграцію всередині кожної партії; темброва інерція проявляється у стабільності внутрішніх структур окремих голосів. Починаючи з такту 398 розпочинається новий етап розвитку: рух шістнадцятими інтенсивно розгортається, набуваючи рис фугатного проведення, тоді як оркестрова педаль поступово трансформується у вільні глісандо.

Отже, можна стверджувати, що в кожній наступній частині квартету провідні тематичні елементи постають у новому ракурсі. Композитор уже в першій частині закладає основи тематичного матеріалу, який отримує багатовимірне переосмислення в подальших розділах циклу.

Четверта частина квартету (*Adagio*) за авторською концепцією наслідує пізньоромантичний тип фіналу (Брамс, Чайковський, Малер, Шнітке), що виявляється передусім у повільному темпі, виразній ностальгійності та відсутності узагальнень чи кульмінаційного підсумку. Її драматургія побудована не на логіці спрямованого розвитку, а на розгортанні протяжних звукових площин, де панує стан зосередженої рефлексії.

Форма частини тяжіє до наскрізного розгортання з умовним поділом на три етапи: початковий розділ із розгортанням секундово, тритонових інтонацій на тлі статичних акордових педалей, центральний розділ з наростанням фактурної щільності та збагаченням тембрової палітри (варіативне *pizzicato*, *sul ponticello*, флажолети), а також завершальна етап, де спостерігається поступове згасання динаміки й розрідження фактури. Особливістю фіналу є повернення окремих інтонаційних елементів попередніх частин, зокрема секундового мотиву та педальних фігурацій, проте вони постають у трансформованому вигляді, набуваючи рис ремінісценцій.

Провідним принципом тембрової організації виступає інтеграція, яка забезпечує однорідність звукового середовища. Вона підкреслюється застосуванням флажолетних акордів у поєднанні з м'якою динамікою (*p–pp*). Водночас інтеграція врівноважується епізодами дезінтеграції, які виявляються у змінах артикуляції та фактурного викладу: введення *glissando*, контрастних pizzicato, коротких фрагментів із підвищеною тембровою активністю. Ці моменти переривають стан споглядальної інерції. Таким чином, у фіналі квартету темброві принципи – інтеграція, дезінтеграція, інерція та активність – поєднуються в особливому балансі, що надає звучанню відтінку камерної монументальності без кульмінаційного завершення. Відсутність традиційної розв'язки наближає фінал до романтичної моделі відкритого закінчення, де головним стає процес поступового згасання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного аналізу встановлено, що Струнний квартет О. Щетинського (1991) демонструє цілісну систему тембрової організації, у якій провідними чинниками виступають опозиційні пари понять інтеграція / дезінтеграція та інерція / активність. Їхня взаємодія простежується на всіх структурних рівнях – від локальних фактурно-інтонаційних елементів до драматургії циклу. Тембр у творі виконує провідну функцію, забезпечуючи цілісність композиційного процесу.

Струнний квартет постає прикладом моделі циклу, де «архетип класичної форми» інтерпретується поза межами тонально-тематичної логіки. Поєднання мікротематизму, мікрохроматики та темброво-фактурної варіативності визначає тип композиторського мислення.

Перспективами подальших досліджень є: порівняння квартету з іншими камерними творами композитора; розширення методологічної бази через залучення акустичних і комп'ютерних методів аналізу тембру, що сприятиме більш об'єктивному вимірюванню тембрових параметрів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Boulez P. Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*. 1987. No2 (1). С. 161–171.
2. Калашник М. Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 73–80. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11
3. Larson S., Van Handel L. Measuring musical forces. *Music Perception*. 2005. No23 (2). С. 119–136.
4. Максимчук В. В. Особливості музичної мови фортепіанних творів Олександра Щетинського : магістер. робота. Львів, 2022. 65 с.
5. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. 2023. Вип. 43. С. 123–128. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286847
6. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 220 с.
7. Savchenko H. S. Смисли та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Колективна монографія*, с. 231–251. Рига : Baltija Publishing, 2021. DOI: 10.30525/978-9934-26-072-8-12
8. Савченко Г. С. «Lacrimosa» Олександра Щетинського: музика, написана під час війни з вірою в перемогу Людяності і Світла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 66. С. 108–125. DOI: 10.34064/khnum1-66.07.
9. Савченко Г. С. Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. Рига : Baltija Publishing, 2023. 202 с.
10. Smalley D. Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*. 1994. No10 (2). С. 35–48.
11. Щетинський О. С. Струнний квартет (1991) [Ноти] : партитура. 46 с.

REFERENCES:

1. Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 161–171. [in English]
2. Kalashnyk, M. (2025). Zvuokoobraz fortepiano u tvorchosti O. Shchetynskoho [Piano sound-image in the works of O. Shchetynskyi]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 73–80. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11 [in Ukrainian].
3. Larson, S., & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23(2), 119–136. [in English]
4. Maksymchuk, V. V. (2022). Osoblyvosti muzychnoyi movy fortepiannykh tvoriv Oleksandra Shchetynskoho [Features of the musical language of piano works by Oleksandr Shchetynskyi] (Master's thesis). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
5. Paliichuk, I. S. (2023). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti tvorchosti dlia dukhovykh instrumentiv O. Shchetynskoho [Genre-stylistic and performance features of the works for wind instruments by O. Shchetynskyi]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats*, 43, 123–128. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286847 [in Ukrainian].
6. Rud, P. V. (2021). Evoliutsiia kompozytorskoho styliu Oleksandra Shchetynskoho [Evolution of the compositional style of Oleksandr Shchetynskyi] (Candidate dissertation). Kharkiv, Ukraine: National University of Arts. [in Ukrainian]
7. Savchenko, H. S. (2021). Smysly ta kody v instrumentalnykh tvorakh O. Shchetynskoho [Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynskyi]. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic*

universals: collective monograph (pp. 231–251). Riga: Baltija Publishing. DOI: 10.30525/978-9934-26-072-8-12 [in Ukrainian]

8. Savchenko, H. S. (2023). “Lacrimosa” Oleksandra Shchetynskoho: muzyka, napysana pid chas viiny z viroi u peremohu Liudianosti i Svitla [“Lacrimosa” by Oleksandr Shchetynskyi: music written during the war with faith in the victory of Humanity and Light]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 66, 108–125. DOI: 10.34064/khnum1-66.07 [in Ukrainian]

9. Savchenko, H. S. (2023). Orkestrove myslennia Oleksandra Shchetynskoho: zvuk, prostir, materiia [Orchestral thinking of Oleksandr Shchetynskyi: sound, space, matter]. Riga: Baltija Publishing. 202 p. [in Ukrainian]

10. Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10(2), 35–48. [in English]

11. Shchetynskyi, O. S. (1991). String Quartet [Score]. 46 p. [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 09.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.05:004
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-29

Яна АНТОНОВА
старший викладач кафедри рисунка
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, м. Київ, 01014, Україна
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0003-3036-063X*

Бібліографічний опис статті: Антонова, Я. (2025). Рисунок і живопис у контексті діджиталізації: традиції та нові підходи в графічному дизайні. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 240–244, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-29

РИСУНОК І ЖИВОПИС У КОНТЕКСТІ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ПІДХОДИ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджено місце й роль рисунку та живопису як фундаментальних дисциплін у структурі професійної підготовки графічних дизайнерів в умовах активної діджиталізації освітнього процесу та художньо-креативної практики. Обґрунтовується, що, незважаючи на інтенсивне впровадження цифрових інструментів, віртуальної та доповненої реальності, 3D-моделювання, алгоритмічного дизайну та штучного інтелекту у візуальну комунікацію, саме традиційні мистецькі практики залишаються основою для формування цілісного художнього мислення. Академічний рисунок виступає ключовим засобом розвитку спостережливості, уміння передавати пропорції, форму та просторові відносини, тоді як живопис забезпечує глибоке розуміння кольорових гармоній, світлотіньових контрастів і пластичної виразності.

Особливу увагу приділено проблемі взаємодії класичних художніх методик із сучасними цифровими підходами у процесі дизайнерської освіти. Показано, що використання планшетного малювання, віртуальних студій, графічних редакторів і спеціалізованих онлайн-платформ не витісняє, а доповнює традиційні форми навчання, надаючи студентам можливість працювати в умовах гібридного середовища. Водночас зазначається, що повна відмова від традиційного рисунку й живопису на користь виключно цифрових практик може призвести до втрати базових навичок, необхідних для створення виразного та концептуально обґрунтованого дизайну.

У статті систематизовано сучасні тенденції інтеграції академічних і цифрових методів, що дозволяють розвивати у студентів комплексні компетентності: аналітичне мислення, візуальну креативність, технологічну гнучкість та вміння адаптуватися до нових умов професійної діяльності. Доведено, що синтез традицій і новітніх технологій формує унікальне поле для експериментів у графічному дизайні, розширює межі візуальної культури та створює підґрунтя для інноваційних практик. Зроблено висновок, що рисунок і живопис у цифрову епоху не втрачають своєї актуальності, а трансформуються, відкриваючи нові перспективи у підготовці дизайнерів та розвитку сучасного візуального мистецтва.

***Ключові слова:** рисунок; живопис; графічний дизайн; діджиталізація; цифрові технології; мистецька освіта; інноваційні методики; художнє мислення; візуальна культура.*

Yana ANTONOVA
Senior Lecturer at the Department of Drawing
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boichuk, 32 Mykhailo Boichuk Street, Kyiv, 01014, Ukraine
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0003-3036-063X*

To cite this article: Antonova, Ya. (2025). Drawing and painting in the context of digitalization: Traditions and new approaches in graphic design. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 240–244, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-29

DRAWING AND PAINTING IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION: TRADITIONS AND NEW APPROACHES IN GRAPHIC DESIGN

The article examines the place and role of drawing and painting as fundamental disciplines in the professional training of graphic designers in the context of the active digitalization of the educational process and artistic-creative practice. It is substantiated that despite the intensive implementation of digital tools, virtual and augmented reality, 3D modeling, algorithmic design, and artificial intelligence in visual communication, traditional artistic practices remain the basis for the formation of holistic artistic thinking. Academic drawing serves as a key means of developing observation, the ability to convey proportions, form, and spatial relationships, while painting provides a deep understanding of color harmonies, light and shadow contrasts, and plastic expressiveness.

Special attention is paid to the interaction of classical artistic methods with modern digital approaches in the process of design education. It is shown that the use of tablet drawing, virtual studios, graphic editors, and specialized online platforms does not replace but complements traditional forms of learning, providing students with the opportunity to work in a hybrid environment. At the same time, it is noted that a complete rejection of traditional drawing and painting in favor of exclusively digital practices may lead to the loss of basic skills necessary for creating expressive and conceptually grounded design.

The article systematizes current trends in the integration of academic and digital methods, which allow students to develop comprehensive competencies: analytical thinking, visual creativity, technological flexibility, and the ability to adapt to new conditions of professional activity. It is proved that the synthesis of traditions and modern technologies creates a unique field for experiments in graphic design, expands the boundaries of visual culture, and forms a basis for innovative practices. It is concluded that drawing and painting in the digital era do not lose their relevance but are transformed, opening up new perspectives in the training of designers and the development of contemporary visual art.

Key words: *drawing; painting; graphic design; digitalization; digital technologies; art education; innovative methods; artistic thinking; visual culture.*

Актуальність проблеми. У сучасних умовах діджиталізації та глобальної інтеграції цифрових технологій у всі сфери суспільного життя особливого значення набуває переосмислення ролі традиційних мистецьких дисциплін у системі дизайнерської освіти. Використання VR/AR, 3D-графіки, штучного інтелекту та інтерактивних платформ створює нові можливості для графічного дизайну, однак водночас виникає небезпека знецінення академічного рисунку та живопису як базових складових професійної підготовки. Саме вони забезпечують розвиток просторового мислення, формування кольорової чутливості, розуміння композиційних принципів та образного бачення, без яких неможливе створення якісних дизайн-рішень. Проблема полягає у пошуку балансу між традиційними художніми практиками та новими цифровими методиками, що дає змогу формувати у студентів комплексні компетентності для успішної реалізації у сучасному професійному середовищі. Актуальність дослідження зумовлена потребою у збереженні академічних засад мистецької освіти при одночасному впровадженні інновацій, які розширюють межі графічного дизайну та візуальної культури загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний науковий дискурс щодо ролі рисунку та живопису в підготовці графічних дизайнерів рухається у двох взаємопов'язаних напрямах: 1) збереження академічних засад художньої школи; 2) інтеграція цифрових технологій у навчальні практики.

Український корпус праць підкреслює фундаментальність традиційної художньої підготовки. Видання з академічного рисунку (Беттгер, 2019) систематизує поетапне формування навичок спостереження, пропорцій та просторового мислення, що корелює з потребами графічного дизайну у точній візуалізації форми. Теоретичні курси з кольору й композиції (Жукова, 2020) деталізують закономірності кольорових гармоній і ритміко-композиційних структур, які лежать в основі айдентики, макетування та типографії. Узагальнюючі праці з дизайну та образотворчого мистецтва (Гончаренко, 2021) акцентують на міждисциплінарності сучасного дизайну, де рисунок і живопис виконують пізнавально-аналітичну та формотворчу функції. У площині мистецької освіти (Карпенко, 2018) артикулюється завдання збереження «ядра» традиційних дисциплін при одночасному оновленні методик, тоді як історико-методологічний вимір (Протас, 2017) демонструє спадкоємність української школи рисунку та її адаптивність до викликів часу.

Другий напрямок зосереджується на цифровій трансформації навчання. Праці про візуальне мистецтво в умовах цифрових технологій (Сидоренко, 2020) та про трансформації

художньої освіти (Роготченко, 2022) окреслюють можливості VR/AR, планшетного малювання, 3D-моделювання й алгоритмічних інструментів. Дослідження про діджиталізацію у взаємодії з дизайном (Брильов, Кузьмічова, Колесников, 2024) пропонують модель балансування між «аналоговою» чуттєвістю та цифровою продуктивністю, де класичні практики не заперечуються, а підсилюються цифровими робочими потоками. У міжнародному полі напряму з'являється методологічне підґрунтя: збірник про практики та дослідження рисунку (Garner, 2008) формує рамки рефлексивного малюнкового досвіду; Edwards (2012) описує когнітивні механізми опанування рисунку, що зберігають релевантність і в цифрових інструментах; McCloud (1993) розкриває принципи візуального наративу, важливі для сторітелінгу, інфографіки й UX-комунікації. Paul (2015) концептуалізує «digital art» як середовище, де традиційні медіа трансформуються, а не зникають. Практико-орієнтовані джерела для дизайн-освіти (Lupton & Phillips, 2015) забезпечують зв'язок теорії композиції з актуальними графічними системами, а Lankow, Ritchie & Crooks (2012) демонструють, як класичні принципи композиції й ієрархії переносяться у цифрові візуальні комунікації (інфографіка, дата-сторітелінг).

Сукупно попередні студії підтверджують: (1) академічний рисунок і живопис є незамінним підґрунтям для розвитку просторового мислення, колористичної чутливості та композиційної грамотності; (2) цифрові технології доцільно розглядати як інструменти розширення й прискорення навчальних процесів, а не як заміну традиційних практик; (3) найбільш продуктивною є інтегративна модель, у якій «аналогові» та «цифрові» методи співпрацюють. Водночас наявні праці рідко пропонують операційно вимірювані моделі інтеграції (навчальні рубрики, критеріальні матриці, поетапні компетентнісні карти). Саме цю лакуну й покликана заповнити запропонована стаття, пропонуючи методичні рішення для збалансованої взаємодії традицій і нових підходів у графічному дизайні.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення та обґрунтування ролі рисунку і живопису як фундаментальних дисциплін у системі професійної підготовки графічних дизайнерів в умовах діджиталізації. Дослідження спрямоване на аналіз взаємодії традиційних мистецьких практик і сучасних цифрових технологій, визначення їхнього впливу на формування художнього мислення, розвиток творчих компетентностей та професійних навичок майбутніх дизайнерів. Особлива увага приділяється пошуку оптимального балансу між класичними та інноваційними підходами в освітньому процесі, що дозволяє забезпечити комплексність підготовки та конкурентоспроможність фахівців у сфері сучасного графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі дослідження проаналізовано сучасний стан взаємодії традиційних художніх дисциплін – рисунку та живопису – з новими цифровими технологіями, які активно інтегруються у сферу графічного дизайну.

Перш за все, визначено, що академічний рисунок продовжує виконувати базову функцію у формуванні професійного мислення дизайнера. Саме через практику спостереження та зображення форми майбутні фахівці набувають умінь аналізувати пропорції, будову об'єктів і просторові відносини. Це забезпечує розвиток здатності до візуалізації ідей, які згодом можуть трансформуватися у складні графічні рішення. Живопис, у свою чергу, розкриває перед студентами закономірності кольорових гармоній, контрастів, фактур і світлотіньових нюансів, що формують виразність і художню переконливість візуальних образів.

Окремо розглянуто інтеграцію цифрових інструментів у процес навчання. Використання графічних планшетів, спеціалізованих програм (Adobe Photoshop, Illustrator, Procreate, Clip Studio Paint), а також VR/AR-студій відкриває нові можливості для експериментів із формою, кольором і композицією. Такі технології дозволяють студентам швидко візуалізувати ідеї, моделювати просторові структури та створювати інтерактивні образи. Водночас традиційні практики зберігають свою унікальну роль у розвитку відчуття матеріальності, тактильності та індивідуального стилю художника.

Результати аналізу свідчать, що найбільш ефективним є поєднання класичних та цифрових методів у навчальному процесі. Наприклад, вправи з академічного рисунку можуть бути доповнені їхнім цифровим відтворенням, що

допомагає студентам порівняти різні техніки та оцінити їхні можливості. Подібний підхід формує комплексні компетентності: від точності й дисципліни академічної школи – до гнучкості й мобільності цифрового середовища.

Рисунок і живопис у контексті діджиталізації розглядаються не як протиставлені сфери, а як взаємодоповнюючі складові освітнього процесу. Їхній синтез створює умови для формування конкурентоспроможного дизайнера, здатного поєднувати глибину традиційної мистецької культури з інноваційними можливостями сучасних технологій.

Проведене дослідження підтвердило, що рисунок і живопис залишаються незамінними складовими у професійній підготовці графічних дизайнерів навіть в умовах активної діджиталізації. Академічний рисунок забезпечує розвиток просторового мислення, вміння аналізувати форму та пропорції, тоді як живопис формує чутливість до кольору, світлотіньових відносин і композиційної цілісності. У поєднанні з цифровими технологіями ці дисципліни створюють підґрунтя для комплексного розвитку творчих і професійних компетентностей майбутніх фахівців. Результати дослідження свідчать, що ефективною є саме інтегративна модель навчання, яка поєднує класичні методики з інноваційними цифровими інструментами. Такий підхід сприяє формуванню гнучкого професійного мислення, здатного адаптуватися до викликів сучасної дизайнерської практики. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методичних моделей інтеграції традиційних та цифрових технік у навчальних програмах, вивченні впливу цифрових платформ і VR/AR-технологій на формування художнього мислення студентів, аналізі ефективності змішаного навчання у підготовці дизайнерів, а також у розширенні міждисциплінарних зв'язків між образотворчим мистецтвом, інформаційними технологіями та креативними індустріями. Синтез рисунку, живопису та цифрових технологій відкриває нові можливості для модернізації дизайнерської освіти, сприяє розвитку інноваційної візуальної культури та формуванню конкурентоспроможних фахівців у сфері графічного дизайну.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження підтвердило, що рисунок і живопис залишаються ключовими складовими професійної підготовки графічних дизайнерів навіть в умовах активної діджиталізації освітнього середовища. Традиційні художні дисципліни забезпечують розвиток просторового мислення, аналітичних навичок і колористичної чутливості, тоді як цифрові технології надають нові можливості для експерименту, інтерактивності та гнучкості у візуальній комунікації. Інтегративна модель навчання, що поєднує академічні практики та інноваційні цифрові методи, довела свою ефективність у формуванні комплексних компетентностей майбутніх дизайнерів.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці детальних методичних моделей інтеграції традиційних і цифрових технік, створенні критеріальних матриць для оцінювання художньо-графічних компетентностей у гібридному освітньому середовищі, аналізі впливу VR/AR-технологій на формування образного мислення студентів, а також в розширенні міждисциплінарних зв'язків між образотворчим мистецтвом, інформаційними технологіями та креативними індустріями. Подальше осмислення взаємодії рисунку, живопису та цифрових практик відкриває нові можливості для модернізації системи мистецької освіти та розвитку інноваційної візуальної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беттгер Г. Основи академічного рисунку. Київ: Арт-Прес, 2019. 256 с.
2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики // АРТ-платФОРМА. 2024. Т. 9, № 2. С. 228–241. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241
3. Гончаренко В. Дизайн та образотворче мистецтво. Львів: Академія, 2021. 312 с.
4. Жукова Л. Теорія кольору та композиції. Харків: Вища школа, 2020. 198 с.
5. Карпенко О. Традиції й інновації у мистецькій освіті. Київ: Мистецтво, 2018. 284 с.
6. Протас О. В. Українська школа рисунку: традиції та сучасність. Київ: Либідь, 2017. 256 с.
7. Роготченко О. М. Сучасні трансформації художньої освіти: виклики цифрової доби. Харків: ХДАДМ, 2022. 192 с.

8. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво у добу цифрових технологій. Київ: Фенікс, 2020. 240 с.
9. Lankow, J., Ritchie, J., & Crooks, R. Infographics: The Power of Visual Storytelling. Hoboken: Wiley, 2012. 272 p.
10. Garner, S. (Ed.). Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research. Bristol: Intellect Books, 2008. 327 p.
11. Edwards, B. Drawing on the Right Side of the Brain. New York: Tarcher, 2012. 320 p.
12. McCloud, S. Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1993. 224 p.
13. Paul, C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2015. 272 p.
14. Lupton, E., & Phillips, J. Graphic Design: The New Basics. New York: Princeton Architectural Press, 2015. 264 p

REFERENCES:

1. Bettger, H. (2019). *Osnovy akademichnoho rysunku* [Fundamentals of academic drawing]. Kyiv: Art-Pres. [in Ukrainian].
2. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnykov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Fine arts and design in the era of digitalization: Trends and challenges]. *ART-Platforma*, 9(2), 228–241. https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241 [in Ukrainian].
3. Honcharenko, V. (2021). *Dyzain ta obrazotvorche mystetstvo* [Design and fine arts]. Lviv: Akademiia. [in Ukrainian].
4. Zhukova, L. (2020). *Teoriia koloru ta kompozytsii* [Theory of color and composition]. Kharkiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
5. Karpenko, O. (2018). *Tradytsii y innovatsii u mystetskii osviti* [Traditions and innovations in art education]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
6. Protas, O. V. (2017). *Ukrainska shkola rysunku: tradytsii ta suchasnist* [Ukrainian school of drawing: Traditions and modernity]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
7. Rohotchenko, O. M. (2022). *Suchasni transformatsii khudozhnoi osvity: vyklyky tsyfrovoi doby* [Contemporary transformations of art education: Challenges of the digital age]. Kharkiv: KhDADM. [in Ukrainian].
8. Sydorenko, V. D. (2020). *Vizualne mystetstvo u dobu tsyfrovykh tekhnolohii* [Visual art in the digital era]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
9. Lankow, J., Ritchie, J., & Crooks, R. (2012). *Infographics: The power of visual storytelling*. Hoboken: Wiley.
10. Garner, S. (Ed.). (2008). *Writing on drawing: Essays on drawing practice and research*. Bristol: Intellect Books.
11. Edwards, B. (2012). *Drawing on the right side of the brain*. New York: Tarcher.
12. McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York: Harper Perennial.
13. Paul, C. (2015). *Digital art*. London: Thames & Hudson.
14. Lupton, E., & Phillips, J. (2015). *Graphic design: The new basics*. New York: Princeton Architectural Press.

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 7.05:391:316.77:008(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-30

Тетяна БАЗИЛЬСЬКА
магістр проєктування взуття і галантерейних виробів, дизайнер взуття,EASTMAN GROUP, 34 West 33rd Street, New York, NY 10001, США
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0008-4338-1233*

Бібліографічний опис статті: Базильська, Т. (2025). Мода як медіа: роль одягу у формуванні соціальних наративів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 245–252, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-30

МОДА ЯК МЕДІА: РОЛЬ ОДЯГУ У ФОРМУВАННІ СОЦІАЛЬНИХ НАРАТИВІВ

У роботі досліджується мода як засіб формування соціальних наративів, розглядаючи одяг не лише як елемент зовнішнього вигляду, а й як спосіб вираження ідентичності, політичних змін та суспільних настроїв. **Мета.** *Дослідження покликане з'ясувати, як мода – насамперед сучасні дизайнерські переосмислення українського народного костюма – виконує функцію медіа, що транслює соціальні наративи, політичні меседжі й колективну пам'ять. Центральним об'єктом аналізу є символіка орнаментів, колористика та конструктивні рішення, через які вибудовується діалог між історичною спадщиною і сучасними культурними процесами.*

Методологія. *Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що об'єднує: (1) історико-етнографічний аналіз 96 музейних і приватних колекцій; (2) культурну семіотику для дешифрування візуальних кодів; (3) контент-аналіз 220 зображень подіумних показів і соціальних мереж 2014–2024 рр.; (4) case-study п'яти провідних брендів («Gunia Project», «Varenyky Fashion», «Oberig», «Foberini», «Hvoya»); (5) критичний огляд понад тридцяти законодавчих актів, що регламентували носіння національного вбрання від XVI ст. до сьогодення; (6) напівструктуровані інтерв'ю з 18 дизайнерами та 42 споживачами, які дозволили зіставити творчі інтенції з громадськими очікуваннями. Виявлено, що мода в Україні стала простором для висловлення політичних позицій, що підтверджується використанням традиційного вбрання під час громадських протестів та культурних подій. Також розглянуто, як глобалізація впливає на інтерпретацію національного костюма, формуючи баланс між збереженням автентичності та адаптацією до сучасних вимог ринку. Підкреслено, що мода виконує функцію медіа, оскільки вона передає суспільні наративи, закріплює символи національної ідентичності та відображає колективну пам'ять.*

Наукова новизна. *Уперше доведено, що модернізований український народний костюм є автономним кросмедійним кодом, здатним виконувати естетичну, комунікативну й політичну функції одночасно. Виявлено механізми «перешифрування» традиційних символів у глобалізованому модному дискурсі: автентична вишивка інтегрується в мінімалістичні силуети, локальні тканини поєднуються з технотекстилем, а регіональна палітра адаптується до колірної системи Pantone. Викристалізовано три дизайнерські стратегії – реконструктивну, гібридизаційну та концептуальну, – кожна з яких формує власний набір маркерів культурної приналежності. Доведено, що залучення народних мотивів посилює національну ідентичність у постколоніальному й воєнному контекстах і водночас виконує роль інструмента м'якої культурної дипломатії.*

Висновки. *Узагальнено, що одяг є ефективним каналом суспільної комунікації, що формує уявлення про спільноту та її цінності; політичні трансформації безпосередньо впливають на дизайнерські рішення, змінюючи символічне навантаження кольорів, орнаментів і крою; збереження культурного коду через моду забезпечує баланс між автентичністю та глобальними ринковими вимогами, підтримуючи економічну стійкість локальних виробників; інтеграція народних мотивів у повсякденний гардероб популяризує нематеріальну спадщину й розширює культурну дипломатію України у світі; мода виступає не лише індикатором, а й каталізатором соціальних змін, формуючи нові візуальні сценарії колективної ідентичності. Результати дослідження свідчать про те, що одяг є не лише предметом споживання, а й інструментом суспільної комунікації, який формує уявлення про спільноту та її культурні цінності.*

Ключові слова: *культурна ідентичність, народний костюм, символіка одягу, дизайн, традиційно-сучасно синергія.*

Tetiana BAZYLSKA
Master's Degree in Footwear and Leather Accessories Design,
Footwear Designer, EASTMAN GROUP, 34 West 33rd Street, New York, New York 10001, USA
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0008-4338-1233*

To cite this article: Bazylska, T. (2025). Fashion as media: The role of clothing in shaping social narratives. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 245–252, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-30

FASHION AS MEDIA: THE ROLE OF CLOTHING IN SHAPING SOCIAL NARRATIVES

This paper looks at fashion as a way to shape social narratives, seeing clothes not just as something to look good in, but also as a way to express identity, political change, and social moods. **Objective.** *The study aims to determine how fashion, primarily contemporary designer reinterpretations of Ukrainian folk costumes, functions as a medium that transmits social narratives, political messages, and collective memory. The central focus of the analysis is the symbolism of ornamentation, color schemes, and design structures that create a dialogue between historical heritage and contemporary cultural processes.*

Methodology. *The study is based on an interdisciplinary approach that includes: (1) historical and ethnographic analysis of 96 museum and private collections; (2) cultural semiotics used to interpret visual codes; (3) content analysis of 220 images from runway shows and social media platforms between 2014 and 2024; (4) case studies of five leading brands (Gunia Project, Varenyky Fashion, Oberig, Foberini, and Hvoya); (5) a critical review of more than thirty legislative acts regulating the use of national dress from the sixteenth century to the present; and (6) semi-structured interviews with 18 designers and 42 consumers, which enabled a comparison of creative intentions and public expectations.*

The study finds that fashion in Ukraine has become a platform for expressing political positions, as evidenced by the appearance of traditional clothing in public protests and cultural events. It also explores the influence of globalization on the interpretation of national costumes, highlighting the balance between preserving authenticity and adapting to modern market demands. The research emphasizes that fashion acts as a medium, transmitting social narratives, reinforcing national identity symbols, and reflecting collective memory.

Scientific Novelty. *For the first time, the study establishes that the modernized Ukrainian folk costume represents an autonomous cross-media code capable of simultaneously performing aesthetic, communicative, and political functions. It identifies mechanisms through which traditional symbols are reinterpreted in the context of global fashion. Authentic embroidery is incorporated into minimalist silhouettes, local fabrics are combined with technical textiles, and regional color palettes are adapted to the Pantone color system. The study outlines three design strategies: reconstructive, hybrid, and conceptual. Each approach produces its own set of cultural identity markers. The integration of folk motifs is shown to strengthen national identity in post-colonial and conflict-related contexts while also serving as an instrument of soft cultural diplomacy.*

Conclusions. *The research concludes that clothing serves as an effective channel of social communication that shapes perceptions of community and shared values. Political transformations influence design decisions by altering the symbolic meaning of colors, patterns, and cuts. The preservation of cultural codes through fashion maintains a balance between authenticity and global market requirements, supporting the economic resilience of local producers. The incorporation of folk elements into everyday wardrobes promotes the visibility of intangible cultural heritage and extends Ukraine's reach in international cultural diplomacy. Fashion is positioned not only as an indicator of social change but also as a catalyst that generates new visual scenarios of collective identity. Ultimately, clothing functions both as a consumer product and as a tool of communication that contributes to shaping cultural awareness and social cohesion.*

Key words: *cultural identity, folk costume, clothing symbolism, design, traditional-modern synergy.*

Постановка проблеми. Достеменно відомо, що одяг виступає не лише функціональним елементом гардероба, а й вагомим засобом комунікації, що відображає соціальні, культурні та політичні процеси. Упродовж історії мода виконувала роль індикатора суспільних трансформацій, символізуючи як соціальну стратифікацію, так і процеси емансипації, національного самовираження та культурного оновлення. У сучасному комунікативному середовищі, де інформація поширюється через різноманітні медіа, мода також функціонує як канал трансляції соціальних наративів.

Український народний костюм постає засобом репрезентації культурної пам'яті, що не лише візуалізує естетичні орієнтири різних історичних періодів, а й уособлює процеси формування національної ідентичності. Особливої актуальності він набуває в умовах сучасних соціальних зрушень, коли традиційні мотиви використовуються не лише в контексті обрядовості чи фольклору, а й як символ громадянської позиції.

У статті мода розглядається як засіб комунікації, що формує колективну ідентичність через стильові коди, символіку та культурні референції. Аналізується адаптація традиційного українського одягу до сучасних соціокультурних умов і трансформація його значення у публічному дискурсі. Особлива увага приділяється впливу політичних і соціальних чинників на зміну сприйняття народного костюма та процес його інтеграції в актуальний модний простір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз літератури, присвяченої взаємозв'язкам між психологією одягу, політичними впливами в моді та історико-етнографічними особливостями традиційного українського вбрання, демонструє складну взаємодію особистісних, соціальних та культурних аспектів одягу.

Розглянуті дослідження висвітлюють, як одяг стає потужним засобом невербальної комунікації, маркером соціальної ідентичності та інструментом політичного впливу, а також як традиційні форми вбрання адаптуються до умов урбанізації та змін у суспільстві.

D. Kodžoman (2019) аналізує психологічні аспекти одягу, зі звертанням уваги на значення кольорів, вплив одягу на самовідчуття та формування соціального іміджу. Підкреслюється, що одяг є не лише засобом захисту, а й потужним засобом комунікації, який через вибір кольорів та стилів може відображати емоційний стан, соціальний статус та навіть гендерні стереотипи. Дослідження демонструє, як різні кольори та форми одягу впливають на сприйняття особистості оточуючими та самими носіями.

У роботі Р. Квасниця (2023) розглядається взаємодія моди та політики, досліджуючи, як політичні процеси та символи впливають на формування модних трендів. Аналізуються історичні та сучасні приклади, де політична символіка, модні дефіле та імідж політичних лідерів стають засобом вираження політичних ідей та протесту. За результатами дослідження, мода виступає як важливий інструмент соціального регулювання, здатний віддзеркалювати суспільну стратифікацію та сприяти формуванню політичної свідомості.

М. В. Олійник розглядає еволюцію використання традиційного українського вбрання в міських умовах на прикладі Києва, прослідковуючи процес його дифузії в соціокультурний простір міста протягом трьох основних періодів. На першому етапі (1851–1920 рр.) відбувалося формування системного підходу до збору даних про народний одяг і його сприйняття як елемента національного костюма. У другому періоді (1920–1991 рр.) акцент зміщувався до виявлення складових сільського строю і пошуку національних ознак у міському одязі, що свідчило про взаємодію між традиційними моделями та урбаністичними впливами. Третій період (1991–2024 роки) вирізняється зростанням інтересу до проблематики національної ідентичності, що виражається, зокрема, через використання традиційного одягу, адаптованого до сучасних соціокультурних реалій. У роботі акцентовано, що народне вбрання є не лише матеріальним атрибутом, а складним соціокультурним феноменом, який виконує низку важливих функцій – зокрема, комунікативну, ідентифікаційну, політико-свідомісну та меморативну. Народний костюм у сучасному урбаністичному просторі постає засобом збереження і трансляції культурної спадщини, а також інструментом актуалізації колективної пам'яті.

Варто звернути увагу на доробок таких дослідників, як A. Mateo (2024), N. Javakhishvili (n.d.), N. A. Okwir (2025), M. A. Özdil (2021), Р. І. Безугла (2022), L. Ponomar (2024), В. Титаренко (2024), Ж. З. Денисюк (2022), M. Ahedo (2018), N. Rana (2024) та ін.

Проте, попри наявність згаданих наукових праць, проблематика моди як елементу соціального наративу залишається недостатньо опрацьованою в академічному дискурсі й потребує подальшого системного дослідження.

Мета дослідження полягає у вивченні ролі одягу у формуванні соціальних наративів на прикладі процесу модернізації українського традиційного вбрання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Взаємозв'язок між модою, культурною ідентичністю та соціополітичними реаліями завжди справляв відчутний вплив на формування культурних кодів народів, зокрема на традиційне вбрання. Одяг виступає засобом, через який репрезентуються, інтерпретуються й трансформуються колективні наративи, що відображають соціальні, політичні та культурні зміни у суспільстві.

В українському контексті, перспективи реалізації дизайнерських рішень у відношенні народних костюмів та сучасні модні практики надають розширений портрет нині наявного культурно-політичного дискурсу (Mateo, 2024; Javakhishvili, n.d.). Спостерігається тенденція трансформації традиційного одягу відповідно до потреб сучасного життя, що супроводжується переосмисленням архаїчних символів як реакцією на зміну політичного контексту та розвиток колективної ідентичності, яка набуває естетичного втілення у виборі одягу. Кожен інноваційний елемент – від композиційного розміщення вишиваних мотивів до делікатних деталей, що відсилають до спадкових силуетів, – відіграє роль у формуванні ширшої репрезентації того, ким є сучасні українці та яким чином вони долають соціокультурні виклики (Okwir, 2025).

Жодне дизайнерське рішення не постає у відриві від політичного контексту, суспільних очікувань чи процесів ідентифікації: кожна трансформація конструкції одягу здійснюється у взаємодії між культурною спадщиною та сучасними формами креативності (Özdil, 2021).

Український народний костюм історично формувався на перетині практичних функцій і символічних настанов, які віддзеркалювали розмаїття локальних традицій. Упродовж століть, у процесі інтеграції локальних спільнот на тлі численних соціополітичних трансформацій, відбулася консолідація етосу спадкоємності в дизайні. Цей процес супроводжувався креативною адаптацією силуетів, орнаментальних систем та технік оздоблення (Bezugla, 2022).

Традиційні стилі, які лежать в культурному коді сільського життя, природно підкреслювали місцеві матеріали та техніки, передавані крізь покоління. Різноманітні сорочки у стилі туніки, плісовані спідниці або з загортанням, кептарі та ретельно вишиті елементи набули ролі візуальних маркерів колективної належності одному цілому (Ponomar, 2024).Розташування вишитих мотивів навколо комору, рукавів та подолу сигналізувало не тільки про регіональне походження, але також про персональний статус, або обрядове значення. Ці композиції розглядаються в якості фундаментальних шаблонів для сучасних позицій одягу, які спрямовані на збереження почуття культурної постійності. У той же час, орнаментальні елементи мають значення у політичних та соціальних контекстах, оскільки вони несуть асоціації з колективною солідарністю та усвідомленням національних цінностей.

Політичне життя в Україні, формоване століттями імперського правління та наступними зусиллями, спрямованими на самоідентифікацію, глибоко змінило траєкторію вираження народного вбрання. Адміністративні регуляції під час імперських та авторитарних режимів характеризувалися приписами, які передбачали заборону конкретних предметів народного вбрання, або взагалі як мають одягатися простолюдини. Такі закони ставили за мету насадження соціальних ієрархій, пригнічення форм культурного вираження та просування ідеологічно обумовлених бачень одноманітності. Взаємозв'язок між політичними обмеженнями та дизайном таким чином проявлявся у кожній стадії виробництва одягу. Перехід до сучасної української національної ідеї після 1991 впровадив середовище, у якому сукня та вишиванка, могли б стати затвердженням української гордості та політичної належності (Титаренко, 2024). Дизайнери, освітні діячі та звичайні громадяни почали інтерпретувати це вбрання не тільки в якості пережитків фольклору, але також в якості зовнішніх демонстрацій цінностей, які є важливими новому українському громадському суспільству.

Події, якими була ознаменована сучасна українська історія, включаючи головні політичні переходи та публічні протестні рухи, надали додаткові рівні значення естетичних якостей традиційної вишивки та силуетів одягу. Суспільні площі, наповнені громадянами, одягнутими у вишиванки – усе це пов'язане з конотацією належності та емоційної прихильності до спільної ідеї. З точки зору дизайну, це розуміння створило необхідність розробки одягу, який суміщав би розпізнавані народні елементи з певними адаптаціями, які б відповідали сучасним контекстам, як наприклад сучасні простіші кріплення, або звичні пропорції з силуетами. У результаті таке рішення покликане забезпечити умову, за якої споживач ідентифікуватиме себе за допомогою візуальних маркерів патріотизму, водночас використовуючи повсякденне вбрання (Денисюк, 2022). Із соціально-психологічного погляду колір і орнаментальні елементи виступають індикаторами колективної свідомості, демонструючи, як вибір елементів одягу відображає глибинні процеси належності та політичної самоідентифікації.

Концептуальне підґрунтя цих трансформацій ґрунтується на розумінні того, що одяг супроводжує соціальне сприйняття статусу, лояльності та індивідуального самовираження. Надягаючи вишиванки, люди не лише апелюють до спільного історичного минулого, а й засвідчують підтримку сучасної боротьби за збереження національної ідеї.

Водночас не існує єдиного підходу до того, як саме слід інтерпретувати ці традиції в межах дизайнерського мислення (Ahedo, 2018). Іноді історичне вбрання відтворюється буквально – із збереженням структурних ознак та розміщенням орнаментів як прояв шани до спадкових знань. В інших випадках практикується інтеграція високотехнологічних методів виробництва

й глобальних стильових тенденцій, унаслідок чого створюються гібридні форми, які поєднують локальні візерунки зі силуетами, типовими для урбаністичного середовища.

У кожному з цих підходів процес дизайнерського осмислення потребує уваги до фізіологічного сприйняття кольору, символіки геометричних форм і ретельного добору матеріалів. Тісний зв'язок одягу з почуттям особистої самосвідомості індивіда, у поєднанні з колективною пам'яттю суспільства, надає таким креативним виборам значущості, що виходить за межі суто естетичних міркувань.

Національні наративи, що постійно піддаються переосмисленню внаслідок змін державного управління та дипломатичних векторів, зумовлюють те, що акт носіння або створення українського народного одягу набуває політичного резонансу. Як було зазначено раніше, представники владних структур у попередні історичні періоди прагнули стандартизувати або витіснити видимі форми народного вираження. Зокрема, законодавчі акти регламентували носіння традиційного одягу з метою усунення локальних відмінностей.

Протягом тривалого часу, зокрема в контексті радянського режиму, індивіди змушені були приховувати або знищувати елементи, що слугували маркерами національної ідентичності, аби уникнути переслідувань. Із моменту здобуття незалежності в Україні з'явилася можливість вільного використання національних символів.

У дизайнерському вимірі це культурне відродження супроводжувалося формуванням нових каналів виробництва, дистрибуції та креативного обміну, що сприяло інтеграції народної традиції у процес становлення сучасної національної моди.

Політика стає частиною цих взаємодій у той час, коли публічні діячі здійснюють прийняття, або схвалення певних стилей та атрибутів одягу, натхненних народною культурою. Національні лідери думок інколи підвищували публічність вишитого вбрання шляхом носіння його під час значних подій, що передбачало зв'язок між персональними образами та символічними цінностями дизайну, заснованого на культурній спадщині. У той же час, особи, які беруть участь у демонстраціях, або громадських зборах, часто вибирають широкий спектр вишитих виробів з метою проекції солідарності. У таких випадках, дизайн зливається із протем, протест – із громадською ідентичністю, а вона у свою чергу – з експресією ширших політичних переконань.

З плином часу, інтерпретативна гнучкість народного вбрання зробила його багатим джерелом для подальших концептуальних експериментів. Шляхом підкреслення майстерності та композиції одягу, виробники можуть реформувати їх таким чином, який резонуватиме з глобальним становищем моди. Балансування творчої новизни з посиланнями на спадкові форми вимагає врахування чутливості до нематеріального значення кожного мотиву та забезпечення умови, що креативна композиція одягу відображатиме ширший континуум спільної естетики на відміну від простого виконання декоративної функції.

Згідно з науковими надбаннями щодо фізіологічного впливу одягу на сприйняття людиною, яскраві кольори, та комплексна орнаментація сприяють привертанню уваги, підвищують уявлення про статус власника, або спровокувати емоційну відповідь, пов'язану з культурною лояльністю. В українському контексті певні кольорові комбінації стали своєрідним кодом національної гордості, у той час, як конкретні конфігурації вишивки нагадують спостерігачам про конкретні регіони, або історичні періоди. Одяг, як наслідок, набуває функцію як особистого вираження, так і певною політичною ремаркою щодо прихильності до національної ідеї. Присутність такого вбрання у гардеробах чи-то сільських громад, чи-то серед мешканців міст, наголошує про багаторівневу значимість якості дизайнерських рішень.

Синергія традиції та сучасності не виникає в ізоляції. На рівні вищих навчальних закладів, які спеціалізуються на технології та дизайні, здійснюється заохочення студентів заглиблюватися в історичні прецеденти, що виражається у інтеграції антропологічних досліджень та архівних робіт у поєднанні з практичним викладанням сучасних технік шиття та декорації. В результаті, створюється нове покоління дизайнерів, які, на відміну від того, щоб нехтувати минулим, інтегрують його ознаки у наступні сучасні колекції, які відображають як обізнаність у глобальних трендах, так і шану національної атрибутики.

З іншого боку, значущим є спостереження того, яку роль такі форми вбрання відіграють у повсякденному житті, за межами офіційних церемоній. Велика кількість українців одягають вишивану сорочку для головних культурних, або сімейних свят, як наприклад релігійних свят та весіль, де цінується високо візуальна ідентифікація з ширшою общинною традицією. Інші впроваджують простіші вишивані блузки та аксесуари тощо до своїх будніх днів, комбінуючи їх з сучасними костюмами, або джинсовими виробами. Перетин народних мотивів та трендових атрибутів створює ширший спектр можливих стилістичних рішень, що підтверджує той факт, що одяг належить не тільки до області музейної експозиції чи сільської пам'яті. Натомість, він продовжує функціонувати у сучасній громадськості, в якому і надалі шукаються рішення балансування між культурною спадщиною та прогресивними вимогами глобального суспільства.

Креативні професіонали за межами української культурної сфери деколи запозичують, або адаптують ці мотиви, що може викликати питання щодо культурного обміну, апропріації та етичних міркувань у відношенні використання спадкових елементів в якості естетичної новизни. Такі міркування спонукають до проведення розмислень відносно того, чи залишається запозичений символізм шанобливою даниною, або вже є відокремленим від громадських традицій, з яких він походить. Тим не менш, як тільки традиційне вбрання стає масовим, його культурна значущість може зміститися від позначення спеціалізованого повідомлення етнічної гордості, до естетичного вибору, продиктованого мейнстримом. Втім, незалежно від того, чи його одягають знатні особи на дипломатичних подіях, чи звичайні сім'ї під час святкових зборів, або активісти на вулицях, цей одяг стає активним учасником формування того, як суспільство представляє себе.

Цей феномен також спостерігається серед тих, хто не має українського походження та такої самоідентифікації, але хто проживає у країні та мають певне захоплення українськими традиціями. Для них, ношення такого вбрання може слугувати засобом вираження солідарності з місцевими громадами. Таким чином, спостерігач може оцінити візуальну гармонію одягу не обов'язково маючи глибший особистий зв'язок, який походить з традицій поколінь. Для інших, прийняття національної атрибутики може репрезентувати вибір свідомого асоціювання себе із суспільством, яке вимушене проходити крізь соціополітичні виклики (Rana, 2024).

Висновки. Результати дослідження засвідчують, що мода є не лише сферою індустріального виробництва чи засобом особистісного самовираження, а й повноцінним чинником соціокультурної динаміки. Вона виконує функції комунікативного медіатора, через який транслюються ціннісні орієнтири, суспільні трансформації та історичний досвід у формі візуальних образів.

Український народний костюм, як органічна частина нематеріальної культурної спадщини, у сучасному соціальному контексті набуває нових семантичних конотацій. Він функціонує як маркер національної ідентичності, виразник громадянської позиції та інструмент соціальної єдності.

Актуалізація традиційного вбрання в умовах сучасності є визначальним фактором збереження його культурної релевантності. Сучасні модельєри, включаючи етномотиви в актуальні дизайнерські концепції, не лише сприяють збереженню традиційних форм, але й забезпечують їх інтерпретацію в межах сучасного соціокультурного запиту. Така практика свідчить про те, що національні елементи у моді не є архаїзмами, а навпаки – становлять підґрунтя для інноваційних і креативних рішень.

Отже, мода як інструмент медіа-комунікації виконує провідну роль у формуванні соціальних наративів, слугуючи не лише відображенням змін, а й потужним фактором впливу на культурну ідентифікацію. Український кейс демонструє, що синтез традиційної культурної спадщини з естетикою сучасності забезпечує збереження історичної безперервності та підтримує її актуальність у глобалізованому дискурсі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Kodžoman D. The psychology of clothing. *Textile & leather review*. 2019. Vol. 2, no. 2. P. 90–103. URL: https://doi.org/10.31881/tlr.2019.22 (date of access: 17.06.2025).

2. Квасниця Р. Заангажованість моди політикою та роль політики в моді. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. № 50. С. 88-95. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-50-1-10

3. Олійник М. В. Олійник, Марина. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття) : монографія; голов. ред. Г. Скрипник; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ: Вид-во ІМФЕ, 2017. 311 с.

4. Mateo A. Influence of Cultural Diversity and Identity on Fashion Expression and Communication in Mexico. International Journal of Fashion and Design. 2024. Vol. 3, no. 1. P. 1–11. URL: https://doi.org/10.47604/ijfd.2387 (date of access: 17.06.2025).

5. Javakhishvili N. The Political Power of Fashion Brands: A Study on Societal Influence. *Medium*. URL: https://nikojava.medium.com/the-political-power-of-fashion-brands-a-study-on-societal-influence-36d02373ce3 (date of access: 17.06.2025).

6. Okwir N. A. The sociology of fashion: identity, class, and consumerism. *Eurasian Experiment Journal of Humanities and Social Sciences (EEJHSS).* 2025. Vol. 6(1). P.31-36. URL: https://kiu.ac.ug/assets/publications/3422_the-sociology-of-fashion-identity-class-and-consumerism.pdf (date of access: 17.06.2025).

7. Özdil M. A. Giyimin Bir Işaretleyici Olarak Etnik Kimlik Üzerindeki Etkisi. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*. 2021. Vol. 14, no. 33. P. 117–130. URL: https://doi.org/10.12981/mahder.867867 (date of access: 17.06.2025).

8. Безугла Р. І. Український народний костюм як синтез традиції і сучасності (на прикладі вбрання перших леді України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 95–100. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_3_18

9. Ponomar L. Traditional Folk Clothes in the Dimension of Modern Nation Consolidation Processes. *Folk art and ethnology*. 2024. No. 1. P. 34–41. URL: https://doi.org/10.15407/nte2024.01.034 (date of access: 17.06.2025).

10. Титаренко В. Український народний костюм як важливе історичне явище. *Українська професійна освіта*. 2024. № 16. С. 153–158. DOI: 10.33989/2519-8254.2024.16.314323.

11. Денисюк Ж. З. Вишиванка як об'єкт україноцентричного наративу та національнокультурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 21–28.

12. Ahedo M. Traditional regional dressing, identity, sociality and aesthetic enchantment in the Fallas festival in Valencia (Spain). *Critical Studies in Fashion & Beauty*. 2018. Vol. 9, no. 1. P. 35–66. URL: https://doi.org/10.1386/csfb.9.1.35_1 (date of access: 17.06.2025).

13. Rana N. Fashion diplomacy: the role of fashion in cultural exchange. *International Journal for Innovative Research in Multidisciplinary Field*. 2024. Vol. 10, Iss. 1. DOI: 10.2015/IJIRMF/202401001.

REFERENCES:

1. Kodžoman, D. (2019). The psychology of clothing. *Textile & Leather Review*, 2(2), 90–103. https://doi.org/10.31881/tlr.2019.22 (date of access: 17.06.2025).

2. Kvasnytsia, R. (2023). Fashion's engagement with Politics and the role of Politics in Fashion. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 50(50), 88–95. https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-1-10 (date of access: 17.06.2025).

3. Oliinyk, M. V. (2017). *Ukrainskyi odiah u systemi miskoi kultury Kyieva (druha polovyna XIX – pochatok XXI stolittia): monohrafiia* [Ukrainian clothing in the system of urban culture of Kyiv (second half of the 19th – beginning of the 21st century): monograph]. H. Skrypnyk (Ed.). Kyiv: Vyd-vo IMFE. [in Ukrainian].

4. Mateo, A. (2024). Influence of Cultural Diversity and Identity on Fashion Expression and Communication in Mexico. *International Journal of Fashion and Design*, 3(1), 1–11. https://doi.org/10.47604/ijfd.2387 (date of access: 17.06.2025).

5. Javakhishvili, N. The Political Power of Fashion Brands: A Study on Societal Influence. *Medium*. https://nikojava.medium.com/the-political-power-of-fashion-brands-a-study-on-societal-influence-36d02373ce3 (date of access: 17.06.2025).

6. Okwir, N. A. (2025). The sociology of fashion: identity, class, and consumerism. *Eurasian Experiment Journal of Humanities and Social Sciences – EEJHSS*, 6(1), 31–36. https://kiu.ac.ug/assets/publications/3422_the-sociology-of-fashion-identity-class-and-consumerism.pdf (date of access: 17.06.2025).

7. Özdil, M. A. (2021). Giyimin Bir Işaretleyici Olarak Etnik Kimlik Üzerindeki Etkisi. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 14(33), 117–130. https://doi.org/10.12981/mahder.867867 (date of access: 17.06.2025).

8. Bezugla, R. I. (2022). Ukrainskyi narodnyi kostium yak syntez tradytsii i suchasnosti (na prykladi vbrannia pershykh ledi Ukrainy) [Ukrainian national costume as a synthesis of tradition and modernity (on the example of clothing of Ukraine's First Ladies)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of*

the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, (3), 95–100. [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_3_18

9. Ponomar, L. (2024). Traditional Folk Clothes in the Dimension of Modern Nation Consolidation Processes. *Folk Art and Ethnology*, (1), 34–41. https://doi.org/10.15407/nte2024.01.034 (date of access: 17.06.2025).

10. Tytarenko, V. (2024). Ukrainian folk costume as an important historical phenomenon. *Ukrainian Professional Education*, (16), 153–158. https://doi.org/10.33989/2519-8254.2024.16.314323 (date of access: 17.06.2025).

11. Denysiyuk, Z. (2022). Vyshyvanka as an object of Ukrainian-centric narrative and national-cultural identity in the information space. *Notes on Art Criticism*, (41). https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262936 (date of access: 17.06.2025).

12. Ahedo, M. (2018). Traditional regional dressing, identity, sociality and aesthetic enchantment in the Fallas festival in Valencia (Spain). *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 9(1), 35–66. https://doi.org/10.1386/csfb.9.1.35_1 (date of access: 17.06.2025).

13. Rana, N. (2024). Fashion diplomacy: the role of fashion in cultural exchange. *International Journal for Innovative Research in Multidisciplinary Field*, 10(1). https://doi.org/10.2015/IJIRMF/202401001 (date of access: 17.06.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 08.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 159.9.946.4:7.041]:75(4)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-31

Микола БОЛЮХ
викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту мистецтв, Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0000-4249-3104*

Бібліографічний опис статті: Болюх, М. (2025). Особливості психологічної трактовки людини в мистецтві європейського живопису. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 253–258, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-31

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ТРАКТОВКИ ЛЮДИНИ В МИСТЕЦТВІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ

***Метою статті** є дослідження і обґрунтування психологічних трактувань людини в різних художніх стилях європейського живопису, зміна і динаміка розвитку візуальних трактувань персонажа. В статті аналізується зв'язок різноманітних стилів живопису із соціальними практиками на протязі історичного розвитку європейської культури: як пов'язані культура в соціумі, в тому числі, в мистецтві, з формуванням особистості, індивідуальності людини; зв'язок стилів і видів живопису із психологічними особливостями споживача образотворчого мистецтва, глядача живописних творів різних стилів.*

Мистецтво є унікальним механізмом розвитку особистості людини, яке формує її світогляд, створює глибоку, динамічну, емоційну картину світу, це особливо актуально в такій молодій державі, як Україна. Тільки всестороння, естетично розвинута в широкому сенсі людина культури, і є гідним громадянином і патріотом.

***Методологія.** В статті досліджується зв'язок, існуючий між різноманітними стилями живопису і психологічними особливостями людей, які цікавляться мистецтвом. Досліджується рівень зв'язку між зацікавленістю в мистецтві різноманітних стилів європейського живопису, а саме, стилем Ренесансу, Барокко, Класицизму, Імпресіонізму, Реалізму і т.п., різноманітних форм модернізму, в тому числі, Абстракціонізму, Сюрреалізму та сформованими індивідуальними життєвими практиками глядача. Акцентується на зацікавленості реципієнтів (враховуючи соціальні, політичні, побутові і т.п. фактори) в основних стилях живопису, таких, як, релігійний, ренесансний, барочний, класичний, реалістичний, абстрактний, сюрреалістичний і т.п.*

***Висновки.** Розвиток мистецтва європейського живопису по-різному психологічно трактував персонажів картин: від містично-релігійного трактування до романтичного, від споглядально класичного до миттєво імпресіоністичного, і навіть, сюрреалістичного. Виявляється, що уподобання живопису різних стилів пов'язане з результатом розвитку суспільства, життєвого досвіду людини, індивідуальних практик і психологічних особливостей глядача.*

***Ключові слова:** стилі живопису, психологія людини, епоха, мистецтво, художньо-естетичні цінності, індивідуальні особливості людини.*

Mykola BOLYUKH
Lecturer at the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Research Institute of Arts of the State Institution "Luhansk National University named after Taras Shevchenko", 3 Ivan Banka str., Poltava, Ukraine, 36003
***ORCID**: https://orcid.org/0009-0000-4249-3104*

To cite this article: Bolyukh, M. (2025). Osoblyvosti psykholohichnoi traktovky liudyny v mystetstvi yevropeiskoho zhyvopysu [Features of the psychological interpretation of humans in the art of european painting]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 253–258, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-31

FEATURES OF THE PSYCHOLOGICAL INTERPRETATION OF HUMANS IN THE ART OF EUROPEAN PAINTING

***The purpose** of the article is to study and substantiate the psychological interpretations of a person in different artistic styles of European painting, the change and dynamics of the development of visual interpretations of the character. The article analyzes the relationship of various styles of painting with social practices throughout the historical development*

of European culture: how culture in society, including art, is related to the formation of personality, human individuality; the relationship of styles and types of painting with the psychological characteristics of the consumer of fine art, the viewer of paintings of various styles.

Art is a unique mechanism for the development of human personality, which shapes one's worldview, creates a deep, dynamic, emotional picture of the world, and this is especially true in such a young country as Ukraine. Only a well-rounded, aesthetically developed person of culture in a broad sense is a worthy citizen and patriot.

Methodology. *The article examines the relationship between different styles of painting and the psychological characteristics of people interested in art. The level of connection between the interest in art of various styles of European painting, namely, Renaissance, Baroque, Classicism, Impressionism, Realism, etc., various forms of modernism, including Abstractionism, Surrealism and the formed individual life practices of the viewer is investigated. Emphasis is placed on the recipients' interest (taking into account social, political, domestic, etc. factors) in the main styles of painting, such as religious, Renaissance, Baroque, classical, realistic, abstract, surrealistic, etc.*

Conclusions. *The development of the art of European painting has psychologically interpreted the characters of paintings in different ways: from mystical and religious interpretation to romantic, from contemplative classical to instantly impressionistic, and even surrealistic. It turns out that the preference for different styles of painting is related to the result of the development of society, human life experience, individual practices and psychological characteristics of the viewer.*

Key words: *painting styles, human psychology, era, art, artistic and aesthetic values, individual characteristics of a person.*

Актуальність теми. Живопис як вид мистецтва існує для того, щоб передавати через зображення емоції почуття думки, передачі індивідуального людського досвіду. Перевагою живопису є те, що зовнішній світ тісно пов'язаний з внутрішнім змістом. Отже, необхідно встановити зв'язок психологічних якостей людини індивідуальних особливостей її, життєвого досвіду з конкретними стилями і видами живопису і які життєві поведінкові особливості при цьому виникають.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Живопис і його зв'язок з психологічною трактовкою людини, а також особливості сприйняття різних стилів живопису глядачами з певними психологічними установками досліджує багато науковців, а саме Титаренко Л., Дроздова М., Мартинюк Ю., Питлюк-Смеречинська О., Скаканді Ю. та інші. Особливо ґрунтовні праці Мартинюк Ю., яка ґрунтовно і послідовно досліджує зв'язок психології і мистецтва, особливості сприйняття живопису як результат життєвого шляху особистості, характер зацікавленостей в різних стилях живопису.

Більш глибоке уявлення про рівень досліджень зв'язку образотворчого мистецтва, живопису і його стилів з психологією можна побачити в наукових статтях Клименко В., Кулка І., Дроздова М.

Втім, сучасний рівень українських досліджень в цій проблематиці недостатньо вивчений, це спонукало до написання даної статті.

Мета дослідження: проаналізувати і класифікувати особливості стилів живопису і психологічної трактовки персонажів**.** В статті досліджуються характер життєвих практик, уподобань, зв'язків людини з різними стилями і видами живопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. В будь-якому суспільстві важливим є існування естетичних і художніх практик в розвитку спільноти. Це особливо актуально для молодих постколоніальних спільнот, в тому числі, і України. Кожне покоління, кожна епоха внесла свій вклад у формування системи моральних цінностей людини та суспільства в цілому. Це відображено у відповідних стилях мистецтва. Стилі та напрямки в живописі, як і в інших видах образотворчого мистецтва, дуже різноманітні і багатогранні (Мартинюк Ю.О., 2020).

Твори художників, незалежно від їх бажань, в той чи інший час відносяться до того чи іншого стилю в живописі, при цьому всі епохи і покоління художників формують систему духовних моральних цінностей, як суспільства, так і конкретної особистості.

В історії європейської культури це зафіксувалось в існуванні різноманітних стилів мистецтва. В одному з ключових видів культури – живопису на протязі всього історичного розвитку існують різноманітні напрямки, індивідуальні творчі практики, які зафіксовані як стилі. Кожен стиль живопису включає в себе систему пов'язаних прийомів, засобів, які повинні досягати максимальної художньої виразності, демонструвати певний світогляд, (релігійний, науковий, інтуїтивний і т. п.) ідеології, які існуть в суспільстві в конкретну історичну епоху.

Однією з основних задач художника на всьому протязі існування мистецтва є відображення

психології, емоцій внутрішнього світу людини. Отже, завданням художника для передачі на полотні різноманітних станів емоцій почуттів людини є постійне спостереження за людиної і її оточенням.

У живопису картина внутрішнього світу людини відбивається найчастіше. Формування певних психологічних особливостей – бажань, мотивів, інтересів, рівня розвитку культури – є складним і тривалим процесом, який залежить від самої людини та суспільства. З огляду на зазначене можливе становлення чи якісна зміна ціннісних орієнтацій за допомогою засобів мистецтва (Титаренко Т., 2003).

Отже, необхідним є встановлення зв'язку між типовими психологічними, поведінковими практиками людини і зацікавленістю певними живописними стилями в ту чи іншу епоху розвитку суспільства.

Вплив мистецтва на особистість людини має унікальне значення.

Він повязаний з різними факторами особистістними, психологічними, ситуаційними. Існують такі види життєвих стратегій особистості: релігійний, ренесансний, барочний, класицистичний, імпресіоністичний – постімпресіоністичний, модерністський, сюрреалістичний, абстрактний. Для розуміння психологічних особливостей людини, виражених через різні стилі живопису, найважливішим жанром був портрет, який міг бути офіційний, побутовий, інтимний, героїчний і т.п. Втім, це виявлялось і в інших жанрах живопису від історичного до міфологічного.

1. Особливості психологічних характеристик персонажа в різних стилях живопису в європейській культури.

Фаюмський портрет. Явищем античної культури став фаюмський портрет. Автори посмертних портретів використовували прекрасний рисунок, вміло володіли кольором, давали точні психологічні характеристики персонажам. Вони на багато сторіч випередили свій час.

Середньовічний живопис. Мистецтво живопису в цей період має насамперед релігійну спрямованість. Релігія, не зважаючи на конфесійну неоднорідність, пронизує практично всі види духовного життя, і це також включає образотворче мистецтво у всіх його проявах. При цьому художники в Середньовіччі не стільки намагалися показати психологію персонажів, скільки виокремлювали духовність, релігійність в своїх творах, навіть в портретах конкретних людей переважала стилізація, узагальнення.

Ренесанс. Визначне явище світової культури, як стиль мистецтва орієнтувався на спадщину античності і гуманізму. Зародився в Італії в XIV ст. і стверджував велич людського потенціалу красу і гідність особи. Назвичайно важливу роль мав портрет, в якому досягаються небачені висоти глибини і психологізму.

Цей період світової культури є одним із найвидатніших проявів світової культури, він породив справжніх титанів.

Це в першу чергу стосується таких авторів, як Рафаель, Мікеланджело, і особливо, Леонардо да Вінчі. Якщо тільки врахувати «Афінську школу» Рафаеля, «Сікстінську капеллу» Мікеланджело, «Таємну вечерю» Леонардо з їх надзвичайними психологічними характеристиками персонажів, то це вже робить їх авторів одними з найвизначніших художників в історії. В цих та інших творах вони передали прояви сильних почуттів, емоцій, психологічних конфліктів.

В подальшому потроху спадає гуманістичий пафос творів, живописці починають більшу увагу приділяти декоративності, зовнішнім проявам за рахунок глибини і психологізму персонажів. Видатними майстрами в цей час були Тіціан, Тінторетто, Веронезе. В їх творах поряд з життєрадісними, життєстверджуючими героями також присутні складні суперечливі, психологічно неоднозначні персонажі.

Бароко. В цьому стилі сюжети живопису пов'язані з історичним, міфологічним і біблійному жанрах. Центром уваги художників була людина, задоволена життям у всій її повноті. Людина зображувалася з яскравою виразністю, фантазійністю, контрастністю. Людина Бароко, як правило, сильна і щаслива людина.

Одним їз найбільших реформаторів живопису був Караваджо, який повернув натуралізм у живопис, який за рахунок контрастності, емоційності, динамізму засобами світлотіні максимально акцентує психологію персонажів. Ель Греко в пошуках психологічної виразності стилізує зображення персонажів і доводить їх до стадії екстазу. Один із найбільших живописців в історії Веласкес досягає неймовірної психологічної виразності людини від дитини до старого, від простолюдина до короля. Неймовірний

перехід від гедоністичних ранніх робіт до трагічних і глибоких зробив великий Рембрандт, один з найбільших художників-психологів світового живопису. Рембрандт напротязі свого життя писав автопортрети, в яких глибоко відобразив свій духовний розвиток.

Стиль Рококо. Героями картин художників, особливо у Франції, в цей період були кавалери і дами, пастухи і пастушки в ідеальному середовищі. Художники фокусувалися не так на психології персонажів, як на їх пристрастях, любовних стосунках, еротиці і т.п. Це так званий «дамський стиль». Видатні майстри цього стилю Ж-Б. Грез, Д. Тьепокло, А. Ватто, Ф. Буше писали прекрасні жіночі портрети з підкресленою чуттєвістю, еротизмом, не акцентуючи на більш складних психологічних станах.

Класицизм був наступним етапом розвитку європейської культури, в т.ч. живопису. Один із теоретиків класицизму Н. Буало висунув принцип раціоналізму, підпорядкованості загальному – особистого, пристрастей – розуму, дисципліни, єдності місця, часу і дії. Н. Пусен, К. Лорен, Ж-Л. Давід, Т. Гейснборо – найбільш яскраві представники цього стилю в Європі, герої їх творів сильні, глибокі особистості.

В українському живопису епохи класицизму найбіш яскраво був представлений жанр портрету, особливо в творчості таких майстрів, як Д. Левицький, В. Боровіковський, А. Лосенко, які в своїх портретах поєднували урочистість, парадність, значущість, демонстративність з глибоким психологізмом.

Романтизм став наступним етапом розвитку європейського живопису. В психологічній характеристиці своїх персонажів художники-романтики акцентували такі якості, як напружене внутрішнє життя, унікальність кожної людини, її динамізм. Е. Делакруа, Ф. Гойя, Т. Жеріко, Д. Констебл,

К. Брюллов, О. Кіпренський, В. Тропінін підняли цей напрямок на надзвичайну мистецьку висоту. Популярним став автопортрет, учень К. Брюллова Т. Шевченко майже все своє життя писав автопортрети, які створюють унікальну психологічну галерею його життя.

Реалізм в мистецтві передає правдиве, психологічно глибоке відтворення дійсності засобами живопису. Видатні майстри реалісти максимально достовірно відображають глибини людської психіки. Про один із портретів В. Сєрова навіть писали, що він більш правдивий, ніж людина в житті. Глибоке проникнення в людську психіку досягли художники-реалісти від Г. Курбе, А. Цорна, Я. Матейка, В. Сєрова, М. Фешина до українців І. Репіна**, О.** Мурашка, Ф. Кричевського, Т. Яблонської та інших.

І**мпресіонізм** як напрямок живопису звертається виключно до позитивних і світлих сторонах життя. Художники-імпрессіоністи зосереджували свою увагу переважно на формальних якостях живопису. О. Ренуар в трактовці своїх персонажів акцентував не на психології, а на візуальних якостях людини: освітленні, грі відтінків кольору, декоративності. Але і в роботах імпресіоністів психологічна розробка персонажів передавала ледь помітні зміни в стані людини. Своєрідний психологізм персонажів був присутній в роботах К. Моне, Е. Мане, О. Ренуара, Б. Моризо, І. Труша, М. Бурачека.

Постімпрессіонізм. В останній третині XIX ст. неокласицизм, академічний живопис, мистецтво прарафаелітів і пошуки образів у мистецтві Відродження і, навіть імпресіонізм, вичерпали себе. В живописі П. Гоген, П. Сезан, і особливо, В. Ван Гог, знову повертаються до психології, шукають і знаходять нові виразні засоби для цього, створюють глибокі психологічні портрети сучасників. Надзвичайно яскравими в психологічному плані є серія автопортретів В. Ван Гога.

Сюрреалізм. Художники цього напрямку основою своєї творчості вважали не зовнішню об'єктивну реальність, а фантазії, сновидіння, мрії, галюцинації. Дійсність втрачала логіку, перетворюючись на хаос. Відкриття вчених, особливо З. Фрейда, К. Юнга в галузі дослідження підсвідомості сприяли цьому напрямку мистецтва. Видатними майстрами сюрреалізма в живопису стали С. Далі, Р. Магритт, Ж. Миро, М. Эрнст. Вони зробили переворот у стосунках людської психіки з реальною дійсністю. Існує зв'язок між поціновувачами сюрреалізму і схильністю до перетворень в житті, можливістю уявляти нове, неіснуюче – майбутнє.

Видатні майстри епохи модернізму шукали нових засобів психологічної виразності персонажів. П. Пікассо пройшов шлях від реалізму до кубізму, стилізації людини в стилі архаїки, до абстракції. Свій вклад в психологічне зображення людини внесли Г. Клімпт, Е. Мунк, А. Модільяні, Е. Шилє, Г. Грос. Вони в своїх

картинах, в діапазоні від декоративності до еротизму, досліджуючи в живопису людську психіку, максимально виразно, створили кожен по-своєму такий стиль, як експресивний модернізм.

Абстракціонізм – це стиль, в якому художники відмовляються від зображення реальних форм, предметів і людини, коли кольрові плями, лінії, форми і т.п. спрямовують глядача бачити те, що приховане за реальністю. Цей стиль живопису орієнтований на філософське осмислення світу. К. Малевич, В. Кандинський через показ безпредметного розширювали свідомість людини, демонстрували те, що знаходиться за межею реальності. Абстрактний живопис по-новому зображує людську психіку, спонукає до багатозначності, фантазійності.

Сучасному живопису, як європейському, так і тісно повязаному з ним північно-американському, притаманна різноманітність рухів, шкіл, напрямків. В такому напрямку, як поп-арт, абстрактний експрессіонізм, постмодернізм художники Е. Воргол, Р. Ліхтенштейн, Д. Хокні, Ж.-М. Баскія на противагу модернізму акцентують психологію людини, якій притаманні відсторонення, іронія, скепсис, критичність, спрощення, звернення до архаїчних, навіть дитячих інтонацій.

Надзвичайно важливу «революційну» роль в процесі розвитку образотворчого мистецтва зіграло виникнення і розвиток фотографії з середини 19 ст. Так як протокольні, технічні, офіційні, ділові зображення людини взяла на себе фотографія, художник-живописець зосереджував свою увагу на суб'єктивному погляді, підкресленому психологізму, несподіваній формі. Це сприяло подальшому розвитку сучасного живопису.

2. Зв'язок стилів живопису і різноманітними типам глядачів і їх психологічним характеристикам. Мистецво живопису існує в декількох іпостасях. З одного боку фізичний об'єкт картина, розпис, художник як творець, з іншого боку глядач як споживач мистецтва. Проаналізуємо, як пов'язані особливості і стилі живопису з психологією тих, хто сприймає мистецтво. Існує певний зв'язок між психологічним статусом сучасної людини і її уподобаннями певним стилям образотворчого мистецтва, зокрема, живопису. Цей зв'язок формується на протязі розвитку особистості і реалізується в життєвих сценаріях таких, як релігійний, ренесансний, класичний, барочний, імпресіоністичний, сюрреалістичний та абстрактний життєві сценарії.

Релігійний стиль життя в психологічному відношенні характеризується такими рисами, як віра в потойбічне, довіра до авторитетів, ієрархічність, традиційність, консервативність.

Ренесансний стиль життя характеризується такими психологічними особливостями людини, як гармонійність, впевність в собі, широка культурна освіченість, динамічність, віра в нескінченність людського і творчого потенціалу.

Класичний стиль життя відзначається певними особливостями психіки людини, для яких характерна логічність, раціональність, структурність, дотримання існуючих в суспільстві правил, канонів.

Барочний стиль життя характеризується такими психологічними якостями, як демонстрація власної гідності, сили, емоційності, успішності. Людям барочного стилю життя притаманне прагнення до пишноти, бравурності, парадності, демонстративності.

Імпрессіністичний стиль життя характеризується такими особливостями психіки: емоційність, толерантність, уникання зайвих деталей, акцентування на тому, що є і відбувається саме в цей час, акцентування на формі, а не на змісті.

Сюрреалістичний стиль життя притаманний людям з акцентуванням на інтуїтивних позасвідомих почуттях, недовіра до раціональності, схильність до магічності і символіки.

Абстрактний життєвий стиль життя характеризується прагненням пояснити навколишній світ через надсвідомість, символізм і послідовність визначеної лінії поведінки. Абстактний стиль живопису подобається людям динамічним, з широким кругозором, схильністю до перемін, раціональністю.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Різноманітні стилі живопису по-різному трактували психологічні особливості людини від декоративного відсторонення до екзальтації, від заглиблення в почуття до аналітичності. Існує зв'язок між психологічними особливостями глядача і певними стилями живопису.

Психологічне сприйняття стилів живопису детерміноване життєвим шляхом людини. Життєвий досвід, ідеологічні установки, ступінь емоційності, культурне середовище впливають на те, як людина сприймає стилі живопису.

Живопис як одна з форм зображувального мистецтва сприяє формуванню суспільної свідомості, допомагає комплексно осмислювати дійсність, а це, у свою чергу, на практиці зумовлює необхідність синтезу всіх основних мистецьких функцій. (Питлюк-Смеречинська О., Скаканді Ю., 2014).

На жаль, в українському духовному просторі досі існують естетична безграмотність, духовна та емоційна нерозвиненість. Багато українців не цікавляться мистецтвом як складовою духовного розвитку. Але мистецтво, як культурний феномен, в т. ч., мистецтво європейського живопису, – це надзвичайно важливий і необхідний засіб культурного розвитку як індиві- дума, та і соціуму. Це повязує українську ментальність із загальносвітовими і загальноєвропейськими цінностями.

Отже, образотворче мистецтво є вагомим підґрунтям формування естетичної культури, забезпечує гармонію інтелектуального та естетичного розвитку особистості, сприяє збагаченню емоційно-почуттєвої сфери, розвиває його пізнавальну й творчу активність, естетичні потреби і смаки, сприяє та допомагає майбутнім фахівцям включитися в процес художньо-естетичної культури своєї нації (Сотська, 2012).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дроздова М. А. Психологія мистецтва: навчальний посібник для студентів. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. 104 с.
2. Клименко В. В. Психологія творчості / В. В. Клименко. Київ, 2006. 479 с.
3. Кулка І. Психологія мистецтва. Вид: Гуманітарний центр Харків. Харків. 2019. 556 с.
4. Питлюк-Смеречинська О. Д., Скаканді Ю. Ю. Психолого-педагогічні собливості впливу живопису на процеси самовираження особистості. Вісник ХДАДМ. № 3. 2014. С. 83–88.
5. Мартинюк Ю.О. Особливості сприйняття живопису як результат життєвого шляху особистості. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Психологічні науки*. Вип. 2020. С. 404–15.
6. Мартинюк Ю. О. Особливості виховання як чинник формування Уподобань стилів у живописі. *Вісник Львівського університету. Серія Психологічні науки. 2020*. Випуск 6. С. 100–107.
7. Титаренко Т. М. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності. Київ : Либідь, 2003. 376 с.
8. Сотська Г. І. Образотворче мистецтво як засіб формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Вісник Чернігівського національного університету імені Т. Г. Шевченка, 2012. № 97. С. 480–483.

REFERENCES:

1. Drozdova, M. A. (2006). *Psykholohiia mystetstva: navchalnyi posibnyk dlia studentiv. [Psychology of Art: A Study Guide for Students]*. Nizhyn: Aspekt-Polihraf [in Ukrainian].
2. Klymenko, V. V. (2006). *Psykholohiia tvorchosti. [Psychology of creativity]* V. V. Klymenko. K. [in Ukrainian].
3. Kulka I., (2019). *Psykholohiia mystetstva. [Psychology of art.]* Vyd: Humanitarnyi tsentr Kharkiv. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Pytliuk-Smerechynska, O. D., Skakandi, Yu. Yu. (2014). *Psykholoho-pedahohichni soblyvosti vplyvu zhyvopysu na protsesy samovyrazhennia osobystosti. [Psychological and pedagogical features of the influence of painting on the processes of personal self-expression].* Visnyk KhDADM [in Ukrainian].
5. Martyniuk, Yu.O. (2020) *Osoblyvosti spryiniattia zhyvopysu yak rezultat zhyttievoho shliakhu osobystosti. [Peculiarities of perception of painting as a result of an individual's life path Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seriia Psykholohichni nauky].* Vyp. [in Ukrainian].
6. Martyniuk, Yu. O. (2020). *Osoblyvosti vykhovannia yak chynnyk formuvannia upodoban styliv u zhyvopysi. Visnyk Lvivskoho universytetu. [Peculiarities of upbringing as a factor in the formation of stylistic preferences in painting. Seriia Psykholohichni nauky].* 2020. Vypusk 6 [in Ukrainian].
7. Tytarenko, T. M. (2003). *Zhyttievyi svit osobystosti: u mezhakh i za mezhamy budennosti. [The life world of the individual: within and beyond the boundaries of everyday life].* Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
8. Sotska, H. I. (2012). *Obrazotvorche mystetstvo yak zasib formuvannia estetychnoi kultury maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva. [Fine Arts as a Means of Forming the Aesthetic Culture of Future Fine Arts Teachers].* Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho universytetu imeni T. H. Shevchenka [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 745(477.85)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-32

Наталія ГАТЕЖ
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, вул. Коцюбинського, 2, м. Чернівці, Україна, 58012
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-0337-8258*

Бібліографічний опис статті: Гатеж, Н. (2025). Декоративне мистецтво Буковини як культурний феномен: традиції, символіка, розвиток. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 259–266, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-32

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ТРАДИЦІЇ, СИМВОЛІКА, РОЗВИТОК

У статті досліджується декоративне мистецтво Буковини як унікальний культурний феномен, що відображає етнічну багатогранність та історичний шлях регіону. Розглядається його ключова роль у збереженні народних традицій, світоглядних уявлень та ідентичності буковинського народу. Автор акцентує увагу на глибокій символіці та семантиці, що закладена у візерунках, орнаментах та техніках, які використовуються в різних видах декоративно-прикладного мистецтва, зокрема у вишивці, писанкарстві, художньому різьбленні та ткацтві.

Мета дослідження – комплексно дослідити та розкрити феномен декоративного мистецтва Буковини, зосередивши увагу на його глибокому історичному корінні, унікальній символіці та динамічному розвитку крізь століття. Стаття прагне не лише задокументувати багатогранність буковинських традицій, але й проаналізувати їхній вплив на формування регіональної ідентичності та збереження національної спадщини.

Також здійснено аналіз впливу історичних та соціокультурних чинників на еволюцію декоративного мистецтва Буковини, його трансформацію від суто утилітарного до естетично-мистецького та обрядово-символічного. Вивчається взаємодія народних ремесел з професійним мистецтвом та їхній внесок у формування українського мистецького простору.

Визначено основні критерії, за якими буковинське декоративне мистецтво є феноменом: географічний та історичний синтез, гармонія та символізм, естетика та колорит, різноманітність та досконалість технік. Сформульовано значення декоративного мистецтва Буковини для сучасності, оскільки є джерелом натхнення для сучасних дизайнерів, художників, модельєрів, здобувачів вищої освіти. Акцентовано, що дослідження мистецтва вчить нас цінувати ручну працю, автентичність, та глибокий зв'язок з природою і власним корінням.

На основі проведеного аналізу робиться висновок про те, що декоративне мистецтво Буковини є не лише частиною матеріальної спадщини, а й живим джерелом, що підтримує зв'язок між поколіннями та сприяє формуванню національної самосвідомості. Підкреслюється необхідність його подальшого вивчення, збереження та популяризації в умовах глобалізації.

Ключові слова: *декоративне мистецтво, Буковина, народні традиції, етнічна ідентичність, символіка, вишивка, писанкарство, художнє різьблення, ткацтво, культурна спадщина.*

Nataliia HATEZH
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Decorative and Fine Arts, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, St Kotsubinsky, 2, Chernivtsi, Ukraine, 58012
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-0337-8258*

To cite this article: Hatezh, N. (2025). Dekoratyvne mystetstvo Bukovyny yak kulturnyi fenomen: tradytsii, symvolika, rozvytok. [Bukovina decorative art as a cultural phenomenon: traditions, symbolism, development]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 259–266, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-32

BUKOVINA'S DECORATIVE ART AS A CULTURAL PHENOMENON: TRADITIONS, SYMBOLISM, DEVELOPMENT

The article explores the decorative art of Bukovina as a unique cultural phenomenon, which reflects the ethnic versatility and historical path of the region. Its key role in preserving folk traditions, worldviews and identity of the Bukovina people is considered. The author focuses on deep symbolism and semantics that is laid in patterns, ornaments and techniques that are used in various types of arts and crafts, including embroidery, Easter eggs, artistic carving and weaving.

The purpose of the study is to comprehensively explore and reveal the phenomenon of the decorative art of Bukovina, focusing on its deep historical root, unique symbolism and dynamic development through the centuries. The article seeks not only to document the versatility of Bukovina traditions, but also to analyze their influence on the formation of regional identity and preservation of national heritage.The influence of historical and socio-cultural factors on the evolution of the decorative art of Bukovina, its transformation from purely utilitarian to aesthetic-artistic and ritual-symbolic was also analyzed. The interaction of folk crafts with professional art and their contribution to the formation of the Ukrainian art space is studied.

The basic criteria by which Bukovyna decorative art are the phenomenon: geographical and historical synthesis, harmony and symbolism, aesthetics and color, diversity and perfection of techniques. The importance of Bukovina decorative art is formulated for the present, because it is a source of inspiration for modern designers, artists, fashion designers, higher education. It is emphasized that the study of art teaches us to appreciate manual labor, authenticity, and deep connection with nature and our own roots.

On the basis of the analysis, it is concluded that the decorative art of Bukovina is not only part of the material heritage, but also a living source that supports the connection between generations and promotes the formation of national consciousness. It emphasizes the need for further study, preservation and popularization in the face of globalization.

Key words: *decorative art, Bukovina, folk traditions, ethnic identity, symbolism, embroidery, painting, artistic carving, weaving, cultural heritage.*

Актуальність проблеми. В сучасних умовах війни в Україні дослідження декоративного мистецтва Буковини є надзвичайно актуальним з кількох причин. По-перше, декоративне мистецтво – це не просто сукупність естетичних об'єктів; це культурний феномен, що відображає історичний шлях, світогляд, етнічні особливості та духовні цінності народу. Буковина, з її унікальним полікультурним середовищем, стала колискою для розвитку самобутніх видів мистецтва, таких як вишивка, дереворізьблення, килимарство та писанкарство, які органічно поєднали українські, румунські та інші традиції.

По-друге, в умовах глобалізації та уніфікації культурних просторів виникає гостра потреба у збереженні та популяризації національної самобутності. Декоративне мистецтво Буковини виступає важливим джерелом для відродження народних ремесел, збереження традиційних символів і знаків, що несуть у собі глибокий сакральний зміст.

Поряд з цим, вивчення цього явища має значне практичне значення, що сприяє:

– збереженню культурної спадщини: систематизація та аналіз традиційних орнаментів і технік допомагає майстрам і дослідникам зберегти знання для майбутніх поколінь;

– розвитку сучасного мистецтва: традиційні мотиви стають джерелом натхнення для сучасних дизайнерів, художників і майстрів, сприяючи створенню нових, унікальних виробів;

– етнокультурному туризму: унікальне декоративне мистецтво є важливою складовою туристичної привабливості регіону, що сприяє економічному розвитку.

Таким чином, дослідження декоративного мистецтва Буковини як культурного феномену не лише допомагає глибше зрозуміти ідентичність цього краю, а й закладає основу для його подальшого збереження, розвитку та інтеграції в сучасний культурний простір.

Мета дослідження – комплексно дослідити та розкрити феномен декоративного мистецтва Буковини, зосередивши увагу на його глибокому історичному корінні, унікальній символіці та динамічному розвитку крізь століття. Стаття прагне не лише задокументувати багатогранність буковинських традицій, але й проаналізувати їхній вплив на формування регіональної ідентичності та збереження національної спадщини. Дане дослідження має стати важливим джерелом знань для мистецтвознавців, істориків, етнографів, а також для всіх, хто цікавиться українською культурою. Вона допоможе не лише краще зрозуміти багатство буковинських традицій, але й оцінити їхню важливість у контексті світової культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Буковина – це не просто географічна область на заході України та півночі Румунії. Це унікальний культурний феномен, який століттями формувався на перетині різних цивілізацій, релігій та етносів. Її багата історія, мальовничі ландшафти та мультикультурне середовище створили неповторний симбіоз традицій, символіки та мистецтва, що робить її однією з найцікавіших етнографічних територій Європи.

Культура Буковини як регіону досліджувалася багатьма науковцями, етнографами та істориками, особливо у XIX–XX століттях. Ця робота велася як українськими, так

і іноземними дослідниками, адже регіон був мультикультурним.

Зробивши ґрунтовний аналіз наукової літератури, можемо констатувати, що серед видатних дослідників культури Буковини найбільший вплив на дослідження мають:

– Раймунд-Фрідріх Кайндль (Raimund-Friedrich Kaindl) – один із найвидатніших дослідників, німецький етнограф та історик. Він глибоко вивчав історію та культуру українців і представників інших етнічних груп Буковини. Його праці охоплювали етнографічні особливості гуцулів: їхні поселення, побут, одяг, вірування та свята.

– Григорій Купчанко – народознавець, який зробив одну з перших спроб системного дослідження культури та побуту мешканців Буковини, що знайшло відображення в його монографії «Деякі історико-географічні відомості про Буковину».

– Володимир Козарищук – фольклорист, який опублікував серію статей про гуцулів на основі власних етнографічних записів.

– Юрій Федькович – відомий письменник, який також вивчав буковинську культуру та залишив у своїх творах багато описів побуту, звичаїв і народної творчості.

– Федір Вовк – український антрополог, який на початку XX століття досліджував антропологічні риси буковинських українців.

– Георгій Кожолянко – сучасний етнолог, автор тритомної праці «Етнографія Буковини». У цій роботі він комплексно висвітлив традиційну культуру краю, поєднавши власні польові дослідження з аналізом наукової спадщини попередників.

Крім того, значний внесок у дослідження культури Буковини зробили:

– В'ячеслав Доманицький та Степан Смаль-Стоцький (історики та літературознавці).

– Омелян Афанасьєв-Чужбинський (етнограф і письменник, досліджував культуру українців басейну Дністра).

– Іван Снігур – відомий краєзнавець і колекціонер, який зібрав понад 100 тис. предметів, що відображають історію та побут краю.

Ці та багато інших дослідників, археологів, фольклористів та істориків сприяли тому, щоб культура Буковини була вивчена, збережена та популяризована.

Дослідження народного декоративного мистецтва в цілому, а також його окремих напрямів, стало предметом уваги багатьох українських науковців. Серед них необхідно відзначити роботи Є. Антоновича, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевича (Декоративно-прикладне мистецтво, 1992), Т. Кари-Васильєвої (2002, 2005), Г. Скрипник, З. Чегусової (Історія декоративного мистецтва України, 2016), Я. Запаско, І. Голод, В. Білик (Декоративно-ужиткове мистецтво: словник, 2020) та інших дослідників, які відобразили свої напрацювання в численних працях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духовна спадщина українського народу знаходить своє відображення в предметах матеріальної культури, особливо в декоративно-прикладному мистецтві. Його твори несуть в собі знання про естетичні ідеали, формують культурні та етичні смаки, а також знайомлять із традиціями й обрядами, які є важливою частиною художньо-культурної спадщини нашого народу (Семенова, 2023).

Народне мистецтво, як одна з форм суспільної свідомості та колективної діяльності, виступає вагомою основою для еволюції художньої культури. Вироби народного декоративно-прикладного мистецтва, зберігаючи статус невід'ємної складової матеріальної культури, одночасно відіграють істотну роль у духовному житті народу. Ця подвійна природа пояснюється тим, що художнє, естетичне та духовне начала у таких творах гармонійно поєднуються з їх утилітарною функціональністю. Саме ця єдність обумовлює глибоку життєву істину народного мистецтва. Аналізуючи історичний контекст, можна відзначити, що декоративно-прикладне мистецтво, набуваючи нових форм змістовної краси та філософсько-естетичної виразності, створює передумови для самопізнання і формування так званого «духу народу». Упродовж століть воно сприяє становленню національної ідентичності, закріплюючи унікальність і самобутність народу, а також його прагнення обрати власний шлях розвитку (Костюк, 2020).

Як зазначаю А. Гоцалюк (2017), декоративно-прикладне мистецтво, будучи невід'ємною складовою художньої культури, відображає багатогранність матеріальної та духовної спадщини епохи, на яку воно спирається. Воно не лише демонструє стан економічного розвитку та технологічних досягнень свого часу,

але й формує естетично-художнє середовище в побуті людини, сприяючи утвердженню ментальних цінностей етнічної спільноти. З часом, через процеси поступової традиціоналізації, самобутнє українське народне мистецтво знаходить своє втілення в таких формах, як килимарство, художня вишивка, кераміка та декоративний розпис (С. 12).

У наш час народне декоративне мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, комунікативну, естетичну та ін. Життя підтверджує, що декоративне мистецтво збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання, його змістовна краса потрібна людині, а його художньо-культурна, естетична цінність постійно зростає (Народне декоративне мистецтво, 2005).

Далі розкриємо основні аспекти декоративного мистецтва Буковини у контексті досліджуваної теми.

Традиції: спадщина поколінь. Буковинські традиції – це живий організм, що передається з покоління в покоління. Основу місцевої культури складають ремесла та народні промисли. Вишивка, ткацтво, різьбярство по дереву, писанкарство – кожен вид мистецтва має свої унікальні риси, що відрізняють його від інших регіонів. Особливе місце посідає буковинська вишиванка, яка відома своєю складною геометричною орнаментацією, часто виконаною чорними нитками.

Не менш важливими є народні обряди та свята. Від стародавніх язичницьких вірувань до християнських традицій – усе це переплелося в унікальних ритуалах. Різдвяні колядки з яскравими вертепами, весняні гаївки, святкування Івана Купала з вогнищами та вінками – усе це зберігає дух предків і єднає громаду.

Символіка: мова орнаментів. Символіка буковинської культури – це ціла мова, що говорить без слів. Кожен елемент орнаменту на вишиванці, писанці чи кераміці має глибоке значення. Наприклад, ромби часто символізують землю, родючість та добробут, сварга (або «ламаний хрест») – рух сонця та життя. Квіти та рослини уособлюють природу, її силу та красу, а зображення твари можуть символізувати силу, мудрість або захист.

Особлива символіка пов’язана з писанками. Це не просто великодні яйця, а мініатюрні витвори мистецтва, наповнені сакральним змістом. Колір і візерунок на писанці передають побажання, захищають від зла та несуть у собі енергію життя.

Розвиток: від минулого до сучасності. Буковина постійно розвивається, адаптуючи свої традиції до викликів сучасності. Сучасні митці та дизайнери черпають натхнення з народних мотивів, створюючи нові, оригінальні твори. Це може бути модернізована вишивка на сучасному одязі, адаптація народних пісень у сучасній музиці або ж використання традиційних технік у новому контексті.

Важливу роль у збереженні та розвитку культури відіграють мистецькі навчальні заклади та музеї. Наприклад, Чернівецький національний університет, з його багатою історією, та Чернівецький обласний краєзнавчий музей є центрами, де досліджуються та популяризуються буковинські мистецькі традиції. Проводяться численні фестивалі, виставки та ярмарки, які сприяють збереженню народних ремесел та передачі знань молоді.

Зокрема у Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича вже двадцять років функціонує кафедра декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, яка готує фахівців освітніх рівнів: бакалавр та магістр за освітньою програмою В3 «Декоративне мистецтво та ремесла». Кафедра, яка функціонує в межах факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва, виконує значущу місію у збереженні та поширенні народних мистецьких традицій Буковини, а також впровадженні сучасних професійно-художніх практик, що відображають національну культурну спадщину України.

У контексті сучасного етапу свого розвитку кафедра реалізує освітню діяльність за спеціальністю В3 «Декоративне мистецтво та ремесла». Її стратегічними завданнями є розробка системної та науково обґрунтованої методики викладання профільних дисциплін, а також створення оптимальних умов для ефективного навчання обдарованої молоді як з України, так і з-за кордону (https://art-deco.chnu.edu.ua/diialnist-kafedry/)

Здобувачі освіти навчаються за обраною спеціальністю відповідно до таких основних напрямків:

– художня вишивка та моделювання одягу;
– ювелірне мистецтво;
– художнє різьблення;
– художнє ковальство;
– художнє ковальство;
– художній розпис та 3D-моделювання.

Будучи науково-педагогічними працівниками кафедри та залученими до освітнього процесу на освітній програмі, можемо сміливо стверджувати, що кожен художній виріб, семестрова чи кваліфікаційна робота в матеріалі є яскравим неповторним і самобутнім віддзеркаленням народних традицій у сфері декоративного мистецтва, трансформувавшись у сучасну форму, текстуру та дизайн. Серед величезного спектру виробів у виставкових залах кафедри можемо побачити: вишиті рушники, сорочки, скатертини, сучасні сукні та ділові костюми; декоративні різьблені тарелі, бочівки, топірці, рахви, баклаги, оправи до Євангелії; ткані рушники, залавники, доріжки, декоративні панно, гобелени, спідниці та шарфи; ювелірні комплекти, кольє, сережки, браслети, каблучки, діадеми; ковані панно, малі архітектурні форми, вставки в інтер'єр; розписані коралі, панно та багато інших не менш цікавих та яскравих художніх робіт, які сміливо заявляють про себе на різного роду та рівня виставках, симпозіумах, бієнале та триїнале. Відрадно, що здобувачі кафедри ДПОМ щорічно удостоєні Стипендіями Президента України для молодих митців у галузі декоративно-прикладного мистецтва.

Варто зазначити також, що Буковина – це живий приклад того, як культура може бути одночасно глибоко вкоріненою в минулому і відкритою до майбутнього. Це місце, де традиції не вмирають, а трансформуються, щодня підтверджуючи свій статус як виняткового культурного феномена.

На нашу думку, узагальнюючи результати наукових пошуків, декоративне мистецтво Буковини – це не просто сукупність народних промислів і технік. Це справді унікальний культурний феномен, що відображає історичну долю, світогляд, естетичні ідеали та унікальну ідентичність цього краю. Його феноменальність полягає в особливій концентрації, синтезі та збереженні мистецьких традицій, які формувалися протягом століть під впливом різноманітних культур.

Лаконічно даємо відповідь на питання: «Що робить декоративне мистецтво Буковини феноменом?»

1. *Географічний та історичний синтез.* Буковина розташована на перетині різних культур: української, румунської, польської, єврейської, німецької, вірменської. Це створювало унікальний «плавильний котел», де традиційні українські мотиви збагачувалися елементами, запозиченими від сусідніх народів. Наприклад, у буковинській вишивці можна знайти елементи, характерні для румунського мистецтва, а у різьбі по дереву – відгомін європейських стилів.

2. *Гармонія та символізм.* Декоративне мистецтво Буковини пронизане глибоким символізмом. Кожен елемент – від ромба на писанці до квіткового мотиву на вишиванці – має своє значення. Ромб символізує родючість, сонячні знаки – життя, «дерево життя» – вічність роду. Ця символічність робить мистецтво не просто красивим, а й носієм світогляду, оберегом, мовою, що передає знання з покоління в покоління.

3. *Естетика та колорит.* Буковинське мистецтво вирізняється яскравим, насиченим колоритом. Особливо це помітно у вишивці та килимарстві. Домінуючими кольорами є червоний (символ любові, вогню, життєвої сили), чорний (символ землі, скорботи, родючості) та білий (символ чистоти і світла). Часто додаються жовтий, зелений, синій. Ці кольори не просто поєднуються, а створюють особливу, святкову, динамічну палітру.

4. *Різноманітність та досконалість технік.* Мистецтво Буковини вражає розмаїттям технік і майстерністю їхнього виконання.

Вишивка, яка вирізняється складністю і багатством технік, таких як низинка, хрестик, штапівка, інкрустація. Орнаменти часто густо вкривають рукави жіночих сорочок, створюючи ефект суцільного полотна. На Буковині (Чернівецька область) вишивка має характерну особливість – широке використання не лише геометричних і рослинних мотивів, а й зооморфних елементів. Ці орнаменти переважно створюються білою гладдю, дрібним хрестиком або штапівкою. Для декору активно застосовують бісер, шовкові, вовняні, а також золоті й срібні нитки, доповнюючи їх металевими лелітками. У гуцульських вишивках помітна

різноманітність геометричних і рослинних візерунків, багатство композицій та яскраві колористичні сполучення, серед яких найчастіше зустрічається червоний у поєднанні з жовтим і зеленим, причому переважає саме червоний відтінок. Характерною рисою є щільний заповіт тла: велика кількість дрібних елементів насичує орнаментальну площину, залишаючи тонкі просвіти для окреслення візерунків. Останнім часом квіткові мотиви переважно виконуються гладдю та хрестиком (Гулей, 2010, С. 33-34).

Писанкарство. Буковинські писанки вважаються одними з найдосконаліших в Україні. Їхній орнамент відрізняється дрібністю, витонченістю ліній та надзвичайною деталізацією. На Буковині створення писанок було традиційною практикою протягом 40 днів Великого посту, проте особливо важливими для писанкарства вважалися останні два тижні перед Великоднем. Дослідники виявили понад сотню символічних орнаментів на писанках, де кожен малюнок мав своє магічне та символічне значення. Навіть кольори фарб володіли своїм особливим змістом. Великодні писанки на Буковині умовно поділяються за типами узорів: символічні, рослинні, тваринні, з мотивами господарського життя, а також християнсько-релігійні, які почали з'являтися із запровадженням християнства та стали особливо популярними наприкінці XIX століття. У другій половині XX століття з'явилися нові мистецькі композиції, що відображали сцени повсякденного життя, такі як побутові моменти, полювання чи випас худоби (Буковинське писанкарство, 2020).

Килимарство. Килими з Буковини відомі своїми геометричними візерунками, де переважає мотив «вазонів» на темному тлі, що створює візуально потужний і виразний ефект. Різьба по дереву, ткацтво, писанкарство – кожна з цих галузей має свої унікальні риси.

Жива традиція. На відміну від багатьох інших регіонів, де народні промисли занепадали, на Буковині вони залишалися живою частиною повсякденного життя. Навіть сьогодні можна побачити людей у традиційному одязі на свята, а майстри продовжують творити, передаючи свої знання учням. Ця спадкоємність поколінь і є головною запорукою збереження феномену.

Значення для сучасності. Культурний феномен декоративного мистецтва Буковини є важливим не лише для історії, а й для сучасності. Це джерело натхнення для сучасних дизайнерів, художників, модельєрів. Він вчить нас цінувати ручну працю, автентичність, та глибокий зв'язок з природою і власним корінням. Вивчаючи і зберігаючи ці традиції, ми зберігаємо не тільки унікальні зразки мистецтва, а й частину своєї національної ідентичності.

Отже, декоративне мистецтво Буковини – це більше, ніж просто ремесло. Це багатогранний, живий, символічний феномен, що відображає душу народу і є безцінною частиною світової культурної спадщини.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Враховуючи результати дослідження, можемо констатувати, що декоративне мистецтво Буковини є унікальним культурним феноменом, який поєднує в собі багаті традиції, глибоку символіку та постійний розвиток. Воно є важливим джерелом для вивчення історії, світогляду, естетичних уподобань і побуту буковинців. Ключовими висновками є:

1. Багатство традицій: декоративне мистецтво Буковини успадкувало елементи різних етнокультур, що історично проживали на цій території, включаючи українців, румунів, поляків, євреїв та німців. Це злиття створило унікальний стиль, що вирізняється яскравими кольорами, складними орнаментами та глибоким символізмом.

2. Глибока символіка (кожен елемент буковинського декору – від вишивки та писанок до різьби по дереву чи ткацтво – має своє значення. Символи природи, сакральні мотиви, обереги та знаки родючості відтворюють світогляд народу, його вірування та зв'язок з навколишнім світом).

3. Динамічний розвиток (попри збереження традиційних мотивів, буковинське декоративне мистецтво не є статичним. Воно продовжує розвиватися, адаптуючись до сучасних умов, і стає джерелом натхнення для нових поколінь художників та майстрів. Сучасні митці експериментують з матеріалами, техніками та формами, інтегруючи традиційні елементи в сучасний дизайн і мистецтво).

Перспективи подальших досліджень. Враховуючи значний потенціал буковинського декоративного мистецтва, подальші дослідження можуть бути зосереджені на таких напрямках:

– аналіз впливу глобалізації (дослідити, як глобалізаційні процеси, доступ до нових технологій та міжнародні культурні обміни впливають на збереження та трансформацію традиційних ремесел на Буковині);

– економічна цінність (проаналізувати економічний потенціал декоративного мистецтва як джерела доходу для місцевих громад. Дослідити успішні приклади розвитку крафтового туризму та експорту виробів);

– зв'язок з нематеріальною спадщиною (етальніше вивчити роль декоративного мистецтва як частини нематеріальної культурної спадщини. Проаналізувати методи її збереження, популяризації та передачі майстерності від покоління до покоління);

– міждисциплінарні дослідження (провести міждисциплінарні дослідження, що поєднують мистецтвознавство з антропологією, соціологією та історією, щоб глибше зрозуміти соціальну роль мистецтва в житті буковинців. Це може включати вивчення ритуальних аспектів, зв'язку з народною медициною чи кухнею).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво : навч. посіб. для студ. пед. ін-тів / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. Львів : Світ, 1992. 270 с.

2. Буковинське писанкарство. (URL: https://www.library.cv.ua/bukovynske-pysankarstvo.html (дата звернення: 26.08.2025).

3. Гоцалюк А. Збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство,* 2017. Вип. II (9). С. 9–14.

4. Гулей О.В. Декоративно-прикладне мистецтво : Навчальний посібник. Суми : Видавництво СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2010. 152 с.

5. Декоративно-ужиткове мистецтво : словник. / Я. П. Запаско, І. В. Голод, В. І. Білик та ін. Львів: Афіша, 2000. 400 с.

6. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 546 с.

7. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 278 с.

8. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка. Київ : Либідь, 2002. 160 с.

9. Кафедра декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва (ДПОМ): історія розвитку та новітні процеси URL: https://art-deco.chnu.edu.ua/diialnist-kafedry/ (дата звернення: 24.08.2025).

10. Костюк, Л. Етноментальний аспект українського декоративно-прикладного мистецтва як складової частини художньої культури. *Молодий вчений*. 9 (85), 2020. С. 167-171.

11. Народне декоративне мистецтво. Художні промисли : Візерункове ткання. Килимарство. Вишивання. Гончарство і склоробство. Деревообробка. Лозоплетіння. Декоративне малювання. Писанкарство // *Історія української культури* : У 5 т. Київ : Наукова думка. Т. 4. кн. 2 : *Українська культура другої половини* XIX століття, 2005. С. 1153-1231.

12. Семенова О. Роль декоративно-прикладного мистецтва у вихованні професійно-мистецької творчості майбутнього педагога (на матеріалах писанкарства). *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, Вип. 2, 2023. С. 25-32.

REFERENSES:

1. Antonovych Ye. A. (1992). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo [Decorative and crafts]: navch. posib. dlia stud. ped. in-tiv / Ye. A. Antonovych, R. V. Zakharchuk-Chuhai, M. Ye. Stankevych. Lviv : Svit, 270 [in Ukrainian].

2. Bukovynske pysankarstvo [Bukovyna Pysanarism]. (URL: https://www.library.cv.ua/bukovynske-pysankarstvo.html (data zvernennia: 26.08.2025) [in Ukrainian].

3. Hotsaliuk A. (2017). Zberezhennia tradytsii v suchasnomu ukrainskomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Preserving traditions in contemporary Ukrainian decorative and crafts]. Mizhnarodnyi visnyk : kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo, II (9), 9–14 [in Ukrainian].

4. Hulei O.V. (2010). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo [Decorative arts] : Navchalnyi posibnyk. Sumy : Vydavnytstvo SumDPU im. A.S. Makarenka, 152 [in Ukrainian].

5. Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo (2000). [Decorative art: dictionary] : slovnyk. / Ya. P. Zapasko, I. V. Holod, V. I. Bilyk ta in. Lviv: Afisha, 400 [in Ukrainian].

6. Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy (2016). [History of Decorative Art of Ukraine] : 5 / [holov. red. H. Skrypnyk] NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 546 [in Ukrainian].

7. Kara-Vasylieva T. V. (2005). Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia: u poshukakh «velykoho styliu» [The decorative art of Ukraine of the twentieth century: in search of «big style»]. Kyiv: Lybid, 278 [in Ukrainian].

8. Kara-Vasylieva T.V. (2002). Ukrainska vyshyvka [Ukrainian embroidery], Kyiv : Lybid, 160 [in Ukrainian].

9. Kafedra dekoratyvno-prykladnoho ta obrazotvorchoho mystetstva (DPOM) [Department of Decorative and Fine Arts (DPU): Development History and Recent Processes]: istoriia rozvytku ta novitni protsesy. URL: https://art-deco.chnu.edu.ua/diialnist-kafedry/ (data zvernennia: 24.08.2025) [in Ukrainian].

10. Kostiuk, L. (2020). Etnomentalnyi aspekt ukrainskoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva yak skladovoi chastyny khudozhnoi kultury [Ethnonetal aspect of Ukrainian decorative and crafts as an integral part of artistic culture]. Molodyi vchenyi, 9 (85), 67-171 [in Ukrainian].

11. Narodne dekoratyvne mystetstvo (2005). Khudozhni promysly : Vizerunkove tkannia. Kylymarstvo. Vyshyvannia. Honcharstvo i sklorobstvo. Derevoobrobka. Lozopletinnia. Dekoratyvne maliuvannia. Pysankarstvo [Folk decorative art. Artistic crafts: patterned weaving. Carpet. Embroidery. Pottery and glassmaking. Woodworking. Weaving. Decorative drawing. Easter eggs] // Istoriia ukrainskoi kultury, 5, Kyiv : Naukova dumka, 4, 2 : Ukrainska kultura druhoi polovyny XIX stolittia, 1153-1231 [in Ukrainian].

12. Semenova O. (2023). Rol dekoratyvno-prykladnoho mystetstva u vykhovanni profesiino-mystetskoi tvorchosti maibutnoho pedahoha (na materialakh pysankarstva) [The role of decorative and crafts in the education of professional and artistic creativity of the future teacher (on the materials of the Easter eggs)]. Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, 2, 25-32 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 73/76:005.95-057.87
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-33

Ольга КАЛЕНЮК
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-9618-6433*

Бібліографічний опис статті: Каленюк, О. (2025). Роль інспірацій у ставленні індивідуальної манери студента-митця. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 267–273, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-33

РОЛЬ ІНСПІРАЦІЙ У СТАНОВЛЕННІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ СТУДЕНТА-МИТЦЯ

***Мета статті** – проаналізувати роль інспірації у формуванні індивідуальної художньої манери майбутнього митця та визначити способи її стимулювання в освітньому процесі. Дослідження базується на міждисциплінарному підході, який поєднує мистецтвознавство, педагогіку та психологію творчості.*

***Методологічну основу** складають аналіз наукових джерел з мистецтвознавства, педагогіки, та психології творчості, порівняльний аналіз прикладів розвитку студентських робіт під впливом різних джерел інспірації (сучасне мистецтво, етніка, особисті враження). Спостереження та аналіз творчих практик студентів (академічні, дипломні роботи). Елементи мистецтвознавчого аналізу художніх робіт, що демонструють індивідуальну манеру. Метод інтерв'ю та бесіди зі студентами для з'ясування їхніх джерел натхнення.*

***Наукова новизна** полягає у системному підході до інспірації як чинника розвитку індивідуальної художньої манери та визначенні методів її активного стимулювання у навчальному процесі. У дослідженні інспірація виступає не спонтанним поривом, а системним процесом, що формується під впливом різних культурних чинників на творчу особистість. В освітньому процесі вона стимулює самовираження, засвоєння нових знань і технік, а також активну творчу діяльність. Формування індивідуальної художньої манери передбачає здатність перетворювати різноманітні джерела інспірації у власну творчу мову без прямого копіювання.*

***Висновки.** Дослідження показує, що інспірація формується через комплексний підхід, який поєднує практичні експерименти, аналіз творчих джерел, рефлексію та міждисциплінарні впливи. Визначено, що саме слугує джерелом інспірацій для молодого митця. Дослідження показує, що у мистецькій освіті важливо не лише ознайомлювати студентів із джерелами натхнення, а й створювати умови для свідомого вибору, заохочувати пошук і експерименти для критичного ставлення до джерел та формування власного стилю.*

***Ключові слова:** інспірація, митець, індивідуальна манера, освітній процес.*

Olha KALENIUK
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Avenue, Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-9618-6433*

To cite this article: Kaleniuk, O. (2025). Rol′ inspiratsiy u stavlenni indyvidual′noyi manery studenta-myttsya [The role of inspirations in shaping the individual style of a student artist.]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 267–273, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-33

THE ROLE OF INSPIRATIONS IN THE FORMATION OF THE INDIVIDUAL STYLE OF THE STUDENT-ARTIST

***The aim** of this article is to analyze the role of inspiration in the formation of an aspiring artist's individual style and to identify methods for its stimulation within the educational process. The study is based on an interdisciplinary approach combining art history, pedagogy, and creativity psychology.*

***The methodological** framework includes the analysis of scientific literature in art history, pedagogy, and creativity psychology; a comparative analysis of the development of student works under the influence of various sources of inspiration (contemporary art, ethnic art, personal experiences); observation and analysis of students' creative practices (academic and diploma works); elements of art-historical analysis of works demonstrating individual style; and interviews and discussions with students to identify their sources of inspiration.*

***The scientific novelty** lies in a systematic approach to inspiration as a factor in developing individual artistic style and in identifying methods for its active stimulation within the educational process. In this study, inspiration is understood*

not as a spontaneous impulse but as a systematic process shaped by various cultural factors influencing the creative personality. Within the educational context, it stimulates self-expression, the acquisition of new knowledge and techniques, and active creative activity. The formation of an individual artistic style implies the ability to transform diverse sources of inspiration into one's own creative language without direct copying.

Conclusions. *The research shows that inspiration develops through a comprehensive approach combining practical experimentation, analysis of creative sources, reflection, and interdisciplinary influences. The study identifies the main sources of inspiration for young artists. It demonstrates that in art education, it is important not only to familiarize students with sources of inspiration but also to create conditions for conscious choice, encourage exploration and experimentation, and foster critical engagement with sources to develop a personal style.*

Key words: *inspiration, artist, individual style, educational process.*

Актуальність проблеми. Сучасна мистецька освіта прагне не лише навчити техніки, а й стимулювати творчий потенціал студента, формуючи його індивідуальну манеру та художній почерк. Творче натхнення, творчий імпульс, джерело ідеї, внутрішній порив, естетичне збудження – ця фрази, які ми часто вживаємо в освітньому процесі мають глибоку закоріненість і вагу, оскільки саме вони є рушійною силою творчого процесу і як результат – втілення задуму митця. Усі ці поняття це відображення інспірації як складного явища, яке охоплює емоційний, когнітивний та мотиваційний аспекти діяльності студента-художника. Інспірація охоплює здатність митця сприймати та трансформувати зовнішні стимули, внутрішні переживання й особисті ідеї у конкретний творчий продукт. Вона виступає не лише як миттєвий порив, а як стабільний стан творчої активності, що сприяє самовираженню, розвитку художньої індивідуальності та формуванню авторської манери.

У контексті мистецької освіти важливою є проблема розуміння механізмів інспірації, що дозволяє викладачу створювати такі умови, які стимулюють творче мислення, розкривають потенціал студента та сприяють виникненню нових ідей і, в кінцевому варіанті, формують професійну компетентність майбутнього митця.

У контексті теоретичного і мистецтвознавчого дискурсу питання стимулювання інспірації залишається відкритим. Наявні дослідження зі стимулювання творчої діяльності, однак не визначено механізми формування ідеї для її трансформації у власний художній образ. Попри визнання важливості інспірації у мистецькій творчості, це поняття та його потенціал досі залишаються недостатньо дослідженими, зокрема у частині того, як студенти знаходять і втілюють власні ідеї та яким чином цей процес впливає на формування їхньої індивідуальної художньої манери. Потребує дослідження мотиваційна і практична складова інспірації.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження останніх років показують, що рівень творчої самостійності студентів безпосередньо впливає на якість їхніх художніх робіт та здатність розвивати власну манеру, що робить тему інспірації надзвичайно актуальною для сучасної мистецької освіти.

Зокрема, у мистецтвознавстві поняття інспірації уже багато років розглядають як процес виникнення творчої ідеї під впливом зовнішніх і внутрішніх стимулів. У цьому контексті інспірація розглядається як поєднання емоційного збудження, естетичного переживання та інтелектуальної активності, що лежить в основі творчого акту (Amabile, 1983; Csikszentmihalyi, 1996; Arnheim, 1974; Berlyne, 1971). Зокрема, науковці пояснюють вплив емоційного стану та мотивації на творчий акт. Описують інспірацію як своєрідний «потік» поєднання емоційного збудження, концентрації та творчої активності. Також розглядають взаємозв'язок інтелектуальної активності та естетичного переживання у мистецтві.

Сучасні науковці трактують прояв інспірації через різні фактори. Дисертаційне дослідження Ірини Павельчук «Постімпресіонізм в українському живописі XX – початку XXI ст. ілюструє, як художники черпали інспірації з французького постімпресіонізму, народного мистецтва та власного досвіду, трансформуючи їх у власну манеру. Через експерименти зі світлотінню, кольором, фактурою та техніками (олія, пастель, акварель) митці створювали унікальні художні образи, де зовнішні впливи органічно поєднувалися з індивідуальним стилем, підкреслюючи емоційність і експресію творів. І. Павельчук вважає, що джерелом інспірацій є натхнення, яке художник черпає як із культурних традицій, так і з власного емоційного досвіду, формуючи неповторну манеру вираження (Павельчук, 2020).

Мистецтвознавиця Ольга Школьна також підтверджує, що творчі мотиви передаються та трансформуються через довготривалі ланцюжки впливів ілюструючи розвиток індивідуалізації в художньому процесі на основі традицій (Школьна, 2019, 246-248). Цієї ж думки притримується Лілія Якимечко, яка доводить, що народне мистецтво Покуття та музично-пісенна творчість стали важливими чинниками творчих інспірацій художниці Параски Хоми. (Якименко, 2015).

Роль природного натхнення у формуванні художнього стилю майбутніх педагогів-художників в умовах пленерної практики описують викладачі художньо-графічного факультету університету Ушинського (Котова, Носенко, Мунтян, 2024).

Дослідження (Науменко, Колосніченко, 2024) на прикладі українського андеграунду показує, що інспірація в мистецтві є не просто відтворенням зовнішніх джерел, а трансформацією їх у власний художній вираз. Художники використовували елементи народного мистецтва та нетрадиційні техніки, поєднуючи їх із власними ідеями, щоб створити унікальні костюми, які передавали соціальні та культурні меседжі.

Інспірація виступає важливим компонентом освітнього процесу як стимулюючий фактор розвитку креативності студента, пробуджує мотивацію та сприяє формуванню індивідуальної художньої манери. Художник Ясенєв у своїй статті наголошує, що саме педагогічні умови – самоорганізація, усвідомленість та рефлексія – дозволяють перетворювати спалахи інспірації на усвідомлені елементи власної художньої мови (Ясенєв, 2023, с. 96–97).

У результаті проведеного аналізу встановлено, що у мистецтвознавстві та педагогіці інспірація розглядається як складне явище, яке формується під впливом багатьох факторів, які варто систематизувати.

Мета дослідження – вивчити вплив інспірації на формування унікальної художньої манери майбутніх митців, дослідити механізми її виникнення та способи активного стимулювання в освітньому процесі, а також окреслити практичні підходи, що сприяють розвитку креативності, самовираженню та формуванню власного стилю у студентів художнього фаху.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інспірація (від лат. *inspiratio*) в українській науковій і художній традиції майже завжди перекладається як **натхнення.** У психології та культурології термін *inspiration* трактується як **особливий стан творчого піднесення,** коли людина отримує ідею «наче ззовні» (Todd & Elliot, 2003). Тобто, **інспірація** – це внутрішній імпульс художника, що спонукає перетворювати ідеї на творчі образи, формуючи індивідуальну манеру та виразність твору. Цей підхід можна застосувати до освітнього процесу студентів-художників: інспірація стає стартовою точкою, від якої студент рухається до формування власного стилю. Вона допомагає поєднувати зовнішні впливи (техніки, матеріали, історичні стилі) з індивідуальними ідеями, що стимулює розвиток манери та виразності. Таким чином, процес інспірації є не тільки джерелом творчих ідей, а й механізмом самовизначення митця.

Інспірація, або творче натхнення, є ключовим станом для студента-митця, оскільки вона пробуджує внутрішній порив до створення оригінальних робіт. Цей стан характеризується пробудженням, мотивацією до дії та здатністю трансформувати зовнішні стимули у творчі ідеї.

Саме такий комплексний підхід допомагає студенту формувати індивідуальну художню манеру та втілювати власні концепції у мистецтві.

В контексті дослідження варто також відрізнити інспірацію від інтерпретації, оскільки це дещо інші поняття. У монографії Олени Колесник інтерпретація розглядається як процес, у якому художник перетворює зовнішні впливи та внутрішні переживання на нові художні образи (Колесник, 2014). Інтерпретація – це **осмислення, пояснення чи відтворення вже існуючого змісту** (тексту, твору мистецтва, музики тощо). Інтерпретація завжди пов’язана з чужим матеріалом, художник, надає йому власного бачення. Інспірація (натхнення) – це не тлумачення чужого, це **поштовх до створення власного**.

Також, необхідно розмежувати інспірацію від запозичення (цитування, омажу тощо). Інспірація – це початкова ідея, яка з’являється під впливом інших творів, природи, культури чи особистого досвіду. Художник не відтворює джерело буквально, а перетворює його у власну творчу мову. Наприклад: художник

бачить орнамент народної вишивки й створює сучасну абстрактну композицію, яка лише відсилає до мотивів, але не копіює їх. А запозичення – це **свідоме використання елементів чужого стилю чи твору**, але з новим змістом. Наприклад, художник пише картину «в стилі Ван Гога», але на сучасний сюжет.

Прикладом таких інспірацій можуть слугувати твори студенів кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі України. Роботи студентів ілюструють інспірації, які стали проявом через певний період навчання (1 рік). Зокрема, дипломні роботи студентів є інспірацією на основі кваліфікаційних робіт в іншій техніці.

На Рис. 1, 2 представлена інспірація дипломної роботи в техніці олійного живопису студента Костянтина Мазурика «Луцький замок» на основі попередньої академічної роботи в техніці текстильного колажу «Сонце сходить». Робота ілюструє як техніка вільного розпису на текстильному панно слугує поштовхом для створення нової творчої роботи, яка ілюструє одну і ту ж манеру виконання, але ускладнена за тематикою, трактуванням, розміром.

Прикладом формування творчої манери молодого митця також є роботи студента Олександра Юр'єва. Представлені інспірації на тему «Після битви», зокрема, композиція в техніці витинанки (академічна робота) та дипломна робота «Берестечко» в техніці олійного живопису (Рис 3, 4). В даному випадку, вдале трактування теми в різних матеріалах вказує на високий потенціал студента, можливості експериментувати і втілювати складний творчий задум в різних матеріалах, знаходити його нові контексти і прояви в процесі здобуття художньої освіти.

Аналізуючи такі результати вважаємо, що емоційна чутливість і спостережливість, рефлексія, аналіз творчих джерел, практичні експерименти, творче середовище є важливими для виникнення інспірації. На основі дослідженого та враховуючи власний багаторічний досвід роботи зі студентами варто деталізувати деякі аспекти впливу на формування інспірації. А саме:

– експерименти з різними матеріалами та техніками, які стимулюють нові ідеї;

– перегляд робіт сучасників і класиків, цей процес розширює уяву.

– зміна оточення дає нові емоційні та візуальні стимули.

– фіксація думок допомагає помітити нові комбінації ідей.

– розслаблення і концентрація сприяють внутрішньому пробудженню.

– зовнішній погляд (обговорення ідей) може дати несподівані напрямки розвитку;

– синтез різних видів мистецтв (дизайн, мода, музика, кіно).

Рис. 1. К. Мазурик «Схід сонця»

Рис. 2. К. Мазурик «Луцький замок»

Рис. 3. Юр'єв О. «Після битви»

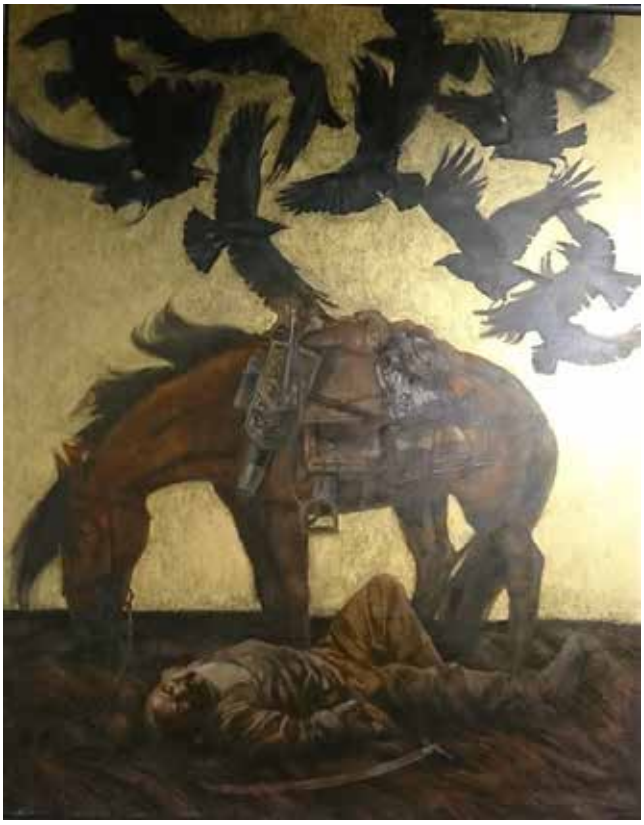


Рис. 4. Юр'єв О. «Берестечко»»

Отже, на основі дослідженого можна зробити такі умовиводи, а саме джерелом інспірацій для сучасного молодого митця є :

– народне мистецтво, етнічні мотиви – про це наголошують багато українських дослідників як джерело культурної традиції, однак, сьогодні варто знаходити баланс між власною традицією і світовими впливами.

– світове мистецтво, зокрема його класичні зразки (від античності до сучасності);

– сучасний візуальний простір (мас-медіа, цифрові технології, соціальні мережі);

– інспірації міждисциплінарного характеру (дизайн, мода, музика, кіно);

– творча активність та трансформація власної творчості.

Формування індивідуальної манери починається від етапу наслідування через стильові експерименти, часто це стилізація реалістичних образів через спрощення, умовність форми, декоративність, лаконічність, плакатність. Слідуючою фазою слугують стильові експерименти, значення матеріалів і технік (шкіра, текстиль, живопис, цифрові медіа тощо) у формуванні образності, їх поєднання чи заміни. В освітньому процесі велику роль відіграє навчальне середовище (майстерня, критика та досвід викладача, дискусії), де приходить розуміння інспірації як процесу натхнення та творчого виразу, а не копіювання.

Усвідомленої авторської манери відбувається через пошук індивідуального сприйняття як результат вибірковості, тобто студент відбирає те, що йому близьке, і трансформує у власне світобачення і відображення.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, інспірація – не спонтанний, а системний процес, який здійснюється шляхом різновекторного культурного впливу на творчу особистість. У освітньому процесі інспірація є стимулом до самовираження, засвоєння нових знань і технік, а також підтримки активної творчої діяльності. Шлях до індивідуальної манери – це здатність трансформувати різні інспірації у власну творчу мову, уникаючи прямого копіювання. Досліджено, що інспірацію можна досягти за допомогою комплексного підходу, зокрема, через експерименти з матеріалами та техніками, аналіз робіт сучасників і класиків, зміну оточення, фіксацію ідей, концентрацію та розслаблення, обговорення з іншими, а також синтез різних видів

мистецтв. Як випливає з результатів дослідження у мистецькій освіті ключовим є не лише ознайомлення з джерелами, а й створення умов для свідомого вибору, стимулювання пошуку та заохочення до експериментів, що формує у студента критичне ставлення до джерел і допомагає виробити індивідуальну художню манеру.

Досліджуючи надалі питання інспірації також варто піднімати проблему, яку створює сучасна глобалізація та візуальне перенасичення – небезпека втрати локальної ідентичності та здатності знаходити творче вираження через вплив цифрових інструментів. Серед актуальних напрямків, які варто висвітлити як нові засоби інспірації – вплив цифрових технологій та як генеративного ШІ, що змінює навчання мистецтву й процес пошуку натхнення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку : *дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.05 – образотворче мистецтво.* Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020.

2. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : *монографія.* Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

3. Котова О., Носенко А., Мунтян С. Сучасна творчість студентів художньо-графічного факультету університету Ушинського: роль пленерного досвіду та натхнення від природи у становленні художників-педагогів. *Теорія і практика візуальних мистецтв. 2024.* Вип. 3 (6). С. 147–155.

4. Науменко А., Колосніченко О. Український андеграунд: інспірація в мистецтві костюма. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : *матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ, 2024. Т. 1. С. 344–347.

5. Школьна О. Натюрморти малих голландців як першоджерела мотивів «німецькі квіти» у фарфорі. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2019. Т. 2, № 2. С. 237–249. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ditpd_2019_2_2_9

6. Якименко Л. Декоративний розпис Параски Хоми: художньо-композиційний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2015. Вип. 27. С. 103–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_13

7. Ясенєв О. Формування художньо-естетичних компетентностей у студентів-художників у процесі навчання в ЗВО. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 4. С. 92–99.

8. Amabile T. M. The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology.* 1983. Vol. 45, No. 2. P. 357–376.

9. Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : HarperCollins, 1996. 456 p.

10. Arnheim R. Art and Visual Perception: *A Psychology of the Creative Eye. Berkeley* : University of California Press, 1974. 508 p.

11. Berlyne D. E. Aesthetics and Psychobiology. New York : Appleton-Century-Crofts, 1971. 336 p.

12. Thrash T. M., Elliot A. J. Inspiration as a Psychological Construct. Journal of Personality and Social Psychology. 2003. Vol. 84. P. 871–889.

REFERENCES:

1. Pavelchuk, I. (2020). Postimpresionizm v ukrayins′komu zhyvopysi XX – pochatku XXI st.: istorychni vytoky, dzherela inspiratsiy, spetsyfika rozvytku *[Postimpressionism in Ukrainian painting of the XX – early XXI century: Historical origins, sources of inspiration, and specifics of development] (Doctoral dissertation, Lviv National Academy of Arts).* Lviv [in Ukrainian].

2. Kolesnyk, O. S. (2014). Fenomen interpretatsiyi v khudozhniy kul′turi [*The phenomenon of interpretation in artistic culture].* Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

3. Kotova, O., Nosenko, A., & Muntyan, S. (2024). Suchasna tvorchist′ studentiv khudozhn′o-hrafichnoho fakul′tetu universytetu Ushyns′koho: rol′ plenernoho dosvidu ta natkhnennya vid pryrody u stanovlenni khudozhnykiv-pedahohiv Contemporary creativity of students of the Ushinsky University Art and Graphic Faculty: The role of plein air experience and inspiration from nature in the formation of artist-teachers. *Theory and Practice of Visual Arts, 3*(6), 147–155 [in Ukrainian].

4. Naumenko, A., & Kolosnichenko, O. (2024). Ukrayins′kyy andehraund: inspiratsiya v mystetstvi kostyuma [Ukrainian underground: Inspiration in costume art] *Current Problems of Modern Design: Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference* (Vol. 1, pp. 344–347). Kyiv [in Ukrainian].

5. Shkolna, O. (2019). Natyurmorty malykh hollandtsiv yak pershodzherela motyviv «nimets′ki kvity» u farfori [Still lifes of the «Little Dutch Masters» as sources of motifs of «German flowers» in porcelain]. *Demiurg: Ideas, Technologies, Perspectives of Design, 2*(2), 237–249. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ditpd_2019_2_2_9 [in Ukrainian].

6. Yakymenko, L. (2015). Dekoratyvnyy rozpys Parasky Khomy: khudozhn′o-kompozytsiynyy aspekt [Decorative painting of Paraskeva Khoma: Artistic and compositional aspect]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 27*, 103–115. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_13 [in Ukrainian].

7. Yasenev, O. (2023). Formuvannya khudozhn′o-estetychnykh kompetentnostey u studentiv-khudozhnykiv u protsesi navchannya v ZVO [Formation of artistic and aesthetic competences in art students in the process of studying at HEIs]. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 4*, 92–99 [in Ukrainian].

8. Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology, 45*(2), 357–376 [in English].

9. Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins [in English].

10. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press [in English].

11. Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts [in English].

12. Thrash, T. M., & Elliot, A. J. (2003). Inspiration as a psychological construct. *Journal of Personality and Social Psychology, 84*, 871–889 [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 08.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 7.072.2:371.134.
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-34

Ганна МАКОГІН
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Івано-Франківська обл., Україна, 76000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-2930-4038*

Галина ХАМУРДА
асистент кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Івано-Франківська обл., Україна, 76000
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0006-0936-0952*

Бібліографічний опис статті: Макогін, Г., Хамурда Г. (2025). Живопис як освітній інструмент розвитку дизайнерської креативності. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 274–279, doi: https:// doi.org/10.32782/facs-2025-4-34

ЖИВОПИС ЯК ОСВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ КРЕАТИВНОСТІ

Живопис як простір художньої комунікації постає ефективним освітнім засобом, що формує у студентів здатність до візуального мислення, самовираження та оригінального вирішення творчих завдань. ***Мета*** *дослідження полягає у вивченні впливу живопису як освітнього інструменту на розвиток ключових компетентностей студентів-дизайнерів, зокрема креативності, критичного мислення та емоційного інтелекту. У роботі особлива увага приділяється аналізу методик викладання живопису в контексті формування професійної креативності майбутніх дизайнерів одягу на прикладі Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.*

Методологія *передбачала систематичне спостереження, інтерв'ю зі студентами, аналіз творчих робіт та педагогічні експерименти з використанням акварельних і акрилових технік живопису, що стимулюють розвиток спостережливості, візуального мислення та умінь самовираження.*

Наукова новизна дослідження *полягає у комплексному поєднанні теорії множинного інтелекту Ґарднера Говарда, концепції візуального мислення Арнхейма Рудольфа та педагогічних підходів Айзнера Елліота і Стернберга Роберта для обґрунтування ролі живопису у формуванні творчої особистості дизайнера. Узагальнено сучасні інноваційні практики та створено методику, що враховує індивідуальні особливості студентів і сприяє подоланню культурних стереотипів через міждисциплінарні завдання та активну рефлексію.*

Висновки *демонструють, що живопис виступає не лише як технічна дисципліна, а як інтелектуальна діяльність, що розвиває складні когнітивні функції та емоційну чутливість. Створення безпечного освітнього простору для експериментів і помилок підвищує мотивацію, адаптивність мислення і сприяє формуванню інноваційного, критичного і креативного підходу до професійної діяльності. Результативне впровадження живопису у дизайн-освіту істотно покращує якість підготовки спеціалістів і зміцнює їх конкурентоспроможність на ринку праці.*

Ключові слова: *дизайн-освіта, живопис, творчий процес, розвиток креативності, просторове мислення, художні здібності, мистецька діяльність.*

Anna MAKOHIN
PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Design and Art Theory, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-2930-4038*

Halyna KHAMURDA
Assistant at the Department of Design and Art Theory, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0006-0936-0952*

To cite this article: Makohin, A., Khamurda, H. (2025). Zhivopys′ yak osvitniy instrument rozvytku dyzayners′koyi kreatyvnosti [Painting as an Educational Tool for the Development of Designer Creativity]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 274–279, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-34

PAINTING AS AN EDUCATIONAL TOOL FOR THE DEVELOPMENT OF DESIGNER CREATIVITY

Painting, as a space of artistic communication, serves as an effective educational tool that fosters students' visual thinking, self-expression, and creative problem-solving. The purpose of the study is to investigate the impact of painting as an educational tool on the development of key competencies in design students, namely creativity, critical thinking, and emotional intelligence. The article focuses on analyzing painting teaching methods within the formation of professional creativity in future fashion designers, exemplified by the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. The methodology included systematic observation, student interviews, analysis of creative works, and pedagogical experiments using watercolor and acrylic painting techniques to stimulate observation skills, visual thinking, and self-expression abilities.

The scientific novelty lies in the integrative application of Howard Gardner's theory of multiple intelligences, Rudolf Arnheim's concept of visual thinking, and pedagogical approaches of Elliot Eisner and Robert Sternberg to substantiate the role of painting in shaping a designer's creative personality. For the first time, modern innovative practices have been synthesized, and a methodology was developed that considers individual student characteristics and overcomes cultural stereotypes through interdisciplinary tasks and active reflection.

The conclusions demonstrate that painting functions not merely as a technical discipline but as an intellectual activity that develops complex cognitive functions and emotional sensitivity. Creating a safe educational environment for experimentation and error fosters motivation, cognitive adaptability, and supports the formation of innovative, critical, and creative approaches to professional practice. Effective integration of painting into design education significantly improves specialist training quality and strengthens their competitiveness in the labor market.

Key words: *design education, painting, creative process, creativity development, spatial thinking, artistic abilities, artistic activity.*

Актуальність проблеми. В умовах глобалізованого та динамічного культурно-економічного простору розвиток креативності та дизайнерських здібностей стає ключовим чинником професійної конкурентоспроможності. Живопис, як середовище художнього спілкування, виступає потужним освітнім інструментом, що сприяє формуванню у студентів навичок візуального мислення, самовираження та нестандартного підходу до вирішення творчих завдань. Заняття живописом активізують процеси зорового аналізу та стимулюють формування спостережливості. Завдяки практичним завданням із живопису активізується творча активність студентів. Саме тому дослідження ролі живопису у розвитку дизайнерської креативності має вагоме практичне значення для підвищення якості навчального процесу та виховання творчої особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливу роль у формуванні методики дослідження відіграли наукові праці вітчизняних і зарубіжних фахівців. Зокрема, порівняльне дослідження Сотської Г. показує, що освітній процес у закладах вищої освіти Данії ґрунтується на постійному впровадженні проєктної діяльності та міждисциплінарному підході з особливим акцентом на свободу творчої ініціативи, самостійність і відповідальність студентів, тоді як в Україні підготовка дизайнерів одягу більше орієнтована на міждисциплінарність і технологічність, з акцентом на інтеграцію теорії та практики (Сотська Г., 2023).

Важливу роль у формуванні методологічної бази дослідження відіграли Матеріали конференції «Моделі дизайн-освіти: український та міжнародний досвід». Думки науковців і практиків щодо проблем навчання дизайну в сучасних економічних і соціальних умовах, сприяють розумінню соціокультурного середовища, в якому формується креативність майбутніх дизайнерів, та актуалізують роль живопису як засобу розвитку емоційної виразності, образного мислення, проектної культури (Лопухова С., 2024, 11-20; Приставка В., Гордійчук Я., 2024, с. 44-49).

Відомий американський психолог Стернберг Роберт, обґрунтовує роль соціального та освітнього середовища у розвитку творчої особистості (Sternberg R., 2003). Британські науковці Робінсон Кен (Robinson K., 2009) і Анна Крафт (Craft A., 2008) підкреслюють значення мистецької освіти у формуванні критичного і креативного мислення та здатності до моделювання нових ідей.

Ґарднер Говард, професор Гарвардського університету, автор теорії множинного інтелекту, висвітлює мистецтво як ціннісний інструмент, що підтримує розвиток різних типів інтелекту (Ґарднер Г., 2025).

Особлива увага в нашому дослідженні приділяється також праці Айзнера Еліота, який виокремлює мистецтво як джерело складного мислення, що розвиває навички аналізу, моделювання і прогнозування (Eisner E., 2002).

Мета дослідження полягає у вивченні впливу живопису на формування ключових компетентностей – креативності, критичного мислення та емоційного інтелекту – у студентів, а також у аналізі інноваційних педагогічних стратегій, що застосовуються у мистецькій освіті для підвищення професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. «На практичному рівні» дослідження реалізовувалося через систематичне спостереження викладачів за динамікою розвитку професійних навичок студентів 1 курсу спеціальності В2 Дизайн Карпатського національного університету імені Василя Стефаника протягом п’яти семестрів. Традиційно увага приділялася оволодінню техніками живопису. Крім того, важливим елементом дослідження було формування творчого мислення, вдосконалення спостережливості й умінню виразно і оригінально передавати образні властивості текстур і матеріалів.

Методика також передбачала активне включення студентів у обговорення, що сприяло формуванню їхніх творчих компетентностей та мотивації до навчання, дозволяючи адаптувати програму живопису для досягнення більш ефективних результатів.

З позиції викладача живопису, сучасний підхід до мистецтва як до повноцінної форми мислення є надзвичайно важливим для розуміння ролі образотворчої діяльності в освітньому процесі. Як наголошував Арнхейм Рудольф, візуальне сприйняття й робота з формою, кольором та простором є не просто сенсорними процесами, а глибокими інтелектуальними діями, які сприяють навчанню аналізу, синтезу і прогнозуванню (Arnheim R., 1954). Його концепція візуального мислення підтверджує, що художня діяльність є рівноцінною інтелектуальною практикою, а сприйняття образів – активним процесом, який формує здатність до аналізу, синтезу й прогнозування. Його теоретичні положення підкреслюють, що живопис у навчальному процесі є не лише дисципліною, а й засобом розвитку професійного мислення, здатності до інновацій та емоційної чутливості, що необхідні для творчої діяльності в дизайні.

Цей підхід узгоджується з теорією множинних інтелектів Ґарднера Г., який ставить візуально-просторовий інтелект в один ряд із логіко-математичним і вербально-лінгвістичним (Gardner H., 1983). Цей тип інтелекту підкреслює здатність мислити в образах, працювати з формою, кольором і просторовими відношеннями. Для дизайнерів розвиток цього інтелекту означає покращення візуальної креативності, здатності до просторового моделювання і ефективної комунікації через образи.

Робота Айзнера Е. принципово заперечила маргіналізацію мистецтва в освіті, стверджуючи, що «мистецтво є фундаментальними ресурсами, через які пізнається світ, створюється сенс і розвивається розум» (Eisner E., 2002). Викладання живопису, як частина мистецької освіти, за словами психолога, створює умови для розвитку критичного і рефлексивного мислення через постановку художніх проблем, пошук альтернативних рішень та оцінювання власних і чужих робіт.

Методика викладання живопису для студентів першого курсу спеціальності В2 Дизайн розроблена на основі системного аналізу сучасних досліджень у галузі креативності та інтелекту, а також ґрунтується на багаторічному педагогічному досвіді викладання даного предмета. Найперше – це структурованість курсу із нарощуванням складності: послідовне ускладнення завдань дає змогу поглибити засвоєння знань та навичок без втрати творчої свободи. Постає питання яку техніку краще вивчати першою: акварель чи акрил?

Традиційне навчання живопису починають з освоєння акварельних технік: малювання по сухому, по вологому, багатошарова лессірувальна техніка, а також техніка «а-ля прима». Акварельний живопис має низку переваг: він забезпечує прозорість і легкість кольорів, що дозволяє створювати атмосферні образи з плавними переходами; завдяки водній основі акварельні фарби сприяють розвитку швидкості та точності у нанесених мазків; багатошарова техніка збільшує виразність живопису,

дозволяючи поступово нарощувати насиченість. Ці властивості роблять акварель ефективним інструментом для розвитку спостережливості, естетичного чуття і технічних навичок у студентів-дизайнерів. Проблемою акварельного живопису є складність технічного виконання, оскільки прозорість фарби не дозволяє виправляти помилки шляхом накладання додаткових шарів. Тому в окремих групах, де студенти не мали довузівського досвіду роботи аквареллю, було запропоновано вивчення технік акварельного і акрилового живопису паралельно: В аудиторії під керівництвом викладача здобувачі освіти працювали акриловими фарбами, а нескладні вправи аквареллю виконували самостійно на невеликому форматі. Таким чином, було створено «безпечний простір», де студенти можуть вільно пробувати нові методи, не боячись помилок.

Техніку акварельного живопису студенти першого курсу, які навчаються за ОП «Дизайн одягу» почали вивчати, малюючи з натури барвисте осіннє листя. Зображення пласкої форми зосереджує увагу учня на колірній палітрі натури, розвиває технічні навички і спостережливість. Інша група студентів починала вивчати акварельну техніку, виконуючи натюрморт одним кольором (гризайль). Кольорове обмеження фокусує учня на технічності мазків і на способах передачі об'ємів предметів, що стимулює аналітичне мислення і розвиває навички.

Для якісного навчання важливо навчити студентів цінувати творчий процес так само високо, як і кінцевий продукт: вивчати етапи створення твору, розуміти трансформацію ідеї у форму, підкреслювати безперервний розвиток у творчості. Учні повинні усвідомити, що творчість – це шлях дослідження та розвитку, а не лише результат відшліфованої картини. Наприклад, першокурсниця Годжа Світлана, спостерігаючи ефект оптичного змішання кольору, виконуючи мазки акрилом створила свою першу роботу у стилі пуантилізму (Рис. 1).

Викладання мистецтва має виходити за рамки простого засвоєння технічних навичок, орієнтуватися на експерименти, індивідуальні пошуки й самовираження. Студентам спеціалізації дизайн середовища було поставлене завдання: написати реалістично натюрморт, а потім «звільнитися від шаблону»: «створити твір поза правилами», «малювати під іншим

Рис. 1. Експеримент в аудиторії. Годжа Світлана. Натюрморт

кутом», вводити лінії, розбивати площини тощо. Стернберг Р. відзначав важливість подолання культурних стереотипів для розвитку креативності. В навчанні живопису це може бути через залучення елементів різних культурних стилів у практичні завдання або створення художніх робіт на задану тему із обмеженнями (наприклад, обмежена колірна палітра), що стимулює пошук нестандартних рішень. Під час занять викладач заохочує до формування індивідуального стилю своїх учнів, стимулює студентів знаходити власні теми (Рис. 2).

Частково це відбувається через інтеграцію міждисциплінарних підходів та індивідуалізації творчих завдань. Для стимулювання самостійності і творчої ініціативи важливими є також рефлексія і критичне мислення: заохочуємо учнів розмірковувати над своїм творчим процесом та цінністю оригінальних ідей, а не лише над технічними навичками, обговорювати власні роботи і досвід, пояснювати ідеї та приймати чужу критику як джерело розвитку. Помилки – це не провал, а важливий етап на шляху творчості і навчання.

Висновки і перспективи подальших досліджень

Живопис відіграє вагому роль як ефективний освітній інструмент у розвитку дизайнерської креативності, критичного мислення та емоційного інтелекту у студентів. Його практичне застосування у навчальному процесі сприяє формуванню навичок візуального мислення, спостережливості, художнього смаку і емоційної чутливості, які є ключовими компетентностями для сучасного дизайнера.

Рис 2. Самостійні студентські постановки натюрмортів.
Автори: Леспух Анна, Воловенко Анастасія, Зілінка Тетяна

Результати дослідження, проведеного на базі Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, підтверджують, що систематичне заняття живописом із застосуванням інноваційних педагогічних методик – включно з акцентом на особистий досвід, рефлексію та самовираження – активізує творчу активність студентів і стимулює формування індивідуального стильового почерку. Запровадження міждисциплінарних підходів й поєднання живопису з різними сферами дизайну підвищує мотивацію та розширює можливості креативного мислення.

Педагогічна практика, що базується на теоретичних положеннях провідних дослідників, демонструє, що живопис є не лише технічною дисципліною, а складним інтелектуальним процесом, який готує студентів до осмисленого самовираження та здатності генерувати нові концепції.

Таким чином, результативне впровадження живопису в дизайн-освіту здатне суттєво підвищити рівень професійної підготовки майбутніх дизайнерів, сприяти формуванню їх творчої особистості та конкурентоспроможності на ринку праці. Рекомендується подальше використання та розвиток комплексних освітніх стратегій, орієнтованих на інтеграцію мистецьких практик у навчальні програми з дизайну.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сотська Г. Формування проєктної культури у процесі бакалаврської підготовки дизайнерів одягу в закладах вищої освіти України і Данії // Естетика і етика педагогічної дії. Полтава : Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка, 2023. № 27. С. 113–124.

2. Лопухова С. О. Екосистема дизайну і дизайн-освіта // Моделі дизайн-освіти: український та міжнародний досвід : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 квіт. 2024 р. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 11–20.

3. Приставка В., Гордійчук Я. Особливості традиційної та альтернативної дизайн-освіти в Україні // Моделі дизайн-освіти: український та міжнародний досвід : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 квіт. 2024 р. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 44–49.

4. Sternberg R. J., Kaufman J. C. Human abilities // Annual Review of Psychology. 1998. Vol. 49. P. 479–502. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev.psych.49.1.479 (дата звернення: 20.08.2025).

5. Robinson K., Aronica L. The Element: How Finding Your Passion Changes Everything. London : Penguin Books Limited, 2009. 274 p.

6. Craft A., Gardner H., Claxton G. (eds.). Creativity, wisdom and trusteeship: Exploring the role of education. London : Sage, 2008. 256 p.

7. Eisner E. 10 Points About Arts Education by Elliot Eisner \[Електронний ресурс]. 2007. Режим доступу: https://www.artsednj.org/10-points-about-arts-education-by-elliot-eisner/ (дата звернення: 20.08.2025).

8. Ґарднер Г. Говард Ґарднер: Про теорію множинного інтелекту \[Електронний ресурс] // YouTube. 2010. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=rJMZrHQyp_8 (дата звернення: 25.08.2025).

9. Eisner E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven : Yale University Press, 2002. 240 p.

10. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley : University of California Press, 1954. 408 p.

11. Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York : Basic Books, 1983. 448 p.

REFERENCES:

1. Sotska, H. (2023). Formuvannia proiektnoi kultury u protsesi bakalavrskoi pidhotovky dyzaineriv odiahu v zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy i Danії [Formation of project culture in the process of bachelor training of clothing designers in higher education institutions of Ukraine and Denmark]. Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action, 27, 113–124. [in Ukrainian].

2. Lopukhova, S. O. (2025). Ekosystema dyzainu i dyzain-osvita [Design ecosystem and design education]. In Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Modeli dyzain-osvity: ukrainskyi ta mizhnarodnyi dosvid – Models of Design Education: Ukrainian and International Experience”] (Kyiv, April 18–19, 2024) (pp. 11–20). Kyiv: KNUKiM. [in Ukrainian].

3. Prystavka, V., & Hordiichuk, Ya. (2025). Osoblyvosti tradytsiinoi ta alternatyvnoi dyzain-osvity v Ukraini [Features of traditional and alternative design education in Ukraine]. In Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Modeli dyzain-osvity: ukrainskyi ta mizhnarodnyi dosvid – Models of Design Education: Ukrainian and International Experience» (Kyiv, April 18–19, 2024) (pp. 44–49). Kyiv: KNUKiM. [in Ukrainian].

4. Sternberg, R. J., & Kaufman, J. C. (1998). Human abilities, 49, 479–502. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.49.1.479. [in English].

5. Robinson, K., & Aronica, L. (2009). The element: How finding your passion changes everything. London: [in English].

6. Craft, A., Gardner, H., & Claxton, G. (Eds.). (2008). Creativity, wisdom and trusteeship: Exploring the role of education. London: [in English].

7. Eisner, E. (2007). 10 points about arts education by Elliot Eisner \[Electronic resource]. Retrieved from https://www.artsednj.org/10-points-about-arts-education-by-elliot-eisner/ [in English].

8. Gardner, H. (2010). Howard Gardner: Pro teoriiu mnozhynnoho intelektu [Howard Gardner: About the theory of multiple intelligences] [Electronic resource]. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=rJMZrHQyp_8] (https://www.youtube.com/watch?v=rJMZrHQyp_8) [in Ukrainian].

9. Eisner, E. W. (2002). The arts and the creation of mind. New Haven: Yale University Press, 2002. 240 p. [in English].

10. Arnheim, R. (1954). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Berkeley: University of California Press, 1954. 408 p. [in English].

11. Gardner, H. (1983). Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983. 448 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 08.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025

УДК 75.052:72.01/.04(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-35

Стелла МУНТЯН
викладач кафедри образотворчого мистецтва, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0009-0009-2699-2574*

Олена СПАССКОВА
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-2004-8402*

Бібліографічний опис статті: Мунтян, С., Спасскова, О. (2025). Тематичні композиції в монументальному живописі: зв'язок між інтер'єром та екстер'єром. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 280–286, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-35

ТЕМАТИЧНІ КОМПОЗИЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: ЗВ'ЯЗОК МІЖ ІНТЕР'ЄРОМ ТА ЕКСТЕР'ЄРОМ

У цій статті ми розглянули монументальний живопис як один з найдавніших та найвиразніших видів образотворчого мистецтва, який відіграє важливу роль у формуванні художнього простору. Він гармонійно поєднується з архітектурою та має не лише естетичну, а й змістову функцію, передаючи певні ідеї, символи та культурні коди. На відміну від станкового живопису, монументальні твори не існують окремо – вони інтегровані в інтер'єр чи екстер'єр будівель та громадських просторів, збагачуючи їхню атмосферу та ідентичність. Від наскельних малюнків первісних людей до сучасних фресок, цей вид мистецтва завжди залишався засобом комунікації, розповідаючи про події, вірування та світогляд різних епох. ***Мета статті*** *– дослідження ролі тематичних композицій у монументальному живописі та їхнього взаємозв'язку з інтер'єром та екстер'єром.* ***Методологія.*** *Дослідження ґрунтується на комплексному аналізі теоретичних та мистецтвознавчих джерел, які передбачають використання методу системності для опрацювання матеріалу, його порівняння та синтезу. Історико-культурологічний метод уможливив розгляд появи та розвитку монументального мистецтва як цілісного, багатоманітного явища. На основі формально-стилістичного методу проведено аналіз творів монументального мистецтва.* ***Наукова новизна.*** *Досліджено особливості використання тематичної композиції в монументальному живописі починаючи з прадавніх часів і до наших днів. Також розглянуто особливості роботи над композицією для монументального твору. Проаналізовано зв'язок монументального мистецтва з архітектурою.* ***Висновки.*** *Монументальний живопис формує простір та зберігає культурні традиції. Вдала інтеграція монументального твору в архітектурний простір може створити естетичну та функціональну значущість. Монументальні твори є невід'ємною частиною культурної спадщини, що відображають соціальні цінності та художні традиції. Технічні аспекти створення монументальних композицій охоплюють широкий спектр традиційних та інноваційних підходів, що дає змогу митцям створювати довговічні та виразні твори мистецтва. Виявлено зв'язок монументального твору з інтер'єром та екстер'єром, ураховуючи масштаб будівель, особливості освітлення, а також історико-культурний контекст.*

Ключові слова: *монументальний живопис, інтер'єр, екстер'єр, мозаїка, фреска, історичний аспект.*

Stella MUNTIAN
Lecturer at the Department of Fine Arts, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-6252-9936*

Olena SPASSKOVA
Candidate of Art Studies, Lecturer at the Department of Theory and Methods of Decorative and Applied Arts and Graphics, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska St, Odesa, Ukraine, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-2004-8402*

To cite this article: Muntian, S., Spasskova, O. (2025). Tematychni kompozytsii v monumentalnomu zhyvopysi: zviazok mizh interierom ta eksterierom [Thematic compositions in monumental painting: the connection between interior and exterior]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 280–286, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-35

THEMATIC COMPOSITIONS IN MONUMENTAL PAINTING: THE CONNECTION BETWEEN INTERIOR AND EXTERIOR

In this article, we have examined monumental painting as one of the oldest and most expressive forms of visual art, which plays an important role in shaping the artistic space. It blends harmoniously with architecture and has not only an aesthetic but also a meaningful function, conveying certain ideas, symbols and cultural codes. Unlike easel painting, monumental works do not exist separately – they are integrated into the interior or exterior of buildings and public spaces, enriching their atmosphere and identity. From the cave paintings of primitive people to modern frescoes, this art form has always been a means of communication, telling about the events, beliefs and worldviews of different eras. The purpose of this article is to study the role of thematic compositions in monumental painting and their relationship with the interior and exterior. ***Methodology.*** *The study is based on a comprehensive analysis of theoretical and art history sources, which involves the use of a systematic approach to processing, comparing and synthesising the material. The historical and cultural method made it possible to consider the emergence and development of monumental art as a holistic, multifaceted phenomenon. The works of monumental art were analysed using the formal and stylistic method.* ***Scientific novelty.*** *The features of the use of thematic composition in monumental painting from ancient times to the present day were studied. The features of working on the composition for a monumental work were also examined. The connection between monumental art and architecture is analysed.* ***Conclusions.*** *Monumental painting shapes space and preserves cultural traditions. Successful integration of a monumental work into architectural space can create aesthetic and functional significance. Monumental works are an integral part of cultural heritage, reflecting social values and artistic traditions. The technical aspects of creating monumental compositions cover a wide range of traditional and innovative approaches, allowing artists to create durable and expressive works of art. The connection between monumental works and interiors and exteriors has been revealed, taking into account the scale of buildings, lighting features, and the historical and cultural context.*

Key words: *monumental painting, interior, exterior, mosaic, fresco, historical aspect.*

Актуальність проблеми. Монументальний живопис – один із найдавніших та найвиразніших видів образотворчого мистецтва, який відіграє важливу роль у формуванні художнього простору. Він гармонійно добре поєднується з архітектурою та несе естетичну і змістовну функції. Такий живопис передає ідеї, символи та культурні коди. На відміну від станкового живопису, монументальні твори тісно поєднані з інтер'єром та екстер'єром будівель та громадських просторів. Вони збагачують їхню атмосферу, індивідуальність сприйняття кожної будівлі, як окремого культурного осередку. Від наскельних малюнків первісних людей до сучасних фресок, цей вид мистецтва завжди залишався засобом спілкування та передання історії: подій, вірувань та світогляду людей в різні епохи. В монументальному живописі – тематичні композиції є основою, адже вони визначають зміст та ідею твору. В Енциклопедії Сучасної України зазначається, що «За змістом монументальний живопис може мати культовий, ідеологічний або суто декоративний, естетичний характер, зазвичай, ілюструючи функціональне призначення будівлі чи архітектурного середовища» (Скляренко, 2019). В монументальному живописі художній образ несе глибокий символічний зміст, створює не тільки емоційний, але і психологічний вплив на глядача. Образ буває піднесеним та урочистим, як у розписах соборів епохи Відродження, або ексцентричним та гротескним, як у сучасних вуличних арт-проектах. Монументальні композиції мають здатність змінювати сприйняття простору завдяки своєму великому масштабу та характерним технікам виконання, і впливають на сприйняття глядача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема відображення тематичних композицій в монументальному живописі, а також їх зв'язок з інтер'єром та екстер'єром доволі розлога. Їй присвячено чимало наукових публікацій, але ми намагались виділити найголовніше. Для цього було використано наступні джерела: А. О. Батенко «Мурал-арт як складова культурного простору міста» (Батенко, 2020), О. Є. Голуб «Мурал» (Голуб, 2023), Я. П. Запаска «Декоративно-ужиткове мистецтво: словник у 2-х т.» (Запаска, 2000), В. Є. Михайленко «Основи композиції»

(Михайленко, 2004), Н. О. Урсу «Теоретичні основи композиції» (Урсу, 2018), С. В. Прищенко «Кольорознавство» (Прищенко, 2009), Г. Я. Скляренко «Монументальний живопис» (Скляренко, 2019) та «Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови» (Скляренко, 2022), А. М. Мельник «Український живопис XX – XXI ст.» (Мельник, 2006) та «Український модернізм 1910-1930» (Мельник, 2006).

Метою статті є дослідження ролі тематичних композицій у монументальному живописі та їх взаємозв'язку з інтер'єром та екстер'єром.

Виклад основного матеріалу. Монументальний живопис має глибоке коріння, що сягає найдавніших етапів розвитку людства. Історія монументального живопису починається з наскельних малюнків, які первісні люди відтворювали на стінах печер, за допомогою природних пігментів: кольорова глина, вугілля, сік рослин та ягід. Яскравими прикладами є зображення тварин та сцен полювання в печерах Ласко (Франція) та Альтаміра (Іспанія). Ці малюнки були не лише творами мистецтва, а й несли ритуальне та комунікативне значення.

В період розвитку цивілізацій монументальне мистецтво набуває нових форм, і стає частиною культової архітектури – розписи гробниць і храмів в Стародавньому Єгипті містили релігійні сюжети, і відображали віру в потойбічне життя людей. Мозаїчні панно з'явилися в Месопотамії: знаменита «Стела Шуліка» або мозаїки на стінах Вавилона. Якщо розглянути еволюцію монументального живопису в різні часи, то, наприклад, антична епоха ознаменувалася розквітом монументального живопису. Грецькі храми прикрашалися розписами та мозаїками, а римські вілли – фресками, які передавали сцени пов'язані з міфологією та повсякденним життям людини й природи (наприклад, розписи Помпеїв та Геркуланума).

У Середньовіччі монументальне мистецтво розвивалося у формі релігійного живопису: фрески та мозаїки прикрашали храми та монастирі. Візантійська традиція зробила вагомий внесок у розвиток мозаїчного мистецтва, розповсюдженим було використання золотого фону (божественність простору) та символічних зображень. Академік Я. Запаска зазначає, що «Високого рівня мистецтво мозаїки досягло в країнах, що сприйняли візантійські традиції – в Італії, Грузії, Київській Русі. Найдавнішими зразками мозаїчного мистецтва, що мало світове значення, є мозаїки Софійського собору та Михайлівського Золотоверхого монастиря XI і XII ст. у Києві» (Запаска, 2000, с. 54).

В епоху Відродження, в монументальному мистецтві митці знову звернулися до античних канонів гармонії та перспективи. Ще у добу проторенесансу показовими стали фрески Джотто в капелі дель Арена в Падуї. «Художник сміливо вводить у монументальний живопис елемент контрастного протиставлення персонажів («Поцілунок Іуди») – психологічного зіткнення піднесеної шляхетності і низького підступництва. Він сміливо впроваджує у монументальному живописі перспективні скорочення, ракурси фігур, просторовість і глибинність композиції», – зазначає доктор мистецтвознавства Н. Урсу (Урсу, 2018, с. 21). Пізніше, на цих самих прийомах, засновували свою творчість такі видатні художники, як Мікеланджело, Леонардо да Вінчі та Рафаель. Вони створювали грандіозні картини, що вирізнялися реалізмом та глибиною композиції (фрески Сикстинської капели).

Монументальний живопис став частиною нових ідеологічних та соціальних тенденцій XX століттях. В Україні основоположником монументального живопису став Михайло Бойчук. В альбомі «Український живопис XX – XXI ст.» зауважується, що «Синтетичний метод художника, що виходив із візантійських традицій, народної культури, європейських надбань у галузі форми, композиції рисунку, кольору, вивів його постать у ранг учителя, провідника мистецтва, творця» (Мельник, 2006, с. 5). Водночас у книзі «Український модернізм 1910-1930» вказані будівлі з монументальними розписами Бойчука і його послідовників: «Найбільш значними творами, виконаними разом з учнями, т. зв. «бойчукістами», були розписи на сучасну тематику Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919), Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927-1928) та Червонозаводського театру в Харкові (1933-1935). Всі ансамблі монументального живопису не збереглися» (Мельник, 2006, с. 17). В Латинській Америці з'явився муралізм, зокрема в Мексиці (Дієго Рівера, Хосе Клементе Ороско), що дало

поштовх розвитку стінописного живопису, як засобу соціально-політичного вираження.

Монументальне мистецтво продовжило розвиватись і за пізньорадянської доби. Кандидат мистецтвознавства Г. Скляренко зазначає, що «Стінопис в Україні перетворився на певну «естетичну нішу», де знайшли прояв широке звернення до мотивів народного мистецтва та різних спрямувань модернізму, а разом з тим і розробка нових сюжетно-композиційних схем пізньорадянської іконографії. Еволюція стінопису – від переважно площинно-декоративних рішень 1960-х років до складних образно-просторових побудов 1970-1980-х, розширення технік стінопису (мозаїки, фрески, вітражі, сграфіто, мозаїчні рельєфи, енкаустика, різні види розпису та ін.) – відбила показові процеси в радянському мистецтві, де через стінопис у суспільний простір входили нові образи, мова та естетика» (Скляренко, 2022, с. 175).

Сучасний монументальний живопис представлений переважно муралами, графіті та цифровими технологіями. Він бере початок від вуличного мистецтва, крокує до інтерактивних світлових інсталяцій та тим самим продовжує розширювати свої кордони й адаптується до міського простору.

Монументальний живопис завжди служив засобом передачі ідей та цінностей, що змінювалися залежно від епохи та соціального контексту. Релігійні сюжети протягом століть були основними мотивами для монументального мистецтва. Релігійне мистецтво відображало вірування, догми та біблійні сцени: від єгипетських храмових розписів до християнських мозаїк та фресок (іконостаси, фрески соборів). Монументальний живопис також був засобом увіковічення знакових історичних подій: від тріумфальних римських фресок до революційних фресок 20 століття. Історичні композиції документували подвиги, війни та зміни у соціумі (наприклад, «Епос американського народу» Дієго Рівери).

В сучасному монументальному живописі активно підіймають соціальні та політичні питання. У муралізмі та вуличному мистецтві частіше за все використовують теми пов’язані з правами людей, екологічні проблеми, теми урбанізму, війни та миру (наприклад, мурали Бенксі, політичні графіті вуличних художників Латинської Америки). Монументальний живопис є важливим засобом візуальної комунікації, зміни залежать від духу та часу, нових художніх традицій.

Перш ніж створити монументальний твір треба сформувати ідею і концепцію, це, своєю чергою, визначить загальний зміст твору. Важливим компонентом монументального живопису як частини архітектурного простору є його функціональна призначеність і гармонія взаємодій з навколишнім середовищем. На важливості останнього, а саме гармонії як показника якості композиції, наголошує В. Михайленко: «Закономірність явищ і процесів, що відбуваються у природі, упорядкування якого намагаються досягти у своїй творчості митці, прагнення людини до всебічного розвитку – все це можна вважати причинними факторами появи у найдавніші часи поняття «гармонія»» (Михайленко, 2004, с. 56). Художник відіграє велику роль в цьому процесі й це не лише виконання самого твору, а й розробка ідейного задуму з урахуванням історичного, культурного та соціального контексту. Художник, як професіонал повинен володіти не лише технічними навичками, але й розумінням символіки, композиційних принципів, психологічного впливу мистецтва. Замовник (держава, церква, приватна особа чи громадська організація) визначає загальну ідею твору та його призначення. Наприклад, у релігійних установах фрески часто замовляються відповідно до догматичних вимог, тоді як у радянському мистецтві у монументальному живописі використовували засоби ідеологічної пропаганди. Сучасні міські фрески, навпаки, можуть створюватися як на замовлення місцевої влади, так і з ініціативи незалежних художників і відображати соціальні чи екологічні проблеми. «У своїй найкращій тенденції мурал сприяє швидкій взаємодії з широким загалом, аби донести найактуальніші й злободенні прояви сучасного буття. <…> У тематиці муралів відображено настрої націй, піднесення, розроблено візуальні коди та символіку сучасної культури», – пише О. Голуб (Голуб, 2023).

Тематичні композиції в монументальному живописі підбираються відповідно до функціонального призначення простору, в якому вони розташовані. У громадських будівлях монументальні композиції відображають не тільки історичні події, а й культурні надбання чи соціальні

теми. Наприклад, в адміністративних будівлях можна знайти панно чи фрески з національною символікою, а в театрах – сцени з міфології чи історії мистецтва, в навчальних закладах тематичні композиції пов'язані з напрямком вишу. В культових спорудах монументальний живопис має сакральне значення для духовної атмосфери, просвіти вірян та прославлення релігійних ідеалів. Наприклад, у фресках Сикстинської капели Мікеланджело розкриваються біблійні теми, а в православних церквах стіни прикрашені іконографічними розписами, що відповідають канонічним правилам. У приватних резиденціях монументальний живопис використовується для створення естетично досконалого простору. В епоху Відродження та бароко палаци були прикрашені фресками з міфологічними або алегоричними сюжетами, що підкреслювало статус власника. Сучасний монументальний живопис епохи полістилізму може включати декоративні панно, мозаїки або абстрактні композиції.

В монументальному живописі використовується символізм та алегорія, що передає глибоке значення зображення. Символізм залежить від культурного багатовікового надбання і має релігійне, історичне чи соціальне значення. Алегорія дозволяє художнику передати ідею в прихованій формі. Наприклад, у фресках епохи Відродження часто зустрічаються персоніфіковані зображення чеснот і вад, а в сучасному муралізмі можуть бути алегоричні зображення, що символізують екологічні питання чи політичні вподобання.

Монументальний живопис здатний здійснювати потужний емоційний та психологічний вплив на глядача завдяки своєму масштабу, колірній гамі та змістовним акцентам. Емоційний вплив драматичних сцен з насиченими кольорами може викликати напругу або тривогу, тоді як м'які пастельні тони та гармонійні композиції створюють відчуття спокою та умиротворення. Змістовний вплив ідеологічних чи історичних композицій може формувати певні соціальні наративи та національну ідентичність. Великі монументальні композиції можуть візуально змінювати сприйняття простору. Вони можуть розширювати або звужувати простір, створювати ілюзію глибини або підкреслювати певні архітектурні елементи. Тематичні композиції в монументальному живописі відіграють ключову роль у формуванні художнього образу, передають ідеї, емоції та змістовні акценти через символіку, алегорію та колірно-композиційні рішення.

Монументальний живопис у відкритому просторі відіграє важливу роль у формуванні візуального середовища, тим самим він впливає на сприйняття архітектури та міського ландшафту. Взаємодія твору з екстер'єром вимагає врахування масштабу будівель, особливостей природного освітлення, а також історико-культурного контексту. Одною із вимог монументального живопису є гармонійне поєднання з архітектурною спорудою, відповідно до розташування на фасадах будівель або у громадському просторі. У процесі створення твору художником враховуються такі фактори, як масштаб зображення, тому що занадто дрібні деталі можуть загубитися на великій стіні, тоді як надмірно великі фігури будуть викликати почуття дискомфорту у глядача. Просторове розташування – відіграє важливу роль, бо враховує погляд глядача. На висотних будівлях фрески та мурали мають спрощені форми та чіткі контури для кращого сприйняття з віддаленої перспективи.

Якщо твір знаходиться у відкритому просторі, то на його візуальне сприйняття впливає природне освітлення, адже воно змінює сприйняття кольорів, об'ємів та глибини композиції залежно від часу доби, погодних умов та розташування будівлі. Сонячне світло може підсилювати або послаблювати кольори: яскраві кольори стають більш насиченими під прямими сонячними променями, тоді як у затінених місцях колірна гама виглядає більш стриманою. Ранкове та вечірнє освітлення створює теплий спектр зображення, що може змінювати емоційне сприйняття твору. «Колір освітлення завжди присутній на всій натурі та всі кольори підкорені йому. Тому в природі будь-які, найнесподіваніші колірні контрасти знаходяться в гармонії. Тобто, колір освітлення, лягаючи на всі предмети, створює колірну єдність», – пише С. Прищенко (Прищенко, 2009, с. 174). На композицію також впливають тіньові ефекти, що посилюють або спотворюють сприйняття твору. Нерівності фасаду будівлі додають непередбачувані візуальні ефекти. Вуличні художники використовують у своїх роботах природні тіні від будівель або вікон, тим самим додаючи цікавий ефект.

Сьогодні монументальний живопис активно використовують в міському просторі. Відомими приклади успішного інтегрування муралів в архітектурний контекст є мурали в Латинській Америці, це мексиканський муралізм (Дієго Рівера, Давид Сікейрос), що не лише прикрашав вулиці, а й став засобом соціального протесту. Європейське вуличне мистецтво – у багатьох містах Європи використовується для збереження історичної пам'яті або вираження сучасних соціальних та культурних проблем. В багатьох містах України з'явилися численні роботи, що переосмислюють культурну спадщину та висвітлюють важливі соціальні теми.

Монументальний живопис у міському середовищі виконує важливі соціальні функції, наприклад збереження історичної пам'яті (багато муралів та настінних композицій присвячені національним героям, історичним подіям та культурній спадщині). Фрески в містах Італії, Франції та України частіше за все відображають події пов'язані з історією. Мурали стали візитною карткою деяких міст світу. Прикладом слугує мурал в Берліні (Галерея Іст-Сайд) який є частиною культурної пам'яті про падіння Берлінської стіни. Монументальне мистецтво є публічним діалогом, що може привернути увагу до соціальних проблем. А. Батенко наголошує, що «Сучасні вуличні художники доводять – мурали є не лише способом естетично прикрасити простір міста, адже візуальна складова може і приваблювати, і відштовхувати. Нерідко стінописи є рушієм збагачення людської свідомості, тому що художники порушують важливі соціальні питання, мотивують глядача до роздумів» (Батенко, 2020, с. 66).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Монументальний живопис продовжує відігравати ключову роль у візуальному мистецтві. Він формує простір та зберігає культурні традиції. Тематичні композиції не лише передають історичні чи релігійні ідеї, а й збагачують міське середовище. Вдала інтеграція монументального твору в архітектурний простір може створити естетичну та функціональну значущість. Монументальні твори є невід'ємною частиною культурної спадщини, що відображають соціальні цінності та художні традиції. Завдяки сучасним технологіям та методам реставрації монументальний живопис не лише зберігається, а й розвивається, тим самим залишаючи своє надбання для майбутнього покоління. Технічні аспекти створення монументальних композицій охоплюють широкий спектр традиційних та інноваційних підходів, і це дозволяє митцям створювати довговічні та виразні твори мистецтва.

В подальших дослідженнях планується більш детально дослідити тематичні композиції в сучасних одеських муралах. Виявити зв'язок монументального твору з екстер'єром, враховуючи масштаб будівель, особливості природного освітлення, а також історико-культурний контекст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батенко А. О. Мурал-арт як складова культурного простору міста. *Українські культурологічні студії*. 2020. № 2(7). С. 65–68.

2. Голуб О. Є. Мурал. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: https://esu.com.ua/article-70272 (дата звернення 20.08.2025).

3. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник у 2-х т. / під ред. Я. П. Запаска. Львів: Афіша, 2000. Т. 2. 400 с.

4. Михайленко В. Є., Яковлєв М. І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення). Київ: Каравела, 2004. 304 с.

5. Прищенко С. В. Кольорознавство: навч. посібник. Київ: ДАКККіМ, 2009. 358 с.

6. Скляренко Г. Я. Монументальний живопис. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: https://esu.com.ua/article-69201 (дата звернення 20.08.2025).

7. Скляренко Г. Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 175–188.

8. Український живопис XX – XXI ст.: альбом / авт. проекту А. М. Мельник. Київ: Артанія Нова, 2006. 304 с.

9. Український модернізм 1910-1930: альбом / авт. проекту А. М. Мельник. Хмельницький: Галерея, 2006. 288 с.

10. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції. Кам'янець-Подільский: Аксіома., 2018. 166 с.

REFERENCES:

1. Batenko, A. O. (2020). Mural-art yak skladova kulturnoho prostoru mista [Mural art as a component of the city's cultural space]. *Ukrainski kulturolohichni studii,* 2 (7), 65–68. [in Ukrainian].

2. Holub, O. Ye. (2023). Mural [Mural]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/article-70272 [in Ukrainian].

3. Zapaska, Ya. P. (Eds.). (2000). *Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: slovnyk u 2-kh t. T. 2* [*Decorative and applied arts: dictionary in 2 volumes. Vol. 2.*]. Lviv: Afisha. [in Ukrainian].

4. Mykhailenko, V. Ye., Yakovliev, M. I. (2004). *Osnovy kompozytsii (heometrychni aspekty khudozhnoho formotvorennia)* [*Fundamentals of composition (geometric aspects of artistic form creation)*]. Kyiv: Karavela. [in Ukrainian].

5. Pryshchenko, S. V. (2009). *Koloroznavstvo: navch. posibnyk* [*Colour science: textbook*]. Kyiv: DAKKKiM. [in Ukrainian].

6. Skliarenko, H. (2019). Monumentalnyi zhyvopys [Monumental painting]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/article-69201 [in Ukrainian].

7. Skliarenko, H. (2022). Ukrainskyi stinopys 1960–1980-kh rokiv: evoliutsiia khudozhnoi movy [Ukrainian mural painting of the 1960s–1980s: evolution of artistic language]. *Suchasne mystetstvo,* 18, 175–188. [in Ukrainian].

8. Melnyk, A. M. (Eds.). (2006). *Ukrainskyi zhyvopys XX – XXI st.: albom* [*Ukrainian painting of the 20th–21st centuries: album*]. Kyiv: Artaniia Nova. [in Ukrainian].

9. Melnyk, A. M. (Eds.). (2006). *Ukrainskyi modernizm 1910-1930: albom* [*Ukrainian Modernism 1910-1930: Album*]. Khmelnytskyi: Halereia. [in Ukrainian].

10. Ursu, N. O., Hutsul, I. A. (2018). *Teoretychni osnovy kompozytsii* [*Theoretical foundations of composition*]. Kamianets-Podilskyi: Aksioma. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 7.02:72.01
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-36

Олександра ПАНФІЛОВА
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, факультет культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5161-3363*

Іван ТАРАСЮК
кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, факультет культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-4531-2054*

Бібліографічний опис статті: Панфілова, О., Тарасюк, І. (2025). Особливості зображення архітектурних об'єктів у навчальному етюді. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 287–293, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-36

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ У НАВЧАЛЬНОМУ ЕТЮДІ

У статті досліджено особливості виконання етюдів архітектурних об'єктів як важливого етапу професійної підготовки художника та засобу творчого самовираження, увагу акцентовано на перевазі пленерної практики над роботою в майстерні. Розглянуто роль етюдної практики у формуванні навичок спостереження, аналітичного мислення, вміння бачити та передавати характерні риси архітектури. Проаналізовано основні принципи побудови композиції, зокрема закономірності передачі перспективи, пропорційності, конструктивної логіки об'єкта та його взаємозв'язку з навколишнім простором. Сформульовано основні практичні рекомендації та визначено типові помилки початківців.

***Метою статті є** визначення методичних особливостей зображення архітектурних об'єктів у навчальному етюді.*

***Методологічні підходи та методи дослідження** базувалися на методах теоретичного та порівняльного аналізу, синтезу та спостереження.*

***Наукова новизна** дослідження полягає узагальненні та систематизації особливостей зображення архітектурних форм під час виконання графічних та живописних етюдів із урахуванням сучасних вимог до художньої освіти.*

***Висновки.** Методичні особливості виконання етюдів архітектурних форм у живописі та рисунку формують комплекс практичних навичок художника, розвивають просторове мислення, сприяють підвищенню рівня професійної підготовки. Саме регулярна робота на пленері сприяє набуттю вмінь та навичок зображення архітектури, грамотним композиційним рішенням. Також заняття на пленері ефективно сприяють постановці ока та руки, розвивають візуальне мислення та образну пам'ять. Зображення архітектурних об'єктів з натури створює умови для розвитку цілісного бачення загального колірного тону та одночасного порівняння контрастів в етюді з натурою, забезпечує формування відчуття тонально-колірних відношень, виховують у студентів розуміння передачі повітряного середовища, формує та відшліфовує естетичний смак майбутніх художників.*

***Ключові слова:** архітектура, етюди, просторове мислення, пленер, навчальний процес.*

Oleksandra PANFILOVA
Associate Professor, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5161-3363*

Ivan TARASYUK
Associate Professor, Candidate of Architecture, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-4531-2054*

To cite this article: Panfilova, O., Tarasyuk, I. (2025). Osoblyvosti zobrazhennya arkhitekturnykh ob″yektiv u navchal′nomu etyudi [Peculiarities of the depiction of architectural objects in educational sketches]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 287–293, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-36

FEATURES OF THE IMAGE OF ARCHITECTURAL OBJECTS IN AN EDUCATIONAL STUDY

The article explores the features of performing sketches of architectural objects as an important stage of an artist's professional training and a means of creative self-expression, focusing on the advantage of plein air practice over work in a studio. The role of sketch practice in the formation of observation skills, analytical thinking, and the ability to see and convey the characteristic features of architecture is considered. The basic principles of composition construction are analyzed, in particular the regularities of perspective transfer, proportionality, constructive logic of the object and its relationship with the surrounding space. Basic practical recommendations have been formulated and typical mistakes made by beginners have been identified.

The ***objekt*** *of the article is to determine the methodological features of depicting architectural objects in an educational sketch.*

Methodological approaches *and research methods were based on the methods of theoretical and comparative analysis, synthesis, and observation.*

The ***scientific novelty*** *of the study lies in the generalization and systematization of the features of the depiction of architectural forms during the execution of graphic and pictorial sketches, taking into account modern requirements for art education.*

Conclusions. *Methodological features of performing sketches of architectural forms in painting and drawing form a complex of practical skills of the artist, develop spatial thinking, and contribute to increasing the level of professional training. It is regular work in the open air that contributes to the acquisition of skills and abilities in depicting architecture and competent compositional solutions. Also, outdoor classes effectively promote eye and hand coordination, develop visual thinking and figurative memory. Depicting architectural objects from nature creates conditions for the development of a holistic vision of the overall color tone and simultaneous comparison of contrasts in the sketch with nature, ensures the formation of a sense of tonal and color relationships, fosters in students an understanding of the transmission of the air environment, and forms and polishes the aesthetic taste of future artists.*

Key words: *architecture, sketches, spatial thinking, plein air, educational process.*

У сучасній мистецькій освіті велика увага приділяється розвитку навичок виконання етюдів архітектурних об'єктів у живописі та рисунку. Етюди є важливою складовою навчального процесу, адже допомагають здобувачам формувати спостережливість, розвивають відчуття пропорцій, композиційної рівноваги, гармонійних колірних поєднань, здатність до аналізу форм, дозволяють глибше пізнати просторову організацію об'єктів, взаємозв'язок архітектури з навколишнім середовищем, світлом. Правильна методика роботи над архітектурними етюдами дозволяє закласти фундамент професійної художньої майстерності. **Актуальність дослідження** зумовлена потребою вдосконалення методичних підходів до виконання архітектурних етюдів та необхідністю аналізу сучасного досвіду їх викладання в закладах освіти. **Метою** статті є визначення особливостей зображення архітектурних об'єктів у навчальному етюді, а також аналіз основних прийомів і методик, які сприяють розвитку художніх умінь студентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значення навчального етюду у формуванні професійних компетентностей майбутніх художників у процесі пленерної практики розглянуто у ґрунтовній науковій праці Т. Висікайло (Висікайло, 2017). У сучасних публікаціях О. Пунгіної та О. Гусєвої наголошується на важливості зображень з натури, опануванні лінійної та повітряної перспективи та вмінні гармонійно поєднувати реалістичне зображення з творчим інтерпретуванням (Пунгіна, 2021). На нашу думку, все ж недостатньо уваги приділено аналізу методів роботи на пленері, що зумовлює потребу у подальших дослідженнях.

Виклад основного матеріалу. Ведута – популярний жанр європейського живопису ще із доби Ренесансу, який являє собою зображення міського пейзажу, вулиць та площ із щільною архітектурною забудовою, нерідко із застосуванням стафажу. Виникнення ідеї пленеру пов'язують із появою станкового живопису в епоху пізнього Ренесансу XIV-XV ст., коли фонові зображення природи вперше стали самостійним сюжетом для картин. У наш час без міських етюдів не обходиться жодна освітня програма мистецького спрямування. Етюд архітектурної форми чи навіть її елементів – коротке

натурне або творче завдання, яке передбачає швидке й точне фіксування основних характеристик об'єкта: просторової побудови, масштабних співвідношень, особливості світлотіні та колористики. Заняття на пленері ефективно сприяють постановці ока та руки, розвивають візуальне мислення та образну пам'ять. Про користь етюдів та замальовок з натури можна говорити безкінечно: збагачуються художні знання, удосконалюється штрих чи мазок, процес роботи з матеріалом, розвивається відчуття форми, бачення кольору (Панфілова, 2022). Педагоги рекомендують не працювати на пленері із заздалегідь заготовленими колірними рішеннями, оскільки все залежить від стану природи. У процесі роботи на відкритому повітрі важливо порівнювати кольори, тон,так як реалістичний метод пізнання і відображення дійсності – це, перш за все, порівняння.

Щоб процес був результативним та комфортним, треба знайти затишне місце, найкраще в тіні. Світло має падати на місцевість і на полотно, але не засліплювати художника, коли сонце в зеніті або наближається до заходу сонця. Головний принцип навчання на пленері – це індивідуально-особистий підхід. Оскільки заняття на пленері проходить в обмеженому об'ємі часу, велике значення мають систематичні самостійні заняття студентів, що розвивають навички прийняття швидких рішень. Важливим у процесі формування образотворчої компетентності майбутніх художників є творча самостійність у виборі мотиву, композиційної побудови.

До основних методичних принципів виконання етюдів архітектурних форм належать: попередній аналіз об'єкта, вивчення закономірностей перспективи, компонування у форматі, узагальнення з подальшою деталізацією, визначення освітлення, робота з кольоровими та тональними відношеннями, фінальне узагальнення. Основними практичними рекомендаціями до виконання є врахування поетапності виконання зображення. Найчастішою помилкою, яка зустрічається у початківців, є прагнення студентів до деталізації, оминаючи етап узагальнення. Наприклад, при зображенні дзвіниці собору, студенти часто починають акцентувати на декоративних елементах будівлі, не звертаючи увагу на основні пропорційні співвідношення, масштаб, конструктивну побудову. Навичка бачити узагальнену форму розвивається у процесі регулярної пленерної практики. При зображенні фасаду історичної будівлі важливо передати ритм вікон, карнизів, декоративних елементів, але при цьому не слід перевантажувати етюд дрібними деталями, а узагальнювати форму для досягнення цілісності зображення, виділити основні конструктивні елементи архітектури. При виконанні етюду сучасної архітектури важливо продемонструвати рефлексії та відображення, прозорість та пластичність матеріалів, середовище, в якому розташована будівля. Колір і тон мають підкреслювати освітлення об'єктів та передавати матеріальність. Серед зразків етюдних робіт відомих художників варто згадати міські етюди Києва, Львова, Одеси Сергія Шишка. Вони передають атмосферу міст завдяки тонкому відчуттю кольору та світла. Натурні замальовки вулиць вирізняються точністю побудови, дотриманням правил лінійної та повітряної перспективи, увагою до світлотіні.

Вагому роль, окрім передачі характеру об'єкту, використання цікавих кольорових поєднань та передачі атмосферності, є вибір вдалого ракурсу, наприклад, етюди Луцька на роботах К. Якубека та Києва С. Шишка (Рис. 1-2). Процес вивчення об'єкта, вибір точки зору повинні бути активними й супроводжуватися зарисовками основних ракурсів споруди – ситуаційного плану, фасаду разом із оточенням (Методичні рекомендації…, 2021).

Місто у роботах Карела Якубека – це особливий феномен, де поєднується документальність минувшини і художня інтерпретація майстра (Котис, 2015). Рисунок міського пейзажу має свою специфіку, він індивідуальний і його місце у творчому процесі кожного митця своє (Рис. 3).

Вивчення об'єкта й вибір точки зору супроводжується виконанням начерків (швидкі, лаконічні у трактуванні, невеликого розміру короткострокові рисунки відображаючи перше враження від побаченого). Не менш виразними, ніж етюди в кольорі є графічні замальовки та начерки. Лінія має великі образотворчі можливості. Користуючись тільки одними лініями, не вводячи світлотіні, можна не лише зобразити пропорції об'єкту, але й передати його положення у просторі, об'єм і характер освітлення. У лінійному начерку, залежно від характеру

Рис. 1. С. Шишко. Вид Дніпра. Етюд

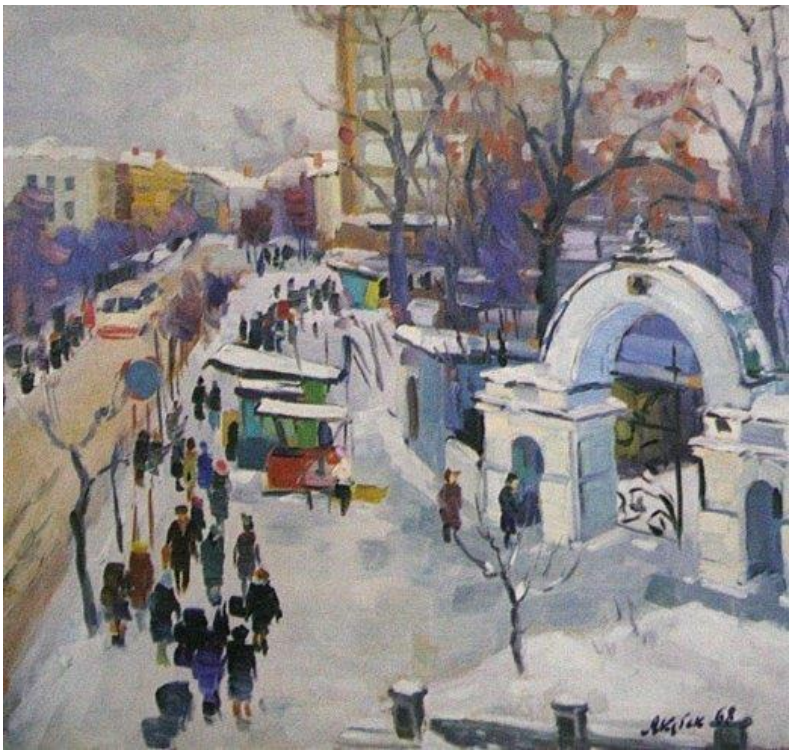


Рис. 2. К. Якубек. Луцьк

форми та освітлення, лінії мають бути різними за тоном, від найсвітлішого до найтемнішого, різноманітними по товщині, різкими або розпливчатими, суцільними й такими, що уриваються. Вони то посилюються, то слабшають, то наближаються, то віддаляються, зникаючи зовсім і знову з'являючись в усю силу. Важливим моментом в етюді є те, що стафаж та другорядні об'єкти(постаті людей, тварин, об'єкти фону), які пожвавлюють зображення,мають бути підпорядковані головному. Погодні умови відіграють важливу роль у формуванні образу міської архітектури в зображенні. Туман, дощ – розмивають та спрощують форми і силуети. У зимових пейзажахвелику роль відіграє фактурність снігу та тіней.

Пленерні етюди різних станів природи є невід'ємною складовою пленерів. Світлове середовище змінюється багато разів впродовж дня, що впливає на сприйняття архітектури,

Рис. 3. К. Якубек. Вежа І. Тарасюк. Із серії «З першого погляду»

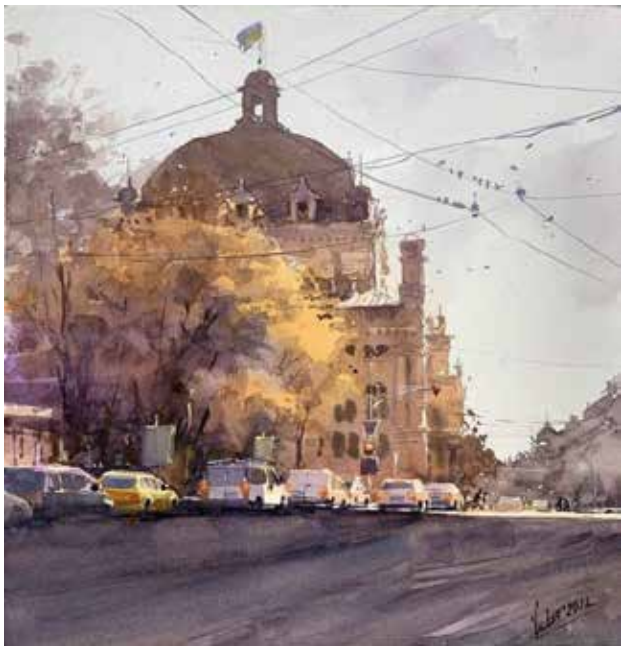


Рис. 4. В. Микитенко. Львів, театр

Рис. 5. О. Панфілова. Зелений вечір

то ж етюд на пленері ускладнений мінливістю освітлення. Художник має навчитися «фіксувати» момент, поклалатися на власну пам'ять. Варто пам'ятати, що ранкове світло розсіяне, дає теплі відтінки, подовжені тіні та мякі форми. Полуденне світло проявляється контрастами та короткими тінями. Вечірнє світлодає ефекти контражуру, декоративність, яскраві спалахи неба (Рис. 5). Нічна робота на пленері вимагає особливого підходу – використання обмеженої палітри (глибокі сині, фіолетові, сірі відтінки), акцентування на плямах світла (вікна, ліхтарі, автомобільні фари), введення глибоких тіней (Рис. 6). Важливо пам'ятати, що світлові та колірні контрасти в натурі потребують підкорення їх загальному колірному тону. Цілісність видимих відмінностей по світлоті, тепло-холодності та насиченості обумовлена саме загальним тоновим та колірним станом освітленості об'єктів зображення. Цілісне бачення загального колірного тону та одночасне порівняння контрастів в етюді з натурою

Рис. 6. О. Панфілова. Миколаївський собор у Кременці

Рис. 7. І. Тарасюк. Тиша

забезпечують формування тонально-колірних відношень, виховують у студентів відчуття повітряного середовища.

Тривала робота завжди починається з етюду чи начерку – це перша, початкова стадія творчої роботи, яка передує художньому твору, допомагає знайти композицію, вивчити пропорції, рух і так далі, її зобов'язаний освоїти досконало кожен професіонал. Часто таке короткотривале зображення виходить настільки вдалим, що стає самостійним твором мистецтва (Панфілова, 2023).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Методичні особливості виконання етюдів архітектурних форм у живописі та рисунку формують комплекс практичних навичок художника, розвивають просторове мислення та поглиблюють його аналітичні навички, сприяють сприйняттю митцями архітектури як естетичного та культурного феномена у структурі ландшафтного простору. Систематичне виконання етюдів сприяє високому рівню професійної підготовки, а вдосконалення методики виконання етюдів дозволяє значно підвищити якість навчального процесу. Вивчення етюдів архітектурних об'єктів художників допомагає студентам не лише вдосконалювати свої професійні навички, а й зануритися в історико-культурне середовище України. Розвиток сучасних технологій неминуче спричиняє постійне оновлення теоретичних концепцій, у тому числі з образотворчого мистецтва. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні нових художніх прийомів, осмисленні специфіки методик в руслі сучасних інноваційних процесів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Висікайло Т. В. Формування фахової компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва у процесі пленерної практики : дис. … канд. пед. наук : 13.00.04. Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2017. 243 с.

2. Котис О. Луцьк на картинах Карела Якубека. URL:https://www.volynpost.com/blogs/1484-luck-na-kartynah-karela-iakubeka (дата звернення 9.04 2025).

3. Методичні рекомендації до проведення занять з практики «Пленерна» (для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми навчання зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація). Уклад.: Вінтаєва Н., Вінтаєв Д., Лобко-Зампассі М. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. 56 с. URL:https://eprints.kname.edu.ua/60188/1/2021%20111M%20печ%20МЕТОДИЧКА%20Пленер%20практика%20испр%203.pdf (дата звернення 9.04 2025).

4. Панфілова О. Г., Каленюк О. М., Тарасюк І. І. Формування професійних навичок майбутніх художників за допомогою живопису з натури. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий,педагогічний аспекти:* зб. матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, 17-19 червня 2022 р., м. Луцьк. Одеса: ВД «Гельветика», 2022. С. 165-169.

5. Панфілова О., Прокопович Т. Етюди, начерки, замальовки як продуктивні практичні методи навчання образотворчому мистецтву. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 59, том 3, 2023. С. 28-33.

6. Пунгіна, О., Гусєва, О. Пленерна практика як засіб формування образотворчої компетентності майбутніх педагогів-художників. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип 36, том 3, 2021. С. 185-191.

REFERENCES:

1. Vysikailo, T. V. (2017). Formuvannia fakhovoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva u protsesi plenernoi praktyky : dys. … kand. ped. nauk : 13.00.04 [Formation of professional competence of future teachers of fine arts in the process of plein air practice: dissertation … candidate of pedagogical sciences: 13.00.04]. Poltavskyi nats. ped. un-t im. V. H. Korolenka. Poltava. 243 s. [in Ukrainian].

2. Kotys, O. (2015). Lutsk na kartynakh Karela Yakubeka [Lutsk in the paintings of Karel Jakubek]. https://www.volynpost.com/blogs/1484-luck-na-kartynah-karela-iakubeka [in Ukrainian].

3. Metodychni rekomendatsii do provedennia zaniat z praktyky «Plenerna» (dlia zdobuvachiv pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity dennoi formy navchannia zi spetsialnosti 023 – Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia) (2021) [Methodological recommendations for conducting practical classes «Plenary» (for those obtaining the first (bachelor's) level of higher education in the full-time form of education in the specialty 023 – Fine arts, decorative arts, restoration)]. uklad.: Natalia Vintaieva, DmytroVintaiev, Madalena Lobko-Zampassi. Kharkiv: KhNUMH im. O. M. Beketova, 56 s. https://eprints.kname.edu.ua/60188/1/2021%20111M%20печ%20МЕТОДИЧКА%20Пленер%20практика%20испр%203.pdf [in Ukrainian].

4. Panfilova, O., Kaleniuk, O., Tarasiuk, I. (2022). Formuvannia profesiiny khnavychok maibutnikh khudozhnykiv za dopomohoiu zhyvopysu z natury [Developing professional skills of future artists through painting from nature]. *Aktualni problem rozvytku ukrainskoho mystetstva: kulturolohichnyi, mystetstvoznavchyi, pedahohichnyi aspekty: zb. Materialiv VII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, 17-19 chervnia 2022 r.*, m. Lutsk. Odesa: VD «Helvetyka», 2022. S. 165-169 [in Ukrainian].

5. Panfilova, O., Prokopovych, T. (2023). Etiudy, nacherky, zamalovky yak produktyvni praktychni metody navchannia obrazotvorchomu mystetstvu [Etudes, sketches, and sketches as productive practical methods of teaching fine arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 59, tom 3, 2023. S. 28-33 [in Ukrainian].

6. Punhina, O., Husieva, O. Plenerna praktyka yak zasib formuvannia obrazotvorchoi kompetentnosti maibutnikh pedahohiv-khudozhnykiv [Plein-air practice as a means of forming the visual competence of future art teachers]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* Vyp 36, tom 3, 2021. S. 185-191 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 75.052:7.08:72.01/.04:640.412(477.74)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-37

Наталія ПАХОМОВА-ВЛАСОВА
заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-1580-0022*

Бібліографічний опис статті: Пахомова-Власова, Н. (2025). Синтез видів і жанрів мистецтва в єдиному просторі інтер'єрів будівлі бутік-готелю «Фредерік Коклен» в Одесі. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 294–300, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-37

СИНТЕЗ ВИДІВ І ЖАНРІВ МИСТЕЦТВА В ЄДИНОМУ ПРОСТОРІ ІНТЕР'ЄРІВ БУДІВЛІ БУТІК-ГОТЕЛЮ «ФРЕДЕРІК КОКЛЕН» В ОДЕСІ

У статті детально розглянуто оздоблення інтер'єрів будівлі бутік-готелю «Фредерік Коклен» в Одесі, а саме три фрески, виконані в техніці яєчної темпери, що зображують європейські пейзажі, та вітраж на тему середньовічної Європи. ***Мета статті*** *– дослідити сучасний монументальний живопис в інтер'єрі готелю «Фредерік Коклен» міста Одеси; проаналізувати взаємозв'язок мистецтва та архітектури, розміщення настінного живопису в закритому середовищі й особливості його створення.* ***Методологія.*** *У статті використано комплексний мистецтвознавчий підхід, який передбачає використання методу системності для опрацювання матеріалу. Історико-культурологічний метод уможливив розгляд монументальних настінних розписів у контексті з мистецтвом та архітектурою Європи XVIII – XIX століть. Образно-стилістичний метод дає змогу здійснити цілісний мистецтвознавчий аналіз оздоблення інтер'єру бутік-готелю «Фредерік Коклен» в Одесі, виявити стилістичні особливості, визначити коло тем, характер формальних рішень.* ***Наукова новизна*** *статті полягає в тому, що до сьогодні тема сучасного монументального мистецтва Одеси залишається малодослідженою. Особливо це стосується оздоблення інтер'єрів сучасних громадських будівель (готелів).* ***Висновки.*** *Бутік-готель «Фредерік Коклен» у місті Одеса – це унікальне поєднання історичної будівлі XIX ст. та сучасного монументального мистецтва. Це синтез архітектури та мистецтва, що чудово працює. Готель слугує прикладом злагодженої роботи архітектора й художників, починаючи з вдало виконаної реставрації історичної будівлі, а також збереження й демонстрації нових робіт сучасних митців. Усі твори розміщені в інтер'єрі готелю, як маленькі станкові, так і монументальні, створюють психологічно позитивну атмосферу тепла, краси й культурної спадковості європейського минулого Одеси.*

Ключові слова: *монументальне мистецтво, фреска, вітраж, синтез мистецтв, архітектура.*

Nataliia PAKHOMOVA-VLASOVA
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Fine Arts, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staroportofrankivska St, Odesa, Ukraine, 65001
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-1580-0022*

To cite this article: Pakhomova-Vlasova, N. (2025). Syntez vydiv i zhanriv mystetstva v yedynomu prostori inter'ieriv budivli butik-hoteliu «Frederik Koklen» v Odesi [Synthesis of art forms and genres in the unified interior space of the boutique hotel "Frederick Coclen" in Odessa]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 294–300, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-37

SYNTHESIS OF ART FORMS AND GENRES IN THE UNIFIED INTERIOR SPACE OF THE BOUTIQUE HOTEL "FREDERICK COCLEN" IN ODESA

The article examines in detail the interior decoration of the boutique hotel "Frederick Coclen" in Odesa, namely three frescoes made using egg tempera technique, depicting European landscapes and a stained-glasswindow on the theme of medieval Europe. ***The purpose of the article*** *is to explore contemporary monumental painting in the interior of the Frederick Coclen Hotel in Odesa; to analyse the relationship between art and architecture, the placement of wall paintings in a closed environment and the characteristics of their creation.* ***Methodology.*** *The article uses a comprehensive art history approach, which involves the use of a systematic method for processing the material. The*

historical and cultural method made it possible to examine monumental wall paintings in the context of European art and architecture of the 18th-19th centuries. The figurative-stylistic method allows for a comprehensive art history analysis of the interior decoration of the boutique hotel "Frederic Coclen" in Odesa, revealing stylistic features, determining the range of themes and the nature of formal solutions. ***The scientific novelty*** *of the article lies in the fact that, to date, the topic of contemporary monumental art in Odesa remains under-researched. This is especially true for the interior decoration of modern public buildings (hotels).* ***Conclusions.*** *The boutique hotel "Frederick Coclen" in Odesa is a unique combination of a historic 19th-century building and modern monumental art. It is a synthesis of architecture and art that works wonderfully. The hotel exemplifies the harmonious collaboration between architects and artists, starting with the successful restoration of the historic building, as well as the preservation and display of new works by contemporary artists. All the works of art displayed in the hotel interior, both small easel paintings and monumental ones, create a psychologically positive atmosphere of warmth, beauty and cultural heritage of Odesa's European past.*

Key words: *monumental art, fresco, stained glass, synthesis of arts, architecture.*

Актуальність проблеми. Бутік-готель «Фредерік Коклен» – це прекрасний приклад симбіозу мистецтва і бізнесу, як історична пам'ятка архітектури Одеси та як прекрасний приклад спільної роботи художника-професіонала й архітектора. Цілісний комплекс готелю, протягом багатьох років, є прикладом професіоналізму та, на високому рівні, оздоблених інтер'єрів. Він демонструється студентам художньо-графічного факультету, коли вони вивчають техніку розпису яєчною темперою і виготовлення класичного вітража. Крім того, студентам демонструються можливості використання простору, передачі глибини, застосування символічних образів в настінному розписі, і у вітражі. Вони бачать кінцевий результат роботи над об'єктом, перед цим проходячи всі етапи, починаючи з проекту та ескізу і закінчуючи монтажем вітража або покриттям лаком розписів. І, згодом, на парах в університеті створюють власні ескізи для своїх інтер'єрів, але вже зі знанням усього процесу.

У монументальному мистецтві важливий тандем «архітектор-художник». Важливе взаєморозуміння і вміння створити середовище зі спільними цілями і завданнями. Немаловажним є збереження стилю і майстерність знаходити взаємозв'язок деталей інтер'єру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема синтезу монументального та декоративно-монументального мистецтва й архітектури в сучасних громадських будівлях доволі широко досліджується. Обов'язково варто згадати мистецтвознавицю Г. Скляренко, яка є дослідницею як світового, так і українського монументального мистецтва («Монументальний живопис» (Скляренко, 2019), «Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови» (Скляренко, 2022)). Також важливими є наукові праці О. Смоляр, яка досліджувала монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів готелів України, а особливо Києва (Смоляр, 2021). Науковиця Н. Гілязова виділяє особливе значення вітражів у сучасних житлових інтер'єрах (Гілязова, 2012). Художниця Н. Литовченко досліджує віхи України у сучасному монументальному живописі (Литовченко, 2015). Окремо варто зазначити публікації, які були корисні при дослідженні специфіки інтер'єрного оздоблення одеського готелю, а саме «Перспективи розвитку бутік-готелів в Україні» (Верезомська, 2018) та «Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть» (Тимофієнко, 1999).

Мета статті – дослідити сучасний монументальний живопис в інтер'єрі готелю «Фредерік Коклен» міста Одеси; проаналізувати взаємозв'язок мистецтва та архітектури, розміщення настінного живопису в закритому середовищі й особливості його створення

Виклад основного матеріалу. Сучасна будівля готелю «Фредерік Коклен» відновлена з повною реставрацією і внутрішньою модернізацією архітектурного простору майже на 80% і вже більше 15 років працює в міському середовищі, відмінно вписавшись в історичну частину Одеси. У XIX столітті це був будинок Фредеріка Коклена, відомого одеського архітектора, скульптора та мистецтвознавця. «Вважався одним з найяскравіших представників французької школи в архітектурі, тобто використовував стилізації французького зодчества часів ренесансу, бароко й рококо. Споруджував особняки та прибуткові будинки», – пише про архітектора В. Тимофієнко (Тимофієнко, 1999). Згодом, в будинку на розі Преображенської та Отонівського провулка, жили кілька іменитих поколінь Кокленів, відомих своїми добрими справами у розвитку Одеси. У радянські часи

всі вони повернулися до Франції, а будинок став багатоквартирним комунальним житлом.

Після здобуття Україною незалежності, з 1992 року, почалося відновлення історичних будівель міста Одеси. Нащадки колишніх власників будинку Коклена повернулися з Франції, розселили мешканців і вирішили реставрувати будинок. Вони задумали зробити з приміщення бутік-готель імені самого Фредеріка Коклена, але створити його у вигляді галереї для художників, наповнити його авторськими творами відомих одеських митців. Важливо уточнити значення терміну «Бутік-готель»: «це не просто готелі, це місце, де створюють атмосферу домашнього затишку. Тут детально продумано як архітектурно-планувальне рішення будівлі, так і дизайн кожного холу, коридору і номера. Все у цих готелях – колір, освітлення, фактура оздоблювальних матеріалів, предмети меблів і звукове оформлення – направлені на задоволення побажань своїх гостей. Кожний номер у бутік-готелі – це не тільки досконалий витвір дизайнера, але і своєрідна художня галерея, в якій представлені твори живопису, графіки, скульптури» (Верезомська, 2018, С. 25). За допомогою авторських вільних копій і творчих роботі (живопис, графіка, вітраж) власники готелю хотіли відтворити атмосферу Європи XVIII – XIX століть. Це мали бути фрески й олійний живопис в коридорах, акварелі й графіка в номерах, посуд, меблі та кухня – все це мало перенести глядача в ті часи, коли Одеса тільки будувалася. Архітектурний об'єкт був задуманий у стилістичній єдності екстренера та інтер'єра.

Я, як професійний художник-монументаліст, раніше вже мала досвід роботи з дизайнером і архітектором, які займались реставрацією готелю. Декілька вдало виконаних настінних розписів та вітражів на інших об'єктах дали змогу легко включитися в архітектурні та дизайнерські завдання нових інтер'єрів готелю ще на стадії капітального ремонту.

Мною були створені настінні розписи – як величезні акварелі з реалістичним ухилом; і вітражі – як абстрактна графіка скла. Вони об'єднані впізнаваною і виразною темою, але, при цьому, вони розташовані не поруч і тому не заважають один одному. Інтер'єри готелю динамічні і варіанти їх рішень не перетинаються у візуальному просторі. Кожен має свій кластер. Ці твори завжди на виду у глядача, він живе в цьому середовищі й тому вони повинні бути виконані високопрофесійно.

Я також брала участь у розробці проєкту розташування розписів на поверхах і вітража на сходовій клітці. О. Смоляр, зазначає, що «Головне завдання в проєктній діяльності – донести ціннісні елементи історично-традиційних рис у темі, художній індивід мистецького почерку художника і вираження стильових якостей у зображенні» (Смоляр, 2021, С. 25). Довгі коридори на поверхах без вікон й тому вони отримали штучні балкони – виступи з увігнутими стінами, на яких і написані фрески з ілюзорним простором, з підсвічуванням, що створюють враження «реального вікна» у Францію чи Англію XVIII століття. Завдяки заокругленим стінам створювалася ілюзія перспективи і руху. На протилежних від ніш стінах розмістилися картини олійною фарбою. Це європейські пейзажі. В той час, в самих номерах на стінах розташувалися акварелі та графічні твори на теми старої Одеси.

В цілому, мною створено більше ніж 30 аркушів авторської графіки й 12 живописних полотен. На стінах – 3 фрески в техніці яєчної темпери. Вони мають навмисно зістарений вигляд, як вікна в минуле Європи. Все це створює гарний настрій людям, які приїжджають до Одеси. Налаштовує на романтичний лад.

Що стосується способу письма, то це авторська техніка на базі акварелі, де сполучною речовиною виступає яєчний жовток, приготований особливим чином. Також важливою є ґрунтовка стін. Вони вручну оброблюються пензлем для створення фактури пористого каменю. Все це накладається у кілька шарів, кожен з яких, по черзі, наполовину знімається бритвами. Потім, лесуванням накладається новий шар іншого кольору і знову знімається. Робота дуже кропітка і точна. Все вручну і на око.

Малюнок архітектури робиться відповідно до лінії горизонту і сприйняття людини, що знаходиться в реальному просторі – перед віртуальним, тим, який написано на стіні. Працюють закони перспективи, закони сприйняття, закони асоціацій. Можна орієнтуватись на розписи стін і стелі епохи Відродження з її віртуальними просторами. Для цього треба володіти знаннями законів перспективи, законів сприйняття і руху. Вміти передати все це пензлем

і кольором, відмінно володіти технологією живопису яєчною темперою.

Всі ці речі я викладаю своїм студентам на художньо-графічному факультеті в Університеті Ушинського. Є спеціальні заняття з мистецтва в інтер'єрі. Студенти вчаться працювати безпосередньо у зв'язку з архітектурою. Пишуть фрагменти в матеріалі, спочатку копії ось таких розписів, а потім свої власні композиції. Під час роботи в готелі, туди запрошувалися і студенти з Китаю, як на практику. Н. Литовченко підкреслює важливість таких практичних занять для студентів: «Молоді митці будуть розуміти, що взаємодія мистецтв несе в собі велику емоційну силу, а твори монументально-декоративного мистецтва, – в синтетичному поєднанні з іншими мистецькими засобами, – посилюють пластичне та кольорове багатство архітектури, створюючи оптимальну складність, що наповнює емоційне сприйняття людини» (Литовченко, 2015, С. 21).

На першому поверсі готелю розміщена фреска «Парк Версаля». Вона вирішена з дуже далеким горизонтом, через намальовані сходи, перші сходинки яких майже натурального розміру. Все це створює ефект присутності – вікна в той світ. Під покровом квітучих каштанів наш погляд прямує до далеких алей Версальського парку і людей, що гуляють в костюмах тієї епохи. Монументальний живопис дозволяє глядачеві перенестись крізь простір і час – легко і вільно відтворити потрібну епоху просто тут і зараз. Найголовніше – зберегти відчуття, що це все ж таки картина, а не фото. Це все творча робота автора, все вигадано, нічого з натури. Тут немає натуралістичності, що буває при роботі з олійними фарбами у «картинах-обманках», це легкий, не згладжений живопис. Тут немає завдання відтворити реальність, а є мета створити твори мистецтва і занурити глядача в потрібну атмосферу, створити настрій. О. Смоляр підкреслює, що: «Стильова та композиційна організація засобами художньої виразності в інтер'єрах є потужним впливом сприйняття оточуючого середовища» (Смоляр, 2014, С. 27).

На другому поверсі, у довгому коридорі без вікон, з дверми у номери, теж присутня тема Франції. Тут розташовано кілька вільних копій картин з французькими пейзажами. Але домінує ніша – спуск з ілюзорними сходинками вниз на Монмартр. Стіна в реальності увігнута, і на її поверхні намальована об'ємна архітектура пагорба зі сходами вгору, просто до неба і до базиліки Сакре-Кер (Рис. 1). Відбувається повна ілюзія, того, що ми у Парижі. Головна мета цього розпису – розширити реальний простір коридору і занурити глядача в інший світ. Коли проходиш по коридору, то увігнута стіна поступово відкриває те, що на ній намальовано, і ефект руху та розкриття деталей робить все дуже реальним. Я використовую візуальні ефекти живопису, не впадаючи у фотографічність. Видно легкість мазків акварелі та рукотворність фрески. Акварель має дуже благородну гаму кольорів, а в давнину фрески писали на натуральних пігментах. Саме цю традицію я й продовжила, адже акварель цим і цінна – її кольори близькі до природних і створюють благородну гаму й легкість сприйняття. Я також врахувала контингент людей, які можуть заселитися в готель – швидше за все, вони розбираються в мистецтві, тому виконання має бути саме художнім. Меблі та всі деталі інтер'єрів ексклюзивні. Бутік-готель – це художній готель, де всі картини справжні, авторські. Тут немає принтів і штампів. Це кредо об'єкта.

Третій поверх присвячений Великобританії (Рис. 2). У коридорі присутня така ж увігнута стіна як і на другому поверсі. Глядач знаходиться немовби на балконі, його погляд спрямований на далекий готичний собор. На передньому плані зображено дуби та міст через озеро, в небі літають птахи. На стінах коридору також розміщені картини написані олійними фарбами, що зображують англійські пейзажі.

Завершує цей об'єкт великий вітраж у стилі Тіффані (Рис. 3). Ось що пише Н. М. Гілязова про місце і значення художніх вітражів у сучасних житлових інтер'єрах: «Засклення приватного помешкання є естетичним акцентом у формуванні інтер'єру. Високий рівень виконання додає мистецької цінності. Застосування вітража у сучасному інтер'єрі не знає ніяких обмежень і залежить тільки від уяви художника. У класичному розумінні вітражем декоруються вхідні та міжкімнатні двері, віконні отвори. Сьогодні ж вітраж використовується у найнепередбачуваніших варіантах» (Гілязова, 2012, С. 34).

Створений мною вітраж розташований на 3-му поверсі, вертикально, вздовж сходової клітки з мармуровими сходами з чудовими, литими чавунними ґратами поруччя.

Тема – Середньовічна Європа, тут присутні атрибути лицарства, замків та полювань у королівських лісах Франції та Великобританії. Колір обраний активний, але модуль скла дрібний і графіка міді як контуру, створює цікаве поєднання з ґратами сходів, не вносячи дисонансу. Це єдиний комплекс, але різноманітність не робить його нудним.

Кожен куточок готелю нагадує нам про місто, в якому ми живемо. Про людей, які його будували й наповнювали своїми творами. На рецепції та в холі багато картин – це копії старих майстрів живопису, але, водночас, це роботи відомих одеських художників. В готелі також знаходиться кафе «Софі» для мешканців готелю, яке є майданчиком для виставок робіт художників. Але є й моя серія робіт для постійної експозиції в кафе, вона була спеціально створена для цього інтер'єру. Це портрети відомих жінок XVIII століття з середовища мистецтва з іменами Софі, а також серія фешн-ілюстрацій у стилі кінця XIX століття та міські пейзажі, що зображують вулиці Парижа і Лондона виконані у техніці акварелі. Всі твори вписалися в інтер'єр кафе, так само як і старовинне фортепіано зі свічками, на якому вечорами наживо грають піаністи.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Бутік-готель «Фредерік Коклен» – це єдиний у своєму роді архітектурний об'єкт Одеси, в якому поєдналася історична будівля XIX ст. та сучасне монументальне мистецтво, і, як показав час, цей симбіоз мистецтва та архітектури працює. Тут художники й глядачі-мешканці знаходять спільну мову. І, це те місце, де студенти професійно, на практиці можуть багато чому навчитися. Всі твори, як маленькі станкові, так і монументальні, в коридорах готелю, разом створюють психологічно позитивну атмосферу тепла, краси й культурної спадкоємності в історичному центрі Одеси. Крім того, для студентів художньо-графічного факультету, цей бутік-готель слугує прикладом злагодженої роботи архітектора і художників, вдало виконаної реставрації історичної будівлі з цікавим минулим, а також збереження і демонстрації нових робіт сучасних авторів. Ідея власників готелю – створити цікавий арт-центр не як музей, а як житлове середовище високого рівня, зберегти пам'ять про історію Одеси й продовжити її традиційні історичні зв'язки з Європою.

В наступних публікаціях планується й надалі розкривати тему сучасних взаємозв'язків різних видів та жанрів мистецтва. Окремо варто торкнутися теми вітражів в історичних і сучасних інтер'єрах, яка лише частково була відображена у цій публікації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Верезомська І. Перспективи розвитку бутік-готелів в Україні. *Ресторанний і готельний консалтинг. Інновації*. 2018. № 2. С. 23-29.

2. Гілязова Н. М. Місце і значення художніх вітражів у сучасних житлових інтер'єрах Івано-Франківщини. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2012. № 3. С. 34-37.

3. Литовченко Н. І. Віхи історії України у сучасному монументальному живописі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки :* зб. наук. праць. 2015. Вип. 7 (18). С. 16-22.

4. Пахомова-Власова Н. Синтез жанрів мистецтва в реалізації творчого завдання при створенні зображуваних просторів у розписах інтер'єрів та їхній зв'язок із реальною архітектурою. *Eurointegration in art, science and education : experience, development perspectives* : 2nd International scientific-practical conference. Klaipėda University, 2025. С. 125-117.

5. Скляренко Г. Монументальний живопис. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: https://esu.com.ua/article-69201 (дата звернення 20.08.2025).

6. Скляренко Г. Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої мови. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 175–188.

7. Смоляр О. Концептуальний аналіз творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва 1950–1980-х років. *Народознавчі зошити.* 2017. № 4 (136). С. 977-982.

8. Смоляр О. Сучасний монументально-декоративний живопис у дизайні громадського інтер'єру готелів м. Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 36, том 3. С. 23–31.

9. Смоляр О. Формування дизайну інтер'єрів готелів України шляхом використання засобів монументально-декоративного мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2014. № 1. С. 27-32.

10. Тимофієнко В. І. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. Біографічний довідник. Київ : «Головкиївархітектура», 1999. 477 с.

REFERENCES:

1. Verezomska, I. (2018). Perspektyvy rozvytku butik-hoteliv v Ukraini [Prospects for the development of boutique hotels in Ukraine]. *Restorannyi i hotelnyi konsaltynh. Innovatsii,* (2), 23-29. [in Ukrainian].
2. Hiliazova, N. (2012). Mistse i znachennia khudozhnikh vitrazhiv u suchasnykh zhytlovykh inter'ierakh Ivano-Frankivshchyny [The place and significance of artistic stained glass in contemporary residential interiors in Ivano-Frankivsk region]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv,* (3), 34-37. [in Ukrainian].
3. Lytovchenko, N. (2015). Vikhy istorii Ukrainy u suchasnomu monumentalnomu zhyvopysi [Milestones in Ukrainian history in contemporary monumental painting.]. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : zb. nauk. prats,* 7 (18), 16-22. [in Ukrainian].
4. Pakhomova-Vlasova, N. (2025). Syntez zhanriv mystetstva v realizatsii tvorchoho zavdannia pry stvorenni zobrazhuvanykh prostoriv u rozpysakh interieriv ta yikhnii zviazok iz realnoiu arkhitekturoiu [Synthesis of art genres in the implementation of creative tasks when creating depicted spaces in interior paintings and their connection with real architecture.]. *Eurointegration in art, science and education : experience, development perspectives*: *2nd International scientific-practical conference*, 125-117. [in Ukrainian].
5. Skliarenko, H. (2019). Monumentalnyi zhyvopys [Monumental painting]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from https://esu.com.ua/article-69201 [in Ukrainian].
6. Skliarenko, H. (2022). Ukrainskyi stinopys 1960–1980-kh rokiv: evoliutsiia khudozhnoi movy [Ukrainian mural painting of the 1960s–1980s: evolution of artistic language]. *Suchasne mystetstvo,* 18, 175–188. [in Ukrainian].
7. Smoliar, O. (2017). Kontseptualnyi analiz tvoriv monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva v dyzaini interieriv hoteliv Kyieva 1950–1980-kh rokiv [Conceptual analysis of monumental and decorative art in the interior design of Kyiv hotels in the 1950s–1980s]. *Narodoznavchi zoshyty,* 4 (136), 977-982. [in Ukrainian].
8. Smoliar, O. (2021). Suchasnyi monumentalno-dekoratyvnyi zhyvopys u dyzaini hromadskoho interieru hoteliv m. Kyieva [Contemporary monumental and decorative painting in the design of public interiors of hotels in Kyiv]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk,* 36 (3), 23–31. [in Ukrainian].
9. Smoliar, O. (2014). Formuvannia dyzainu interieriv hoteliv Ukrainy shliakhom vykorystannia zasobiv monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva [Formation of interior design of hotels in Ukraine through the use of monumental and decorative art]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv,* (1), 27-32. [in Ukrainian].
10. Tymofiienko, V. (1999). *Zodchi Ukrainy kintsia XVIII – pochatku XX stolit. Biohrafichnyi dovidnyk* [Architects of Ukraine in the late 18th – early 20th centuries. Biographical reference book]. Kyiv: «Holovkyivarkhitektura». [in Ukrainian].

Рис. 1. Пахомова-Власова Н. Г. Базиліка Сакре-Кер. Фреска

Рис. 2. Пахомова-Власова Н. Г. Вестмінстерське абатство. Фреска

Рис. 3. Пахомова-Власова Н. Г. Середньовічна Європа. Вітраж

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 738.3(477):7.05:66.017+745.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-38

Іван ПУЗЕНКО
старший викладач кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01014
ORCID: *https://orcid.org/0009-0008-7469-4830*

Юлія ХАЛМУРАДОВА
доктор філософії, доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01014
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-9349-231X*

Бібліографічний опис статті: Пузенко, І., Халмурадова, Ю. (2025). Трипільська тарна кераміка як естетичний ресурс сучасного формотворчого дизайну. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 301–307, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-38

ТРИПІЛЬСЬКА ТАРНА КЕРАМІКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ РЕСУРС ФОРМОУТВОРЕННЯ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

У період стрімкого розвитку технологій та проектної творчості не втрачає свою актуальність дослідження культуротворчих аспектів архаїчного досвіду. Приміром трипільської кераміки як одного з найвиразніших носіїв матеріальної та сакральної культури давньої України. У статті проаналізовано технологію формоутворення та декорування керамічних виробів Трипілля, зокрема тарної продукції, у контексті їхньої естетичної та художньої цінності. ***Мета роботи*** *полягає у привернені уваги широкого кола митців до потужного потенціалу трипільської тарної кераміки як джерела натхнення у формоутворенні сучасного дизайну. Автори простежують зв'язок між архаїчними формами, особливостями їх виготовлення та сучасними тенденціями в дизайні.* ***Методологія*** *базується на міждисциплінарному підході, що поєднує елементи мистецтвознавства, етнографії та дизайну. Основним методом виступає комплексний аналіз літературних джерел (мистецтвознавчих праць, наукових статей та монографій),застосовується також порівняльно-аналітичний метод.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні нових напрямів застосування багатої спадщини Трипільської культури: від предметного до інтер'єрного дизайну. У праці акцентовано увагу на можливості використання трипільських художньо-естетичних знахідок у формоутворенні сучасного дизайну, що є важливим у контексті розвитку національної складової. Також зібрана інформація про трипільську тарну кераміку, яка привертає увагу дослідників технологією виробництва, художньою мовою, збереженням давніх декоративних засобів та елементів орнаменту, розкриттям особливостей побуту та тогочасного навколишнього оточення.* ***Висновки****. Завдяки опрацьованим інформаційним джерелам та наявним очним матеріалам культури Трипілля-Кукутень, праця звертає увагу на основні особливості формотворчих та естетичних засад виготовлення тарної кераміки трипільської доби.*

Ключові слова: *трипільська культура, тарна кераміка, художньо-естетичні засади, формоутворення, дизайн.*

Ivan PUZENKO
Senior Teacher at the Department of Artistic Ceramics, Wood, Sculpture And Metal,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, 32, Mykhailo Boichuk St, Kyiv, Ukraine, 01014
ORCID: *https://orcid.org/0009-0008-7469-4830*

Julia KHALMURADOVA
Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of Artistic Ceramics, Wood, Sculpture And Metal, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, 32, Mykhailo Boichuk St, Kyiv, Ukraine, 01014
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-9349-231X*

To cite this article: Puzenko, I., Khalmuradova, J. (2025). Trypilska tarna keramika yak estetychnyi resurs suchasnoho formotvorchoho dyzainu [Trypillya storage ceramics as an aesthetic resource for form-building in modern design]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 301–307, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-38

TRYPILLYA STORAGE CERAMICS AS AN AESTHETIC RESOURCE FOR FORM-BUILDING IN MODERN DESIGN

In the period of rapid development of technologies and design creativity, the study of cultural aspects of archaic experience does not lose its relevance. For example, Trypillian ceramics as one of the most expressive carriers of the material and sacred culture of ancient Ukraine. The article analyzes the technology of forming and decorating ceramic products of Trypillian, in particular container products, in the context of their aesthetic and artistic value. **The purpose of the work** *is to draw the attention of a wide range of artists to the powerful potential of Trypillian container ceramics as a source of inspiration in the formation of modern design. The authors trace the connection between archaic forms, the features of their manufacture and modern trends in design.* **The methodology** *is based on an interdisciplinary approach that combines elements of art history, ethnography and design. The main method is a comprehensive analysis of literary sources (art historical works, scientific articles and monographs), the comparative-analytical method is also used.* **The scientific novelty** *lies in the identification of new directions for the application of the rich heritage of the Trypillya culture: from object to interior design. The work focuses on the possibilities of using Trypillya artistic and aesthetic finds in the formation of modern design, which is important in the context of the development of the national component. Information about Trypillya container ceramics is also collected, which attracts the attention of researchers with its production technology, artistic language, preservation of ancient decorative means and elements of ornament, disclosure of the features of the structure and the surrounding environment of that time.* **Conclusions.** *Thanks to the processed information sources and available eyewitness materials of the Trypillya-Kukuten culture, the work draws attention to the main features of the form-forming and aesthetic principles of the manufacture of container ceramics of the Trypillya period.*

Key words: *Trypillian culture, container ceramics, artistic and aesthetic principles, form formation, design.*

Актуальність проблеми. У сучасному науковому та творчому дискурсах все більше уваги приділяється архаїчним формам як основі нових проєктно-формотворчих рішень. Адже саме в архаїці приховано глибинне розуміння форми, простору та символу. Ми вважаємо, що звернення до архаїки – це не данина минулому, не крок назад, а система знаків, що допомагає сучасному поколінню митців віднайти унікальний ресурс для розвитку художнього формоутворення навколишнього простору. Аналіз формотворчих засад керамічних виробів трипільської доби, зокрема тарних керамічних ємностей, дає спробу узагальнити дані про розвиток гончарства. Високий технологічний та художній рівень давньої трипільської кераміки вказує на розвиток інтелекту та високий естетичний смак творців далекого минулого, її вивчення має суттєве значення в оцінці культурного рівня наших пращурів, розширює бачення про їх технічний прогрес та може дати поштовх для проявлення національної складової у дизайні України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як відомо, історія досліджень трипільської культури нараховує більше ста років і починається ще в XIX ст. Кілька поколінь науковців працювали над створенням загального портрету цієї давньої цивілізації Старої Європи. Проблемою трипільської кераміки займається чимало науковців, проте тема формоутворення тарної кераміки трипільської доби залишається до кінця не структурованою. Публікації найчастіше присвячені окремим експедиціям або ж технологічним експериментам. Адже окреслений об'єкт дослідження наскільки масштабний, що його важко осягнути декільком вченим, він потребує ґрунтовного дослідження, що займає багато часу і ресурсу. Дослідження проблематики з питань трипільської кераміки висвітлюють такі провідні науковці, як: Бурдо Н.Б., Відейко М.Ю. (Відейко, 2015), Гошко Т.Ю. (Гошко, 2020; Відейко, Гошко, 2020), Пашкевич Г.О., Рижов С.М. (Рижов, 2004) та інші. Важливим для створення даної наукової роботи став аналіз статті Жураковського Б.С. про технологію виготовлення трипільської кераміки (Жураковський, 1994). До ґрунтовних наукових праць останніх років, присвячених даній темі, можна віднести монографію «Дослідження виробів і технологій трипільської культури», де досліджено сировинну базу виготовлення фарб та ангобів і технологій їх нанесення та закріплення (Гошко, 2020). Також у статті «Деякі аспекти класифікації трипільської кераміки (історіографія питання)» Яковишина Я. досить

ґрунтовно аналізує на описує класифікацію кераміки трипільської доби за різними авторами (Яковишина, 2008: 458–466). Окрім того, під час дослідження ми аналізували наявні праці з формоутворення у дизайні (Даниленко, 2005) та етнодизайні (Роїк, 2023, с. 153–157), враховували особливості запозичення естетики у мистецтві архаїки (Бикова, Фролов, Стельмах, Остапенко, 2024. с. 78-81).

Мета дослідження. Провести аналіз основних формотворчих засад кераміки тарного призначення трипілля за матеріалами наявних джерел історії розвитку культури Трипілля-Кукутень. Довести, що форми керамічних виробів, що були створені нашими пращурами в добу енеоліту, можуть надихати на створення нового стилю сучасного дизайну.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із важливих компонентів української архаїки є Трипільська культура, яка справляє глибоке враження на археологів та мистецтвознавців, викликає зацікавлення у широкого кола митців не лише як археологічний артефакт, а й як джерело натхнення. Зокрема, трипільські керамічні вироби вражають своєю унікальністю, технологічною та естетичною довершеністю.

Зазначимо, що культура Трипілля-Кукутень – частина мегацивілізації старої Європи, що зародилася в VI-IV тис. до н. е. між Балканами, Карпатами та Дніпром. Згадана культура є однією з найважливіших археологічних культур часів неоліту і раннього енеоліту, адже залишила нам безліч артефактів. Це мільйони фрагментів кераміки, вироби з кременю та міді, розкопані та зафіксовані вченими залишки давніх поселень та поховань, які вирізняються глибоким естетичним потенціалом (Пузенко, Халмурадова, 2024, с. 69-74).

Аналіз наукових публікацій та доступних візуальних джерел (велика кількість артефактів діяльності трипільців) дозволяє беззаперечно вказувати на високий рівень розвитку трипільського гончарства. Присутність у трипільському керамічному виробництві спеціальних майстерень і цілих гончарних комплексів вказує на високий розвиток технічної бази: все, що стосується обладнання, інструментів, матеріально-технічного забезпечення. Також, більшість знахідок підтверджують передову якість та вражаючу за обсягом кількість і варіативність керамічних виробів культури Трипілля-Кукутень.

Варто зазначити, що за низкою технологічних, стилістичних і функціональних ознак трипільську кераміку поділяють на кухонну та столову. Така класифікація зустрічається абсолютно у всіх науковців, які досліджують гончарство Трипільської культури (Яковишина, 2008, с. 458–466). Також в деяких дослідників можемо зустріти окрему групу – предмети тарного призначення, які за техніко-технологічними та стилістичними ознаками можуть належати до обох вищезгаданих категорій (Яковишина, 2008, с. 458–466). Саме трипільська тарна кераміка стала предметом дослідження у даній статті.

Кераміка тарного призначення – один з кількісно поширених та розповсюджених видів посуду Трипільської культури середньої та пізньої фази розвитку. Ці ємкості використовувались для збереження сипучих продуктів сільського господарства, насамперед зерна. Тарна кераміка – це великі товстостінні горщики: корчаги, піфоси та ін. Їх формування було зумовлене функцією, технологією виготовлення, естетичними вподобаннями та сакральним світом трипільців. При виробництві кераміки тарного призначення першим пріоритетом при формоутворенні посуду була звичайно функція. По-перше – посудина повинна вміщати достатньо велику кількість сипучих продуктів, по-друге – захищати внутрішній вміст від сміття та вологи, по-третє – щоб ємкість було зручно переносити, перекочувати, пересипати продукти. Ідеальним об’ємом для тарної кераміки могла бути сферична форма. Проте, якщо посудина значних розмірів, її не зручно охоплювати руками, переносити. Тому в більшості випадків ми бачимо грушоподібні та біконічні форми.

Другим пріоритетом формоутворення тарних ємностей є технологія виготовлення. Вивчення технології керамічного виробництва трипільської культури проводиться з 20х років ХХ століття і до нині по кільком напрямкам. Серед них – вивчення сировини, необхідної для виготовлення посуду, знайдених під час розкопок зразків трипільської кераміки. Аналіз досвіду дослідницьких робіт, проведених упродовж 2016-2020 роках, узагальнено у монографії Т. Гошко. Висвітлені результати

дослідження енеолітичних рецептів та технологій з використанням методів природничих наук, зібрані матеріали проведених експериментів по виготовленню і застосуванню барвників та ангобів. В праці можна ознайомитись з характеристиками сировини, ідентифікацією мінералів, аналізу пігментів, що використовуються для оздоблення посуду, а також органічних зв'язуючих барвників (Гошко, 2020).

Як відомо, виробництво кераміки має ряд послідовних етапів: вибір глини та її підготовка, конструювання форми виробу, обробка поверхні, орнаментизація, сушіння та випали. У процесі виготовлення великих форм тарного призначення трипільцям потрібно було підібрати сировину, яка б у процесі формування посудини не розпадалась, при сушінні та випалі не допускала розтріскування. В залежності від призначення посудини, її розмірів, складності форми, а також складу сировини, майстри виготовляли гончарне тісто з суміші різних сортів глини та органічних або неорганічних домішок. Часто до складу формотворчих глиняних мас трипільців входило декілька різновидів жирних та пісних глин з домішками піску та полови злакових рослин. В результаті проведених досліджень встановлено, що матеріалом для трипільських гончарів служили як змішані глини, так і мергелиста глина (Гошко, 2020).

При виробництві тарної кераміки трипільськими майстрами застосовувалась найархаїчніша, відома ще в неоліті – ручна ліпка із глини з рослинними домішками та метод клаптевого конструювання. Посудини ліпились пошарово у кілька етапів у клаптевій техніці. В залежності від конкретної посудини, її розмірів, складності форми, виділяються три або чотири етапи конструювання форми. Формоутворення відбувалося по частинам – дно, тулуб, горловина. Можливо, деякі посудини конструювалися з двох частин, підмазуючись глиною в місці стику. При формуванні корпусу для більшої міцності стінки додатково ущільнювались, і останній етап – обличкування зовнішньої та внутрішньої поверхонь, яке робилось нанесенням тонкого шару з пісної глини з домішками шамоту. Потім вони загладжувались та інколи фарбувались вохрою. Більшість технік детально описані в працях відомих науковців. (Жураковський, 1994, с. 86–92; Палагута, 1998, с. 157; Рижов, 2002, с. 9–14).

Зерновики (ємності тарного призначення) безумовно належать до категорії столової кераміки. Цей посуд викликає справжнє захоплення досконалістю форм та декору, також трипільські майстри досягли найвищого рівня майстерності у технологічному плані в даній категорії кераміки. Зерновики в основному вироблялися з добре обробленої глини, так званої «відмуленої», переважно каолінового типу. Але в чистому вигляду таку сировину використовувати неможливо. Тому спіснювачем використовувався дрібнозернистий пісок, шамот та дуже рідко рослинні домішки, вони зменшували вогняне зсідання та підвищували міцність виробу.

При формуванні зерновиків застосовувалась ліпна техніка. Трипільські майстри застосовували техніку поступового наліпу кільцями, форма нарощувалась по спіралі або замкнутими кільцями. Трипільці ще не знали швидкого гончарного круга (вони використовували для формовки посуду поворотні пристрої – так званий повільний гончарний круг). Така технологія вирогідно і привела до появи специфічних форм. Як відомо, відцентровані сили при достатньо швидкому обертанні маси глини на гончарному колі дозволяють витягнути форму з глини, що в нижній частині має підпір, переважно циліндр або конус з невеликим кутом нахилу. Завдяки чому можна будувати форму досить високою, відповідно і ємкою. Проте ми бачимо у стародавніх майстрів зовсім інші форми: більш приємні для ока, більш естетичні та практичні в експлуатації – це конус, сфера та навіть еліпсоїд. Така геометрична форма виникає завдяки ручній ліпці з глини, повільне повертання ємкості під час формовки. Справа не тільки в неординарній формі, в її візуальній експресії, оскільки вироби іноді були величезні за об'ємом. Тарні посудини були значних розмірів (піфоси досягали висоти до 1-0,8 м). Така форма може вміщати до 100 кг зерна. Підняти для переміщення циліндричну посудину з такою вагою доволі проблематично. Інша справа – конічні, сферичні, грушоподібні форми – їх легше обхоплювати руками, переносити, перекочувати, опускати, пересипати їх внутрішній вміст. Конструювання великих посудин відбувалося з двох частин – нижньої до плічиків та верхньої від плічиків до вінця. В місці стику посудини набували широкі, іноді гостро

реберні плічка. Для міцного стику двох частин підмазувалась глиняна стрічка, потім стінки посудин та стики ретельно вигладжувались, і вже підсохлий корпус ззовні та усередині вишкрябувався кістяними або дерев'яними ножами-шпателями, тим самим досягаючи вирівняння стінок та зменшення їх товщини.

Спеціальним технологічним прийомом було обличкування та ангобування, яке робило посудину міцнішою, поверхня ставала щільнішою та менш вологопроникною. Цей процес передбачав обробку поверхні додатковим шаром глиняної маси. Для цього використовувались глини, які йшли на формовку посуду спеціально оброблені або розведені, а при ангобуванні – виключно чужорідні глини, також спеціально розведені. Ангобний шар був добрим грунтом під фарбування та розпис. Особливим видом декору кераміки було покриття вохрою після випалу, після чого посуд набував помаранчевого або червоного кольору.

Важливими пріоритетами у формуванні тарного посуду був естетичний смак трипільців та їхнє бачення сакрального світу. Тарна кераміка була тісно пов'язана з інтер'єрами трипільського житла. Археологи знаходять тарні ємності у більшості біля однієї з стін та біля печей у спеціальних заглибленнях. Посудини знаходяться так, як це ми можемо бачити на відомих моделях трипільського житла з поселень Сушківка та Попудня. Величезні посудини, окрім своєї прямої функції – збереження сипучих припасів (зерна), були ще й прикрасою житла. Форми цих посудин мали бути естетичними та ще й стилістично підтримувати ансамблевість трипільського інтер'єру.

Ранній тарний посуд більшості має грушоподібну форму, іноді зустрічаються сферичні, які менші за розміром. Варто зазначити, що більше різновидів тарного посуду знаходять на місцях пізніх поселень. Зустрічаються біконічні посудини з вузькою горловиною та вінцем, з конічним низом, сферичним верхом та високим конічним вінцем, що дуже нагадують величезні вази. Дизайн цього посуду мав високий художнвй рівень. Тому, уявлення про примітивну естетику енеолітичної людини перекреслюється прекрасними керамічними виробами трипільців. Ця кераміка може бути окрасою та пасувати майже до всіх стилів сучасного урбаністичного інтер'єру.

Тому, враховуючи все вище сказане, формоутворення у сучасному дизайні має стати зв'язком між індивідуальною творчістю та колективною традицією. Зазначимо, що формотворчий напрям у дизайні – це підхід, у якому головну увагу при створенні об'єкта як самодостатнього елемента приділяють його формі та її комбінації з навколишнім оточенням. Тут, насамперед, застосовується художньо-технічне проєктування, де важлива не лише функція предмета, а й естетичне моделювання форми та її ідейне наповнення. Форма виконує символічну роль та стає носієм культурного коду нації, що є важливим для розвитку сучасного українського дизайну. Саме тому дедалі більшої популярності набуває етнодизайн як напрям, що дозволяє переосмислити мову традицій та глибинних архетипів у формах та декорі. Етнодизайн допомагає творцям віднайти візуальну ідентичність та створити нову формотворчу мову, що базується на цінностях традиційного суспільства, на символах та образах, що розкривають світогляд цілих поколінь (Роїк, 2023). Зазначені ціннісні орієнтири мають глибоке історичне підґрунтя, яскраво виражене ще в Трипільській культурі, де кераміка виконувала не лише утилітарну та сакральну функцію, а й відігравала важливу роль у формуванні естетики житлового простору трипільців. Відмітимо, що внутрішній простір трипільського житла творився протягом тисячоліть, він був тісно пов'язаний з магічним баченням світу трипільців. Кожен предмет вироблявся для певної функції як господарської, так і магічної та мав своє місце в цьому просторі, підтримуючи гармонію трипільського інтер'єру. Тарні ємності були одними з найнеобхідніших та важливих об'єктів цього простору.

Про естетичні вподобання трипільців не можна говорити окремо без їхнього сакрально бачення світу. Людина давнього суспільства жила в сакральному просторі, всі її дії підпорядковувалися містичним ритуалам, що знайшли відображення в матеріалах трипільської культури. І сьогодні сакральна свіломість не зникає, вона властива і сучасному суспільству. Змінюються лише міфи, структура сакрального простору лишається в незмінному вигляді.

Кераміка трипільців не є виключенням. Орнаменти, насичені магічними символами та сакральними образами, прикрашають

кераміку тарного призначення. Проте, сакральне бачення світу відбилося у кераміці трипільців не тільки в декоруванні форми, а й у об'ємах посудин. Неодноразово трипільці надавали антропоморфні риси об'ємам тарних посудин. Покришки, якими покривали тарні ємкості, всілякі наліпи та ручки надавали посуду образу людини. У певному сенсі антропоморфізм форм трипільського посуду символізує незкінечність сущого та вдродження людини в сакральному світі.

Специфічні форми трипільської кераміки відкривають людству бачення світу наших пращурів, естетику та логіку сприйняття простору їх цивілізації. Своєрідність та різноманітність форм та об'ємів трипільської кераміки неможливо пояснити лише функціональними та технологічними властивостями. Можливо це є вираженням своєрідного національного естетичного відчуття прекрасного. Саме у таких формах наші предки отримували найвище естетичне задоволення, саме такі форми мають стати підгрунтям для подальшого розвитку пластичного формоутворення на теренах України.

Естетика і стилістичні напрями трипільської культури можуть існувати не тільки в традиціях народного декоративного мистецтва, але й надихнути на створення новітнього формотворчого напрямку в сучасному дизайні України.

Звернемося, до основи терміну «дизайн» та його визначення, яке актуальне в XXI столітті. Ґрунтовне дослідження даної терміносполуки здійснив В. Даниленко. Науковець зазначив, що «дизайн – це така проектна діяльність, що міцно поєднує в собі художнє та утилітарно-технічне начала» (Даниленко, 2005), важливим щодо дефініції „дизайн" стає надання останньому підкреслено екологічного спрямування (Даниленко, 2005, с. 1;с.16). Тому наголосимо, що трипільці вміло володіли дизайнерським мисленням та проєктною творчістю, доповнюючи ці вміння чудовими знаннями з технології виробництва керамічних виробів, зокрема тарної кераміки (Бикова, Фролов, Стельмах, Остапенко, 2024). Сьогодні, завдяки розвитку сучасних цифрових технологій, виникла можливість переосмислити експериментальні формотворчі методи Трипільської культури та трансформувати їх в сучасній манері.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження тарної кераміки демонструє багатогранність Трипільської цивілізації, яка поєднує високий духовний розвиток з майстерністю і естетичним смаком. Саме така комбінація знань, способів мислення, цінностей, навичок, умінь є ключовою для виведення формоутворення на новий – національний рівень розвитку. Не достатньо лише зосередитися на сучасних тенденціях, інноваційних технологіях, обов'язково слід опрацювати потреби людей на глибокому етнічному рівні. Беззаперечно, формоутворення нині, так як і у архаїчні часи, є ключовим етапом у процесі дизайну, що визначає зовнішній вигляд, функціональність та загальне сприйняття об'єкта. Вдале формоутворення може значно підвищити життєздатність та ергономічність середовища людини. Тому перспектива подальших досліджень полягає у дослідженні та виділенні особливостей формоутворення не лише тарної, а й кухонної та столової кераміки, як рушійної соціокультурної пам'яті українського народу для пошуку нових виразних засобів, відходом від попередніх традицій та формуванням основ для подальшого розвитку дизайну в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Відейко М.Ю. Нові дослідження трипільскої культури. 2015. С. 29–46. URL:https://www.researchgate.net/publication/348818138_NOVI_DOSLIDZENNA_TRIPILSKOI_KULTURI (дата звернення: 22.07.2024).

2. Гошко Т.Ю. Дослідження виробів і технологій трипільської культури: монографія. Київ, 2020. 78 с. URL: https://www.researchgate.net/publication/347976399_Doslidzenna_virobiv_i_tehnologij_tripilskoi_kulturi_INVESTIGATIONS_OF_ARTIFACTS_AND_TECHNOLOGIES_OF_TRYPILLIA_CULTURE (дата звернення: 28.07.2025).

3. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. Х.: Колорит, 2005. 244 с.

4. Жураковський Б.С. Про технологію виготовлення трипільської кераміки. Археологія. 1994. № 1. С. 88–92.

5. Нариси з історії українського дизайну XX століття : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлєва ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. К. : Фенікс, 2012. 256 с. : іл.

6. Пузенко І., Халмурадова Ю. Формотворчі засади виготовлення столової кераміки трипільської доби. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 77, том 3, 2024. С. 69–74.

7. Рижов С. Трипільська цивілізація у спадщині України: матеріали наук.-практ. конф. «Трипілля: до 110-річчя відкриття трипільської культури», 30-31 травня 2003 р. К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. С. 211–212.

8. Роїк Ю. В. Професійна підготовка фахівців з етнодизайну кераміки: аналіз науково-педагогічних джерел. Молодь і ринок. Дрогобич, 2023. № 1 (209). С. 153–157.

9. Трипільська культура як першоджерело у створенні сучасних дизайн-продуктів / В. Бикова, І. Фролов, А. Стельмах, Н. Остапенко // Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 25 квітня 2024 року. Т. 1. Київ : КНУТД, 2024. С. 78–81.

10. Яковишина Я. Деякі аспекти класифікації трипільської кераміки (історіографія питання). Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. 2008. Вип. 12. С. 458–466. URL: chrome-extension://efaidnbmnnni bpcajpcglclefindmkaj/https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/12/39Jkovyshyna.pdf (дата звернення: 19.07.2025).

REFERENCES:

1. Videiko M.Iu. Novi doslidzhennia trypilskoi kultury.[New studies of Tripoli culture]. 29-46 URL: https://www.researchgate.net/publication/348818138_NOVI_DOSLIDZENNA_TRIPILSKOI_KULTURI [In Ukrainian].

2. Hoshko T.Iu. (2020). Doslidzhennia vyrobiv i tekhnolohii trypilskoi kultury [Study of products and technologies of Tripoli culture: monograph.]: monohrafiia. Kyiv. 78. URL: https://www.researchgate.net/publication/347976399_Doslidzenna_virobiv_i_tehnologij_tripilskoi_kulturi_INVESTIGATIONS_OF_ARTIFACTS_AND_TECHNOLOGIES_OF_TRYPILLIA_CULTURE [In Ukrainian].

3. Danylenko V. (2005) Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury [Ukrainian design in the global context of art and design culture] : monohrafiia. Kh.: Koloryt, 244 [In Ukrainian].

4. Zhurakovskyi B.S. (1994). Pro tekhnolohiiu vyhotovlennia trypilskoi keramiky. Arkheolohiia. [On the technology of manufacturing Trypillian ceramics]. Arkheolohiia, 88-92 [In Ukrainian].

5. Yakovlieva M.I., Sydorenko V.D., Puchkov A.O., Sitkarova O.V. (2012) Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu KhKh stolittia [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century]. Kyiv: Feniks. 256 [In Ukrainian].

6. Puzenko I., Khalmuradova Yu (2024). Formotvorchi zasady vyhotovlennia stolovoi keramiky trypilskoi doby. [Molding principles of manufacturing ceramic tableware of the tripoli age]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 69-74[In Ukrainian].

7. Ryzhov S. (2004) Trypilska tsyvilizatsiia u spadshchyni Ukrainy: materialy nauk.-prakt. konf. «Trypillia: do 110-richchia vidkryttia trypilskoi kultury» [Trypillian civilization in the heritage of Ukraine: scientific and practical materials. conf. “Trypillia: to the 110th anniversary of the discovery of Trypillian culture”], 30–31 travnia 2003 r./S. Ryzhov. K.: Vyd. tsentr «Prosvita». 211-212 [In Ukrainian].

8. Roik Yu. (2023). Profesiina pidhotovka fakhivtsiv z etnodyzainu keramiky: analiz naukovo-pedahohichnykh dzherel [Professional training of specialists in ethnodesign of ceramics: analysis of scientific and pedagogical sources]. Molod i rynok. Drohobych. 153-157 [In Ukrainian].

9. Bykova V., Frolov I., Stelmakh A., Ostapenko N. (2024). Trypilska kultura yak pershodzherelo u stvorenni suchasnykh dyzain-produktiv [Trypillian culture as a primary source in the creation of modern design products]. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zbirnyk materialiv VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv: KNUTD. 78-81 [In Ukrainian].

10. Yakovyshyna Ya. (2008) Deiaki aspekty klasyfikatsii trypilskoi keramiky (istoriohrafiia pytannia) [Some aspects of the classification of Trypillian ceramics (historiography of the issue)]. Materialy i doslidzhennia z arkheolohii Prykarpattia i Volyni [Materials and research on the archeology of Prykarpattia and Volyn]. 12. 458–466. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/12/39Jkovyshyna.pdf [In Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 08.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 03.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2:316.77:004.9
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-39

Василь ВАГЕРИЧ
аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: *https://orcid.org/0009-0009-0504-4735*

Бібліографічний опис статті: Вагерич, В. (2025). Культурологічні аспекти відеоігор у соціальному контексті. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 308–316, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-39

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВІДЕОІГОР У СОЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Метою статті *є виявлення та аналіз культурологічних аспектів відеоігор у соціальному контексті, зосереджуючись на їхній ролі як інструменту соціокультурної взаємодії, знакової комунікації та персональної залученості. У роботі буде досліджено, як відеоігри не лише відображають сучасні соціальні тенденції, але й активно їх формують, виступаючи повноцінним простором для формування нових зразків поведінки, розуміння спільноти, ідентичності та цінностей. Особливий акцент робиться на вивченні механізмів культурної передачі через ігрові практики, аналізі способів побудови віртуальних спільнот та дослідженні процесів символічного обміну в цифрових ігрових просторах.* ***Методологія*** *дослідження базується на міждисциплінарному підході, що об'єднує культурологічний, соціально-філософський, медіа-аналітичний та ігровий аналіз. Використано методи структурно-семіотичного аналізу для дослідження знакових систем відеоігор, феноменологічний підхід для вивчення досвіду геймерів, а також інструменти цифрової антропології для аналізу онлайн-спільнот. Особлива увага приділена елементам ритуалізації, наративної структури, емоційній залученості та дизайну інтерфейсу як факторам, що визначають особливості ігрового досвіду. Дослідження також включає аналіз конкретних ігрових проєктів, які демонструють різноманітні моделі культурної взаємодії та соціального впливу.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в культурологічному переосмисленні відеоігор як самостійного явища цифрової культури, що має власну логіку, семіотику та соціальну силу. Наголошено, що відеогра перестає бути лише засобом розваги та перетворюється на форму культурного висловлювання та платформу для соціального моделювання. Вперше пропонується комплексна типологія культурних функцій відеоігор, що включає освітню, соціалізаційну, терапевтичну та креативну складові. У* ***висновках*** *підкреслюється, що відеоігри виступають як новий тип культурного коду, який охоплює як естетичні, так і соціальні компоненти, дозволяючи гравцю не просто споживати контент, а й брати участь у процесі творення значень і взаємодії в цифровому середовищі. Обґрунтовується необхідність розробки нової методологічної парадигми для вивчення інтерактивних медіа як повноцінних культурних явищ, здатних впливати на формування сучасної цивілізаційної моделі та зміну традиційних форм соціокультурної організації.*

Ключові слова: *відеоігри, культура, освітні ігри, соціальна взаємодія, культурна ідентичність, віртуальні спільноти, мистецьке вираження, психологічний вплив, технології віртуальної реальності, ігрова індустрія.*

Vasyl VAHERYCH
Post-graduate student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, st. Architect Gorodetsky 1-3 / 11, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *https://orcid.org/0009-0009-0504-4735*

To cite this article: Vaherych, V. (2025). Kulturni aspekty videoihor u sotsialnomu konteksti [Cultural Aspects of Video Games in a Social Context]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 308–316, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-39

CULTURAL ASPECTS OF VIDEO GAMES IN A SOCIAL CONTEXT

The purpose of the article *is to identify and analyze the cultural aspects of video games in a social context, focusing on their role as a tool for sociocultural interaction, symbolic communication, and personal involvement. The paper will explore how video games not only reflect modern social trends, but also actively shape them, acting as a full-fledged space for the formation of new patterns of behavior, understanding of community, identity, and values. Special emphasis*

is placed on studying the mechanisms of cultural transmission through gaming practices, analyzing ways to build virtual communities, and investigating the processes of symbolic exchange in digital gaming spaces. ***The research methodology*** *is based on an interdisciplinary approach that combines cultural, socio-philosophical, media-analytic, and game analysis. Methods of structural-semiotic analysis were used to study the symbolic systems of video games, a phenomenological approach to study the experience of gamers, and tools of digital anthropology to analyze online communities. Particular attention is paid to the elements of ritualization, narrative structure, emotional involvement and interface design as factors that determine the features of the gaming experience. The study also includes an analysis of specific gaming projects that demonstrate various models of cultural interaction and social influence.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the cultural rethinking of video games as an independent phenomenon of digital culture, which has its own logic, semiotics and social power. It is emphasized that the video game ceases to be just a means of entertainment and turns into a form of cultural expression and a platform for social modeling. For the first time, a comprehensive typology of the cultural functions of video games is proposed, which includes educational, socialization, therapeutic and creative components.* ***The conclusions*** *emphasize that video games act as a new type of cultural code that encompasses both aesthetic and social components, allowing the player not only to consume content, but also to participate in the process of creating meanings and interaction in the digital environment. The need to develop a new methodological paradigm for studying interactive media as full-fledged cultural phenomena capable of influencing the formation of a modern civilization model and changing traditional forms of socio-cultural organization is substantiated.*

Key words: *video games, culture, educational games, social interaction, cultural identity, virtual communities, artistic expression, psychological impact, virtual reality technologies, gaming industry.*

Актуальність теми дослідження: У сучасному світі відеоігри вже давно вийшли з тіні простих розваг, перетворившись на повноцінне культурне явище. Вони поступово формують нові способи спілкування між людьми, обміну символами та переживання естетики. З розвитком цифрових технологій та змінами в методах комунікації, ігрові практики починають виконувати функції, які раніше були прерогативою традиційних форм мистецтва, освіти або входження в соціум. Водночас наукові дослідження відеоігор часто зосереджуються на технічних, психологічних чи економічних питаннях, залишаючи їхній культурний зміст та соціальний контекст на периферії. Саме тому виникає необхідність у ретельному вивченні відеоігор як явища, яке поєднує культурні, комунікаційні та емоційні аспекти, вимагаючи міждисциплінарного підходу з культурологічної точки зору. Цей підхід не тільки дозволяє глибше зрозуміти роль гри в сучасному суспільстві, але й відкриває нові шляхи для участі, самовираження та взаємодії в цифровій культурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки спостерігається дедалі більший інтерес до відеоігор, як до культурного феномену, що володіє художнім потенціалом. Оцінка відеоігор поступово змінюється, відкидаючи просте протиставлення "гра–мистецтво" та зосереджуючись на аналізі форм взаємодії, ефекту й композиції у віртуальному просторі гри. Актуальні дослідження пропонують нові способи розуміння відеоігор як естетичного досвіду.

Зокрема, Джан Цао (Cao, 2022) розвиває критичну естетику гри, застосовуючи поняття denkbild, що описує образ-роздум. Він виокремлює три ключові стратегії взаємодії з естетичним: колекціонер, ґлітчер та гравець. Колекціонер впорядковує простір, ґлітчер порушує правила, а гравець створює сенс у процесі гри. Це підкреслює, що відеогра не є завершеним твором, а є відкритою структурою, призначеною для досвіду та рефлексії.

Каталіна Янцовікс (Jancsovics, 2022) у есеї "Play the art" стверджує, що унікальність відеоігор полягає в їхній інтерактивності, яка дає гравцеві змогу брати участь у художньому творенні. Розглядаючи ігри Journey, Gris, Inside, вона демонструє, як стилізація, символіка та звук формують повноцінний естетичний простір, де гра постає не як гібрид, а як самодостатній вид мистецтва.

Еван Іоанну та Сара Меддок (Ioannou, Maddock, 2023) вивчають використання нейромереж для стилізації зображень в реальному часі. Такі технології дають гравцеві змогу не тільки спостерігати, але й бути всередині "картини", змінюючи її. Це веде до переосмислення візуальної взаємодії в іграх.

Схожий підхід має дослідження (Bucchieri, Yao, Isenberg, 2024), що вивчає інтеграцію інтерфейсних елементів (карт, підказок тощо) безпосередньо в ігровий світ. Такий підхід стирає межі між дизайном та функціональністю, перетворюючи гру на цілісне художнє середовище.

Юкка Кальманлеґто (Kalmanlehto, 2024) аналізує ритм гри як мистецтво часу. Він порівнює

геймплей з музикою, підкреслюючи роль агентності – здатності гравця діяти – як естетичного центру ігрового досвіду.

Юлія Трач (Trach, 2021) наголошує на необхідності культурологічного вивчення комп'ютерних ігор як цілісної та рівнозначної частини культури. Дослідження акцентує увагу на поширенні комп'ютерних ігор, їхній ролі для культури та особистості, а також на їхньому впливі на різноманітні аспекти людського життя. Зазначається, що питання розробки та існування комп'ютерних ігор у сучасному світі залишаються нескінченним полем для подальших культурологічних розвідок.

Насамкінець, Олена Губернатор (Gubernator, 2024) робить розбір західних методів вивчення субкультур відеоігор, розглядаючи їх як молодіжні культурні феномени, котрі змінюють культурну самоідентифікацію геймерів. Дослідниця проводить критичний огляд гендерних упереджень у наукових працях та розглядає проблемні моменти ігрових субкультур, враховуючи потенційну залежність та небезпеку змішання віртуальної реальності з повсякденням.

Метою статті є виявлення та аналіз культурологічних аспектів відеоігор у соціальному контексті, зокрема дослідження їхніх символічних, комунікативних та інтерактивних функцій як складових сучасної соціокультурної взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Відеоігри – це електронні ігри, засновані на взаємодії гравця з графічним інтерфейсом за допомогою таких пристроїв, як комп'ютери, ігрові приставки та мобільні телефони. Гравець маніпулює персонажами та об'єктами на екрані і виконує різні завдання відповідно до правил і сценаріїв гри.

На початку свого існування відеоігри часто вважалися новинкою і були популярні переважно в ігрових залах та на спеціалізованих приставках. Однак технологічний прогрес незабаром дозволив дедалі більшій кількості людей грати у відеоігри на ПК і домашніх консолях.

Відеоігри часто критикували як бездумне проведення часу. Однак із розвитком індустрії зростала і її потенційна освітня цінність. Розробники ігор почали використовувати інтерактивну природу відеоігор для створення цікавих та освітніх ігор.

Освітні ігри, які зазвичай називають «розважальними», стають дедалі популярнішими. Ці ігри поєднують розваги та навчання, дозволяючи гравцям розвивати нові навички та знання, розважаючись. Від математичних і природничих ігор до вивчення мов та історичних симуляторів-відеоігри стали цінним інструментом в освітньому секторі.

Відеоігри вийшли за межі простої розваги і стали культурним феноменом. Вплив відеоігор можна побачити в різних медіаформах, таких як фільми, телевізійні програми і навіть музика. Персонажі та історії популярних ігор часто виходять за межі цифрових кордонів і стають визнаними іконами в масовій культурі.

Перші відеоігри з'явилися в середині 20-го століття, завдяки розвитку комп'ютерних технологій. У 1950-х роках науковці та інженери розпочали створювати перші інтерактивні комп'ютерні програми, які можна вважати прототипами відеоігор. Однією з перших таких програм була *Tennis for Two*, яку створив фізик Вільям Хігінботем у 1958 році. Це була гра, де гравці могли симулювати тенісний матч на осцилографі.

Інша рання відеогра, *Spacewar*, була створена Стівом Расселом та його командою в 1962 році на комп`ютері PDP-1 в Массачусетському технологічному інституті (MIT). Вона стала популярною серед студентів та надихнула наступні покоління розробників.

1970-і роки вважаються народженням комерційної індустрії відеоігор. У 1972 році була випущена перша комерційна аркадна гра *Pong* компанією Atari, яка швидко здобула популярність і стала іконою ранніх відеоігор.

"Золотий вік" аркадних ігор припав на 1980-і роки з такими хітами, як *Pac-Man*, *Space Invaders* та *Donkey Kong*. Крім того, з`являються перші домашні консолі, такі як Nintendo Entertainment System (NES), що зробило відеоігри доступними для широкої аудиторії.

Конкретні історичні події не тільки впливали на тематику ігор, але й формували цілі жанри ігрової індустрії. Друга світова війна, холодна війна, вплив кіберпанку та наукової фантастики, теракти по всьому світу, пандемії, а також різні культурні та соціальні течії дають широке поле для роботи для розробників ігор.

У XXI столітті відеоігри стали не просто засобом розваг, а важливим елементом сучасної культури. Вони впливають на суспільство, створюючи нові форми комунікації,

соціальної взаємодії та світогляду. Відеоігри, будучи культурним феноменом, привертають увагу дослідників із різних дисциплін, таких як культурологія, соціологія, антропологія та мистецтвознавство.

Згідно з дослідженнями Джесики Еймон, відеоігри– це більше, ніж просто інтерактивна розвага: вони є частиною глобальної культури, яка зростає і впливає на різні аспекти нашого життя (Eyman, J. 2015). Інші дослідники, такі як Ян Богост, також зазначають, що відеоігри стали новим засобом самовираження та критики сучасного суспільства (Bogost, 2011).

Попри суспільне упередження щодо шкідливості відеоігор, зокрема, начебто їхнє сприяння росту агресії, цей зв'язок досі не вдалося довести. Щобільше, дослідження за участі дітей показало, що залученість до відеоігор може сприяти розвитку їхнього інтелекту.

Щоб вивчити вплив технологій, група психологів Амстердамського вільного університету, Каролінського інституту та Університету Дуйсбург-Ессен у Європі зосередилися на таких показниках у дітей:

- ефективність навчання;
- раціональність;
- розуміння складних концепцій;
- адаптація до нових ситуацій;
- уважність;
- робоча пам'ять;
- швидкість оброблення інформації тощо.

Попередні аналізи підкреслювали, що ігри розвивають зорову увагу, робочу пам'ять, функції мозку та візуально-просторові навички: вони тренуються під час такого дозвілля. Ефект поки невеликий, але він може мати велике значення у довгостроковій перспективі.

Одним із найважливіших аспектів відеоігор є їх здатність поєднувати різні види мистецтва: графічний дизайн, музику, літературу та навіть кінематограф. Відеоігри дозволяють створювати інтерактивні світи, де користувач може безпосередньо впливати на сюжет або відчувати глибокі емоційні переживання, що рідко трапляється в інших формах мистецтва.

Можна виділити дві точки входу до сприйняття відеоігор як мистецтва: естетична і концептуальна. Перша зводить розмову до візуальної складової: костюмів героїв, дизайну предметів, архітектури. Друга пропонує погляд на гру через її структурні особливості.

Деякі ігри, такі як *The Last of Us* або *Journey*, досягли рівня кінематографічної майстерності, ставши прикладом того, як ігровий світ може стати місцем естетичного досвіду. Це стимулює культурологічні дослідження, спрямовані на аналіз відеоігор як нової форми мистецького вираження. Як і кінематограф на початку XX століття, відеоігри зараз проходять шлях від нової технології до визнаної художньої форми.

Естетична цінність відеоігор – це тема, яка досліджується не лише геймерами, але й мистецтвознавцями та культурологами. Завдяки здатності поєднувати різні форми мистецтва, як от графічний дизайн, музику, літературу та кінематограф, відеоігри можуть створювати унікальні інтерактивні світи та глибокі емоційні переживання. Вони стали новим засобом мистецького вираження, який дозволяє гравцеві безпосередньо впливати на сюжет і взаємодіяти з художнім світом.

Наприклад, гра *Journey*, створена Thatgamecompany, часто називається художнім шедевром через її візуальну стилізацію та емоційну глибину. Критик Джонатан Макінтош зазначив: *Journey* викликає у гравця емоції через мінімалістичний сюжет та інтуїтивний ігровий процес, що робить її не просто грою, а справжнім мистецьким досвідом» (Mcintosh, 2013).

Крім того, у своєму есе «Ігри як мистецтво» Клінт Хокінг стверджує, що відеоігри є унікальним медіумом, який може поєднувати в собі елементи кіно, літератури, музики та живопису, створюючи інтерактивні наративи, де гравець відіграє активну роль (Hocking, 2007).

Відеоігри протягом 1970-х і 1980-х років часто були похідними від інших форм засобів масової інформації. *E.T., Зоряні війни* та ряд інших ігор взяли свої сигнали з фільмів, телевізійних шоу та книг. Це почало змінюватися в 1980-х роках з розвитком мультфільмів на основі відеоігор, а в 1990-х та 2000-х роках з художніми фільмами в прямому ефірі за мотивами відеоігор.

Відеоігри супроводжувалися музикою ще з часів аркади. Музика відеоігор спочатку обмежувалася комп'ютерними звуковими сигналами, перетвореними на тематичні пісні. Дизайн Nintendo 64, Sega Saturn та Sony PlayStation дозволив використовувати вибірковий звук у нових іграх, тобто пісні,

що відтворюються на фізичних інструментах, можна записувати та використовувати у відеоіграх. Починаючи з музики серії *Final Fantasy* відомого композитора Нобуо Уемацу, музика відеоігор взяла на себе якість фільму, в комплекті з повним оркестровим і вокальним треками. Це нововведення виявилося вигідним для музичної індустрії.

Відомі музиканти, такі як Трент Резнор, Томас Долбі, Стів Вай та Джо Сатріані, змогли створити саундтреки до популярних ігор, надаючи цим артистам експозицію новим поколінням потенційних шанувальників.

Складання музики для відеоігор перетворилося на вигідний засіб зайнятості для багатьох музикантів. Такі школи, як музичний коледж Берклі, Єльський університет та Нью-Йоркський університет, мають програми, які зосереджені на складанні музики для відеоігор. Студенти навчаються багатьом з тих же принципів, які беруть участь у фільмі.

Відеоігри мають значний вплив на соціальну взаємодію та культурну ідентичність. Вони сприяють створенню глобальних спільнот, де гравці з різних країн та культур взаємодіють у віртуальних світах.

Ігри типу *World of Warcraft* або *Fortnite* є прикладами того, як ігрові спільноти формують нові види соціальної динаміки, засновані на спільному досвіді та взаємодії в онлайн-просторі. Крім того, відеоігри часто слугують способом для індивідів виражати свою ідентичність або втекти від реальності. У грі користувачі можуть вибирати персонажів, які відображають їхні ідеали, прагнення або навіть протилежні сторони їхньої особистості. Це важливий аспект для культурологічних досліджень, оскільки ігри створюють простір для дослідження множинних ідентичностей та соціальної мобільності.

Глобалізація ігрових спільнот є ключовим аспектом сучасних відеоігор. Як було згадано вище, такі масові багатокористувацькі онлайн-ігри (MMORPG), як *World of Warcraft*, створили масштабні віртуальні спільноти, де гравці з усього світу співпрацюють і змагаються один з одним. На думку дослідників Кастеллса (Castells, 2009) і Тейлора (Taylor, 2006) ці віртуальні спільноти відображають нові форми соціальної організації в епоху Інтернету.

Соціальна взаємодія в ігрових спільнотах також досліджується з точки зору соціальної капіталу. Роберт Патнем у своїй праці «Bowling Alone» стверджує, що нові види спільнот, зокрема віртуальні, сприяють формуванню соціальних зв'язків, навіть якщо вони не фізично присутні в одній місцевості (Putnam, 2000).

Структурування ідентичності означає певну цілісність та впорядкованість розсортування ідентичності як феномена функціонального та екзистенційного буття. Під час дослідження даної проблематики слід враховувати соціальні явища та процеси. В даному аспекті ідентичність можливо розглядати в двох аспектах: ідентичність в собі та ідентичність для себе.

Подібно до традиційних культурних обрядів, ігри пропонують гравцям символічні випробування, які піднімають їх на нові рівні або надають нові здібності. Наприклад, перемога над босами чи складними супротивниками є своєрідним обрядом посвяти, після якого гравець переходить на новий рівень майстерності.

З антропологічної точки зору, відеоігри можуть розглядатися як нові форми ритуалів та міфів. Гравці беруть участь у складних ритуалах перемоги, поразки, співпраці та конкуренції. Ігровий процес, що супроводжується символічними діями (як, наприклад, досягнення нових рівнів або перемога над босами), нагадує традиційні обряди посвяти чи ритуали в різних культурах. Багато відеоігор, особливо фентезі або наукова фантастика, використовують міфологічні теми, створюючи світи з богами, героями, монстрами та магією. Це відображає бажання людства створювати нові наративи, що відповідають сучасним запитам та переживанням. Гра, в цьому контексті, стає простором, де міфологічні архетипи перетворюються на динамічні наративи, що можуть змінюватися залежно від дій гравця.

Багато ігор звертаються до класичних міфологічних тем – боротьби добра зі злом, подорожей героя та епічних випробувань. Наприклад, серія God of War зображає давньогрецькі й скандинавські міфи, дозволяючи гравцям випробувати себе в ролі легендарного героя Кратоса. Це є прямою алюзією до архетипу героя, описаного Джозефом Кемпбеллом у його класичній праці «Герой з тисячею облич» (Campbell, 1949). Подорож героя, яку він описує

є фундаментальною темою багатьох ігор, як от The Legend of Zelda.

Антропологічне дослідження ігор, проведене Томом Бойдом у книзі «*Coming of Age in Second Life*», показує, що гравці створюють нові ритуали у віртуальних світах (Boellstorff, 2008). Він описує, як гравці приймають участь у символічних діях, таких як створення віртуальних свят або організація групових подорожей.

За стереотипами, геймери нерідко постають в образі ледачих, сором'язливих, відчужених від суспільства людей. При цьому повністю ігнорується великий прогрес, досягнутий розробниками відеоігор, той факт, що ігри вже давно конкурують з телевізійними шоу та фільмами у своїй здатності конструювати оповідання, а також той факт,що професійний геймінг – це спорт у багатомільйонній індустрії.

Відеоігри не просто показують вже усталені культурні шаблони, а й піддають їх критиці. Деякі ігри використовують ігрові механіки для висвітлення соціальних проблем, таких як насильство, нерівність або дискримінація. Ігри на кшталт *Papers, Please* або *This War of Mine* демонструють, як ігровий процес може бути інструментом для дослідження складних етичних дилем та соціальних реалій. Це створює новий контекст для культурної критики, де гравці залучені до активного рефлексування над своїми рішеннями та діями в грі. Відеоігри таким чином стають засобом для дослідження й осмислення сучасного суспільства, його конфліктів та парадоксів.

Сучасні відеоігри набувають ролі медіума для дослідження суспільних проблем, культурних конфліктів і моральних парадоксів. Вони не тільки пропонують розвагу, а й створюють платформу, де гравці можуть осмислювати і навіть переживати етичні, політичні та соціальні питання в інтерактивній формі. Це робить відеоігри потужним засобом для дослідження й осмислення реальності сучасного світу.

Гра *Papers, Please* від Лукаса Поупа є одним із яскравих прикладів використання ігрових механік для критики тоталітарних режимів та бюрократичних систем. Гравець виступає в ролі прикордонника у вигаданій країні Арстоцка, що змушує робити важкі етичні вибори щодо долі емігрантів. Гра отримала позитивні відгуки від критиків і була відзначена за інноваційний підхід до складних тем. Джон Вокер з сайту відеоігор *Rock, Paper, Shotgun* назвав її «дивовижним прикладом того, як гра може навчати через емоційні й моральні рішення» (Walker, 2013).

Інша гра, *This War of Mine*, висвітлює досвід цивільних осіб під час війни, пропонуючи гравцям зіткнутися з етично складними виборами, такими як розподіл ресурсів або виживання за рахунок інших. Гра отримала визнання за її серйозний підхід до теми та глибоке зображення соціальних і моральних конфліктів у кризових ситуаціях.

Ігрова індустрія сьогодні є однією з найбільших і найдинамічніших галузей розважального бізнесу. Її розвиток охоплює не тільки виробництво ігор, а й їх маркетинг, кіберспорт, платформну інфраструктуру, а також нові технології, такі як віртуальна та доповнена реальність.

Технології, що розвиваються, такі як віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR), відкривають нові горизонти для відеоігор як культурного феномену.

AR-ігри включають комп'ютерну інформацію у формі зображень, звуку, анімації тощо. Вони набувають все більшої популярності після буму *Pokemon GO*, однак їх набагато більше популярні назви сучасні, такі як *Harry Potter: Wizards Unite*, *Jurassic World Alive* і *Knightfall AR*. Вони здатні створювати віртуальні простори, де межа між реальним і вигаданим стає дедалі розмитішою.

У таких іграх, як *Half-Life: Alyx* або *Beat Saber*, гравці вже занурюються в інноваційні світи, що трансформують їхнє сприйняття та досвід. У майбутньому ігрові простори можуть стати ще складнішими та більш інтерактивними, забезпечуючи гравцям повне занурення в альтернативні реальності. Це може призвести до того, що відеоігри будуть відігравати ще важливішу роль у культурі, стаючи новим засобом для самовираження, навчання та соціалізації.

Технології віртуальної реальності розширюють межі того, що можна зробити у відеоіграх. Як зазначає дослідник Ерік Чю у своїй статті «The Immersive Turn», VR-ігри, такі як *Half-Life: Alyx*, створюють більш глибокий досвід, коли гравець повністю занурюється у віртуальний світ (Choe, 2021). Це відкриває нові можливості для культурних досліджень взаємодії людини з віртуальним простором і його впливу на свідомість та соціальні стосунки.

Також дослідження Шарі Туркл про вплив віртуальних просторів на особистість і суспільство є корисним для розуміння того, як технології змінюють взаємодію людей у цифровому середовищі та їхнє сприйняття реальності (Turkle, 2011).

Шоломи віртуальної реальності дозволяють гравцям повністю зануритися в цифровий світ, а ігри з доповненою реальністю можуть поєднувати реальне і віртуальне, створюючи інтерактивний досвід у реальному світі.

За допомогою AI можуть створюватися динамічні та адаптивні ігрові світи, що постійно змінюються відповідно до виборів гравців. Це зробить ігровий світ більш живим і непередбачуваним, а процес гри – інтерактивнішим і менш передбачуваним.

Крім того, з розвитком штучного інтелекту відеоігри можуть запропонувати більш реалістичний і динамічний ігровий досвід.

Неігрові персонажі (NPC) тепер можуть адаптуватися і реагувати на дії гравця, створюючи більш захоплюючий та інтерактивний світ.

Крім того, потенціал процедурної генерації, яка використовує алгоритми для процедурної генерації ігрового світу, уможливив необмежені можливості та практично безмежний ігровий досвід.

Концепція метавсесвіту, де люди зможуть не лише грати, але й працювати, навчатися та соціалізуватися, набирає популярності. Ігрові простори можуть стати новими соціальними платформами, що об'єднують мільйони людей для різних видів активностей, як-от віртуальні концерти або навчальні зустрічі.

В майбутньому відеоігри можуть стати ще більш корисними для навчання та розвитку когнітивних навичок. Вже сьогодні існують освітні ігри, але з часом ігри можуть перетворитися на повноцінний інструмент для розвитку критичного мислення, командної роботи, розв'язання проблем і навчання новим навичкам у безпечному та цікавому середовищі.

Ігрова індустрія рухається до більш глибокого занурення у віртуальні світи та все більшої інтеграції з іншими сферами суспільства. З розвитком технологій відеоігри можуть стати не лише засобом розваги, а й інструментом для навчання, саморозвитку, терапії та міжкультурної взаємодії. Попри виклики, пов'язані з регулюванням та етичними питаннями, ігрова індустрія має великий потенціал для впливу на майбутнє суспільства.

Наукова новизна дослідження полягає в культурологічному переосмисленні відеоігор як самостійного явища цифрової культури, що має власну логіку, семіотику та соціальну силу.

Висновки. Отже, відеоігри – це не просто ще один різновид розваг, а й, мабуть, один з найбільш динамічних медіумів у сучасній культурі. Вони заслуговують на серйозне культурологічне вивчення, адже не тільки віддзеркалюють наше суспільство, а й породжують нові формати соціальної взаємодії, відкриваючи шляхи для мистецького самовираження – часом несподіваного. Розглядаючи їх крізь призму культури, можна глибше усвідомити не лише їх сутність, але й те, як вони впливають на різноманітні сфери життя – інколи навіть непомітно.

Відеоігри подолали тривалий та непростий шлях: від "простих забавок" – до могутнього культурного та освітнього інструменту, що дійсно трансформує суспільство. Вони не тільки об'єднують людей у віртуальні спільноти зі своїми звичаями та нормами, але й дають простір для самовираження, соціальної критики, а інколи – й глибокого пізнання світу навколо нас. Здається, що іноді ми применшуємо їх вплив на когнітивний розвиток та міжкультурний діалог, хоча це одна з найцікавіших їхніх рис.

Ще один важливий аспект – потенціал відеоігор для освіти та навіть терапії. Вони формують унікальне безпечне середовище, де можна навчатися та зростати, занурюватися у процес так, як рідко вдається в іншому форматі. А з розвитком віртуальної та доповненої реальності цей ефект тільки посилюється – кордони стираються, і межа між реальністю та грою стає дедалі умовною. Можливо, у майбутньому ігри стануть не просто способом відпочинку, а справжнім фундаментом для навчання, комунікації та самоусвідомлення – так чи інакше, їх вплив на культуру та суспільство лише зростатиме.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Губернатор О. Підходи та тенденції дослідження субкультур відеоігор у західному науковому дискурсі на рубежі XX – XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 369–374. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.799
2. Трач Ю. В. Комп'ютерні ігри як складова культури та предмет культурологічного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. Вип. *2*. С. 61-64. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239932
3. Bogost I. *How to Do Things with Videogames.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011.
4. Boellstorff, T. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human.* Princeton University Press, 2008.
5. Bucchieri, F., Yao, L., & Isenberg, P. Situated Visualization in Motion for Video Games. *arXiv preprint*, 2024. DOI: https://doi.org/10.2312/evp.20221119
6. Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces.* New York : Pantheon Books, 1949.
7. Cao, J. The Collector, the Glitcher, and the Denkbilder: Towards a Critical Aesthetic Theory of Video Games. *arXiv preprint*, 2022. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2201.08552
8. Castells, M. *Communication Power*. Oxford : Oxford University Press, 2009.
9. Choe, E. "The Immersive Turn: Virtual Reality and Video Games". *Journal of Virtual Studies*. 2021. № 15(2). Pp. 34–45.
10. Eyman J. *Videogames as Cultural Objects: The Intersection of Media and Art.* New York : Digital Media Studies Press, 2015.
11. Hocking C. Games as Art: The Debate. *Edge*. 2007. Issue 177.
12. Ioannou E., Maddock S. Neural Style Transfer for Computer Games. arXiv preprint, 2023. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.14617
13. Jancsovics, K. Play the Art: Artistic Value in Video Games. Replay. *The Polish Journal of Game Studies*. 2022. № 8(1). Pp. 27–42. DOI: https://doi.org/10.18778/2391-8551.08.02
14. Kalmanlehto, J. Aesthetics of Agency and the Rhythm of Gameplay. *Games and Culture.* 2024. Advance online publication. DOI: https://doi.org/10.1177/15554120231185630
15. Mcintosh, J. Journey: Emotion in Interactive Art. *Interactive Storytelling Journal*. 2013. № 5(3). Pp. 89–102.
16. Putnam, R. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York : Simon & Schuster, 2000.
17. Taylor T. L. *Play Between Worlds: Exploring Online Game Culture.* Cambridge : MIT Press, 2006.
18. Turkle, S. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York : Basic Books, 2011.
19. Walker, J. *Papers, Please Review*. Rock, Paper, Shotgun. 2013. URL: https://www.rockpapershotgun.com (дата звернення 15.07.2025)

REFERENCES:

1. Gubernator, O. (2024). Approaches and trends in the study of video game subcultures in Western academic discourse at the turn of the 20th–21st centuries. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development, (48), 369–374. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.799 [in Ukrainian].
2. Trach, Y. V. (2021). Computer games as a part of culture and an object of cultural studies. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, (2), 61–64. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239932 [in Ukrainian].
3. Bogost, I. (2011). How to do things with videogames. University of Minnesota Press. [in English].
4. Boellstorff, T. (2008). Coming of age in Second Life: An anthropologist explores the virtually human. Princeton University Press. [in English].
5. Bucchieri, F., Yao, L., & Isenberg, P. (2024). Situated visualization in motion for video games. arXiv preprint. DOI: https://doi.org/10.2312/evp.20221119 [in English].
6. Campbell, J. (1949). The hero with a thousand faces. Pantheon Books. [in English].
7. Cao, J. (2022). The collector, the glitcher, and the denkbilder: Towards a critical aesthetic theory of video games. arXiv preprint. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2201.08552 [in English].
8. Castells, M. (2009). Communication power. Oxford University Press. [in English].
9. Choe, E. (2021). The immersive turn: Virtual reality and video games. Journal of Virtual Studies, 15(2), 34–45. [in English].
10. Eyman, J. (2015). Videogames as cultural objects: The intersection of media and art. Digital Media Studies Press. [in English].

11. Hocking, C. (2007). Games as art: The debate. Edge, (177). [in English].

12. Ioannou, E., & Maddock, S. (2023). Neural style transfer for computer games. arXiv preprint. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.14617 [in English].

13. Jancsovics, K. (2022). Play the art: Artistic value in video games. Replay: The Polish Journal of Game Studies, 8(1), 27–42. DOI: https://doi.org/10.18778/2391-8551.08.02 [in English].

14. Kalmanlehto, J. (2024). Aesthetics of agency and the rhythm of gameplay. Games and Culture. Advance online publication. DOI: https://doi.org/10.1177/15554120231185630 [in English].

15. Mcintosh, J. (2013). Journey: Emotion in interactive art. Interactive Storytelling Journal, 5(3), 89–102. [in English].

16. Putnam, R. D. (2000). Bowling alone: The collapse and revival of American community. Simon & Schuster. [in English].

17. Taylor, T. L. (2006). Play between worlds: Exploring online game culture. MIT Press. [in English].

18. Turkle, S. (2011). Alone together: Why we expect more from technology and less from each other. Basic Books. [in English].

19. Walker, J. (2013). Papers, please review. Rock, Paper, Shotgun. URL: https://www.rockpapershotgun.com [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 782.09
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-40

Галина ВОЛКОВА
доктор філософії за спеціальністю культурологія,
викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5163-0120*

Бібліографічний опис статті: Волкова, Г. (2025). Ритуал як механізми трансляції культурних цінностей. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 317–322, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-40

РИТУАЛ ЯК МЕХАНІЗМИ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета статті *є розгляд ритуалу як багатошарового феномена культури, що поєднує символічну активність, колективне переживання та архетипічні структури, а також виявлення його ролі у трансляції й актуалізації культурних цінностей.* **Методологія.** *У дослідженні застосовуються культурологічний і філософсько-символічний підходи, концепції М. Еліаде, Е. Кассірера, С. Лангер і К. Г. Юнга. Використовуються методи порівняльного культурологічного аналізу та семіотичного опису, які дозволяють виявити багатозначність ритуалу та його функції в культурі.* **Наукова новизна.** *Ритуал осмислюється як багатошарова символічна форма, що поєднує соціальний, мистецький, релігійний і психологічний виміри. Показано взаємозв'язок символічної концепції Кассірера, естетичної філософії Лангер та архетипічної теорії Юнга, які інтерпретують ритуал як медіатор між індивідуальним і колективним, раціональним та ірраціональним у трансляції культурних цінностей.* **Висновки.** *У процесі аналізу встановлено, що ритуал є однією з фундаментальних форм культурного буття, яка забезпечує відтворення цінностей через символічні дії та поєднує різні рівні культурного досвіду: сакральний (Еліаде), символічний (Кассірер), естетичний (Лангер) і архетипічний (Юнг). Через ритуал здійснюється передача культурного досвіду й колективних смислів, де символіка не лише репрезентує, а й актуалізує глибинні структури культурної свідомості. Ритуал виконує перетворювальну функцію: він формує культурну ідентичність, поєднує сучасність із міфічним минулим, інтегрує індивідуальне й колективне, раціональне та позараціональне. Саме завдяки цій багатошаровій природі ритуал виступає не лише соціальним чи релігійним актом, а й універсальною символічною формою, що забезпечує культурну тяглість і відкриває можливість особистісного та спільнотного преображення.*

Ключові слова: *архетип, культура, міф, символ, ритуал, ритуальна дія.*

Galina VOLKOVA
Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65023
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0002-5163-0120*

To cite this article: Volkova, G. (2025). Ritual kak mehanizmy peredachi kulturnyh cennostej. [Ritual as a mechanism for transmitting cultural values] *Fine Art and Culture Studies*, 4, 317–322, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-40

RITUAL AS A MECHANISM FOR THE TRANSMISSION OF CULTURAL VALUES

Purpose. *The article aims to examine ritual as a multilayered cultural phenomenon that combines symbolic activity, collective experience, and archetypal structures, as well as to reveal its role in the transmission and actualization of cultural values.* **Methodology.** *The study employs cultural and philosophical-symbolic approaches, drawing on the concepts of M. Eliade, E. Cassirer, S. Langer, and C. G. Jung. Methods of comparative cultural analysis and semiotic description are applied to uncover the polysemy of ritual and its functions within culture.* **Scientific novelty.** *Ritual is conceptualized as a multilayered symbolic form that integrates social, artistic, religious, and psychological dimensions. The study demonstrates the interrelation of Cassirer's symbolic theory, Langer's aesthetic philosophy, and Jung's archetypal theory, which interpret ritual as a mediator between the individual and the collective, the rational and the irrational, in the transmission of cultural values.***Conclusions.** *The analysis establishes that ritual represents one of the fundamental forms of cultural existence, ensuring the reproduction of values through symbolic actions and uniting different levels of cultural experience: the sacred (Eliade, 2001), the symbolic (Cassirer, 1955), the aesthetic (Langer, 1957), and the archetypal (Jung, 2017). Through ritual, cultural experience and collective meanings are transmitted,*

where symbolism not only represents but also actualizes the deep structures of cultural consciousness. Ritual performs a transformative function: it shapes cultural identity, links the present with the mythical past, and integrates the individual with the collective, the rational with the non-rational. Due to this multilayered nature, ritual appears not only as a social or religious act but also as a universal symbolic form that ensures cultural continuity and opens the possibility for both personal and communal transformation.

Key words: *archetype, culture, myth, symbol, ritual, ritual action.*

Актуальність дослідження. У сучасному культурологічному дискурсі все більшої ваги набуває осмислення ритуалу як універсального механізму збереження та трансляції культурних цінностей. Ритуальні практики не лише забезпечують соціальну комунікацію, а й виявляють глибинні архетипи колективного несвідомого, описані К. Г. Юнгом (Jung, 2017). Саме через ритуал суспільство відтворює духовний досвід, підтримує культурну пам'ять та актуалізує позараціональні джерела творчості. Аналіз ритуалу у взаємозв'язку з архетипами дозволяє виявити культуротворчі чинники, що визначають формування ціннісних орієнтирів особистості та спільноти. Таким чином, вивчення архетипічного виміру ритуалу є актуальним для сучасної гуманітаристики, оскільки відкриває нові можливості для інтеграції культурної спадщини у виховно-просвітницькі та художньо-творчі практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звернення до феномену ритуалу в сучасному культурологічному знанні спирається на розгалужену наукову традицію. Його осмислення здійснювали представники філософії, соціології, релігієзнавства, антропології, психології, фольклористики та мистецтвознавства, що засвідчує міждисциплінарний характер досліджень. Культурологія як інтегративна наука створює ефективну платформу для вивчення ритуалу та виявлення його специфічних вимірів – культуротворчого, комунікативного й виховного.

Аналіз джерел показує, що більшість підходів орієнтується на антропологічне тлумачення ритуалу, часто ототожнюючи його з обрядом чи церемонією (Van Gennep, 1915; Malinowski, 1948; Turner, 1995 та ін.). Водночас культурологічний підхід акцентує на символічному індексі ритуалу, у якому проявляється позараціональна складова, пов'язана з міфологічним мисленням і архетипічними структурами.

Таким чином, різноманіття наукових підходів створює підґрунтя для визначення культурологічної сутності ритуалу як особливої форми функціонування у знаково-символічному просторі культури.

Мета статті є розгляд ритуалу як багатошарового феномена культури, що поєднує символічну активність, колективне переживання та архетипічні структури, а також виявлення його ролі у трансляції й актуалізації культурних цінностей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ритуал – складний та фундаментальний феномен, притаманний існуванню усіх людських суспільств, від найпримітивніших до найрозвиненіших. Це дозволяє бачити в ньому універсальний символічно-культурний важіль, що впорядковує організацію соціальної взаємодії та формує комунікативно-смислову основу культурного життя. Сам термін має санскритське походження (rita – «те, що підкорюється порядку») і вказує на його базову функцію – впорядкування хаотичного буття. У класичній культурології одне з найгрунтовніших осмислень ритуалу належить Мірчі Еліаде, який трактував його як повторення архетипної дії, здійсненої у міфологічному «початку часів» богом чи героєм (Eliade, 2001). На його думку, одруження відтворює священний шлюб, битви та конфлікти мають сакральні прототипи, навіть локальні дії архаїчної культури спираються на відповідні дії богів чи предків. Таке повторення дозволяє долати ентропію лінійного часу й відновлювати зв'язок людини з першоосновами буття. Ритуал у цьому сенсі є актом переходу від хаосу до космосу, від невпорядкованості до сакрального порядку. Він завжди синкретичний: у ритуальній дії стираються межі між простором і часом, сакральним і профанним, утилітарним і естетичним, створюючи цілісний культурний акт.

Проте ритуал не належить лише до архаїки: він супроводжує кожний етап розвитку суспільства. У класичній соціології (Durkheim, 2002; Weber, 1998) ритуал осмислювався як механізм соціальної солідарності та інтеграції, а в антропології (Van Gennep 1915; Turner 1995) – як чинник переходу й ініціації, що впорядковує

життєвий цикл індивіда й групи (Weber, 1998; Durkheim, 2002; Turner 1995). Сучасні концепції, орієнтовані на динамічність і перформативність культури, трактують ритуал як майстерність виконання традиції. Кліффорд Гірц визначав його як форму «соціального розуміння», яка не лише передає, але й відтворює смисли колективного життя (Geertz, 1983). Американський антрополог Едмунд Ліч показав, що ритуал можна розглядати як особливий комунікативний код, подібний до мови: він зберігає значення, що не піддаються раціональному аналізу, але є носіями культурної пам'яті. На його думку, ритуальна дія виконує експресивно-сигніфікативну функцію: у ній технічний аспект (зміна фізичного стану світу) поєднано з естетичним і комунікативним (передача культурної інформації). У такий спосіб ритуал забезпечує неперервність символічного коду культури.

З точки зору семіотики та культурології, ритуал виявляє себе в межах ширшого знаково-символічного простору культури. Культура, на відміну від природи, є витвором людської діяльності й мислення, результатом накопичення символічних форм і моделей поведінки. Вона функціонує як складна знакова система, що організує спільне життя людей. У цьому контексті ритуал є не лише соціальною практикою, але й формою символічної комунікації, яка інтегрує індивідуальне та колективне, забезпечує спадкоємність культурних смислів.

Особливе місце у філософському осмисленні ритуалу посідає концепція символічних форм Ернста Кассірера (Cassirer, 1955). Він визначав людину як animal symbolicum, істоту, що живе у «символічному універсумі», де мова, міф, мистецтво, релігія і наука є різними способами символізації. Символ не лише виражає досвід, а й формує його, створюючи простір для самопізнання та творчої трансформації. У цій перспективі ритуал є особливою символічною дією, яка долає межі індивідуального існування і відкриває доступ до універсальних смислів культури. Символ, за Кассірером, виконує функцію «магічного ключа», що розкриває специфіку людського духу. Культура як єдність символічних форм є безперервним континуумом, у якому ритуал виступає водночас і первинною формою, і способом організації досвіду.

Американська дослідниця Сюзанна Лангер розвинула ідеї Кассірера, акцентуючи на відмінності дискурсивних (мовних) і презентаційних символів (мистецтво, ритуал, музика) (Cassirer, 1955; Langer, 1957). Якщо мова здатна виражати логічні зв'язки, то мистецтво й ритуал передають досвід, який не зводиться до раціональних визначень. Для Лангер символізація є універсальною властивістю людини, яка не лише описує, але й конструює світ. Ритуал у цій перспективі – форма естетичної комунікації, де символи мають експресивну силу і створюють колективне переживання. Він перетворює утилітарні об'єкти та дії у віртуальний світ значень, який об'єднує людей у спільному символічному просторі.

Важливою ланкою у теоретичному осмисленні ритуалу є архетипічна теорія Карла Ґустава Юнга (Jung, 2017). Він трактував архетипи як універсальні образи колективного несвідомого, які виявляються у міфах, казках, обрядах. Ритуал є тією сферою, де архетипи не лише символічно виражаються, але й переживаються. Учасник ритуалу входить у сферу колективного несвідомого, відчуває приналежність до наділндивідуальної реальності, що забезпечує трансформацію його свідомості. Архетипові образи Жертви, Героя, Ініціації тощо не лише передають культурну пам'ять, але й пробуджують у людині «голос більш гучний, ніж її власний», як писав Юнг. Через ритуал індивід долучається до спільної долі людства, звільняє внутрішні сили, що підтримують існування культури. У такому сенсі архетипи виступають «конденсаторами» психічної енергії, а ритуал – механізмом її актуалізації.

Усі названі концепції дозволяють зрозуміти, що феномени ритуалу, міфу та мистецтва об'єднані загальним поняттям символічної дії. У первісних культових практиках «міф–ритуал–мистецтво» становили нероздільну єдність; поступово символ відокремився від конкретної дії та став культурним надбанням, яке можна інтерпретувати. Однак ритуал не втратив своєї трансформативної сили: навіть у сучасних суспільствах він виконується як форма гри чи драми, яка водночас має виховне, комунікативне і культуротворче значення. Його символіка залишається каналом, через який людина долучається до універсуму культури, що поєднує минуле й сучасність, індивідуальне

й колективне, раціональне й ірраціональне (Volkova, 2018).

Таким чином, ритуал постає як багатошаровий феномен, що одночасно виконує соціальні, комунікативні, символічні та архетипові функції. Він стабілізує суспільство, забезпечує передачу культурної пам'яті, формує цінності, відкриває простір для творчої трансформації та переживання архетипів. У ньому поєднуються сакральне і профанне, традиційне і новаторське, індивідуальне і колективне. Саме завдяки ритуалові культура зберігає свою цілісність і водночас розвивається, постійно відновлюючи зв'язок людини з витоками буття. У цьому сенсі ритуал можна вважати однією з найуніверсальніших символічних форм культури, що забезпечує її неперервність та відкриває перспективу для духовного преображення.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Ритуал постає як багатошаровий феномен культури, що поєднує символічну активність, колективне переживання та архетипічні структури. Дослідження мало на меті розгляд ритуалу не лише як соціальної чи релігійної практики, але і як універсальної форми культурного досвіду, яка забезпечує трансляцію та актуалізацію цінностей, інтегрує індивідуальне й колективне, свідоме й несвідоме, раціональне й позараціональне.

Як показує аналіз, ритуал виконує функцію посередника між часово обмеженим людським існуванням та універсальним виміром культури. У цьому сенсі важливим є внесок провідних мислит ів XX століття. Мірча Еліаде наголошував на відтворенні архетипічної моделі буття через повторення ритуальних дій, що забезпечує людині досвід «вічного повернення». Ернст ірер осмислював ритуал у контексті символічних форм, які структурують людський досвід і впорядковують культурну свідомість. Сюзанна Лангер розглядала його як форму презентаційної символіки, близьку до мистецтва, що дозволяє виразити те, що не піддається дискурсивному мовленню. Карл Ґустав Юнг вбачав у ритуалі сферу актуалізації архетипів колективного несвідомого, завдяки чому він виконує інтегративну й терапевтичну функцію.

У поєднанні цих підходів ритуал постає як універсальний культурний механізм, у якому перетинаються соціальні, мистецькі, релігійні й психологічні виміри. Він виступає не лише засобом передачі традицій, але й активною формою культурної творчості, що відновлює цілісність досвіду та відкриває простір для нових інтерпретацій. Таким чином, ритуал можна визначити як одну з центральних категорій культурологічного аналізу, без розуміння якої неможливо осягнути ані глибинні архетипи, ані символічні системи сучасної культури.

Подальший науковий пошук може бути зосереджений на вивченні взаємодії ритуалу з іншими культурними феноменами – міфом, грою, літературою та музикою, що дозволить простежити механізми формування колективної ідентичності та ціннісних моделей у сучасному суспільстві. Перспективним є також аналіз ритуальних структур у сучасних медіа та цифровій культурі, де відбувається трансформація традиційних символічних форм та виникають нові типи колективних переживань. Важливим напрямком є дослідження інтерпретації ритуалу в мистецтві (зокрема в опері як сучасній формі містеріального жанру), що відкриває можливість поєднання культурологічного, естетичного та архетипічного підходів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Васильков А. Визнання у філософії та математиці. Київ: Київське видавництво. Стан. Університет, 1972. 194 с.

2. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика / пер. О. Погорілий. Київ: Основи, 1998. 534 с.

3. Віктор І. В. Міф, традиція та ритуал у сучасному споживацьком суспільстві: філософсько-антропологічні характеристики. Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць, гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ: Гілея, 2018. Вип. 134(7). С. 254–257.

4. Волкова Г. Культурні цінності в їх спрямованості на містецтвознавство. Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 9–11

5. Волкова Г. Ритуаловедення Еміля Дюркгейма у формуванні герменевтики культури. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 3. С. 63–72.

6. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії / пер. с фр. Г. Філіпчук, З. Борисюк; наук. ред. Т. Метельова. Київ: Юніверс, 2002. 424 с.

7. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. Олексія Панича. Київ: Дух і Літера, 2016. 518 с.

8. Еліаде М. Священе і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андрогін / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.

9. Леві-Строс Кл. Структурна антропологія. Київ: Основи, 1997. 387 с.

10. Маркова О. Феномен спокутуваної жертовності в музиці і в музичній культурології. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура:* Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Науково-дослідний інститут «Проблеми людини» Міністерство культури та мистецтв України. Київ, 1999. Том 14. С. 529–534.

11. Ритуал URL: https://ru.wikipedia.org <wiki> (дата звернення 28.02.2020)

12. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: «Астролябія», 2017. с. 587.

13. Cassirer E. The myth of the state. New Haven and London: Yale University Press, Oxford University Press, 320 p. (1946)

14. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language. trans. Ralph Manheim. New Haven/London: Yale University Press, 328 p. (1955a)

15. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought trans. Ralph Manheim. New Haven / London: Yale University Press, 285 p. (1955b)

16. Geertz C. Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power. In: C. Geertz (Ed.), Local Knowledge: Further Essays in InterpretiveAnthropology (121–146). New York: Basic Books. (1983).

17. Langer S. K. Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art (first published in 1942). Mass: Harvard University Press. (1957).

18. Malinowski B. Magic, science and religion. Magic, science and religion and other essays. Glencoe, Illinois : The Free Press, 1948. Pp. 1–71.

19. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Piscataway, New Jersey: Transaction Publishers. (1995).

20. Van Gennep A. Le génie de l'organisation, la formule française et anglaise opposée à la formule allemande. Paris: Payot. (1915).

REFERENCES:

1. Vasilkov A. (1972). *Vyznannja u filosofii ta matematytsi [Recognition in philosophy and mathematics]. Kyiv: Kyivske vydavnysttvo. Stan. Universyt* [in Ukrainian].

2. Veber M. (1998). Sostiologija. Zagalnoistorychni analizy. Polityka / per. O. Pogorilyj [Sociology. General historical analyses. Politics]. Kyiv: Osnovy. 534 s. [in Ukrainian].

3. Viktor I. V. (2018). Mif, tradystija ta rytual u suchasnomu spozhyvastkomu suspilstvi: filosofsko-antropologichni kharakterystyky [Myth, tradition and ritual in modern consumer society: philosophical and anthropological characteristics]. *Gileja: naukovyj visnyk: zb. nauk. prac, gol. red. V. M. Vashkevych – Gileya: scientific bulletin: collection of scientific works, editor-in-chief V. M. Vashkevych*. Kyiv: Gileja, Vyp. 134(7). S. 254–257. [in Ukrainian].

4. Volkova G. (2019). Kulturni tsinnosti v ikh sprjamovanosti na mistesttvoznavstvo. Suchasnyj kulturnyj prostir u mystesttvoznavchomu dyskursi. [Cultural values in their orientation towards art history. Modern cultural space in art history discourse]. *Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferencii – Materials of the International Scientific and Practical Conference*. Kyiv: NAKKKiM. S. 9–11. [in Ukrainian].

5. Volkova G. (2018). Rytualovedennja Emilja Djurkgejma u formuvanni germenevtyky kultury [Emile Durkheims Ritualism in the Formation of the Hermeneutics of Culture]. *Mystesttvoznavchi zapysky: zb. nauk. prac – Art History Notes: Collection of Scientific Works*. Kyiv: Milenium. Vyp. 3. S. 63–72. [in Ukrainian].

6. Djurkgajm E. (2002). Pervisni formy religijnogo zhyttja: totemna systema v Avstralii / per. s fr. G. Filipchuk, Z. Borysjuk; nauk. red. T. Metelova [Primitive forms of religious life: the totemic system in Australia Primitive forms of religious life: the totemic system in Australia]. Kyiv: Junivers. 424 s. [in Ukrainian].

7. Eliade M. (2016). Traktat z istorii religij / per. Oleksija Panycha [Treatise on the History of Religions]. Kyiv: Duh i Litera. 518 s. [in Ukrainian].

8. Eliade M. (2001). Svjashchene i myrske. Mify, snovydinnja i misterii. Mefistofel i Androgin / per. G. Koran, V. Sahno. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [Sacred and secular. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and the Androgyne]. 592 s. [in Ukrainian].

9. Levi-Stros Kl. (1997). Strukturna antropologija [Structural Anthropology]. Kyiv: Osnovy. 387 s. [in Ukrainian].

10. Markova O. (1999). Fenomen spokutuvanoi zhertovnosti v muzyci i v muzychnij kulturologii. Ukraina na porozi tretogo tysjacholittja: dukhovnist i khudozhno-estetychna kultura: Analitychni rozrobky, propozycii naukovyh ta praktychnyh pracivnykiv [The phenomenon of redeemed sacrifice in music and in musical cultural studies. Ukraine on

the threshold of the third millennium: spirituality and artistic and aesthetic culture: Analytical developments, proposals of scientific and practical workers]. Naukovo-doslidnyj instytut «Problemy ljudyny» Ministerstvo kultury ta mystectv Ukrainy [*Research Institute "Human Problems" Ministry of Culture and Arts of Ukraine*]. Kyiv. Tom 14. S. 529–534. [in Ukrainian].

11. Rytual URL: https://ru.wikipedia.org <wiki> (data zvernennja 28.02.2020)

12. Jung K.(2017). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the Collective Unconscious]. Lviv: «Astroljabija». s. 587. [in Ukrainian].

13. Cassirer E. (1946). The myth of the state. New Haven and London: Yale University Press, Oxford University Press, 320 p. [in the UK].

14. Cassirer E. (1955a). The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language / trans. Ralph Manheim. New Haven/ London: Yale University Press. 328 p. [in the UK].

15. Cassirer E. (1955b).The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought / trans. Ralph Manheim. New Haven / London: Yale University Press, 285 p. [in the UK].

16. Geertz C. (1983). Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power. In: C. Geertz (Ed.), Local Knowledge: Further Essays in InterpretiveAnthropology (121–146). New York: Basic Books. [in the USA].

17. Langer S. K. (1957). Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art (first published in 1942). Mass: Harvard University Press. [in the USA].

18. Malinowski B. (1948). Magic, science and religion. Magic, science and religion and other essays. Glencoe, Illinois: The Free Press. Pp. 1–71. [in the USA].

19. Turner V. (1995). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Piscataway, New Jersey: Transaction Publishers. [in the USA].

20. Van Gennep A. (1915). Le génie de lorganisation, la formule française et anglaise opposée à la formule allemande. Paris: Payot. [in France].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 338.48-6:7/8
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41

Артур ОПЕЙДА
аспірант спеціальності 034 Культурологія, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43016
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-8950-0129*

Вікторія ГОЛОВЕЙ
докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-8224-5970*

Людмила ОПЕЙДА
кандидатка філософських наук, доцентка, доцентка кафедри політології та публічного управління, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Шопена, 24, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43021
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-3914-5250*

Бібліографічний опис статті: Опейда, А., Головей, В., Опейда, Л. (2025). Культурний туризм як чинник комунікативного оновлення особистості: культурно-антропологічний аспект. *Fine Arts and Culture Studies*, 4, 323–330, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЧИННИК КОМУНІКАТИВНОГО ОНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті *– висвітлення культурно-антропологічного аспекту туризму як чинника екзистенційно-комунікативного оновлення особистості.*

Методологія дослідження *ґрунтується на міждисциплінарній стратегії соціокультурної аналітики, в основі якої – синтез культурно-антропологічного, філософсько-культурологічного, історичного та соціологічного підходів.*

Наукова новизна *полягає в концептуалізації культурного туризму як чинника екзистенційно-комунікативного оновлення сучасної людини через призму соціокультурної аналітики та культурно-антропологічного підходу.*

Висновки. *Доведено, що культурний туризм може слугувати потужним каталізатором екзистенційно-комунікативного оновлення особистості, сприяючи розширенню світогляду, розвитку самосвідомості та покращенню навичок комунікації. Подорожі до нових культурних середовищ стимулюють переосмислення власних цінностей, вірувань та цілей, а також сприяють встановленню зв'язків з іншими людьми та культурами. Таким чином, культурний туризм є не просто відпочинком, а й потужним інструментом особистісного зростання та розвитку. Він дозволяє не лише збагатити свій культурний багаж, але й трансформувати власне життя, роблячи його більш усвідомленим, насиченим та значущим. Обгрунтовано, що важливим методологічним орієнтиром в такому дослідженні є культурно-антропологічний підхід, націлений на аналіз крос-культурної взаємодії з метою виявлення і глибшого осмислення універсальних патернів туристичної активності та специфічних особливостей, обумовлених етнокультурними відмінностями та унікальністю індивідуального людського досвіду подорожування.*

Ключові слова: *культурний туризм, міжкультурна комунікація, комунікативне оновлення особистості, екзистенція, культурна антропологія, соціокультурна аналітика, людина подорожуюча (homo viator).*

Artur OPEIDA
PhD student in Cultural Studies Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Ukraine, 43016
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-8950-0129*

Viktoria GOLOVEI
Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Ukraine, 43016
ORCID: *https://orcid.org/0000-0002-8224-5970*

Liudmyla OPEIDA
PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Political Science and Public Administration, Lesya Ukrainka Volyn National University, 24 Chopin St, Lutsk, Ukraine, 43021
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-3914-5250*

To cite this article: Opeida, A., Golovei, V., Opeida, L. (2025). Kul′turnyy turyzm yak chynnyk komunikatyvnoho onovlennya osobystosti: kul′turno-antropolohichnyy aspekt [Cultural tourism as a factor of communicative renewal of personality: cultural and anthropological aspect]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 323–330, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41

CULTURAL TOURISM AS A FACTOR IN COMMUNICATIVE RENEWAL OF PERSONALITY: CULTURAL-ANTHROPOLOGICAL ASPECT

The purpose of the article *is to highlight the cultural and anthropological aspect of tourism as a factor in the existential and communicative renewal of the personality.*

The research methodology *is based on an interdisciplinary strategy of sociocultural analytics, which is based on a synthesis of cultural-anthropological, philosophical-culturological, historical and sociological approaches.*

The scientific novelty *lies in the conceptualization of cultural tourism as a factor in the existential and communicative renewal of modern man through the prism of socio-cultural analytics and a cultural-anthropological approach.*

Conclusions. *It has been proven that cultural tourism can serve as a powerful catalyst for the existential and communicative renewal of the individual, contributing to the expansion of worldview, the development of self-awareness, and the improvement of communication skills. Traveling to new cultural environments stimulates rethinking of one's own values, beliefs, and goals, and also helps establish connections with other people and cultures. Thus, cultural tourism is not just a vacation, but also a powerful tool for personal growth and development. It allows you not only to enrich your cultural baggage, but also to transform your own life, making it more conscious, rich and meaningful. It is substantiated that an important methodological guideline in such research is a cultural-anthropological approach aimed at analyzing cross-cultural interaction in order to identify and understand more deeply universal patterns of tourist activity and specific features due to ethnocultural differences and the uniqueness of individual human travel experiences.*

Key words: *cultural tourism, intercultural communication, communicative renewal of personality, existence, cultural anthropology, sociocultural analytics, traveling man (homo viator).*

Актуальність теми дослідження. Культурний туризм набуває все більшої популярності, не кажучи вже про вимушені подорожі-міграції у пошуках безпечнішого або ж більш цивілізованого життя на планеті. В Україні це пов'язано з проблемами воєнного стану, що триває з 2022 року та змушує українців, котрі щоденно потерпають від російської агресії, шукати прихисток в інших країнах.

Закордонні подорожі передбачають залучення особистості до міжкультурної комунікації. В цьому контексті актуалізується проблема формування адекватних комунікативних навичок. І це не тільки знання мов, а передусім здатність людини до толерантного діалогічного спілкування, насамперед, керуючись загальнолюдськими цінностями, незалежно, до якої нації вона належить, і куди б не закинула її доля. Саме така стратегія екзистенційно-особистісної поведінки здатна забезпечити та убезпечити життєвий шлях через продуктивну культурну взаємодію між людьми, спільнотами та суспільствами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує, що українські науковці нині активно досліджують різноманітні аспекти сучасного туризмознавства. Сучасні особливості та різновиди туризму відображені у працях А. Глєбової, Є. Козловського, В. Пазенка та багатьох інших. Зокрема, В. Пазенок наголошує на тому, що одним із основних чинників багатьох подорожей є не стільки збирання знань, скільки знайомство з іншими людьми та їх культурами. Вчений також звертає увагу на відмінності між «справжнім» мандрівником та «людиною-пройдисвітом», котра безцільно блукає світом у пошуках «кращої долі», ліпшого місця (Пазенок, 2004). Є. Козловський виділяє особливості використання технологій доповненої реальності у сфері туризму, зокрема, занурення в культуру та історію (Козловський, 2017, с. 185–190). А. Глєбова, аналізуючи інноваційні технології в туризмі, наголошує на їх важливості для України з позиції вирішення нагальних проблем в туристичній галузі, зокрема, у збереженні пам'яток культури (Глєбова, 2012, с. 141–150).

Феномен культурного туризму є сферою наукового інтересу таких науковців як В. Бойко, Л. Божко, П. Вербицька, С. Дичковський, В. Сіверс та І. Братусь, О. Федорович, М. Шевелюк тощо. Так, Л. Божко розглядає основи культурного туризму й аналізує умови, що спричинили його активний розвиток наприкінці XX – початку XXI століття (Божко, 2016, с. 91). Концептуальне виокремлення та теоретичне обґрунтування поняття «культурний туризм» знаходимо у праці П. Вербицької «Сутність поняття "культурний туризм" у сучасному науковому дискурсі» (Вербицька, 2020, с. 12–16). В. Бойко досліджує можливості для розвитку туризму та популяризації української культурної спадщини на глобальному рівні (Бойко, 2022, с. 5–10). Динаміку культурного потенціалу туристичних практик в умовах розвитку цифрового суспільства ґрунтовно висвітлює С. Дичковський (Дичковський, 2020).

В контексті нашого дослідження доцільно також звернути увагу на праці зарубіжних та вітчизняних представників сучасної комунікативної філософії. У рамках міждисциплінарного та компаративістського підходу до означеної теми необхідно виділити психологічний та соціологічний аспекти у вивченні феномену подорожування. Неабиякої уваги заслуговують праці відомого юнгіанця Джеймса Холліса «Мандрівка, яку ми звемо своїм життям: питання, які варто прожити» (Холліс, 2021) та «Творити життя: знайти власний шлях», де з унікальною проникливістю описано цінність кожної людської мандрівки й важливість осмисленого життя (Холліс, 2022).

Мета дослідження полягає у висвітленні культурно-антропологічного аспекту туризму як чинника екзистенційно-комунікативного оновлення особистості.

Виклад основного матеріалу дослідження варто розпочати із визначення та інтерпретації ключового поняття, яким ми будемо користуватися, аналізуючи означену проблематику. Йдеться передусім про поняття «культурний туризм».

Слід зазначити, що «поняття "культурний туризм" ("cultural tourism") на міжнародному рівні вперше згадується в матеріалах Всесвітньої конференції з культурної політики (1982 р.), але його початком можна вважати середину XVIII століття, коли поняття культурного туризму означало практику подорожей Європою для вивчення витончених мистецтв» (Божко, 2016, с. 91–92). Як зазначає Л. Божко, «сини аристократів вирушали в тривалі турне (grand tours) у супроводі своїх домашніх вихователів-наставників, щоб повернутися освіченими, або "культурними" людьми» (Божко, 2016, с. 92). Загалом дослідниця простежує генезис та еволюцію поняття «культурний туризм», що стало для нас досить-таки продуктивною основою для осмислення потенціалу та багатогранності означеного феномену. На багатоаспектності цього поняття наголошує і П. Вербицька. Науковиця доходить висновку, що «історико-культурний, культурний туризм, туризм спадщини, мистецький туризм, екотуризм, етнічний туризм, подієвий туризм – це далеко не повний перелік термінів, які використовують науковці для означення одного й того самого явища» – тобто, культурного туризму (Вербицька, 2020, с. 13).

Характеризуючи культурний туризм, насамперед, слід звернутися до офіційних визначень міжнародних організацій, а саме: Всесвітньої туристичної організації (WTO), Європейської асоціації освіти у галузі туризму та дозвілля (ATLAS) та Міжнародної ради з охорони пам'яток та історичних місць (ICOMOS). Отож, згідно з визначенням Всесвітньої туристичної організації культурний туризм охоплює всі переміщення людей, оскільки вони задовольняють людську потребу в різноманітті та спрямовані на підвищення культурного рівня особистості, стимулюючи нові знання, досвід і зустрічі (Richards, 1996). Авторитетний дослідник культурного туризму Д. Тімоті зазначає, що у світовому масштабі значно більше половини всіх подорожей далеко від дому мають певний зв'язок з культурою та мистецтвом (Timothy, 2020).

Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць ICOMOS у Міжнародній туристичній хартії констатує: «культурний туризм – це форма туризму, що має на меті ознайомлення із культурою і культурним середовищем місця відвідин, включно з ландшафтом, із традиціями мешканців та їх способом життя, художньою культурою і мистецтвом, різними формами дозвілля» (ICOMOS, 2002).

За визначенням Європейської асоціації освіти у галузі туризму та дозвілля ATLAS:

«Культурний туризм передбачає переміщення осіб до визначних культурних пам'яток за межі місця проживання з метою здобуття нової інформації та досвіду для задоволення своїх культурних потреб» (Maitland, 2007). Таке визначення фокусується на мотивах людини подорожуючої – *Homo viator.*

Без сумніву, визначальним виміром культурного туризму є мотивація та, відповідно, дія й поведінка мандрівника. Концепт культурного туризму здатний охопити всі подорожі, що здійснюються людьми для отримання нових естетичних вражень від споглядання культурно-мистецьких артефактів, засвоєння цікавої пізнавальної інформації про традиції і звичаї представників інших культур та, на цій основі, збагачення й оновлення їх власного життя, вдосконалення навичок міжкультурної комунікації. До чинників, що вирізняють культурний туризм від інших видів дозвілля, належать «його індивідуальний і творчий вимір, відкритість мандрівників до пізнання історичної і культурної спадщини та їхня готовність до здобуття глибшого досвіду в процесі особистої зустрічі з іншою культурою та її представниками» (Вербицька, 2020, с. 16). Одним із визначальних мотивів культурного туризму є пізнавальний інтерес та нестримне бажання сягнути за «видноколо» вже відомого культурно-цивілізаційного простору.

В сучасному глобальному світі «культурний туризм розвивається в трьох взаємопов'язаних та взаємодоповнюючих напрямах: пізнання культури та культурної спадщини; охорона та відродження культури; діалог культур. Тобто нині культурному туризму притаманні три основні гуманітарні функції: культурно-пізнавальна й освітня; культуроохоронна і консервaційна; комунікаційна та миротворча» (Божко, 2016, с. 97).

Варто підкреслити особливу важливість комунікаційної функції культурного туризму, що сприяє процесу крос-культурної взаємодії та міжособистісному спілкуванню. Як відомо, саме через етнонаціональні культурні цінності пролягає дорога до цінностей загальнолюдських. Отож, коли відбувається зустріч і конструктивна взаємодія різних культур, з'являються сприятливі умови для налагодження конструктивного міжкультурного діалогу, в якому тільки й можливо дійти консенсусу. Більше того, від останнього нині залежить майбутнє як кожної окремої особистості, так і майбуття сучасної цивілізації. Ці процеси відбуваються за принципом еволюційно-синергетичної взаємодії, де ключовою точкою біфуркації є сама людина з її вмінням приймати правильні рішення. Така людина може з'явитися та проявитися лише у просторі взаємодії культурних світів, вбираючи в себе та усвідомлюючи відшліфовані часом загальнолюдські цінності.

На цьому шляху культурний туризм видається нам надзвичайно важливим чинником міжкультурної комунікації, котра відбувається за посередництвом окремого індивіда та водночас здійснює постійний вплив на становлення його як «людини світу». Без сумніву, мандри у просторі культури здатні задовольнити людську потребу у пізнанні світу й самої себе. Більше того, такі подорожі оновлюють особистісне буття людини, вони додають впевненості її пере-буванню та пере-живанню будь-якої ситуації, спонукаючи до творчості й самотворення. Адже туристична подорож – це не тільки переміщення людини в просторі, знайомство з новими країнами, культурними традиціями, історичними та мистецькими пам'ятками, природніми ландшафтами тощо. «У широкому розумінні подорож – це зміна стану свідомості і духу людини, яка пов'язана зі зміною відчуттів, отриманням нової інформації, матеріалу для споглядання, роздумів, тобто накопиченням інформації, що може вплинути на людину, яка пізнає саму себе» (Сіверс & Братусь, 2006, с. 128). Концептуалізуючи антропологію туризму, Т. Пархоменко цілком слушно акцентує увагу на екзистенційних мотивах подолання самотності, відчуження, пошуків сенсу життя, а також на потребі отримання естетичної насолоди. «Культурний туризм, – на думку дослідника, – лежить у підґрунті духовного збагачення людини, поглиблення її інтелектуальної, естетичної, моральної зрілості» (Пархоменко, 2004).

В методологічному аспекті важливим для нашого дослідження є наступне твердження дослідників І. Сіверса і В. Братуся: «У культурологічному сенсі туризм є набагато ширшим явищем, ніж просте задоволення потреб людини в опануванні нового простору. Це виявлення сутності людини шляхом побудови цього простору. При цьому сама побудова як

об'єктивізована починає відігравати надалі самостійну й продуктивну культурну роль. У зв'язку з цим можна вважати, що методологія культурології туризму полягає у виокремленні найбільш значущих домінант загального культурологічного та туристського потоків, що наповнюють собою всі можливі вияви людської життєдіяльності» (Сіверс & Братусь, 2006, с. 128). В цьому контексті відзначимо важливість людинотворчої і культуротворчої функцій культурного туризму.

В сучасних глобалізаційних умовах культурний туризм набув нових значень. Нині його бурхливий розвиток сприяє прискоренню динаміки крос-культурної взаємодії, а також утвердженню ідеалів культурного діалогу і толерантності. Через привернення уваги світової громадськості до проблем збереження культурної спадщини, національно-етнічної культурної різноманітності культурний туризм стає інструментом підтримки гуманістичних ідеалів, миру та стабільного розвитку, активізуючи особистісне начало кожної людини на основі прагнення до актуалізації загальнолюдських цінностей.

Водночас слід зазначити, що туризм не тільки збагачує людину новими враженнями, поглиблює її екзистенційний досвід, але й сприяє підвищенню ефективності економічного та соціокультурного розвитку регіонів, передусім в силу необхідності збереження туристично-привабливих об'єктів – культурно-історичної спадщини, природних ландшафтів, а також вдосконаленню інфраструктури. Цими ресурсами можуть користуватися не тільки туристи, але й місцеві громади, які зацікавлені в зростанні креативного потенціалу і туристичної привабливості своїх територій, збереженню їх культурної ідентичності.

Без сумніву, культурний туризм вирізняється з-поміж інших видів туризму своєю багатогранністю. Більше того, він корелює із багатогранністю самої культури. Тому цей феномен доцільно досліджувати в широкому соціокультурному контексті. На нашу думку, важливим методологічним орієнтиром в такому дослідженні може стати культурно-антропологічний підхід, націлений на аналіз крос-культурної взаємодії з метою виявлення і глибшого осмислення універсальних патернів туристичної активності та специфічних особливостей, обумовлених етнокультурними відмінностями та унікальністю індивідуального людського досвіду подорожування.

Сучасні медіа-технології кардинально змінюють усі форми людської активності, у тому числі й туристичну, впливаючи на процеси міжкультурної комунікації та інкультурації людини. Дослідження цих процесів сьогодні розгортається в науковій сфері, яка отримала назву антропологія медіа. Так, відомий американський медіаантрополог Д. Міллер у 2012 році став ініціатором масштабного дослідницького проєкту «*Why We Post*», до якого активно долучилися антропологи з Великобританії: упродовж п'ятнадцяти місяців команда науковців з університетського коледжу Лондона проводила польові дослідження в дев'яти спільнотах, розташованих в різних регіонах світу, вивчаючи роль соціальних медіа у життєдіяльності людей (Why we post, 2015). В межах дослідницького проєкту вивчалися особливості комунікації представників різних верств та культурно-етнічних спільнот в соціальних мережах, передусім «бралися до уваги культурно-етнічні, соціальні, гендерні відмінності, також проблеми соціальної нерівності, культурної ідентичності тощо» (Головей, 2023). Застосовуючи методи польових досліджень, медіаантропологи вивчають роль інтернет-комунікацій у міжкультурній взаємодії, в тому числі у процесах міграції та туристичної мобільності, інтенсивіність яких неухильно зростає. Багатий матеріал для такого аналізу містять соціальні інтернет-мережі, в яких розміщені чисельні фотографії й відео з туристичних мандрівок. Застосування методів емпіричних досліджень дозволяють поглибити теоретичне розуміння процесів крос-культурної комунікації в різноманітних туристичних практиках та прослідкувати їх вплив на екзистенційно-комунікативне оновлення особистості.

Сучасні туристичні практики зазнають суттєвих змін за рахунок активного використання соціальних мереж, інтернет-блогів, штучного інтелекту, GPS-інструментів та мобільних додатків. Нині культурний туризм за допомогою інноваційно-інформаційних технологій освоює нові можливості, які пропонують безліч віртуальних подорожей, 3D екскурсій та 3D турів. В цьому плані накопичений чималий зарубіжний (Aamir & Atsan, 2023; Rehan, 2023; Thomas, 2024) та вітчизняний досвід. Ми

також досліджували цю проблематику і дійшли висновку, що віртуальне подорожування має значний потенціал для задоволення важливих екзистенційно-комунікативних потреб особистості, особливо за умов, коли фізична подорож в силу різних обставин є неможливою (Опейда, 2025, с. 134–139).

Підсумовуючи, зазначимо, що культурний туризм здійснює різносторонній вплив на особистість. У кожної людини протягом життя вимальовується індивідуальний життєвий шлях подорожування в культурі; за дорожньою картою культурного мандрування можна дослідити особливості формування будь-якої особистості. Завдяки ознайомленню із новими культурними ландшафтами, традиціями, мистецтвом та історією розширюється світогляд, збагачуються наші знання про світ та уявлення про різноманітність людського досвіду. Знайомство з новими культурними контекстами спонукає до переоцінки певних переконань та пріоритетів, сприяє подоланню упереджень та стереотипів, що дозволяє нівелювати хибні уявлення та розвинути толерантність і повагу до культурних відмінностей. Подорожі допомагають ідентифікувати власні сильні сторони і слабкі місця, виявити й реалізувати свої бажання, подолати страхи та обмеження. Зіткнення з незнайомим середовищем часто виводить людину із зони комфорту і тим самим сприяє розвитку стійкості, адаптивності та впевненості в собі. Нові культурні досвіди можуть надихнути на переосмислення життєвих цілей, пошук нових сенсів та напрямків у житті. Культурний туризм також сприяє покращенню навичок міжкультурної комунікації, різносторонньої взаємодії з представниками різних культур, стимулює вдосконалення мовних здібностей, у тому числі вивчення іноземних мов.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Доведено, що культурний туризм може слугувати потужним каталізатором екзистенційно-комунікативного оновлення особистості, сприяючи розширенню світогляду, розвитку самосвідомості та покращенню навичок комунікації. Подорожі до нових культурних середовищ стимулюють переосмислення власних цінностей, вірувань та цілей, а також сприяють встановленню зв'язків з іншими людьми та культурами. Таким чином, культурний туризм є не просто відпочинком, а й потужним інструментом особистісного зростання та розвитку. Він дозволяє не лише збагатити свій культурний багаж, але й трансформувати власне життя, роблячи його більш усвідомленим, насиченим та значущим.

Культурний туризм вирізняється з-поміж інших видів туризму своєю багатогранністю. Більше того, він корелює із багатогранністю самої культури. Тому цей феномен доцільно досліджувати в широкому соціокультурному контексті. Важливим методологічним орієнтиром в такому дослідженні може стати культурно-антропологічний підхід, націлений на аналіз крос-культурної взаємодії з метою виявлення і глибшого осмислення універсальних патернів туристичної активності та специфічних особливостей, обумовлених етнокультурними відмінностями та унікальністю індивідуального людського досвіду подорожування.

Аналіз тенденцій сучасного розвитку культурного туризму вказують на перспективність такого його різновиду як креативний або творчий туризм, що є актуальною темою для подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Божко Л. Д. Культурний туризм: від старого змісту до нової концепції. *Культура України. Серія: Культурологія.* 2016. Вип. 52. С. 90–102.

2. Бойко В., Далевська Н. Розвиток туризму після збройних конфліктів у різних країнах світу. *Управління змінами та інновації.* 2022. № 3. С. 5–10.

3. Вербицька П. Сутність поняття «культурний туризм» у сучасному науковому дискурсі. *Historical and Cultural Studies.* 2020. Vol. 7, No. 1. С. 12–16.

4. Глєбова А. О. Інноваційні технології у туристичній галузі. *Економіка. Управління. Інновації.* 2012. № 2 (8). С. 141–150.

5. Головей В. Ю. Інтернет-середовище як соціокультурний простір комунікації і творчості. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context* [Андрущенко Т.А., Андрущенко В.А., Головей В.Ю. та ін.]. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 98–123.

6. Дичковський С. І. Динаміка культурного потенціалу туристичних практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 4. С. 11–20. DOI: https://doi.org/10.32461/2226- 3209.4.2020.219109

7. Козловський Є. В. Особливості використання технології доповненої реальності у сфері туризму. *Культурологічна думка.* 2017. № 12. С. 185–190.

8. Опейда А. Віртуальна подорож як сучасний різновид культурного туризму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 134–139.

9. Пазенок В. С. Філософія туризму. К. : Кондор, 2004. 268 с.

10. Пархоменко Т.С. Антропологія туризму. Філософія туризму. Київ : Кондор, 2004. 268 с. URL: http://tourlib.net/books_ ukr/filotur (дата звернення: 25.04.2025)

11. Сіверс В. А., Братусь І. В. Культурологічні аспекти туризму. Вісник національного авіаційного ун-ту. Київ, 2006. № 1 (3). С. 127–135. https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8ae7a1e0-dd80-4efb-95ca-a29ababb6a51/content

12. Холліс Дж. Мандрівка, яку ми звемо своїм життям: питання, які варто прожити. Пер. з англ. Ф. Левчук, Л. Купріна. Ужгород: Exist, ТОВ «РІК-У», 2021. 232 с.

13. Холліс Дж. Творити життя: знайти власний шлях. Пер. з англ. Л. Купріна; упоряд. С. Вайн. Ужгород: Exist, ТОВ «РІК-У», 2022. 240 с.

14. Aamir, S., Atsan, N., & Khan, M. S. Going Digital with Multisided-Platforms: Assessing the Innovation Adoption Process from the Perspectives of Travel Agents. *Tourism and Hospitality Research.* 2023. Retrieved from https://doi.org/10.1177/14673584231186535

15. ICOMOS, International Tourism Charter. 2002. Retrieved from https://www.icomos.no/wp-content/uploads/2014/04/ICTC-Charter.pdf

16. Maitland, R. Cultural tourism and the development of new tourism areas in London In Richards, G. (Ed.) *Cultural Tourism: Global and local perspectives. New York: Haworth Hospitality Press*. 2007.

17. Rehan Iftikhar, Mohammad Saud Khan & Khamsavay Pasanchay. Virtual reality tourism and technology acceptance: a disability perspective. *Leisure Studies,* 2023. 849–865. Retrieved from https://doi.org/10.1080/02614367.2022.2153903_

18. Richards, G. Cultural Tourism in Europe. *Wallingford:* CABI. 1996. P. 166-200.

19. Thomas, G. Challenges and Trends of Digital Innovation in the Tourism Sector: Contemporary Literature Review. *Open Journal of Business and Management*. 2024. 12, 179–190. Doi: 10.4236/ojbm.2024.121013_

20. Timothy, Dallen J. Cultural Heritage and Tourism: An Introduction. Bristol, Blue Ridge Summit: Channel View Publications, 2020. https://doi.org/10.21832/9781845417727

21. Why we post: a global anthropological research project on the uses and consequences of social media. URL: https://www.ucl.ac.uk/social-historical-sciences/anthropology/ research/why-we-post

REFERENCES:

1. Bozhko L. D. (2016). Kulturnyi turyzm: vid staroho zmistu do novoi kontseptsii [Cultural tourism: from the old meaning to the new concept]. *Kultura Ukrainy. Seriia: Kulturolohiia – Culture of Ukraine. Series: Culturology, Vyp. 52.* S. 90–102 [in Ukrainian].

2. Boiko V., Dalevska N. (2022). Rozvytok turyzmu pislia zbroinykh konfliktiv u riznykh krainakh svitu [Tourism development after armed conflicts in different countries of the world]. *Upravlinnia zminamy ta innovatsii – Change management and innovation, № 3,* S. 5–10 [in Ukrainian].

3. Verbytska P. (2020). Sutnist poniattia “kulturnyi turyzm” u suchasnomu naukovomu dyskursi [The essence of the concept of “cultural tourism” in the contemporary scientific discourse of innovation]. *Historical and Cultural Studies, Vol. 7, No. 1.* 12–16 [in Ukrainian].

4. Gliebova, A. O. (2012). Innovatsiini tehnolohii u turystychnii haluzi [Innovative technologies in the tourism industry]. *Ekonomika. Upravlinnia. Innovatsii – Economics. Management. Innovation, № 2 (8),* 141–150 [in Ukrainian].

5. Holovei V. Yu. (2023). Internet-seredovyshche yak sotsiokulturnyi prostir komunikatsii i tvorchosti [The Internet environment as a socio-cultural space of communication and creativity]. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context* [Andrushchenko T.A., Andrushchenko V.A., Holovei V.Yu. ta in.]. Riga, Latvia : Baltija Publishing, S. 98–123 [in Ukrainian].

6. Dychkovskyy S. I. (2020). Dynamika kulturnoho potentsialu turystychnykh praktyk v konteksti indyvidualizatsii buttia suchasnoi liudyny [Dynamics of cultural potential of tourist practices in the context of individualization of the existence of modern man]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Culture and Arts Management Herald*, № 4, S. 11–20. DOI: https://doi.org/10.32461/2226- 3209.4.2020.219109 [in Ukrainian].

7. Kozlovskyi Ye. V. (2017). Osoblyvosti vykorystannia tekhnolohii dopovnenoi realnosti u sferi turyzmu [Features of using augmented reality technology in the tourism sector]. *The CultuROLOGY IDEAS. № 12,* 185–190 [in Ukrainian].

8. Opeida A. (2025). Virtualna podorozh yak suchasnyi riznovyd kulturnoho turyzmu [Virtual travel as a modern type of cultural tourism]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management: nauk. zhurnal. 2025. № 1,* S. 134-139 [in Ukrainian].

9. Pazenok, V. S. (2004). *Filosofiia turyzmu [Philosophy of tourism].* Kyiv: Kondor, 268 s. [in Ukrainian].

10. Parkhomenko T. S. (2004). *Antropolohiia turyzmu. Filosofiia turyzmu [Anthropology of tourism. Philosophy of tourism].* Kyiv : Kondor, 268 s. URL: Retrieved from http://tourlib.net/books_ukr/filotur [in Ukrainian].

11. Sivers V. A., Bratus I. V. (2006). Kulturolohichni aspekty turyzmu [Cultural aspects of tourism]. *Visnyk natsionalnoho aviatsiinoho un-tu – Bulletin of the National Aviation University.* Kyiv, № 1 (3). S. 127–135. Retrieved from https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8ae7a1e0-dd80-4efb-95ca-a29ababb6a51/content [in Ukrainian].

12. Khollis Dzh. (2021). *Mandrivka, yaku my zvemo svoim zhyttiam: pytannia, yaki varto prozhyty [The journey we call our lives: questions worth living].* Per. z anhl. F. Levchuk, L. Kuprina. Uzhhorod: Exist, TOV «RIK-U», 232 s. [in Ukrainian].

13. Khollis Dzh. (2022). *Tvoryty zhyttia: znaity vlasnyi shliakh [Creating life: finding your own path].* Per. z anhl. L. Kuprina; uporiad. S. Vain. Uzhhorod: Exist, TOV «RIK-U», 240 s. [in Ukrainian].

14. Aamir, S., Atsan, N., & Khan, M. S. (2023). Going Digital with Multisided-Platforms: Assessing the Innovation Adoption Process from the Perspectives of Travel Agents. *Tourism and Hospitality Research.* Retrieved from https://doi.org/10.1177/14673584231186535 [in English].

15. ICOMOS, International Tourism Charter. (2002). Retrieved from www.whitr-ap.org/temes/69/userfiles/download/2013/2/28/vqevbibfgtbbewh.pdf [in English].

16. Maitland, R. (2007). Cultural tourism and the development of new tourism areas in London In Richards, G. (Ed.) *Cultural Tourism: Global and local perspectives. New York: Haworth Hospitality Press* [in English].

17. Rehan Iftikhar, Mohammad Saud Khan & Khamsavay Pasanchay, (2023). Virtual reality tourism and technology acceptance: a disability perspective. *Leisure Studies,* 849–865. Retrieved from https://doi.org/10.1080/02614367.2022.2153903 [in English].

18. Richards, G. (1996). Cultural Tourism in Europe. *Wallingford:* CABI. P. 166–200 [in English].

19. Thomas, G. (2024). Challenges and Trends of Digital Innovation in the Tourism Sector: Contemporary Literature Review. *Open Journal of Business and Management*. 12, 179–190. Doi: *10.4236/ojbm.2024.121013* [in English].

20. Timothy, Dallen J. (2020). Cultural Heritage and Tourism: An Introduction. Bristol, Blue Ridge Summit: Channel View Publications, Retrieved from https://doi.org/10.21832/9781845417727 [in English].

21. Why we post: a global anthropological research project on the uses and consequences of social media. URL: https://www.ucl.ac.uk/social-historical-sciences/anthropology/ research/why-we-post [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 792.01.038.6»20»(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ
викладач кафедри майстерності актора, Харківська Державна Академія Культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *https://orcid.org/0009-0005-8340-5197*

Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
аспірант кафедри культурології, Харківська Державна Академія Культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-7044-5150*
Scopus ID: *58042574300*

Бібліографічний опис статті: Гориславець, В., Гориславець, Є. (2025). НЕ-ремінісцентність як естетична стратегія сучасного українського театру: від периферії до нової присутності. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 331–339, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42

НЕ-РЕМІНІСЦЕНТНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА СТРАТЕГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ВІД ПЕРИФЕРІЇ ДО НОВОЇ ПРИСУТНОСТІ

Мета роботи. *Концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності на основі синтезу концепцій виробництва присутності (Г.У. Ґумбрехт), аури та надлишковості досвіду (В. Беньямін, З. Кракауер) та рекурсивних структур свідомості (Д. Гофстедтер) для аналізу сучасних театральних процесів в українському та міжнародному контексті.* **Методологія** *базується на феноменологічному підході до аналізу театрального досвіду як присутності; компаративному методі для зіставлення НЕ-ремінісцентних практик від Ф. Кафки до сучасного театру; структурно-семіотичному аналізі для виявлення рекурсивних механізмів. Ключовим методологічним принципом є аналіз театральних явищ, починаючи з ефектів присутності, а не значення.* **Наукова новизна.** *Вперше систематизовано та концептуалізовано театральні практики, що існують від початку XX століття, але не мали адекватного теоретичного осмислення. Введено поняття НЕ-ремінісцентності як естетичної стратегії створення театрального досвіду без апеляції до культурної пам'яті. Продемонстровано, як синтез концепцій присутності, аури та дивної петлі створює продуктивну аналітичну модель для розуміння сучасного театру. Виявлено специфіку функціонування НЕ-ремінісцентних стратегій в українському контексті як відповіді на травматичний досвід та неможливість традиційної репрезентації.* **Висновки.** *НЕ-ремінісцентність є продуктивною концептуальною рамкою для аналізу значного сегменту театральних практик XX-XXI століть. Від літературних експериментів Кафки до сучасних імерсивних перформансів простежується спільна логіка відмови від культурних референцій на користь чистої присутності. В українському театрі ці стратегії набувають особливого значення як спосіб роботи з травматичним досвідом війни. Концепція відкриває нові перспективи для театральної критики, освіти та терапевтичних практик.*

Ключові слова: *НЕ-ремінісцентність, виробництво присутності, аура, дивна петля, український театр, постдраматичний театр, травматичний досвід.*

Volodymyr HORYSLAVETS
Lecturer at the Acting Mastery Department, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID*: https://orcid.org/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: *https://orcid.org/0000-0001-7044-5150*
Scopus ID: *58042574300*

To cite this article: Horyslavets, V., Horyslavets, Ye. (2025). NE-reministsentnist′ yak estetychna stratehiia suchasnoho ukrains′koho teatru: vid peryferii do novoi prysutnosti [NON-reminiscence as an aesthetic strategy of contemporary Ukrainian theater: From periphery to new presence]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 331–339, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-42

NON-REMINISCENCE AS AN AESTHETIC STRATEGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATER: FROM PERIPHERY TO NEW PRESENCE

The purpose of the work *is to conceptualize aesthetic practices that function outside the system of cultural references by creating a theoretical framework of NON-reminiscence based on the synthesis of concepts of production of presence (H.U. Gumbrecht), aura and surplus of experience (W. Benjamin, S. Kracauer), and recursive structures of consciousness (D. Hofstadter) for the analysis of contemporary theatrical processes in Ukrainian and international contexts.* **Methodology** *is based on a phenomenological approach to the analysis of theatrical experience as presence; a comparative method for comparing NON-reminiscent practices from F. Kafka to contemporary theater; structural-semiotic analysis to identify recursive mechanisms. The key methodological principle is the analysis of theatrical phenomena starting from the effects of presence rather than meaning.* **Scientific novelty.** *For the first time, theatrical practices that have existed since the beginning of the 20th century but lacked adequate theoretical comprehension have been systematized and conceptualized. The concept of NON-reminiscence is introduced as an aesthetic strategy for creating theatrical experience without appeal to cultural memory. It demonstrates how the synthesis of concepts of presence, aura, and strange loop creates a productive analytical model for understanding contemporary theater. The specificity of NON-reminiscent strategies in the Ukrainian context as a response to traumatic experience and the impossibility of traditional representation is revealed.* **Conclusions.** *NON-reminiscence is a productive conceptual framework for analyzing a significant segment of theatrical practices of the 20th-21st centuries. From Kafka's literary experiments to contemporary immersive performances, a common logic of rejecting cultural references in favor of pure presence can be traced. In Ukrainian theater, these strategies acquire special significance as a way of working with the traumatic experience of war. The concept opens new perspectives for theater criticism, education, and therapeutic practices.*

Key words: *NON-reminiscence, production of presence, aura, strange loop, Ukrainian theater, postdramatic theater, traumatic experience.*

Актуальність. У «Перетворенні» Франца Кафки Грегор Замза прокидається комахою без жодних пояснень, причин чи символічних підтекстів (Кафка, 2012). Ця чиста подія, що не відсилає ні до чого крім самої себе, стала парадигмальною для цілого напряму в мистецтві XX-XXI століть – напряму, який досі не має адекватної назви та теоретичного осмислення. Від театральних експериментів Тадеуша Кантора (Kantor, 1991) до візуальної поетики Сергія Параджанова (Бережко-Камінська, 2024), від «Покоївок» Жана Жене (Жене, 2002) до сучасного імерсивного театру – скрізь проявляється та сама стратегія: створення художнього досвіду, що існує як чиста присутність, не апелюючи до культурної пам'яті чи системи референцій. Парадокс полягає в тому, що ці явища, будучи широко представленими в сучасному мистецтві, залишаються теоретично не названими. Традиційне театрознавство оперує категоріями, що передбачають систему відсилань: інтертекстуальність, алюзія, цитата, архетип. Але як аналізувати театр, що принципово відмовляється бути знаком? Як осмислити виставу, що не репрезентує, а презентує? Концепція НЕ-ремінісцентності, яку ми пропонуємо, є спробою дати ім'я цим процесам. Спираючись на теоретичні розробки Ганса Ульріха Ґумбрехта про виробництво присутності, Вальтера Беньяміна про ауру та Дуґласа Гофстедтера про рекурсивні структури, ця концепція дозволяє побачити спільну логіку в різноманітних художніх експериментах. В українській культурі елементи такої естетики простежуються від драматургічних експериментів Лесі Українки (Українка, 2024) до новітніх театральних форм. В українському контексті ця проблематика набуває особливої гостроти. Досвід війни створює ситуацію, коли традиційні способи художнього висловлювання виявляються недостатніми. НЕ-ремінісцентний театр пропонує можливість: замість вписування травми в готові наративні схеми, він створює простір для афективної присутності, де досвід може бути засвідчений без його раціоналізації. Важливо підкреслити: ми не претендуємо на відкриття нового явища. Митці інтуїтивно використовують ці стратегії вже понад століття. Наше завдання – створити концептуальний апарат для усвідомленої роботи з цими практиками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя для концептуалізації НЕ-ремінісцентних практик формується на перетині кількох дослідницьких традицій. Ключовою є праця Ганса Ульріха Ґумбрехта «Production of Presence: What Meaning Cannot Convey» (Gumbrecht, 2004), що пропонує альтернативу герменевтичній парадигмі. Ґумбрехт розрізняє «культуру значення», орієнтовану на інтерпретацію, та «культуру присутності», зосереджену на матеріальності досвіду. Особливо важлива концепція «осциляції» між ефектами присутності та значення. Ця методологія дозволяє аналізувати театр, починаючи з питання «що відбувається з моїм тілом?», а не «що це означає?» (Gumbrecht, 2004). Традиційний театр функціонує через ремінісценцію – приховане цитування культурних кодів, на відміну від алюзії як відкритого посилання, створюючи щільну мережу значень, яку НЕ-ремінісцентність прагне розірвати. Вальтер Беньямін у есе «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» розкриває ауру як надлишковість досвіду – те, що не піддається раціоналізації (Беньямін, 2002, с. 53–97). НЕ-ремінісцентний театр працює з парадоксом: створення аури через відмову від культурних нашарувань. Зігфрід Кракауер додає концепцію «порятунку фізичної реальності» – увагу до поверхні без пошуку прихованих значень (Kracauer, 1985). Дуґлас Гофстедтер сформулював поняття «дивної петлі» – рекурсивної структури самоспостереження, у якій система одночасно є суб'єктом і об'єктом свого пізнання (Гофстедтер, 2025). У театральному перформансі така петля виникає тоді, коли глядач спостерігає дію й водночас через свої реакції «пише» її далі, а актор, зчитуючи ці сигнали, змінює хід вистави; у результаті сцена й зал утворюють дзеркальну, взаємонавідну систему. НЕ-ремінісцентність радикалізує цей процес: петля остаточно замикається на самій собі, усуваючи будь-які зовнішні референції. Пітер Брук у «L'espace vide» інтуїтивно схоплює те, що Ґумбрехт концептуалізує: театр як інтенсифікована присутність (Brook, 2014). Ганс-Тіс Леманн описує постдраматичний театр як вихід за межі репрезентації (Lehmann, 2005), але НЕ-ремінісцентність не є «пост-» феноменом – вона існує паралельно як альтернативний модус. В українській культурі НЕ-ремінісцентні елементи простежуються від експериментів Лесі Українки до сучасності. Ганна Веселовська фіксує прагнення авангарду 1920-х до «чистої театральності» (Веселовська, 2010). Олександр Клековкін надає термінологічний апарат для переосмислення (Клековкін, 2020). Жанна Бортнік аналізує деконструкцію національних наративів (Бортнік, 2023), що відкриває простір для НЕ-ремінісцентного прочитання.

Мета цього дослідження – концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності. Ця рамка базується на синтезі трьох ключових концепцій: виробництва присутності Ганса Ульріха Ґумбрехта, розуміння аури як надлишковості досвіду у Вальтера Беньяміна та Зігфрида Кракауера, а також рекурсивних структур свідомості Дуґласа Гофстедтера. Дослідження прагне заповнити концептуальну лакуну в сучасному театрознавстві – відсутність адекватного інструментарію для аналізу практик, що працюють поза репрезентативною парадигмою. Наше завдання – систематизувати прояви НЕ-ремінісцентності від початку XX століття до сьогодення та створити теоретичну модель, що дозволяє аналізувати театр як простір виробництва присутності, а не декодування значень. Методологічно дослідження спирається на принцип аналізу театральних явищ через їхні матеріальні ефекти, а не семіотичний зміст. Особлива увага приділяється українському контексту, де НЕ-ремінісцентні стратегії набувають специфічного значення як відповідь на травматичний досвід та неможливість традиційної репрезентації. Дослідження не створює нову естетичну програму, а дає ім'я явищам, які вже існують, відкриваючи можливість для їх усвідомленого розвитку в театральній практиці, критиці та освіті.

Виклад основного матеріалу дослідження. У «Перетворенні» Франца Кафки Грегор Замза прокидається комахою без жодних пояснень, причин чи символічних підтекстів (Кафка, 2012). Це речення стало парадигмальним для цілого напряму в мистецтві XX століття. Не тому перетворився, не для чого, не як символ – просто перетворився. Ця радикальна безпричинність створює особливий естетичний ефект: читач стикається з чистою подією, що не відсилає ні до чого, крім самої себе. У театрі

подібну стратегію розвивав Жан Жене. «Покоївки» представляють ритуал без міфу – дві служниці безкінечно програють сцену вбивства господині, але це програвання не веде ні до катарсису, ні до розуміння (Жене, 2002). Тадеуш Кантор у своєму «театрі смерті» йде ще далі: актори-манекени, предмети-актори – усе працює на створення присутності, що не репрезентує нічого, крім власної матеріальності (Kantor, 1991). Вальтер Беньямін розкриває ауру як надлишковість досвіду – те, що перевищує функціональність та значення (Беньямін, 2002, с. 53-97). НЕ-ремінісцентний театр створює парадокс: нову ауру через відмову від культурних нашарувань. Вся енергія спрямована на інтенсифікацію «тут і тепер». Зігфрід Кракауер додає важливий нюанс – «порятунок фізичної реальності» без пошуку прихованих значень (Kracauer, 1985). НЕ-ремінісцентний театр приймає цей виклик: коли актор рухається сценою, важлива не символіка, а сама траєкторія тіла в просторі. Ганс Ульріх Гумбрехт пропонує теоретичну рамку для того, що митці робили інтуїтивно. Його концепція «епіфанії» – моменту прориває присутності крізь значення – стає ключовою (Gumbrecht, 2004). НЕ-ремінісцентний театр прагне зробити епіфанію перманентним станом. Театр виявляється привілейованим простором: актор і глядач існують в одному часі та просторі. Ця базова умова стає не технічною передумовою, а змістовним центром. НЕ-ремінісцентність – це режим функціонування мистецтва, де твір створює власну реальність. По-перше, це «дивна петля» без зовнішніх референцій (Гофстедтер, 2025) – театральна подія відсилає лише до власного розгортання. Механізм такий: глядач спостерігає за актором, усвідомлює себе спостерігачем, потім усвідомлює актора, що усвідомлює його погляд – виникає коливання між рівнями сприйняття. Цей рекурсивний рух вперед-назад створює осциляцію, з якої емерджентно народжується новий рівень присутності, не зводимий до суми складових. По-друге, виробництво нової аури через відмову від традиції. По-третє, створення надлишковості через концентрацію на моменті. НЕ-ремінісцентність – не художній напрям, а аналітична категорія для розуміння практик від Кафки до новітніх театральних форм. НЕ-ремінісцентні стратегії в українській культурі мають глибоке коріння. Леся Українка в драматичних поемах створює особливий тип театральності, де міфологічний матеріал парадоксально працює на деконструкцію власних культурних основ. «Лісова пісня» – не романтичне повернення до фольклору, а модерністське випорожнення міфу до чистої форми (Українка, 2024). Мавка не репрезентує українську міфологію – вона є чистою силою метаморфози, що не піддається культурній фіксації. У кінематографі Сергій Параджанов створює візуальну поетику, що працює за принципами НЕ-ремінісцентності. «Тіні забутих предків» не є етнографічною реконструкцією, попри автентичність деталей (Бережко-Камінська, 2024). Кожен кадр існує як самодостатня візуальна подія, що не ілюструє наратив, а створює власну реальність. Сучасний український контекст радикалізує умови для НЕ-ремінісцентних практик. Війна створює ситуацію, коли традиційні способи осмислення виявляються недієвими. Травма є досвідом, що не піддається символізації – розрив у тканині значень (Грицак, 2023). НЕ-ремінісцентний підхід не репрезентує травму, а створює простір для її присутності. Відмова від культурних кліше дозволяє травматичному досвіду проявитися в сирій формі. Коли театр не пропонує готових інтерпретацій, глядач залишається сам на сам з досвідом – власним і чужим, що резонують. Показовим є досвід «Театру ветеранів» у Києві, де військові самі пишуть вербатим-п'єси й виходять на сцену; їхній творчий жест поступово оформлюється у безпечний ритуал співприсутності, в якому травма не ілюструється, а безпосередньо проживається й трансформується в реальному часі (НВ, 2025). Концепція периферії, розроблена Іммануїлом Валлерстайном для світ-системного аналізу (Wallerstein, 1974), виявляється продуктивною для розуміння культурних процесів. Україна як культурна периферія має структурну позицію з особливими можливостями. Центр обтяжений історією – кожен жест несе вагу століть. Периферія вільніша від обов'язковості традиції. Український театр може дозволити радикальні експерименти не всупереч традиції, а поруч з нею. Периферійність означає особливу чутливість до глобальних процесів. Без потужного фільтру власної традиції периферія стає простором, де культурні потоки зустрічаються в чистому вигляді. Це створює умови для

несподіваних синтезів, експериментів, неможливих у центрі. НЕ-ремінісцентність пропонує працювати з умовою відсутності як естетичним ресурсом. Аналізуючи конкретні театральні практики через призму НЕ-ремінісцентності, важливо дотримуватися методологічного принципу Ґумбрехта: починати з опису ефектів присутності (Gumbrecht, 2004). Що відбувається з тілом глядача? Які матеріальні фактори створюють театральний досвід? Візьмемо для прикладу вистави Харківського Авторського Театру «Котелок». «Трюча», драматург Володимир Снігурченко, режисерка Олена Роман (Трюча, 2009) починається в порожньому просторі – не декорованому, а саме порожньому. Актори рухаються повільно, їхні жести не імітують життя, не створюють характери. Текст мінімальний, слова функціонують як звукова матерія, що організує час. Ключовий момент – робота з паузами. Вони не означають нічого, крім тривання часу. Ця порожнеча спочатку лякає, потім приходить спокійне перебування в часі без необхідності його заповнювати. «Північне сяйво», драматург Володимир Снігурченко, режисерка Альона Самойленко (Північне сяйво, 2015) працює через радикальну відмову від візуальності. Як описує Тетяна Столярова, вистава проходить у цілковитій темряві підвалу, де «всі актори говорять репліки одного героя – сина, що спить зі своєю матір'ю, стає її сутенером, воює в Афгані» (Столярова, 2015). Глядач чує голоси, звуки гітари, барабанів, тріскіт гілок, але нічого не бачить. Текст вистави асоціативний, багатозначний, створює дезорієнтуючий ефект. Особливо показовий фінал: акторка підходить до кожного глядача з проханням піти. Столярова фіксує розгубленість: «Хтось залишається на своїх місцях, думаючи, що це частина вистави, хтось одразу зривається з місця і йде геть» (Столярова, 2015). Ця невизначеність – не недолік, а стратегія. Глядач не знає, де закінчується вистава і починається реальність, що і є проявом НЕ-ремінісцентної осциляції між театром і життям. НЕ-ремінісцентний театр робить видимими матеріальні фактори, які традиційно залишаються «прозорими». Температура, акустика, фактура – все стає змістовними елементами. У виставі «Острів Буян», режисер Володимир Гориславець (Острів Буян, 2007) ключовим елементом стає запах печива, що випікається на сцені. Це не ілюстрація затишку – запах створює тілесну пам'ять, яка оминає свідомість. Фінальна роздача печива глядачам створює спільний тілесний досвід через найбазовіший рівень – смакові рецептори. Сучасні форми театру – site-specific та імерсивний – створюють особливі умови для НЕ-ремінісцентних стратегій. Коли театр виходить за межі традиційної сцени, він автоматично позбавляється багатьох культурних конотацій. Глядач опиняється в просторі, де звичні театральні коди не працюють, що змушує його перейти від декодування значень до переживання присутності. НЕ-ремінісцентні стратегії не є винятково українським феноменом. По всьому світу митці приходять до схожих рішень, хоча й різними шляхами. Японський режисер Тадасі Сузукі в своєму «методі ніг» створює театр чистої енергії (Suzuki, 2023). Актори годинами тренують специфічні способи ходьби, що генерують потужні психофізичні стани. Це не імітація традиційного японського театру – Сузукі створює нову тілесність, що не відсилає ні до чого, крім власної інтенсивності. Бельгійська Needcompany в «Isabella's Room» працює з фрагментарністю без намагання скласти фрагменти в ціле (Lauwers, 2007). Сцени не пов'язані причинно-наслідковими зв'язками, персонажі не мають психологічної цілісності. За фрагментарністю стоїть глибокий емоційний досвід втрати, неможливості відновити минуле. The Wooster Group використовує технології не для створення ілюзії, а для її руйнування. Як зазначає Авра Сідіропулу, технології в їхніх виставах «оголюють театральну машину і водночас фрагментують присутність актора, підкреслюють конфлікт між його реальним і віртуальним «я» (Sidiropoulou, 2019). Парадоксально це створює не відчуження, а нову інтимність – глядач бачить театр у процесі самостворення. Аналіз конкретних практик дозволяє виявити основні стратегії створення НЕ-ремінісцентного театру, які часто переплітаються та взаємодоповнюють одна одну в межах однієї вистави. *Редукція до матеріальності* стає вихідною точкою – театральна дія зводиться до базових елементів: тіла, простору, світла, звуку. Це не мінімалізм як естетична програма, а радше концентрація на безпосередній присутності матеріального. Актор не грає роль, а маніфестує власну тілесність; простір не зображує

місце дії, а існує як конкретна архітектоніка; світло не створює атмосферу, а стає самостійною субстанцією. З цією стратегією тісно пов'язана *темпоральна інтенсифікація* – робота з часом як самостійною матерією. Уповільнення робить видимими мікрорухи та мікрозміни, які зазвичай проходять повз увагу. Прискорення створює ефект втрати контролю, коли свідомість не встигає за тілом. Зупинки розривають лінійний потік, створюючи провали в часі. Петлі та повтори руйнують відчуття прогресу, занурюючи глядача в циклічність без розвитку. Час перестає бути нейтральним контейнером для подій і стає активним учасником театральної дії. *Сенсорна дезорієнтація* працює через позбавлення глядача звичних каналів сприйняття. Темрява, як у «Північному сяйві», не просто відсутність світла – це активний стан, що загострює слух, тактильність, пропріоцепцію. Тиша не порожнеча звуку, а напружене очікування, що робить чутним власне дихання та серцебиття. Позбавлення візуальних орієнтирів змушує глядача покладатися на інші відчуття, відкриваючи режими чутливості, зазвичай пригнічені домінуванням зору. *Рекурсивне самоспостереження* створює складні петлі усвідомлення. Глядач спостерігає за актором, усвідомлює себе спостерігачем, потім усвідомлює актора, що усвідомлює його погляд – виникає коливання між рівнями сприйняття. Цей рекурсивний рух вперед-назад породжує осциляцію, з якої емерджентно виникає новий рівень присутності, не зводимий до суми складових. Театр стає дзеркалом, що відбиває не образи, а сам процес дивлення.

Нарешті, *афективне зараження* працює на дораціональному рівні, передаючи стани минаючи свідомість. Ритм дихання акторів синхронізується з диханням глядачів, м'язовий тонус передається через дзеркальні нейрони, емоційні стани поширюються як вірус. Глядач не розуміє раціонально, що відбувається, але відчуває себе втягнутим у спільний афективний потік. Це не емпатія в традиційному розумінні – співпереживання персонажу – а резонанс на рівні тілесності. Ці стратегії не існують ізольовано. У конкретній виставі вони утворюють складні констеляції, взаємопідсилюючи одна одну. Редукція до матеріальності створює умови для темпоральної інтенсифікації; сенсорна дезорієнтація відкриває можливість для афективного зараження; рекурсивне самоспостереження виникає на перетині всіх інших стратегій. Разом вони працюють на створення театрального досвіду, який не можна звести до значення, перекласти на мову культурних кодів, вписати в існуючі інтерпретативні схеми. НЕ-ремінісцентний театр не розповідає історії – він створює події присутності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволило концептуалізувати естетичні практики, що функціонують поза системою культурних референцій, через створення теоретичної рамки НЕ-ремінісцентності. Ця концепція не претендує на відкриття нового явища – подібні стратегії існують у мистецтві від початку XX століття, від літературних експериментів Франца Кафки до сучасних імерсивних перформансів. Наше завдання полягало в тому, щоб дати ім'я цим процесам, створити аналітичний інструментарій для їх осмислення та усвідомленого розвитку. Синтез концепцій виробництва присутності Ганса Ульріха Ґумбрехта, розуміння аури та надлишковості досвіду у Вальтера Беньяміна і Зігфрида Кракауера, а також рекурсивних структур свідомості Дугласа Гофстедтера виявився продуктивним для створення цілісної теоретичної моделі. НЕ-ремінісцентність постає як особливий режим функціонування мистецтва, де твір створює власну реальність замість того, щоб відсилати до іншої. Аналіз конкретних театральних практик підтвердив універсальність виявлених стратегій при їх локальній специфіці. В українській культурі НЕ-ремінісцентні витоки простежуються від драматургічних експериментів Лесі Українки до візуальної поетики Сергія Параджанова. Сучасний український театр виявляє особливу схильність до цих форм, що пов'язано з травматичним досвідом війни та структурною позицією периферії, яка парадоксально стає перевагою для радикальних експериментів. НЕ-ремінісцентність не заперечує культуру як таку. Вона пропонує альтернативний модус існування мистецтва, що співіснує з традиційними репрезентативними формами. В епоху інформаційного перевантаження та кризи великих наративів НЕ-ремінісцентні стратегії відповідають на глибинний запит – потребу в безпосередньому досвіді, в моментах інтенсивної присутності,

що не потребують культурного декодування. Практичне значення концепції виявляється в кількох вимірах. Для театральної критики вона пропонує альтернативу інтерпретативним штампам. Для театральної освіти – розширює методологічний інструментарій, вчить працювати з присутністю, а не лише зі значенням. Особливо важливим є терапевтичний потенціал НЕ-ремінісцентних практик для роботи з травматичним досвідом, що не піддається вербалізації. **Перспективи подальших досліджень** відкриваються в кількох напрямках. Емпіричні дослідження глядацького досвіду можуть виявити психофізіологічні механізми переходу від семіотичного до присутнього режиму сприйняття. Компаративні студії дозволять простежити прояви НЕ-ремінісцентності в різних культурних контекстах. Технологічний вимір відкриває можливості для експериментів з новими формами присутності через VR та AI. Педагогічні імплікації потребують розробки методик навчання НЕ-ремінісцентним стратегіям. Окремої уваги заслуговує український контекст. Війна триває, травматичний досвід накопичується, традиційні форми осмислення виявляються недостатніми. НЕ-ремінісцентний театр може стати не просто естетичним експериментом, а необхідним інструментом культурного виживання – способом свідчити про несвідчене, створювати спільність за межами зруйнованих наративів. Театр завжди був лабораторією людського. В епоху НЕ-ремінісцентності він стає лабораторією присутності – місцем, де випробовуються нові форми буття разом. Це не втеча від складності світу, а спроба знайти інший спосіб бути в цій складності – не через інтерпретацію, а через інтенсивність, не через знання, а через присутність. У цьому, можливо, і полягає головний урок НЕ-ремінісцентності: іноді, щоб по-справжньому зрозуміти, треба спочатку відмовитися від розуміння.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваности // *В. Беньямін. Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 53–97.
2. Бережко-Камінська Ю. Сергій Параджанов. Режисер свого життя. Київ : Саміт-Книга, 2024. 272 с.
3. Бортнік Ж. І. Деконструкція національних наративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Лєни Лягушонкової, В. Ченського) // *Міжнародний філологічний часопис*. 2023. № 3(27). С. 72–81. DOI: https://doi.org/10.31548/philolog14(3).2023.08.
4. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Гогін І. [Острів Буян. Вистава ХАТ «Котелок». 2007]. YouTube. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLais8GwcNWbzI3JfTKMKjvFl8yfKoQYHf (дата звернення: 31.07.2025).
6. Гориславець В. М., Гориславець Є. В. Трансформація театральних практик у контексті культури XXI століття // *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 335–340. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48.
7. Громадське. Волинь. [Північне сяйво. Відеосюжет. 2015]. YouTube. URL: https://youtu.be/2PwN3r77o9I (дата звернення: 31.07.2025).
8. Гофстедтер Д. Р. Ґедель, Ешер, Бах. Вічне золоте плетиво / Пер. з англ. Г. Ігліна, Київ : BookChef, 2025. 1024 с.
9. Грицак Я. Спасти себе і спасти ціле людство. Конференція «Стійкість: UA» м. Львів. 2023. Збруч : веб-сайт. URL: https://zbruc.eu/node/115430 (дата звернення: 31.07.2025).
10. Жене Ж. Покоївки / Пер. з франц. Ю. Покальчук, Львів : Кальварія, 2002. 128 с.
11. Кафка Ф. Перевтілення // *Ф. Кафка. Твори (оповідання, романи, листи, щоденники)* / Пер. з нім. Є. Попович, Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. С. 73–125.
12. Клековкін О. Ю. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. Київ : Арт Економі, 2020. 232 с.
13. НВ. Театр ветеранів – де і для чого існує, хто грає і які вистави ставлять, як це допомагає військовим. *НВ*. 2025. URL: https://nv.ua/ukr/ukraine/events/teatr-veteraniv-de-i-dlya-chogo-isnuye-hto-graye-i-yaki-vistavi-stavlyat-yak-ce-dopomagaye-viyskovim-50520024.html (дата звернення: 03.08.2025).
14. Сафіна І. [Трюча. Вистава ХАТ «Котелок». 2009]. YouTube. URL: https://youtu.be/vXf2YOZFQnI (дата звернення: 31.07.2025).
15. Столярова Т. Вистава в темряві. 2015. Збруч : веб-сайт. URL: https://zbruc.eu/node/42597 (дата звернення: 31.07.2025).
16. Українка Л. Лісова пісня. Драми. Київ : Віхола, 2024.
17. Brook P., Dumur G., Estienne C., Fayolle F. L'espace vide: Écrits sur le théâtre. Paris : Éditions du Seuil, 2014.

18. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford (CA) : Stanford University Press, 2004.

19. Kantor T. Lekcje mediolańskie. Kraków : Cricoteka / City Congress Office, 1991.

20. Kracauer S. Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985.

21. Lauwers J. The Art of Entertainment. Ghent ; Amsterdam : Academia Press & IT&FB Publishing, 2007.

22. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2005.

23. Sidiropoulou A. Identity, technology, nostalgia: The theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. [Електронний ресурс]. The Theatre Times, 2019. URL: https://thetheatretimes.com/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/ (дата звернення: 31.07.2025).

24. Suzuki T. [The Suzuki Method – stomping 26.04.2013]. YouTube. URL: https://youtu.be/ZFQSBOiyP9o (дата звернення: 31.07.2025).

25. Wallerstein I. The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. Vol. 1. New York : Academic Press, 1974. 440 p.

REFERENCES:

1. Beniamin V. (2002). Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosty [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. *V. Beniamin, Vybrane* (pp. 53–97). Lviv: Litopys. [in Ukrainian].

2. Berezhko-Kaminska, Y. (2024). *Serhii Paradzhanov. Rezhyser svoho zhyttia* [Serhii Paradzhanov. Director of his own life]. Kyiv: Samit-Knyha. [in Ukrainian].

3. Bortnik, Zh.I. (2023). Dekonstruktsiia natsionalnykh naratyviv: trahikomediia i trahifars (dramaturhiia L. Tymoshenko, L. Lyagushonkova, V. Chensky) [Deconstruction of national narratives: Tragicomedy and tragifarce (dramaturgy by L. Tymoshenko, L. Lyagushonkova, V. Chensky)]. *Mizhnarodnyi filolohichnyi chasopys – International Journal of Philology*, 27(3), 72–81. https://doi.org/10.31548/philolog14(3).2023.08 [in Ukrainian].

4. Brook, P., Dumur, G., Estienne, C., & Fayolle, F. (2014). L'espace vide: Écrits sur le théâtre. Paris, France: Éditions du Seuil. [in French].

5. Genet, J. (2002). Pokoivky. (Yu. Pokalchuk, Trans.) [The maids] Lviv: Kalvariia. [in Ukrainian].

6. Gumbrecht, H. U. (2004). Production of presence: What meaning cannot convey. Stanford, CA, USA: Stanford University Press. [in English].

7. Hohin I. [Ostriv Buian. Vystava KhAT «Kotelok». 2007]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from https://youtube.com/playlist?list=PLais8GwcNWbzI3JfTKMKjvFl8yfKoQYHf [in Ukrainian].

8. Hofstadter, D. R. (2025). Gedel, Esher, Bakh. *Vichne zolote pletivo*. (H. Ihlina, Trans.) [Godel, Escher, Bach: An eternal golden braid]. Kyiv: BookChef. [in Ukrainian].

9. 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. https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-48 [in Ukrainian].

10. Hromadske. Volyn. [Pivnichne siayvo. Videosiuzhet. 2015]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from https://youtu.be/2PwN3r77o9I [in Ukrainian].

11. Hrytsak, Ya. (2023, April 24). Spasty sebe i spasty tsile liudstvo (To save oneself and all humanity). Zbruč. Retrieved July 31, 2025, from https://zbruc.eu/node/115430 [in Ukrainian].

12. Kafka, F. (2012). Peretvorennia (Metamorphosis) (Ye. Popovych, Trans.). In D. Zatonskyi (Ed.), Franz Kafka. Tvory (opovidannia, romany, lysty, shchodennyky) (pp. 73–125). Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian].

13. Kantor, T. (1991). Lekcje mediolańskie. Kraków, Poland: Cricoteka / City Congress Office. [in Polish].

14. Klekovkin, O. Yu. (2020). Teatralna kultura Ukrainy: Stsenarii. Roli. Statusy (Theatrical culture of Ukraine: Scenarios. Roles. Statuses). Kyiv: Art Ekonomi. [in Ukrainian].

15. Kracauer, S. (1985). Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp. [in German].

16. Lauwers, J. (2007). The art of entertainment. Ghent, Belgium; Amsterdam, Netherlands: Academia Press & IT&FB Publishing. [in English].

17. Lehmann, H.-T. (2005). Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, Germany: Verlag der Autoren. [in German].

18. NV. (2025, July 22). Teatr veteraniv: De i dlia choho isnuie, khto hraie i yaki vystavy stavliat, iak tse dopomahaie viiskovym (Veterans' theatre: Where and why it exists, who performs and which productions are staged, how it helps service members). *NV*. Retrieved August 3, 2025, from https://nv.ua/ukr/ukraine/events/teatr-veteraniv-de-i-dlya-chogo-isnuye-hto-graye-i-yaki-vistavi-stavlyat-yak-ce-dopomagaye-viyskovim-50520024.html [in Ukrainian].

19. Safina I. [Triucha. Vystava KhAT «Kotelok». 2009]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from https://youtu.be/vXf2YOZFQnI [in Ukrainian].

20. Sidiropoulou, A. (2019). Identity, technology, nostalgia: The theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. The Theatre Times. Retrieved July 31, 2025, from https://thetheatretimes.com/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/ [in English].

21. Stoliarova, T. (2015, October 15). Vystava v temriavi (Performance in the dark). Zbruč. Retrieved July 31, 2025, from https://zbruc.eu/node/42597 [in Ukrainian].

22. Suzuki T. [The Suzuki Method – stomping 26.04.2013]. YouTube. Retrieved July 31, 2025, from https://youtu.be/ZFQSBOiyP9o [in English].

23. Ukrainka, L. (2024). Lisova pisnia. Dramy (Forest song: Dramas). Kyiv: Vikhola. [in Ukrainian].

24. Veselovska, H. I. (2010). Ukrainskyi teatralnyi avanhard (Ukrainian theatrical avant-garde). Kyiv,: Feniks. [in Ukrainian].

25. Wallerstein, I. (1974). The modern world-system: Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century (Vol. 1). New York, NY, USA: Academic Press. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 39.04:797
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-43

Артем ДАНКАНІЧ
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, просп. Науки, 72, м. Дніпро, Україна, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-0824-1936*

Бібліографічний опис статті: Данканіч, А (2025). Образ танцю в культурній антропології. *Fine Art and Culture Studies, 4, 340–345, doi:* https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-43

ОБРАЗ ТАНЦЮ В КУЛЬТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ

Танець є не лише естетичним виміром життя, а й формою його глибинного осмислення. Він часто відображає ті аспекти соціального буття, які складно передати вербальними засобами. Його витоки сягають дописемної доби, що свідчить про визначальний вплив танцю на людське життя від початку історії цивілізації.

Метою статті *є полягає у розкритті образу танцю в концепціях провідних культурних антропологів – Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Б. Маліновського, Е. Еванс-Прітчарда та Д. Еллера.*

Методологічну *основу статті становлять принципи історизму та компаративний метод, що дало змогу виявити конотації танцю як у сучасній культурі, так і в первісних та традиційних культурних практиках.*

Наукова новизна. *Аналіз досліджень Джорджа Фрезера, Броніслава Маліновського, Евана Еванса-Прітчарда та Джека Еллера засвідчує, що в первісних суспільствах танець становив невід'ємну частину релігійних, соціальних та культурних практик. Він функціонував не лише як форма мистецької розваги, але й як сакральний ритуал, засіб комунікації з надприродним, інструмент соціальної інтеграції та символічне відображення життєво значущих процесів (полювання, війни, аграрної діяльності). Драматичне мистецтво європейської цивілізації сформувалося на основі сакральних танців Стародавньої Греції, що підтверджує глибинний зв'язок між танцем, театральними та літературними формами. Водночас етнографічні матеріали з Нової Гвінеї, Африки та Тибету демонструють універсальний характер цього феномена: у різних культурах танець виступав «мостом» між людиною, природою та сакральною сферою.*

Висновки. *Попри майже повне зникнення сакрального танцю в сучасній культурі, його рудиментарні форми й далі зберігаються в народних традиціях, обрядах та ритуалах різних етносів. Це свідчить про стійкість танцю як універсальної культурної практики, здатної поєднувати релігійні, соціальні та естетичні принципи. Отже, танець постає не лише художнім феноменом, а й фундаментальною формою вираження колективного досвіду людства, що виявляється у різні історичні періоди та в різних культурних традиціях*

Ключові слова: *танець, ритуал, культурна антропологія, шаманізм, тотемізм, магічні практики.*

Artem DANKANICH
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, 72 Nayku Avenue, Dnipro, Ukraine, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-0824-1936*

To cite this article: Dankanich, A. (2025). Obraz tantsiu v kulturnii antropolohii [The Image of Dance in Cultural Anthropology]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 340–345, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-43

THE IMAGE OF DANCE IN CULTURAL ANTHROPOLOGY

Dance is not only an aesthetic dimension of life but also a form of its profound comprehension. It often reflects those aspects of social existence that are difficult to convey through verbal means. Its origins date back to the pre-literate era, which testifies to the fundamental influence of dance on human life since the very beginning of civilization.

The aim of the article *is to explore the image of dance in the concepts of leading cultural anthropologists such as E. Tylor, J. Frazer, B. Malinowski, E. Evans-Pritchard, and J. Eller.*

The research methodology. *The methodological framework of the article is based on the principles of historicism and the comparative method, which made it possible to identify the connotations of dance both in modern culture and in primitive and traditional cultural practices.*

Scientific novelty. *The analysis of the works of George Frazer, Bronisław Malinowski, E. E. Evans-Pritchard, and Jack Eller demonstrates that in primitive societies dance constituted an integral part of religious, social, and cultural practices. It functioned not only as a form of artistic entertainment but also as a sacred ritual, a means of communication with*

the supernatural, an instrument of social integration, and a symbolic representation of vital processes (hunting, warfare, agriculture). The dramatic art of European civilization originated from the sacred dances of Ancient Greece, which confirms the deep interconnection between dance, theatrical, and literary forms. At the same time, ethnographic evidence from New Guinea, Africa, and Tibet illustrates the universal character of this phenomenon: in different cultures, dance served as a «bridge» between humans, nature, and the sacred sphere.

Conclusions. *Despite the almost complete disappearance of sacred dance in modern culture, its rudimentary forms are still preserved in folk traditions, ceremonies, and rituals of various ethnic groups. This testifies to the resilience of dance as a universal cultural practice capable of combining religious, social, and aesthetic principles. Thus, dance emerges not only as an artistic phenomenon but also as a fundamental form of expressing the collective experience of humanity, manifested across different historical periods and cultural traditions.*

Key words: *dance, ritual, cultural anthropology, shamanism, totemism, magical practices.*

Актуальність проблеми. Людина є надзвичайно складною та багатогранною істотою. Її сутність протягом багатьох століть намагаються осягнути міфологія, релігія, філософія, природничі та гуманітарні науки. Ці пошуки відображені у тисячах досліджень, концепцій, гіпотез і припущень. Водночас особливе місце у розумінні природи людини належить мистецтву. Саме в цій сфері культури людство найповніше реалізувало свою творчу природу та потенціал. У образотворчому мистецтві, музиці, театрі, літературі й архітектурі людина знайшла не лише можливість осмислювати дійсність на рівні художніх образів, а й утілювати власне естетичне бачення світу.

Серед зазначених видів мистецтва особливе місце посідає танець. Його роль у культурному житті суспільства є винятковою. Танець функціонує у релігійних ритуалах, військовій справі, спорті, театрі й навіть у цифрових іграх. Сфера його застосування надзвичайно широка. Попри те, що традиційно танець розглядають у контексті хореографії, спроби його осмислення зустрічаються і в історії філософії, релігієзнавства та антропології. Для мислителів і вчених танець постає не лише як форма художнього відображення світу, а й як спосіб долучення до трансцендентного через містико-релігійні практики. Тому не буде перебільшенням стверджувати, що на відміну від популярної культури, філософська, релігієзнавча й антропологічна традиції надають значно ширший спектр смислових інтерпретацій танцю. Врахування цих контекстів дозволяє зрозуміти його глибинні культурно-світоглядні засади та витоки. У межах культурної антропології образ танцю набув вагомої наукової уваги та став об'єктом комплексного дослідження. Тому аналіз результатів, отриманих провідними культурними антропологами, становить важливе завдання культурологічної науки та визначає актуальність написання цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як зазначалося вище, танець вивчається у різних контекстах: антропологічному, релігієзнавчому, мистецтвознавчому, хореографічному, культурологічному, феноменологічному тощо. Проте саме в межах антропологічних студій здійснено найретельніший аналіз його витоків та еволюції. Серед класиків культурної антропології особливе місце належить Е. Тайлору (Edward Tylor), який у праці «Антропологія як пропедевтика до вивчення людини і цивілізації» (Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization) запропонував панорамний огляд ролі танцю у становленні перших цивілізацій (Tylor, 1896). Важливий внесок зробив і Дж. Фрезер (James Frazer), який у відомій монографії «Золота гілка: дослідження магії та релігії» (The Golden Bough: A Study in Magic and Religion) проаналізував міфологічні, релігійні та ритуальні аспекти танцю (Frazer, 2009). Його послідовник Б. Маліновський (Bronislaw Malinowski) у праці «Магія, наука і релігія та інші есе» (Magic, Science and Religion and Other Essays) розглянув зв'язок танцю з магічними практиками (Malinowski, 1948). Значну увагу ритуальним та екстатичним формам танцю приділив і Е. Е. Еванс-Прітчард (Edward Evan Evans-Pritchard) у книзі «Теорії первісних релігій» (Theories of Primitive Religion) (Evans-Pritchard, 1965). Ґрунтовний аналіз антропологічних основ релігії запропонував сучасний американський учений Дж. Еллер (Jack David Eller) у монографії «Вступ до антропології релігії: культура і трансцендентне» (Introducing Anthropology of Religion: Culture to the Ultimate) (Eller, 2007), де танцю відведено чільне місце серед ритуальних практик. Серед новітніх досліджень варто відзначити колективну працю «Танцюючі культури: глобалізація, туризм та ідентичність в антропології танцю» (Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity

in the Anthropology of Dance) під редакцією Е. Н. Крінгельбах та Дж. Скіннера (Kringelbach, 2014; Skinner, 2014). У ній проаналізовано соціальні функції танцю та його роль у формуванні національної ідентичності. Автори підкреслюють, що саме у 1960–1970-х роках остаточно сформувалася антропологія танцю як окрема наукова дисципліна (Kringelbach, 2014; Skinner, 2014, p. 2), хоча перші її дослідження сягають XIX століття (Г. Спенсер, Е. Дюркгайм, Ф. Боас, Р. Маретт) і продовжуються в працях XX століття (А. Редкліф-Браун, Б. Маліновський) (Kringelbach, 2014; Skinner, 2014, p. 4).

У сучасних монографіях з культурної антропології танець згадується лише опосередковано. Зокрема, у працях К. Коттака «Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology» (2022), В. Балє «Inside Cultures: An Introduction to Cultural Anthropology» (2022) та Т. Еріксена «Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology» (2023) проблематиці танцю не приділено окремих розділів. Ба більше, у них фактично відсутні згадки про класиків культурної антропології – Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Б. Маліновського та інших, які глибоко досліджували танець. Формат статті не дозволяє охопити весь масив праць з антропології танцю в історичній та суспільній перспективах, тому увагу зосереджено лише на тих дослідженнях, які мають найбільше значення для теми й мети статті.

Мета дослідження полягає у розкритті образу танцю в концепціях провідних культурних антропологів – Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Б. Маліновського, Е. Еванс-Прітчарда та Д. Еллера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Насамперед слід зауважити, що танець у сучасній культурі та танець у домодерну епоху мають суттєві відмінності. Перебуваючи у XXI столітті й сприймаючи танець передусім як вид мистецтва, може здаватися, що подібну функцію він виконував і в архаїчні часи. Проте таке уявлення не відповідає історичній реальності. Як слушно зазначає піонер культурної антропології Е. Тайлор, танці сучасній людині видаються «модернізованими легковажними розвагами». Водночас, на думку вченого, «…у дитинстві цивілізації вони мали пристрасний і урочистий сенс. Дикуни і варвари, танцюючи, виражали свою радість, смуток, любов, лють, а також магічні й релігійні переживання. Лісові індіанці Бразилії, які постійно стикалися з небезпеками та рідко зазнавали успіху на полюванні, могли під час місячних зібрань розбурхати себе лише активними танцями. Вони робили це, кілька разів обходячи зі зброєю довкола великого глиняного горщика, наповненого алкогольним напоєм. Їхні рухи нагадували примітивну польку, а чоловіки та жінки виконували грубі придворні танці. Те саме стосується й лютого бойового танцю, який виконували озброєні воїни з розфарбованими тілами, маршуючи в рядах туди й назад під гучне скандування, що далеко лунало. Дикуни, стрибаючи й волаючи навколо вогнища в лісі, швидко перетворювалися на шалений натовп. Для них танець був не розвагою, а засобом впливу на реальність; вони вірили, що він безпосередньо діє на зовнішній світ» (Tylor, 1896, p. 226).

Ці відмінності простежуються при аналізі світогляду давньої людини, її побуту, моралі та традицій. У багатьох аспектах міфологія та ритуальна практика мають хореографічний характер, про що свідчать праці відомих антропологів і істориків. Зокрема, всесвітньо відомий дослідник Дж. Фрезер у своїй класичній праці «Золота гілка: дослідження магії та релігії» (The Golden Bough: A Study in Magic and Religion), аналізуючи роль танцю в архаїчній свідомості, наводить приклади трансових практик. Так, він цитує старого історика Мадагаскару, який описує звичай: «…поки чоловіки перебували на війні, жінки й дівчата не переставали танцювати ні вдень, ні вночі. Вони не йшли спати, не готували їжі та не відвідували домівок. Вони вірили, що безперервним танцем надають своїм чоловікам сили, мужності та щастя, оберігаючи їх від загибелі чи поранення. Цей звичай вони виконували з релігійною відданістю» (Frazer, 2009, p. 26).Поєднання танцю та ритуалу, як зазначає Дж. Фрезер, було поширеним у багатьох регіонах архаїчного світу, що підтверджується численними свідченнями колоніальних зустрічей європейців з корінним населенням Африки, Латинської Америки, Азії та Австралії. Описуючи події Англо-ашантійських війн, Фрезер наводить спостереження: «У західноафриканському місті Фрамін, під час війни з Ашанті, жінки воїнів виконували особливий танець. Вони були пофарбовані в білий

колір, носили лише короткий одяг, а на їх чолі стояла стара чаклунка у білому вбранні. Її чорне волосся стирчало у вигляді рогу, а обличчя, груди, руки та ноги були розписані білими колами й півмісяцями. Усі тримали довгі пензлі з кінських чи бізонячих хвостів і співали: «Наші чоловіки пішли в Ашантилен; нехай вони змітають ворогів з обличчя землі!» (Frazer, 2009, p. 26). Подібні трансово-магічні практики танцю були поширені також серед народів Америки. Так, серед індіанців Томпсона з Британської Колумбії жінки під час воєнних походів виконували обрядові танці, які мали забезпечити успіх чоловіків. Вони фарбували обличчя у червоний колір, розмахували ножами, кидали палиці із загостреними кінцями та співали, звертаючись до зброї із проханням захистити воїнів. Символічні жести відображали перемогу над ворогом або визволення власних людей з небезпеки. Аналогічні практики зустрічалися й у племені Юкі в Каліфорнії, де жінки, поки чоловіки воювали, безперервно танцювали по колу, скандуючи й розмахуючи гілками, вірячи, що це надає воїнам сили й витривалості (Frazer, 2009, p. 26).

Цікава практика танцю, що побутувала серед північноамериканських індіанців, описується Джеймсом Фрезером у контексті його досліджень тотемічних уявлень племені омаха. Учений зазначає, що члени священного товариства буйволів наповнюють велику посудину водою і чотири рази танцюють навколо неї. Один із учасників випиває частину води та розпилює її у повітрі, імітуючи туман і дощ. Потім він перевертає посудину, розливаючи воду по землі, після чого танцюристи падають і п'ють воду, забруднюючи обличчя (Frazer, 2009, p.53). Отже, ритуальний характер танцю набував різноманітних конотацій – мілітаристичних, магічних, релігійних, соціальних і культурних. Фрезер слушно зауважує, що в основі танцювальних практик домодерного періоду та архаїчної свідомості лежали тотемічні й магічні уявлення.

Подібну позицію висловлює американський дослідник Джек Девід Еллер, викладач антропології та провідний науковець Денверського державного коледжу (Metropolitan State College of Denver). У праці «Introducing Anthropology of Religion: Culture to the Ultimate» він наголошує, що танець посідає важливе місце в міфологічній свідомості (Eller, 2007, p.72). Розглядаючи шаманізм, Еллер вказує, що шаман, як правило, виявляє схильність до особливих здібностей у ранньому віці: таланту співу, схильності до трансу чи видінь. Часто біографію шамана визначає тяжка хвороба в юності, після якої він чудесним чином одужує, що вважається ознакою «влади» та першим значущим контактом зі світом духів. Становлення шамана відбувається через випробування – позбавлення сну, тривале співання, вживання наркотичних речовин, усамітнення та інші складні практики. Важливою віхою є отримання духа-помічника, який навчає пісень, танців і ритуалів. Саме в трансовому стані ритуального танцю, підкреслює Еллер, шаман здобуває духовну силу та отримує знання від надприродних істот (Eller, 2007, p.72). Особливу увагу антропологія релігії приділяє феномену екстатичного танцю. Прикладом є рух «Танцю привидів» (Ghost Dance), який набув широкого поширення у Північній Америці наприкінці XIX ст. Його докладно проаналізував Джеймс Муні у праці 1896 року, де описав релігійні інновації народу сіу (лакота). Дослідження показують, що цей рух спирався на давніші індіанські вірування та ритуали, зокрема танці пророка, сповіді й кола.

Цікаво, що серед вказаних племен артикулювалися наступні танці:

1. Танець пророка (Prophet Dance);
2. Танець сповіді (Confession dance);
3. Танець кола (Circle dance);

«Танець пророка» відображав апокаліптичні очікування племен Північно-Заходу. «Танець сповіді» мав функцію духовного очищення, тоді як «Танець кола» символізував останні часи та став ключовим елементом «Танцю привидів». Усі ці практики поєднувалися з ідеєю морального оновлення й возз'єднання з предками.

Пророком «Танцю привидів» вважався Вовока (Джек Вілсон), який у 1889 році пережив містичний досвід: під час роботи він утратив свідомість і «відвідав небо», де отримав від Бога новий ритуал. Він проповідував моральний кодекс (заборону на брехню, крадіжку й насильство) та обіцяв вічне життя й молодість тим, хто виконуватиме «Танець привидів».

Практика цього танцю швидко поширилася серед різних племен, зокрема лакота, які надали йому апокаліптичного та мілітаристичного забарвлення. Їхня традиція передбачала віру

в оновлення світу й знищення білих колонізаторів. Особливого значення набули «сорочки Танцю привидів», які вважалися здатними захищати від куль. Це викликало занепокоєння серед європейських поселенців, адже рух набував рис колективної мобілізації та опору (Eller, 2007, p.179).

Важливу концептуалізацію ритуального танцю запропонував британський антрополог Едвард Еван Еванс-Прітчард. У праці «Theories of Primitive Religion» він наголошує, що для первісної людини релігія є насамперед танцювальною практикою, а не абстрактною філософією (Evans-Pritchard, 1965, p.33). Танці, на його думку, мають соціальний і мімесисний характер, виступаючи формою сублімації та способом вивільнення емоційної енергії, яка не реалізувалася в полюванні, боротьбі чи любовних відносинах (Evans-Pritchard, 1965, p.34).

Видатний британський антрополог, етнограф та історик Едвард Тайлор (Edward Tylor) у праці «Антропологія як пропедевтика до вивчення людини і цивілізації» (Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization) здійснив глибокий аналіз феномену танцю в контексті первісних суспільств. На його думку, на ранніх етапах розвитку цивілізації танець і акторська гра фактично становили єдине ціле. Зокрема, північноамериканські «собачі» та «ведмежі» танці були мімічними виступами, що супроводжувалися жартівливими імітаціями кусання й гарчання. Отже, сцени полювання та війни забезпечували первісним народам основні теми й образи для танцювальних практик.

Тайлор наводить приклад жителів Чорного Берега: коли чоловіки вирушали на війну, їхні дружини виконували танці з імітацією бойових дій, аби надати чоловікам сили й мужності. Учений також підкреслював, що з релігійних танців Стародавньої Греції походить драматичне мистецтво цивілізованого світу. На святах на честь Діоніса греки оспівували та відтворювали життя божества вина, і саме з цих ритуальних пісень та жестів згодом виникли трагедії й комедії. У класичну добу акторське мистецтво поділилося на кілька напрямів. Пантоміма зберегла архаїчні форми, у яких танцівник зображав сцени з міфів – наприклад, подвиги Геракла чи засівання зубів дракона Кадмом (Tylor, 1896, p.298).

Аналізуючи мистецтво танцю в давнину та сучасності, Тайлор зазначав, що танці хористів у широких капелюхах і сукнях часів Філіпа III, які виконувалися перед головним вівтарем Севільського собору, збереглися як цінна релігійна традиція, що зникла з християнського обряду. Водночас навіть спортивні танці як форма витонченої вправи у сучасному світі втратили своє значення. Єгипетські зображення свідчать, що вже в давнину існували професійні танцівники, а найвищого розвитку танцювальне мистецтво досягло у класичній Греції та Римі. Деякі старовинні сільські танці й досі виконуються на фестивалях у Європі (за винятком Англії), проте сучасні бальні танці значною мірою втратили естетичність і грацію (Tylor, 1896, p.298). Тайлор також наголошував, що сучасна цивілізація, попри небувалий розвиток сакральної музики, майже повністю відмовилася від священного танцю.

Водночас антрополог підкреслював, що залишки сакральних танців усе ще зберігаються в сучасній культурі. Як приклади він наводив ритуали в храмах Індії та Тибету. Зокрема, тибетські лами під час святкування Нового року й сьогодні виконують танці у масках, наслідуючи демонів, під супровід ударних і духових інструментів. Подібні ритуальні дійства збереглися й у європейських народних традиціях: у танцях навколо купальських вогнищ чи під час святкування Юлотайду. Проте, як зазначав Тайлор, навіть ці форми сакрального танцю поступово зникають.

Броніслав Маліновський, аналізуючи місце танцю в первісних релігіях та міфології, звертав увагу на численні свідчення європейців, які, потрапляючи до племен канібалів або ворожих спільнот, відзначали надзвичайну майстерність місцевих танцівників (Malinowski, 1948, p.83). Ці танці мали глибоке міфологічне та релігійне значення. Наприклад, серед племен Нової Гвінеї святкування завершення жнив (свято міламана) тривало понад місяць і мало виразний соціально-релігійний характер. Урочисте відкриття супроводжувалося танцями під барабанні ритми, святкування ж часто включало активізацію сексуального життя, обміни візитами між племенами та навіть практику «купівлі-продажу» танців (Malinowski, 1948, p.148).

Нідерландський історик і культуролог Йоган Гейзінґа у своїй відомій праці «Homo Ludens» аналізував архаїчні релігійні практики та

підкреслював ігровий характер сакрального танцю. Він наголошував, що магічний танець первісної людини є не лише символічним відображенням, а формою містичної тотожності: «дикун, який виконує танець у подобі кенгуру, не просто зображає тварину, він *є* кенгуру». Гейзінґа робив висновок, що адекватніше описати цей стан дозволяє поняття «гра», яке усуває протиставлення між вірою та ілюзією, символом і сутністю (Huizinga, 1949, p.25).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Образ танцю в культурній антропології, зокрема у працях Едварда Тайлора, Джорджа Фрезера, Броніслава Маліновського, Евана Еванса-Прітчарда та Джека Еллера, постає як містико-релігійна (тотемічна й шаманістична), трансова, культова та ритуальна практика. Дослідники відзначають, що в танці доби первісного мислення та традиційних культур наявні потужні сакральні й символічні конотації. У межах культурної антропології образ танцю постає дуальним феноменом: по-перше, як духовна практика, а по-друге – як форма соціальної практики. Важливою характеристикою танцю в первісних і традиційних суспільствах була його мімезисна, тотемічна та субліматива функції. З розвитком суспільства, особливо західного, сакральний елемент танцю поступово зникає, що значною мірою зумовлено становленням культури розваг.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Balée W. Inside Cultures: An Introduction to Cultural Anthropology. Abingdon: Routledge, 2022. 324 p.
2. Eller J. Introducing Anthropology of Religion: Culture to the Ultimate. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. 352 p.
3. Eriksen T. Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology. London: Pluto Press, 2023. 504 p.
4. Evans-Pritchard E. Theories of primitive religion. Oxford: At The Clarendon Press, 1965. 132 p.
5. Frazer J. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion: A New Abridgement from the Second and Third Editions (Oxford World's Classics). Oxford: Oxford University Press, 2009. 858 p.
6. Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949. 220 p.
7. Kringelbach H., Skinner J. Dancing Cultures Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance. New York, Oxford: Berghahn, 2014. 228 p.
8. Kringelbach H., Skinner J. Introduction: The Movement of Dancing Cultures. *Dancing Cultures Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. New York, Oxford: Berghahn, 2014. P. 1–28.
9. Kottak C. Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology. New York: McGraw-Hill Education, 2022. 384 p.
10. Malinowski B. Magic, Science and Religion and Other Essays. Boston: Beacon Press, 1948. 327 p.
11. Tylor E. Anthropology an introduction to the study of man and civilization. New York: D. Appelton and Company, 1896. 440 p.

REFERENCES:

1. Balée, W. (2022). Inside cultures: An introduction to cultural anthropology. Routledge.
2. Eller, J. (2007). Introducing anthropology of religion: Culture to the ultimate. Routledge Taylor & Francis Group.
3. Eriksen, T. (2023). Small places, large issues: An introduction to social and cultural anthropology. Pluto Press.
4. Evans-Pritchard, E. (1965). Theories of primitive religion. Clarendon Press.
5. Frazer, J. (2009). The golden bough: A study in magic and religion: A new abridgement from the second and third editions (Oxford World's Classics). Oxford University Press.
6. Huizinga, J. (1949). Homo ludens: A study of the play-element in culture. Routledge & Kegan Paul.
7. Kringelbach, H., & Skinner, J. (2014). Dancing cultures: Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance. Berghahn.
8. Kringelbach, H., & Skinner, J. (2014). Introduction: The movement of dancing cultures. In H. Kringelbach & J. Skinner (Eds.), Dancing cultures: Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance (pp. 1–28). Berghahn.
9. Kottak, C. (2022). Mirror for humanity: A concise introduction to cultural anthropology. McGraw-Hill Education.
10. Malinowski, B. (1948). Magic, science and religion and other essays. Beacon Press.
11. Tylor, E. (1896). Anthropology an introduction to the study of man and civilization. D. Appelton and Company.

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 791/792:930.85
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44

Римма ДАНКАНІЧ
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, просп. Науки, 72, м.Дніпро, Україна, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-4968-678X*

Бібліографічний опис статті: Данканіч, Р. (2025). Феномен театру і кіно в проекції античної культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 346–353, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44

ФЕНОМЕН ТЕАТРУ І КІНО В ПРОЕКЦІЇ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Важко уявити сучасний світ без театрального дійства та кіномистецтва. Їх вплив на суспільну свідомість неможливо переоцінити. У XXI столітті театр і кіно залишаються одними з найвпливовіших форм мистецтва, що не лише відображають соціокультурні процеси, а й активно формують цінності, світогляд та естетичні орієнтири суспільства. У сучасній культурі, що характеризується гібридністю, динамікою та зростаючим впливом цифрових технологій, театральне і кіномистецтво набувають нових змістів та форм, перетворюючись на важливі комунікативні платформи. Театр, зберігаючи свої ритуальні і драматичні основи, дедалі частіше інтегрує елементи перформативності, мультимедійності та соціальної дії. У театрі перетинаються реалії всіх видів мистецтва: драматургії, режисури, акторської гри тощо. У свою чергу, кіно – як масове мистецтво – не лише розважає, а й виконує просвітницьку, критичну та художню функцію, формуючи і вдосконалюючи простір для різних форм комунікації, зокрема і для культурного діалогу. Обидві форми мистецтва реагують на глобальні виклики, такі як війна, пандемія, екологічна криза, водночас переосмислюючи людську ідентичність, пам'ять і майбутнє. Відповідно, **метою статті** *є аналіз феномену театру та кіно в контексті античної культурної спадщини, з особливим акцентом на античну трагедію як універсальну художню модель, що поєднує естетичне переживання, міфологічне мислення та онтологічні роздуми про природу людського буття.* **Методологія** *дослідження представлена дескриптивним, герменевтичним і феноменологічним методами у поєднанні з принципом історизму. Такий методологічний інструментарій дав змогу визначити специфіку становлення та розвитку театру й кіно, а також окреслити їхнє місце в сучасній культурі.* **Наукова новизна.** *І театр і кіно в системі світової культури є складним соціокультурним явищем. Феномен так званого кінотеатру характеризується здатністю до формування нових можливостей через творчу взаємодію театру і кіномистецтва, демонструючи ефективність інтеграції цих мистецтв. Таких досягнень можна досягнути на підґрунті глибокої дослідницької роботи світових теоретиків театру і кіно. Найвідомішим теоретиком античного театрального мистецтва є Арістотель. У контексті критичного дослідження театру і кіно актуальним є звернення до поетики Арістотеля, що зумовлено необхідністю осмислення класичних естетичних принципів у сучасному культурному просторі. Філософія Фрідріха Ніцше, що здійснює глибоку реінтерпретацію діонісійського міфу, актуалізує ірраціональні, екстатичні й трансцендентні аспекти творчості, які виявляються як у класичній трагедії, так і в експериментальному кінематографі XX–XXI століття. Трагедія, за Ніцше, – це не лише мистецька форма, а спосіб примирення людської свідомості з невідворотністю страждання через естетичне переживання краси, а міф – не застиглий архетип, а динамічний інструмент формування культурної ідентичності, що постійно оновлюється у художньому акті. Через міф і трагедію Ніцше повертає європейській культурі усвідомлення глибинної ірраціональної енергії, яка лежить в основі творчості та людського існування.* **Висновки.** *У сучасному театрі й кіно продовжують функціонувати ті ж естетичні та філософські моделі, що були закладені ще в античності, однак вони набувають нових форм, актуалізуючись через технічні засоби, віртуальні середовища та зміну способів сприйняття. Це свідчить про безперервність культурної пам'яті та необхідність системного міждисциплінарного осмислення художніх практик у світлі класичних першоджерел.*

***Ключові слова:** театр, трагедія, кіно, мистецтво, драматургія, мімезис, катарсис, Діоніс, міф, Арістотель, Ніцше.*

Rymma DANKANICH
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, 72 Nayku Avenue, Dnipro, Ukraine, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-4968-678X*

To cite this article: Dankanich, R. (2025). Fenomen teatru i kino v proektsii antychnoi kulturnoi spadshchyny [Phenomenon of theater and cinema in the light of ancient cultural heritage]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 346–353, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44

PHENOMENON OF THEATER AND CINEMA IN THE LIGHT OF ANCIENT CULTURAL HERITAGE

It is hard to imagine the modern world without theatrical performance and cinematic art. Their impact on public consciousness cannot be overstated. In the 21st century, theater and cinema remain among the most influential forms of art, not only reflecting sociocultural processes but also actively shaping the values, worldviews, and aesthetic orientations of society. In contemporary culture – characterized by hybridity, dynamism, and the growing influence of digital technologies – both theatrical and cinematic arts are acquiring new meanings and forms, becoming important communicative platforms. Theater, while preserving its ritualistic and dramatic foundations, increasingly integrates elements of performativity, multimedia, and social engagement. It unites the realities of multiple artistic disciplines: dramaturgy, directing, acting, and more. Cinema, in turn, as a mass art form, not only entertains but also fulfills educational, critical, and artistic functions, creating and enriching a space for diverse forms of communication, including intercultural dialogue. Both art forms respond to global challenges such as war, pandemics, and ecological crises, while simultaneously rethinking human identity, memory, and the future. Accordingly, **the aim of the article** *is to analyze the phenomenon of theatre and cinema in the context of the ancient cultural heritage, with a particular focus on ancient tragedy as a universal artistic model that integrates aesthetic experience, mythological thinking, and ontological reflections on the nature of human existence.* **The research methodology** *combines descriptive, hermeneutic, and phenomenological methods with the principle of historicism. This methodological framework has made it possible to determine the specific features of the formation and development of theatre and cinema, as well as to outline their place in contemporary culture.* **Scientific novelty.** *Theater and cinema, within the framework of world culture, represent a complex sociocultural phenomenon. This phenomenon is marked by their ability to generate new opportunities through the creative interaction of theatrical and cinematic arts, demonstrating the effectiveness of integrating these forms. Such achievements are made possible through profound research conducted by leading global theorists of theater and cinema. The most renowned theorist of ancient theatrical art is Aristotle. In the context of critical studies of theater and cinema, reference to Aristotle's Poetics remains relevant, driven by the need to comprehend classical aesthetic principles within the modern cultural space. Friedrich Nietzsche's philosophy, offering a profound reinterpretation of the Dionysian myth, brings to the forefront the irrational, ecstatic, and transcendent aspects of creativity, manifested in both classical tragedy and the experimental cinema of the 20th and 21st centuries. According to Nietzsche, tragedy is not merely an artistic form but a means of reconciling human consciousness with the inevitability of suffering through the aesthetic experience of beauty. Myth, in turn, is not a static archetype but a dynamic instrument for shaping cultural identity, continually renewed through the artistic act. Through myth and tragedy, Nietzsche restores to European culture an awareness of the deep irrational energy that underlies both creativity and human existence.* **Conclusions.** *In contemporary theatre and cinema, the same aesthetic and philosophical models that originated in antiquity continue to operate, yet they acquire new forms through technical means, virtual environments, and the transformation of modes of perception. This demonstrates the continuity of cultural memory and the necessity of a systematic, interdisciplinary interpretation of artistic practices in the light of classical sources.*

Key words: *theatre, tragedy, cinema, art, dramaturgy, mimesis, catharsis, Dionysus, myth, Aristotle, Nietzsche.*

Актуальність проблеми. Глобалізаційні процеси у сучасному суспільстві стали викликом для всіх форм суспільної свідомості для науки, релігії, філософії, політики, моралі і права. В умовах цифрового суспільства та всезагальної діджиталізації дуже складно зберігати культурну ідентичність як окремої людини, так і людства в цілому. У цій нестабільності та інформаційному перенасиченні лише мистецтво продовжує відігравати роль надійного джерела формування антропологічного виміру культури духовності, морально-етичних і ціннісних орієнтирів. В цих умовах, такі провідні форми мистецтва, як театр і кіно набувають особливої значущості, бо перетворюються на універсальні платформи для комунікації, рефлексії та естетичного досвіду. Проте у фокусі сучасних досліджень дедалі частіше опиняються цифрові інновації, перформативні експерименти та соціальні трансформації, тоді як глибинні культурні витоки кіно і театру – зокрема антична спадщина – залишаються на периферії уваги. Ця ситуація зумовлює потребу у комплексному переосмисленні античних основ театрального та кіномистецтва, адже саме в них сформувалися фундаментальні естетичні, філософські та символічні принципи, що визначають структуру сучасної драматургії, наративу і типології художніх образів. Поетика Арістотеля, з її поняттями мімезису, катарсису, міфу та трагедії, і досі формує канонічну основу для аналізу художньої творчості, а філософське

переосмислення античного міфу у працях Фрідріха Ніцше відкриває нові горизонти інтерпретації людського буття через призму мистецтва. Дослідження взаємозв'язку античного театру, міфу, поетики Арістотеля та сучасного кінематографу дозволяє простежити генеалогію художніх форм і розкрити їх потенціал як інструментів глибинного впливу на свідомість, емоції та ідентичність сучасної людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Театральність як культурологічна категорія активно осмислюється в контексті загального культурного процесу у працях таких теоретиків, як М. Мерло-Понті, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Дельоз та М. Фуко.

Соціокультурні аспекти театральної і кіно діяльності в українському контексті вже частково висвітлено у працях Т. Агеєнко, І. Безгіна, О, Бувальця. М. Бажанова, Л. Брюховецької, Л. Ванюги, Л. Госейко, О. Колісник, І. Матіїв, О. Поліщук, О. Ізосімової та ін. Однак ця сфера потребує подальшої систематизації та міждисциплінарного переосмислення.

В останніх дослідженнях театру і кіно простежується діджитал або віртуальний поворот. Так дослідники вже не аналізують і театр і кіно як окремі види мистецтва і творчої практики. Радше вони простежують тенденцію театралізації цифрового простору. Так в монографії театрального критика Зорніци Дімітрової «Театр і віртуальне» звертається увага на те, що сьогодні віртуальне постає як певна театральна сила. На думку Дімітрової, саме в теперішніх умовах, більше ніж будь-коли раніше, ми оточені безліччю прикладів віртуальності, що пронизують наше буття. Нам стає все важче сприймати щось як твердий, кінцевий, дискретний об'єкт, відокремлений від своїх численних середовищ та полів взаємодії. Дослідниця підкреслює, що в суспільстві зростає усвідомленість всепроникної сили віртуального зростає. Водночас, зростаюча мимовільність нашого буття змушує нас шукати різні онтології та нові системи оцінок, які можуть належно відобразити наші мінливі умови. Віртуальне є всюди в театрі, проте існує надзвичайно мало концептуальних інструментів, які можуть допомогти зрозуміти його різноманіття (Dimitrova, 2022, p.1). Цікаво, що українські вчені Катерина Юдова-Романова, Тетяна Гоменюк, Сергій Горевалов, Сергій Гончарук і Володимир Михайлов також вказують на віртуалізацію театральності і тлумачать в значно широкому розумінні. На їх думку, театральну реальність також можна визначити як одну з віртуальних реальностей, і завдяки властивому їй плюралізму сприйняття реальностей вона може бути майже «першою серед рівних». Про різні типи реальності говорять, коли ставлять питання про те, чи існує певний світ (віртуальний, художній, релігійний, езотеричний), яка специфіка цього світу та чим він відрізняється від інших світів. Українські дослідники зазначають, що термін «віртуальна реальність» театрального мистецтва є продуктом епохи глобальної інформатизації суспільства, здебільшого він передбачає історико-психологічний аспект тлумачення «віртуальності», яка є універсальним культурним явищем. На думку вітчизняних вчених, віртуальність – один із тих аспектів культури майбутнього, де активно використовуються багато напрацювань художніх авангардно-модерністських тенденцій 20-го століття. Це сталося не лише завдяки безсумнівним повсякденним та науковим допоміжним перевагам цифрових технологій (Iudova-Romanova, Humenyuk, Horevalov, Honcharuk, & Mykhalov, 2023, p.1). На думку німецького культуролога Арнольда Гроха, особливий вплив на кіно і театр справила урбанізація і індустріалізація. Вчений зауважує, що цей вплив відчувається протягом всього 20-го століття (Groh, 2020, p.193). Водночас сучасні дослідники практично не звертають увагу на античні витоки сучасного кіно і театру, акцентуючи увагу на його цифровізації і залежності від суспільних перетворень.

Мета дослідження. Метою статті є дослідження феномену театру і кіно в проекції античної культурної спадщини, з особливим акцентом на античну трагедію як універсальну художню модель, що поєднує естетичне переживання, міфологічне мислення та онтологічні роздуми про природу людського буття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Театр має давню історію. Різні театральні підмостки ми спостерігаємо в різних суспільствах, серед яких найяскравішим є грецький театр. Як відомо, грецький театр формується в лоні античної міфології. Міфи утворюють ґрунтовну культурну основу. Отже, грецький театр починається як театр трагедії. Поняття «трагедія» в перекладі з давньогрецької мови означає

«пісня козла», що сформувалася в лоні міфології олімпійських богів. Так, Діоніс син Зевса і Семели виступає першим трагічним героєм грецького театру. Адже витоки давньогрецького театру пов'язані з театралізованим відтворенням міфу про Діоніса – від його народження до входження в пантеон олімпійських богів як бога виноробства. Тому грецький театр часто називають «театром Діоніса».

Однак відомий давньогрецький філософ Арістотель прямо не посилається на міф про Діоніса в розкритті підвалин давньогрецької трагедії. У роботі «Поетика» Арістотель вводить поняття «мімезис» не тільки для обґрунтування театрального дійства, а й для формування культурно-філософських і естетичних принципів в мистецтві загалом. Отже, мімезис, за Арістотелем – це процес відтворення дійсності в мистецтві. У перекладі з давньогрецької мімезис (μίμησις) – це «наслідування», «відтворення», «імітація». Цим терміном позначали фундаментальний принцип художньої творчості. Арістотель поняття «мімезис» відтворення життя не буквально, а символічно, з поєднанням загальним і сутнісних рис буття людини через гру акторів. Ця ідея стала основою європейської драматургії та вплинула на побудову сюжетів у театрі й кіно.
За Арістотелем, трагедія – це відтворення важливої та завершеної дії, що має певну величину, здійснене прикрашеною мовою, не шляхом розповіді, а через сценічну дію, яка, викликаючи співчуття і страх, веде до очищення цих почуттів – катарсису. У цьому визначенні зосереджено ключові принципи античної драматургії. Передусім трагедія для Арістотеля – це дія, а не оповідь, тобто події розгортаються перед глядачем у сценічній формі, що надає твору безпосереднього емоційного впливу. Дія, або міф, є «душею трагедії», оскільки саме вона структурує сюжет і дозволяє розкрити характери та ідеї. З точки зору Арістотеля, трагедія визначається такими структурними елементами, як: міф, характер, мислення, вираження, мелодія, зображення.

Особливу увагу мислитель приділяє емоційному ефекту трагедії. Вона покликана викликати у глядача страх і співчуття, що, за Арістотелем, приводить до катарсису – емоційного очищення та гармонізації внутрішнього стану людини. Завдяки цьому трагедія виконує не лише естетичну, а й психологічну та культурну функцію, перетворюючись на колективний акт осмислення людського буття.

Таким чином, у визначенні Арістотеля поєднуються естетичний і філософський аспекти трагедії: вона відображає сутнісну дію, показує межі людської свободи та через емоційне переживання веде до внутрішнього оновлення. Це визначення відокремлює трагедію від її ритуальних витоків у діонісійських святах, переводячи її в площину раціонально осмисленого мистецтва, яке стало основою всієї європейської драматургії та вплинуло на кінематограф (Арістотель, 1967, с. 47-48).

Міф Арістотель вважав найважливішим елементом трагедії, що формує підвалини античного театру. Говорячи про міфотворчість, грецький класик звернув особливу увагу на те, як саме поет чи митець буде тлумачити міфологічну оповідь. Арістотель вводить поняття «до ладу», що означає (грец. εὖ, «добре», «правильно», «належно»), тобто сюжет має бути сформований логічно й послідовно. Це тлумачення пов'язане з вимогою цілісності, повноти й причинного зв'язку подій. Поет чи митець повинен не просто переказувати міф, а творити його наново – так, щоб усе в ньому було до ладу, тобто гармонійно узгоджено. Арістотель наголошує, що навіть, якщо митець використовує уже відому міфологічну історію, її треба переосмислити і художньо впорядкувати так, щоб вона викликала катарсис – очищення через співпереживання страху та жалю. Таким чином, для Арістотеля важливо не те, наскільки історія правдива буквально, а наскільки вона «впорядкована» – εὖ ἔχει – і викликає належну естетичну та емоційну реакцію.

Серед згаданих авторів у Арістотеля бачимо Евріпіда, що намагається відтворити трагедію вбивства Медеєю своїх дітей; Софокла, з його оповіддю про Епіда та трагічних героїв – Алкмеона і Телегона тощо. Головним висновком у процесі задіяння міфологічної історії в театральній трагедії Арістотель вважає здатність поетів до оволодіння методикою оброблення міфів. Це має бути таке мистецтво адаптації міфу до конкретного глядача в конкретній історичній ситуації, щоб глядач міг провести аналогію між подією на сцені і власним життям, зробивши певний висновок, що неминуче призведе до катарсису (Арістотель, 1967, с. 61).

Тож, важливим структурним елементом трагедії є епос, тобто характер героїв, що здійснюють вчинки. Характер, за Арістотелем має відповідати чотирьом вимогам. Перше – гідність, друге – відповідність чесноти статі або соціальному статусу. Наприклад, для чоловічого характеру важливо бути мужнім і рішучим, але, у той же час, для жінки такі риси – неприйнятні. Третьою складовою трагедією Арістотель вважає подібність, це персонаж має бути впізнаваним, типовим, але, водночас, індивідуалізованим. Глядач повинен бачити в ньому щось знайоме – риси, які характерні для певного типу людей. І четвертою складовою Арістотель вважає послідовність. Цікавим є те, що в хаотичному характері людини, на думку Арістотеля, беззаперечно має прослідковуватися послідовність, сталість і передбачуваність її поведінки (Арістотель, 1967, с. 62).

Найголовнішим для театральної трагедії, на думку Арістотеля, є сам зміст, що має бути логічним, впорядкованим із зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою. На думку Арістотеля, існує 4 види трагедії : 1) Трагедія з переплетенням подій; 2) Трагедія характерів – зосереджена на моральних якостях і діях персонажів; 3) Трагедія страждання – акцент на сценах муки, жаху, страждання; 4) Трагедія видовищна – зосереджена більше на ефектах і сценічності, ніж на глибокому змісті (Арістотель, 1967, с. 68). Арістотель вважає трагедію з переплетенням подій найвищим і найдосконалішим типом, бо вона найкраще викликає катарсис – очищення через страх і жаль. Вважливою складовою аристотелівського вираження трагедії є катарсис (від дав.-гр. κάθαρσις – «очищення». «оздоровлення», «піднесення»). У катарсисі вбачаємо психологічну функцію трагедії яка і сьогодні є дієвою в драматичному театрі та кіно. За задумом Арістотеля, катарсис є головною ідеєю трагедії.

Отже, трагедія – це відтворення важливої завершеної дії (праксису), що має певний обсяг, обрамленої мовними засобами, наприклад, засобами художньої творчості (поезису). Усе це відбувається за допомогою витонченої, прикрашеної мови, яка, за Арістотелем, поєднує в собі ритм, гармонію та наспів. Саме така форма вираження дозволяє трагедії виконувати свою головну функцію – бути мімезисом. Мімезис (від дав.-гр. μίμησις – «наслідування», «відображення», «імітація») – це одне з ключових понять у філософії Арістотеля, яке означає творче відтворення дійсності через мистецтво. Трагедія, як вид поетичної творчості, не просто зображує події, а наслідує їх у художньо осмисленій формі, викликаючи у глядача глибокі емоції та ведучи до катарсису. Не дивлячись на те, що Арістотель не згадує про Діоніса, як символічного засновника давньогрецького театру сюжетна лінія діонісійського міфу відповідає розумінню Арістотелем основних засад античної трагедії. Отже, сучасне осмислення основних підвалин грецької культури, як колиски європейської цивілізації лежить у площині аполлонівського і діонісійського протистояння. Фрідріх Ніцше був одним із перших у європейській філософії XIX століття, хто здійснив глибоку реінтерпретацію давньогрецької міфології, надавши їй нового – ірраціоналістичного – змісту. Вважається, що саме Ф. Ніцше реанімував діонісійську міфологію та переосмислив грецьку трагедію у контексті міфу про Діоніса. З огляду на специфіку міфотворчості Аристотеля, Ф. Ніцше був тим мислителем, який зміг адаптувати давньогрецьку міфологію до західної культури XIX століття.

У роботі «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше представив Давню Грецію з одного боку в антропоморфічному вимірі, а з іншого – у культурно-філософському й символічному прочитанні. Антропоморфізм, до якого вдався Ніцше, був задіяний як метод введення міфологічних героїв у реальне життя давніх греків.

Наприклад, історію Діоніса переживає вся країна: його батько – Зевс, а мати – проста гречанка Семела. Тут розкриваються проблеми людського життя: кохання, вірності, зради, ненависті, болю, страждань, смерті тощо. Богиня Гера, дружина Зевса, прагне знайти Семелу, з якою зрадив її чоловік, щоб помститися.

Отже, Діоніс – один із найяскравіших і водночас найсуперечливіших образів грецької міфології. Син Зевса і смертної Семели, він втілює **подвійну природу життя і смерті, страждання й радості, руйнації та відродження**. У міфах його доля позначена мотивом розірвання та воскресіння (вбивство титанами й повторне відродження за волею Зевса), що символізує вічне коло життєвих сил природи. Саме ця здатність до постійного оновлення

робить культ Діоніса фундаментом античних **містерій, ритуальних танців, оргіастичних свят і театральних дійств**, з яких виріс грецький театр. Ніцше визначав міф як дзеркало людської природи, у якому відображаються дві взаємопов'язані сторони буття – сон та активне життя, що відповідають ілюзії та емпіричній реальності. Ніцше приходить до парадоксального висновку про те, що людина, маючи вибір між реальністю та ілюзією, несвідомо тяжіє до ілюзії, оскільки її внутрішній інстинкт прагне створення метафізичного світу образів і символів. Мислитель вважав, що Істинно-Суще або Першоєдине є вічно стражденним і внутрішньо суперечливим, але водночас потребує звільнення через народження радості та краси у формі ілюзорних видінь. Людина, як частина цього Першоєдиного, відчуває потребу в ілюзії, адже в емпіричному досвіді сприймає буття як безперервне становлення в часі та просторі, що й становить її уявлення про реальність (Nietzsche, 1988, s.39).

У цьому контексті міфологія постає не лише як відображення буденного життя, а як простір, у якому людина уявляє себе героєм, здатним виходити за межі власних обмежень. Героїчна міфологія демонструє, що людство завжди прагнуло перевершити себе – заради кохання, родини, рідної землі, справедливості чи високих ідеалів. Це вказує на глибоке розуміння сутності людини в античній культурі: міф стає дзеркалом потенційно безмежних можливостей людського духу, здатного реалізувати внутрішню волю до перемоги над обставинами. Саме через цю ірраціональну потребу в ілюзії народжується аполлонічний світ мистецтва, у якому, за Ніцше, людина отримує вищу форму задоволення – «ілюзію в ілюзії». Сновидіння та художні видіння дозволяють на мить вийти за межі емпіричного світу та відчути себе частиною космічного буття. Тут з'являється символіка аполлонічної краси, покликана виправдати життя перед лицем страждання та смерті.

Одним із найяскравіших символів трагічності буття у Ніцше стає легенда про мудрого Силена, супутника Діоніса. За переказом, цар Мідас довго переслідував Силена, прагнучи дізнатися від нього, що є найкращим для людини. Коли ж Силен нарешті потрапив до нього в руки, він спочатку мовчав, а потім із гіркою іронією відповів: «Нещасний рід людський, діти випадку і потреби! Найкраще для вас – не народжуватися, не бути взагалі, бути ніщо. Друге за добром – швидше померти». Ця «страшна мудрість Силена» узагальнює античне відчуття трагізму буття і водночас перегукується з думкою самого Ніцше: життя є стражданням, а людина приречена на нього від самого народження (Nietzsche, 1988, s.35). Філософ, інтерпретуючи грецьку міфологію, фактично торкається першої з чотирьох благородних істин буддизму, хоча подає її у європейській культурній формі.

Німецький філософ підкреслює, що греки створили своїх богів не лише зі страху перед силами природи, а передусім із глибокої потреби виправдати власне існування. Початковий титанічний пантеон, сповнений жаху і темряви, поступово трансформувався в олімпійський світ радості й гармонії завдяки аполлонічному інстинкту краси. Для гомерівської людини, яка гостро відчувала трагізм життя, олімпійці стали своєрідним художнім «перемир'ям» із жорстокою дійсністю. Боги не просто панували над людьми – вони жили їхнім життям, тим самим виправдовуючи людське існування. Найбільшим страхом для грека була швидка смерть, а другим – постійна підлеглість смерті. Саме тому навіть найвеличніший герой, за Ніцше, не вважав негідним прагнути продовження життя, хай навіть у скромній і принизливій формі (Nietzsche, 1988, s.37).

Отже, у трагедії, на думку Ніцше, відбувається синтез аполлонічного та діонісійського начал: гармонійна форма й упорядкованість поєднуються зі стихією колективного екстазу, страждання та відродження життя. Через міф і трагедію Ніцше повертає європейській культурі усвідомлення глибинної ірраціональної енергії, яка лежить в основі творчості та людського існування. Містика діонісійського культу, переосмислена філософом, виявилася близькою сучасній людині, бо відкрила шлях до примирення зі стражданням через красу та мистецтво. У XX – XXI столітті ніцшеанський образ Діоніса надихнув експресіонізм, авангардний театр і кінематограф, де домінують ідеї екстатичного переживання, руйнування форми, звільнення підсвідомого. До приклад, кінематографія Сергія Параджанова відображає діонісійську естетику, що розгортається в трьох вимірах: хаос, страждання, соціум. Нове прочитання

хаосу як джерела творчості, страждання – як шляху до очищення, соціального – як перемоги над самотністю – сформували метафору вічного повернення життя через страждання та воскресіння і духовне переродження. Кінематограф є не лише технічною інновацією модерної епохи, а й історичним спадкоємцем античного театру. Його естетика розвиває давні моделі колективного переживання, катарсису і драматичного конфлікту. Досвід античної культури, зафіксований у поетиці театру та міфологічних образах, продовжує жити в кіно як у мистецтві, що одночасно зберігає і трансформує тисячолітню культурну пам'ять людства.

Дуже важливо усвідомити специфіку кінематографу як нового виду мистецтва, який постає на межі XIX–XX століть. Кіно з'явилося як культурний феномен у 1895 році, коли брати Огюст та Луї Люм'єр організували перший публічний показ кінострічки в паризькому «Grand Café» на бульварі Капуцинів. Ця подія – демонстрація фільму «Вихід робітників із фабрики Люм'єр» (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon) – вважається відправною точкою історії кіно та символізує початок нового виду візуального мистецтва. Отже, кінематограф – це мистецтво оповіді за допомогою рухомого зображення, що спирається на оптичні принципи (затримку зору, феномен φ), а також фотографію як технологію, що перейшла до серійного зображення на плівці. Це – синтез технічних винаходів і художнього виразу, що дозволяє не лише фіксувати реальність, а й трансформувати її в образ, оповідь і символ (Cook & Sklar, 2025).

Іншими словами, за допомогою технічних засобів кіно має можливість фіксувати реальність, а також створювати ілюзію, тому перша назва кіно «ілюзія». Так, перші кіносеанси Люм'єрів стали справжньою сенсацією: глядачі, які побачили на екрані рухомий поїзд у фільмі «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1896), інстинктивно відсувалися від екрану, сприймаючи зображення як реальність, а після закінчення фільму почали шукати потяг на сцені за екраном. Таким чином, кіно згодом перетворилось на самостійне і масове мистецтво. Особливістю кіно є те, що одного боку, воно є мистецтвом, а з іншого – індустрією. Важливо вказати на різницю між театром і кіно для розуміння специфіки і значення двох соціокультурних феноменів. Театр – це одномоментна дія, це живий, неповторний акт, що відбувається одночасно для усієї аудиторії. Кожен спектакль унікальний, змінюється сама енергетика, акторська імпровізація, реакції глядачів – і ніхто не може повторити назад виставу. Однак актори, що знімаються в кіно, часто навіть не уявляють яким буде результат: позитивним чи негативним. Кожен дубль – це фрагмент, який не формує цілісного уявлення про мистецький продукт. В кіно діяльність акторів виступає, як фіксована дія, яку можна відтворювати необмежену кількість разів, що не впливає на реакцію аудиторії в момент перегляду. А в театрі актори відчувають емоційний контакт з глядачем, тобто відбувається зворотній зв'язок, що робить постановку живою і неповторною. Попри це, і театр і кіно у XXI столітті залишаються найвпливовішими видами мистецтва, в яких до сьогодні діє арістотелівський катарсис, що сприяє очищенню, оздоровленню і піднесенню людської душі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проаналізувавши феномен театру і кіно в проекції античної культурної спадщини, можна стверджувати, що ці дві мистецькі форми у своїй єдності зберігають тісний зв'язок із давньогрецькою філософією, міфологією та естетикою. Як театр, так і кінематограф беруть свій початок з міфу – як способу осмислення буття, а через принцип мімезису в мистецтві втілюється універсальна здатність людини до наслідування, інтерпретації й трансформації реальності. Арістотелівське визначення трагедії, побудоване на поняттях дії, катарсису і структури міфу, стало основою європейської драматургії та кінематографа, а його акцент на очищенні через емоції залишається актуальним для сучасного глядача. Така трансформація мистецького простору вимагає переосмислення основоположних категорій поетики, зокрема трагедії, мімезису та катарсису, що були сформульовані Арістотелем у «Поетиці».

Філософія Ф. Ніцше, що переосмислює діонісійський міф, повертає у фокус уваги ірраціональні, екстатичні аспекти творчості, страждання та переродження, які є ключовими як у античному театрі, так і в авангардному кіно. Трагедія, за Ніцше, – це форма культурного примирення зі стражданням через красу, а сам

міф – не архаїчний залишок, а живий механізм творення ідентичності.

Таким чином, у сучасному театрі й кіно продовжують функціонувати ті ж естетичні та філософські моделі, що були закладені ще в античності, однак вони набувають нових форм, актуалізуючись через технічні засоби, віртуальні середовища та зміну способів сприйняття. Це свідчить про безперервність культурної пам'яті та необхідність системного міждисциплінарного осмислення художніх практик у світлі класичних першоджерел.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 130 с.
2. Cook D. A., Sklar R. History of film. *Encyclopaedia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/art/history-of-film (дата звернення: 06.08.2025).
3. Dimitrova Z. Theatre and the Virtual: Genesis, Touch, Gesture. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2022. 166 p.
4. Groh A. Theories of Culture. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020. 342 p.
5. Iudova-Romanova K., Humenyuk T., Horevalov S., Honcharuk S., Mykhalov V. Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM J. Comput. Cult. Herit.* 2023. (4) 75, P. 1–11. DOI: 10.1145/3524024. (дата звернення: 06.08.2025).
6. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie. *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden KSA* / hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Bd.1. S. 9 – 156.

REFERENCES:

1. Arystotel. (1967). Poetyka *[Poetics]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Dimitrova, Z. (2022). *Theatre and the Virtual:* Genesis, Touch, Gesture. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
3. Cook, D. A., & Sklar, R. (2025, August 2). *History of film*. In *Encyclopaedia Britannica*. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Retrieved August 6, 2025, from https://www.britannica.com/art/history-of-film
4. Groh, A. (2020). *Theories of Culture*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
5. Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S., Mykhalov, V. (2023). *Virtual Reality in Contemporary Theatre. ACM J. Comput. Cult. Herit,* (4) 75, 1-11. https://doi.org/10.1145/3524024
6. Nietzsche, F. (1988). *Die Geburt der Tragödie* (G. Colli & M. Montinari, Eds.). In *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (Vol. 1, pp. 9–156). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 1:(17.033.1:339.9)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-45

Ольга КАЛАШНИКОВА
доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну, Університет митної справи та фінансів, вулиця Володимира Вернадського, 2/4, Дніпро, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-3584-1427*
***SCOPUS**:58507761500*

Ріта КАЛЬКО
кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри прикладної лінгвістики, Національний аерокосмічний університет «Харківський авіаційний інститут», вулиця Вадима Манька, 17, Харків, 61000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0002-7895-7078*

Ігор ФЕДЬ
доктор філософських наук, професор кафедри теорії і методики фізичної культури та здоров'язбереження, Донбаський державний педагогічний університет, вулиця Генерала Батюка, 19, Слов'янськ, Донецька область, 84116
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0001-5575-7025*

Бібліографічний опис статті: Калашникова О., Калько Р., Федь І. (2025). Культурно-філософські аспекти трансформації особистості за допомогою духовної алхімії у світлі неоконфуціанства. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 354–361, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-45

КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ ЗА ДОПОМОГОЮ ДУХОВНОЇ АЛХІМІЇ У СВІТЛІ НЕОКОНФУЦІАНСТВА

Статтю присвячено аналізу важливих культурних феноменів сучасного глобалізованого суспільства на прикладі дослідження китайського артефакту «внутрішньої алхімії» особистого та суспільного життя, яке характеризує пошук ідей загальної модернізації від Повстання жовтих пов'язок (黄巾起義) до Повстання іхетуанів (義和團運動). Згадані чинники, з одного боку, визначають винятковість культурних та політичних процесів у китайському суспільстві, з іншого боку, є потужними маркерами надособових механізмів саморегуляції та поступу усієї людської спільноти. Оскільки провідні даоські джерела подібних ідей Тай пін цзин (Канон Величного Спокою) (太平清領書), були частково або повністю втрачені вже у античну добу, автори звертаються до понятійного апарату неоконфуціанства, який доктринально відповів на виклики, артикульовані даосизмом. Авторами розглянуто модерний відповідник традиційної даоської алхімії, концепт «Martial arts», який стає вагомим ідентифікатором сучасної масової культури як східного, так і західного суспільства. Термінологічний аналіз згаданого концепту у сучасному Китаї дозволив всебічно розглянути історичні особливості його становлення, від Ушу (武術) до Цігун (氣功) та засвідчити спадкоємність китайської духовної культури, від Хун Сюцюаня (洪秀全) до Мао Цзедуна (毛澤東). Логіка наукового дослідження не залишила поза увагою й змістоутворюючий компонент внутрішньої алхімії і традиційної китайської медицини енергію Ці (氣), яка розкривається у звичному для натурфілософських поглядів виокремленні у суспільному житті Тіла та Душі особистості як маніфестація «життєвої енергії» для «Тіла Сінь» (心) та «Душі Шень» (神). На прикладі лікування традиційними засобами показано, що названі концепти взаємозалежні та взаємодоповнюючі, на відміну від європейських поглядів, які починаючи з піфагорійців дивились на «тіло як в'язницю душі». У класичній грекомовній літературі, а потім християнській апологетиці, яка сформувала європейську цивілізацію, у сьогоднішньому вигляді подібний образ часто передавався грою слів, заснованому на фонетичній подібності «soma» («тіло») и «sema» («могила»). Перспективною вважається подальша розвідка, яка на прикладі даоської алхімії може показати процес доби Відродження як світовий культурний поступ до «реабілітації» тілесної культури людини та модернізації суспільства.

***Ключові слова:** Неоконфуціанство, Даосизм, Ці (氣), «Тіло Сінь» (心), «Душа Шень» (神), історія культури, культурологія.*

Olga KALASHNIKOVA
Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Cultural Values Expertise and Design, University of Customs and Finance. 2/4 Volodymyr Vernadskyi St, Dnipro, 49000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0003-3584-1427*
***SCOPUS**:58507761500*

Rita KALKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Applied Linguistics, The National Aerospace University «Kharkiv Aviation Institute», 17 Vadym Manko St, Kharkiv, 61000
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0002-7895-7078*

Igor FED
Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Theory and Methods of Physical Culture and Health Protection, Donbas State Pedagogical University, 19 General Batiuk St, Sloviansk, Donetsk region, 84116
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0001-5575-7025*

To cite this article: Kalashnykova, O., Kalko, R., Fed, I. (2025). Kulturno-filosofski aspekty transformatsiyi osobystosti za dopomohoyu dukhovnoyi alkhimiyi u svitli neokonfutsianstva [Cultural and philosophical aspects of personality transformation through spiritual alchemy in the light of neo-confucianism]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 354–361, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-45

CULTURAL AND PHILOSOPHICAL ASPECTS OF PERSONALITY TRANSFORMATION THROUGH SPIRITUAL ALCHEMY IN THE LIGHT OF NEO-CONFUCIANISM

The article is devoted to the analysis of important cultural phenomena of the modern globalized society on the example of the study of a Chinese artifact of personal and social life «inner alchemy», which characterizes the search for ideas of general modernization from the Yellow Turban Rebellion (黃巾起義) to the Yixuan Rebellion (義和團運動). These factors, on the one hand, determine the exclusivity of cultural and political processes in Chinese society, and on the other hand, are powerful markers of the supra-personal mechanisms of self-regulation and progress of the entire human community. Since the leading Taoist sources of such ideas, the Tai Ping Jing (Canon of Majestic Tranquility) (太平清領書), were partially or completely lost in ancient times, the authors turn to the conceptual apparatus of Neo-Confucianism, which doctrinally responded to the challenges articulated by Taoism. The basis of the scientific research is the modern counterpart of traditional Taoist alchemy, the concept of «Martial arts», which is becoming a significant identifier of contemporary mass culture in both Eastern and Western societies. The terminological analysis of this concept in modern China allowed us to consider comprehensively the historical features of its formation from Wushu (武術) to Qigong (氣功), and to testify to the continuity of Chinese spiritual culture from Hong Xiuquan (洪秀全) to Mao Zedong (毛澤東).

The logic of scientific research did not ignore the content-forming component of inner alchemy and traditional Chinese medicine, the energy Qi (氣), which is revealed in the traditional natural philosophical view of the separation of the Body and Soul of the individual in social life. The latter are revealed as a manifestation of the «vital energy» for the «Xin Body» (心) and the «Shen Soul» (神). On the example of treatment with traditional remedies, it is shown that these concepts are interdependent and complementary, in contrast to European views, which, starting with the Pythagoreans, looked at the «body as a prison of the soul». In classical Greek-language literature, and later in Christian apologetics, which shaped European civilization, this image was often conveyed in its present form by a play on words based on the phonetic similarity of «soma» («body») and «sema» («grave»). Further research is considered promising, which, using the example of Taoist alchemy, can show the process of the Renaissance as a global cultural progress towards the «rehabilitation» of human body culture and the modernization of society.

***Key words:** Neo-Confucianism, Taoism, Qi (氣), «Body Xin» (心), «Soul Shen» (神), cultural history, cultural studies.*

Актуальність проблеми. Трансформація особистості за допомогою архаїчної духовної алхімії та її сучасного спадкоємця традиційної фізичної культури найбільш значимо проявлялась у буремні часи перетворення суспільства. З вітчизняної історії ХХ ст. ми пам'ятаємо події Визвольних змагань 1917-21 років, коли традиційна аристократична культура виховання учнівської молоді на основі лицарських шляхетних мистецтв насамперед фехтування холодною зброєю, зіштовхується з народними методами бою голіруч. Найбільш відомими

прикладами будуть: Федосій Щусь (1893-1921), «права рука» легендарного Нестора Махна, який досконало володів прийомами французького боксу (savate) і японською боротьбою джіу-джитсу (柔術) та червоний командир Г. Котовський (1881-1925), який займався атлетизмом. У світовій історії подібний процес, коли людина відмовляється від зовнішньої зброї, на користь плекання внутрішньої зброї, найбільш знаним є феномен «боксерського» (義和團運動) повстання в Китаї (1899-1901). Але ідеали Їхетуань (Кулак в ім'я справедливості і згоди) намагались повторити більш масштабні здобутки Тайпінського повстання (1850–1864), коли трансформація особистості завершується піднесенням усього суспільства до ідеалу Небесної держави Великого Благоденства (太平天国).

Їхетуані регулярно займалися фізичними вправами (拳) (цюань), які нагадували європейцям французький бокс ногами, за що згодом і були прозвані «боксерами». Виконання подібних гімнастичних вправ, на думку адептів, робило їх тіло неуразливим. Моральний кодекс їхетуанів складався з декалогу, згідно якого, кожен адепт повинен був підкорятися провідникам, допомагати своїм товаришам, дотримуватися заповітів ортодоксального буддизму, утримуватись від здійснення кримінальних злочинів, брати активну особисту участь у реальному бою, не кривдити товаришів по зброї, не мародерствувати, всі набуті цінності віддати у скарбницю, а також убивати християн. Якщо християнин був китайцем, його ставили перед вибором: повернутись до віри батьків або померти. Більшість фізичних вправ «боксерів» були частиною релігійно-містичних ритуалів, запозичених у традиційних таємних сектах буддійсько-даоського гарту Давнього Китаю. Неприязнь до іноземців, а також до китайців-християн разюче контрастувало з думками ідейних попередників їхетуаней Хун Сюцюанем (洪秀全), Хун Женьганєм (洪仁玕) та інших провідників тайпінів, які за загальновідомим визначенням Мао Цзедуна (毛澤東) першими *почали пошук істини на Заході*. Тобто, основу тайпінської доктрини складали ідеї артикульовані під час Повстання жовтих пов'язок (184-204 р.) доби Хань (汉朝) у трактаті Тай Пін Цзин ТПЦ (太平經), ґрунтовно переосмислені з точки зору західного християнства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідники (Twitchett D., Loewe M., Ріфтін Б., Малявін В., Кучер С. та інші) головним чином, трактують повстання «жовтих пов'язок» як широкий народний рух проти економічного та політичного гноблення бюрократичного апарату Ханьської династії, в якому брали участь практично усі верстви експлуатованого населення античного Китаю (Twitchett, Loewe, 1986). Порівняно невелика кількість саме наукових розвідок пов'язана з тим, що офіційна китайська історіографія, починаючи з Ханьської доби зробила все, щоб знищити будь-яку згадку про рух «жовтих пов'язок», тому дійсно об'єктивних даних про нього збереглось дуже небагато, і навіть широковідомі твори китайської культури, починаючи з «Історії Трьох царств» (三國演義) навмисно спотворюють зазначені події. Згадані науковці в основному спираються на матеріали китайських хронік: Хоу Хань шу (后汉) автора Фань Є (范晔); Саньго чжи (三国志) авторів Чень Шоу (陳壽) та Пей Сун чжи (裴松之); Цзи чжи тун цзянь (资治通鉴) автора Сима Гуана (司马). Європейські перекладачі часто зазначають, що усі китайські хроніки є прекрасними історичними джерелами свого часу, але з вираженою суб'єктивною думкою їх авторів. Так, Чень Шоу відстоює офіційну позицію імперії Цзинь (晉朝), Фань Є вважається виразним проханьським істориком, Сима Гуан (праця 1084 р.) є нейтральним, але підтримуючим Ханьско-Вейську династію (魏). Подібний суб'єктивізм є звичайним для офіційної китайської історичної літератури, оскільки вже «батько китайської історії» Сима Цянь (司馬遷) зазначав, що завдання історичної хроніки не просто віддзеркалювати певні події, але прославляти досконалих провідників держави та засуджувати їхніх ворогів.

Тому є сенс звернутись до першоджерел доби Пізньої Хань. Провідник повстання «жовтих пов'язок» Чжан Цзяо (張角/张角) (помер у 184 р.) створив даоську школу Тай пін дао (太平道), яка декларувала принципи удосконалення особистості та суспільства, що потім стануть основою руху тайпінів та їхетуанів у XIX ст. на підставі трактату Тай пін цзин (ТПЦ) або Канону Величного Спокою. В історії відомо два різних джерела з такою назвою. Перше, невідомого автора, за повною назвою Тай пін цін лін

шу (太平清領書), складався з 170 частин, з яких збереглись та увійшли у ортодоксальний Даоський канон 57. Другий, автора Гань Чжун Ке (甘忠可), з повною назвою Тянь гуань Лі бао юань тай пін цзін (天官歷包元太平), з 12 частин, вважається втраченим вже у Ханьську добу. Незважаючи на те, що переважна більшість дослідників, схиляються до думки, що Чжан Цзяо (張角/张角) надихав на боротьбу другий (втрачений) варіант ТПЦ, авторства Гань Чжун Ке (甘忠可) з бібліотеки імператора Шунь-ді (孝順帝) (125-144 р.), автори допускають звернення дослідників саме до першого (частково збереженого) варіанту. Це пояснюється тим фактом, що навіть в упереджених, відносно повсталих, проханьських джерелах, підкреслюється небесне походження трактату ТПЦ, без будь-якого натяку на земного автора. Наприклад, у розділі I «Історії трьох царств».

«У ті часи в регіоні Цзюйлу жили три брата: Чжан Цзяо, Чжан Бао й Чжан Лян. Злидні не дозволили Чжан Цзяо отримати вчену ступінь і він змушений був заробляти на життя збираючи у горах лікарські трави. Одного разу йому зустрівся просвітлений чернець із жезлом у руці, очима небесного кольору, але на диво молодим обличчям. Запросивши Чжан Цзяо до печери і передавши йому три сувої «Книжки Неба» він сказав:

«Передаю тобі викладені у цих рядках основи вчення Величного спокою. Проголоси їх народу від імені Неба та врятуй рід людський. Якщо ти відмовишся від свого призначення, будеш суворо покараний (вищими силами).

Чжан Цзяо поцікавився його ім'ям.

Я відлюдник з Наньхуа, відповів той, та безслідно зник»(Lo, 2002).

Мета дослідження. З огляду на вищезазначене, перспективною вважається спроба звернутись до першоджерел «боксерського» повстання для пошуку відповіді на питання удосконалення особистості за допомогою фізичних вправ як базису розуміння поступу усього суспільного життя, що стало знову актуальним у модерну добу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сам ТПЦ складається з восьми частин: Засоби заспокоєння та радості для державців (ТПЦ, Розділи 18-34); Засоби позбавити державців від смутків (ТПЦ. Розділи 154-170); Засоби удосконалення та позбавлення від помилкового (ТПЦ, Розділи 18-34); Назва втрачена (ТПЦ, Розділи 18-34); Засоби гармонізації божественної натхненності (ТПЦ, Розділи 18-34); Книжка, яка має назву «Божеське застереження» (ТПЦ, Розділи 18-34); Засоби повернення духу та знищення оман (ТПЦ. Розділи 154-170); Застереження для людей у засобах досягнення довголіття та упорядкування світу (ТПЦ. Розділи 154-170). (Hendrischke, 2006). Більшість частин ТПЦ, прямо присвячені формуванню імператора як досконалого провідника і відповідають загальному даоському уявленню про «фізичні вправи» Цюань (拳) як «внутрішню алхімію», яка дозволяє піднести «низьку людину» Сяо жень (小人) до «шляхетної» Цзюнь цзи (君子) (Kaltenmark, 1997. с. 19-45). Але навіть збережені даоські трактати, на відміну від неоконфуціанських, є езотеричними, засновані на протологічних категоріях, і тому не підлягають сучасним науковим методам дослідження. Вітчизняний дослідник неоконфуціанства А.І. Кобзєв, посилаючись на праці Моу Цзунсаня та інших вважає, що відношення неоконфуціанства до даосизму та буддизму слід оцінювати як відношення другого роду, тобто як таке за якого конфуціанство спроміглось шляхом розвитку свого ідейного потенціалу осмислити та відповідним чином вирішити проблеми, артикульовані даосизмом та буддизмом (Кобзєв, 1989, с. 57-60). Ще більш радикально звучить з подібного приводу вислів П. Валері: «Немає нічого більш оригінального, нічого більш власного (soi), як споживати інших. Але їх треба перетравлювати. (Так навіть) лев складається із засвоєного ним барана» (Valéry, 1956, с. 28). Тому можна говорити про можливість збереження даоських ідей внутрішньої алхімії та трансформації людини в особистість у понятійному апараті неоконфуціанства.

Як уже зазначалось, китайська фізична культура у кінці XIX ст. сприймається європейцями як «китайський бокс», аналог французького боксу ногами сават, і згодом була осмислена як феномен Martial arts. У перекладній літературі часто використовується китайський термін Ґунфу Kung Fu (功夫) «китайські бойові мистецтва». Він був маловживаним у стародавніх текстах та став широковідомим у 1960-х роках завдяки масовій культурі, зокрема феномену Kung Fu Films. Ієрогліфи Ґунфу (功夫) у японському перекладі є фактично китайською

транслітерацією та вимовляються «Канфу» (カンフ). У корейській мові термін Ґунфу використовується у сенсі «китайські бойові мистецтва», хоча корейське слово, яке звучить подібно (Гунбу, 공부) «навчання», аналогічне до його оригінального значення, яке означає майстерність у будь-яких галузях. Прямий переклад, Ґунфу (功夫) означає «досягнення завдяки великим зусиллям». Фраза Ґунфу фактично складається з двох ієрогліфів 功 (Ґун), «досягнення» або «заслуга», та 夫 (Фу) «людина» або «чоловік, майстер». Виходячи із вищевказаного, вважається більш доречним використовувати у науковому значенні «Китайська фізична культура» термін У-шу (武術) (військове (бойове) мистецтво). Сам термін складається з двох ієрогліфів У (武) – прямий переклад «військовий, бойовий» та (术) – «мистецтво». Але прямий переклад ієрогліфа (武) європейськими мовами не передає усіх тонкощів китайської фізичної культури. Нагадуємо, що він складається з двох ієрогліфів: «Чжи» (зупинити) та «Ге» (меч), але китайський традиційний меч (друге значення «зброя на довгому держаку»), найбільш подібний до європейської «алебарди» (нім. Helmbarte, італ. Alabarda фр. Hallebarde) або української «Бартки» та найчастіше використовується світовою літературою у значенні «брутальна зброя». Тобто, термін «китайська фізична культура» етимологічно розуміється як засіб особистості «зупинити застосування брутальної зброї». Якщо сама наявність зброї, зокрема, відкритої, є певним привілеєм для вищих каст суспільства, то можливість протистояти подібній суспільній нерівності дає шанс переосмислити перспективи окремої людини протистояти придушенню особистості репресивним апаратом у часи визвольних змагань етносу.

Деякі дослідники вважають застосування терміну У-шу (武術) калькою з сучасного європейського терміну Martial Arts та зазначають використання з цією метою у Китаї інших термінів Го-шу (国术) (національне мистецтво), У-і (武艺) тощо. На думку авторів, на питання важко відповісти, оскільки сучасна освітня політика КНР регіональна, а кожна китайська провінція, розміром з європейську державу, втілює її на власний розсуд. Тому є сенс повернутись до історично найбільш давніх визначень «китайської фізичної культури», які однозначні та не викликають стільки дискусій. Одним з таких архаїчних термінів є Ці-гун (氣功) (мистецтво плекання життєвої енергії).

У традиційній культурі Китаю, Ці (氣) є загальним фундаментальним принципом, який визначає життя і долю будь-якого створіння. Ці найчастіше перекладається як Життєва енергія, Життєва сила, Потік енергії, Пар, Повітря, Ефір, Подих, Енергія, Матерія (загалом більше 30 варіантів у Великому тлумачному словнику китайських ієрогліфів) є основним принципом у традиційній китайській медицині, тісно пов'язаних з нею бойових мистецтв. Ці первісна матерія, що спочатку перебуває в хаотичній суміші елементів. Надалі, через дотримання світового Лі «Принципу» (禮) або Дао «Шляху» (道), під впливом космічних сил Інь (陰) та Ян (陽) і закону У Сін «П'яти Елементів» (五行), Ці заповнює собою «Десять тисяч речей». Про Ці насамперед згадується у текстах Го юй «Промови царств» (國語) (VIII ст. до н.е). Консеквентна доктрина Ці викладена в «Гуань-цзи» (管子) (IV – III ст. до н.е.), де Ці тлумачиться як першоджерело, яке визначає саме існування людини. «Коли (вільно) циркулює Ці, зароджується життя, завдяки життю виникає мислення, від мислення з'являється свідомість, яка дозволяє (людині встановити) межу своєї (доцільної) діяльності» (Розділ 49) (переклад Ян Хін Шуна). Розуміння Ці не може бути обмеженим тілесними або духовними параметрами людини, воно єдина сутність особистості як цілісного психофізичного об'єкта. Згідно Мен-цзи, «Ці є тим, що наповнює тіло (людини)» (Chan, Alan, 2002, с. 232). Аналогічне визначення у розділі 32 «Гуань цзи» (Rickett, 1965, с. 122). Формально в людині роботу Ці можливо спостерігати у діяльності як тілесних, так і духовних сил. З позиції натурфілософської теорії У-сін перше визначається роботою п'яти «щільних» органів (Легені (肺), Нирки (肾), Серце (心), Селезінка (脾) та Печінка (肝)), друге, п'яти духів (людських Хунь (魂), тваринних По (魄), Шень (神), Мислення та Бажання) (Hoang, 2016, с. 11).

Відповідно вже цитованого розділу 49 «Гуань-цзи» (管子) «В людському тілі значення імператора (як найвищого авторитету) належить Серцю (心)». Під ним розуміється не анатомічний орган, а умоглядний центральний ментальний орган людини, подібний до

кордоцентричних патернів української культури, який відповідає за кровообіг, свідомість, емоції та психічні функції людини. Згідно Чжу Сі (朱熹): «Ієрогліф (який означає) Серце (心) є праматір'ю (багатьох важливих) знаків. Саме тому родові для китайської філософії ієрогліфи «природа» (性) та «чуттєвість» (情) є похідними від Серця (心)». У сучасній китайській мові позначається «ключем Кансі 61» та входить до багатьох слів та термінів як складова. Наприклад, 必 (обов'язково, неодмінно, повинен, необхідно тощо); 忌 (утримуватися, уникати, боятися, табу, заборона, ревнувати, заздрити тощо; 恶 (зло, порок, погано тощо); 蕊 (квітка, бутон, плід тощо); 心理 (психіка); 心理学 (психологія) та деяких інших. Згідно «Чжуан цзи» «Сердце є «палатою Шень» (Rickett, 1965, с. 222).

Шень (神) «Добрий дух, Святий, Бог». Лівий компонент ієрогліфа є скороченим написанням 示 (shi, ші) – «Небо посилає благодать». Правий компонент – 申 (shen, шень) – «життєва сила, насіння всього сущого». Шень можна тлумачити як інформацію про ту Силу, що йде з Неба до Людини і може бути усвідомлена нею. Своєю чергою, піктограма – першоджерело ієрогліфа Шень зображувала вагітну жінку (варіант – жінку з чітко виділеним у животі плодом), де візуально простежуються смислові відносини «живота» та «життя». Серед східнослов'янських мов подібний зв'язок є фонетичним «живіт та життя» (укр.), «жывот і жыццё» (бел.) та «живот и жизнь» (рос.). У сербській мові слово «життя» перекладається як «живот» у словацькій «život».

Незважаючи на те, що Тіло (Сердце) та психіка (Дух) тісно пов'язані, в європейській культурі переважно вони осмислювались як антиподи. Починаючи з Філолая Кротонського (Φιλόλαος) (470-400 до н. э.) та інших авторів були розповсюджені орфічні, містеріальні погляди на *Тіло* як в'язницю або могилу для *Душі*. Звідси постає велична символічна картина реального життя як темної печери відкіля людина може спостерігати лише за тінню справжніх предметів та справжнього життя у VII розділі платонівської Держави (Платон, 2021). Також відомим фрагментом з означеного питання є у діалоговому творі Платона Горгій (Γοργίας) (коментар 45) (Plato, 2009). Головні ідеї якого були розвинуті християнськими апологетами починаючи з Святого (для коптської, сірійської та римської церков) Климента Олександрійського (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεύς) (150-215): «Свідчать так само давні богослови та провидці, що як кара за деякі (тяжкі) злочини (велична) душа (Богом) з'єднана з (мерзенним) тілом та як у труні похована у ньому» (там само). У класичній грекомовній літературі подібний образ часто передавався грою слів, заснованому на фонетичній подібності «soma» («тіло») і «sema» («могила»). Подібною грою слів армянською мовою користувався неоплатонік Давид Анахт (Դավիթ Անհաղթ): «(Тлінне та немічне) *тіло* є тим (чинником), який пов'язує та утримує (у цьому світі безсмертну) *душу*, саме тому Гомер визначає *тіло* як труну (для душі)» (Calzolari, 2007, с. 261-264).

На противагу означеним світоглядним поглядам світової культури на антонімічність концептів Тіла та Душі, у класичній китайській медицині нерозривний зв'язок Тіла (Сінь) та Духа (Шень) найкраще можна простежити у лікуванні за допомогою Чжень Цзю (针灸) терапії або голковколювання. Такий авторитет як Гаваагійн Лувсан (Монголія) рекомендує використовувати для лікування психічних хвороб, так звані, «бісові точки» (P11, P9, P5, E36, GI11, RP1, V62, MC 5, MC 7, MC 8, VB 21, VB 22, VB 25) (тут і далі Міжнародна французька класифікація Біологічно активних точок), які відносяться до Меридіанів Легень (P), Шлунку (E), Товстої кишки (GI), Селезінки – підшлункової залози (RP), Сечового міхура (V), Перикарду (MC) Жовчного міхура (VB). Тобто, усі душевні хвороби розуміються як порушення у циркуляції Ці та функціональному чи органічному ураженню внутрішніх органів людини.

Протиставлення концептів Тіла та Душі у європейській традиції приводить до аскетизму християнської культури, яка «знищує» людське тіло заради блага людської душі. Протилежна традиція концептуальної «реабілітації» тілесності виникає у європейській культурі не раніше доби Ренесансу, а саме звернення до античної спадщини провідних європейських мислителів і створення відповідних культурних артефактів починаючи з XIV ст. Але згадаєм широко відому концепцію акад. М.Й. Конрада, який у статтях «Хань Юй та початок китайського Ренесансу», «Початок китайського гуманізму» та деяких інших обґрунтовував добу Відродження, як не

регіональний (європейський), а глобальний (світовий) феномен. Формально, подібний процес починається у Китаї, коли неоконфуціанець Хань Юй (韓愈) (768-824) творчо переосмислює спадщину Кун Цзи (孔夫子)(551-479 до н. е.), для виявлення прихованих змістів, втрачених за тисячоліття «темних віків», непевного розвитку китайського суспільства. Як зазначають опоненти (Кобзєв А.І. та інші) подібні думки про неоконфуціанців сунської школи, як «китайське відродження», були артикульовані японським дослідником Найто Торадзіро (内藤虎次郎) (1866-1934) значно раніше. Але незалежно від мотивації та результатів подібної дискусії загальновизнаним є факт повернення до європейських та світових культур світоглядного концепту від аскетичного середньовічного бачення про протистояння Тіла та Душі до гуманістичних Ренесансних уявлень про «Mens sana in corpore sano».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Для європейського середньовіччя характерно протиставлення «Тіла» й «Душі» та аскетична культура суспільства. Революційні зміни традиційного суспільства XX століття концептуально можуть бути пояснені загальним процесом «реабілітації» тілесної культури, завдяки якій людина перетворює своє тіло на зброю, яка трансформує суспільство. Подібний процес вперше був осмислений у часи Повстання жовтих пов'язок аж до їхніх легітимних спадкоємців Тайпінів та Їхетуанів як духовна алхімія, що трансформує «низьку людину» Сяо жень (小人) у «шляхетну» Цзюнь цзи (君子). Основні етапи такої трансформації викладені у трактаті ТПЦ. Завдання авторів було прослідкувати езотерічні згадки даоської доктрини у термінологічному апараті неоконфуціанства на прикладі спадкоємця «внутрішньої алхімії» даосів традиційної фізичної культури. Доведено, що найбільш адекватним терміном, який передає китайську фізичну культуру не може вважатись поширеним у європейських перекладах Ґунфу (功夫) та У-шу (武術). Оскільки, перший означає будь-яку майстерність, другий, можливо, є калькою з сучасного європейського терміну Martial arts. Найбільш адекватним перекладом поняття «традиційної китайської фізичної культури» є термін Ці-гун (氣功) як «мистецтво плекання життєвої енергії». Своєю чергою, термін Ці (氣) досліджений як «життєва енергія» для «Тіла» Сінь та «Душі» Шень. На прикладі лікування традиційними засобами показано, що названі концепти взаємозалежні та взаємодоповнюючі, на відміну від європейських поглядів, які починаючи з піфагорійців дивились на «тіло як в'язницю душі». Перспективною вважається подальша розвідка, яка на прикладі даоської алхімії може показати процес доби Відродження як світовий культурний поступ до «реабілітації» тілесної культури людини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кобзєв А.І. Конфуціанський катехезіс. *Всесвіт*. 1989. № 10. С. 57–60.
2. Платон. Держава / пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Апріорі, 2021. 464 с.
3. Calzolari V. Aux origines de la formation du corpus philosophique en Arménie: quelques remarques sur les versions arméniennes des commentaires grecs de David. *The Libraries of the Neoplatonists* / C. D'ancona. Leiden, 2007. P. 261–264.
4. Chan, Alan K. L. Mencius: Contexts and Interpretations. Honolulu, 2002. 336 p.
5. Hendrischke B. The Scripture on Great Peace: The Taiping Jing and the Beginnings of Daoism. Berkeley, 2006. 420 p.
6. Hoang Ti. Emperador Amarillo Nan Jing Tratado de las 81 dificultades. Madrid, 2016. 112 p.
7. Kaltenmark M. The Ideology of the Tai-ping ching. Facets of Taoism. *Essays in Chinese Religion.* New Haven, 1997. C. 19-45.
8. Lo Kuan Chung. Romance of the Three Kingdoms. In 4 vol. Vol. 1. / trans. by C. H. Brewitt-Taylor. Boston, 2002. 708 p.
9. Plato. Gorgias, Menexenus, Protagoras / trans. by T. Griffith. Cambridge, 2009. 207 p.
10. Rickett W.A. Kuang-tzu. A Repository of Early Chinese Thought. A Translation and Study of Twelve Chapters. In 3 vol. Vol. 1. Hong Kong, 1965. 269 p.
11. Twitchett D., Loewe M. The Cambridge History of China. In 15 vol. Vol. 1. Cambridge, 1986. 1024 p.
12. Valéry P. Charmes. Paris, 1956. 119 p.

REFERENCES:

1. Kobziev A. (1989) Konfutsianskyi katekhezis [Confucian Catechesis]. *Vsesvit. –Universe*, 10, 57-60. [in Ukrainian].
2. Platon. (2021) *Derzhava [State]*. (D. Koval Trans). Kyiv: Apriori [in Ukrainian].
3. Calzolari V. (2007) Aux origines de la formation du corpus philosophique en Arménie: quelques remarques sur les versions arméniennes des commentaires grecs de David. [On the Origins of the Formation of the Philosophical Corpus in Armenia: Some Remarks on the Armenian Versions of the Greek Commentaries of David]. *The Libraries of the Neoplatonists [The Libraries of the Neoplatonists]* / C. D'ancona.(pp 261–264.) Leiden: Brill [in French]
4. Chan, Alan K. L. (2002) *Mencius: Contexts and Interpretations*, Honolulu: Royal Hawaiian Press.
5. Hendrischke B. (2006) *The Scripture on Great Peace: The Taiping Jing and the Beginnings of Daoism*. Berkeley: University of California.
6. Hoang Ti. (2016) *Emperador Amarillo Nan Jing Tratado de las 81 dificultades. [Yellow Emperor Nan Jing Treatise on the 81 Difficulties]*. Madrid: Edelsa [in Spanish]
7. Kaltenmark M. (1997) The Ideology of the Tai-ping ching. *Facets of Taoism. Essays in Chinese Religion*. H. Welch. New Haven: Yale University Press,. pp. 19-45.
8. Lo Kuan-Chung. (2002) *Romance of the Three Kingdoms* (Vols. 1-4). (C. Brewitt-Taylor Trans). Boston: Tuttle.
9. Plato. (2009) *Gorgias, Menexenus, Protagoras* (T. Griffith Trans). Cambridge.
10. Rickett W.A. (1965) *Kuang-tzu. A Repository of Early Chinese Thought. A Translation and Study of Twelve Chapters*. (Vols. 1-3). Hong Kong.
11. Twitchett D., Loewe M. (1986) *The Cambridge History of China.* (Vols. 1-15). Cambridge.
12. Valéry P. (1956) *Charmes. [Charms]* Paris: Gallimard, [in French]

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 792.8:793.3]-048.35:008:004.89.032.26](045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-46

Карина КУРТЄВА
доктор філософії, викладач кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, Україна, 61057
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-8434-764X*

Бібліографічний опис статті: Куртєва, К. (2025). Інновації в хореографічному мистецтві. Застосування штучного інтелекту та нейромереж у хореографії. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 362–367, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-46

ІННОВАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ. ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА НЕЙРОМЕРЕЖ У ХОРЕОГРАФІЇ

У статті реалізовано спробу здійснити культурологічний аналіз використання штучного інтелекту (ШІ) та нейронних мереж в ході роботи над створенням хореографічних творів. Окреслено основні шляхи співіснування цифрових технологій та традиційних форм мистецтва, передусім танцю. Охарактеризовано механізми генерації рухів за допомогою машинного навчання, співпраці живого хореографа та штучного інтелекту. Стаття розкриває трансформацію призначення митця, як автора, його взаємодію з глядачами та сучасними технологіями. На використання ШІ в освітньому середовищі при вивченні хореографії сконцентровано подальшу увагу. А створення сучасних інтерактивних перформансів, за якими спостерігають у режимі реального часу, та віртуальних вистав наступний вектор розгляду впровадження ШІ. Визначено, що входження ШІ та нейромереж в галузь хореографічного мистецтва ставить низку викликів перед науковцями, проте, відкриває нові можливості для втілення художніх задумів. Крім того, перед сучасними митцями постає ряд культурологічних, так і етичних запитань на які ще треба відповісти. Констатовано факт необхідності ґрунтовних досліджень наслідків використання штучного інтелекту та нейронних мереж на хореографічну мову сучасного танцю, культурний простір, естетичні принципи та категорії в реаліях постгуманістичної доби.

Мета дослідження – *дослідити та проаналізувати можливості та ресурси використання штучного інтелекту і нейронних мереж у створенні хореографічних творів, їх вплив на художній процес; окреслити параметри колаборації сучасного мистецтва та новітніх технологій та визначити нюанси симбіозу художнього та штучного інтелекті.*

Методологія дослідження. *У статті використано такі дослідницькі методи: системний підхід, для впровадження технологій ШІ до створення хореографічних продуктів; порівняльний аналіз, для обґрунтування доречності та виправданості його використання; синтез та узагальнення для формулювання висновків.*

Наукова новизна *публікації полягає в впровадженні ШІ у сферу хореографічного мистецтва, що сприяє його модернізації та осучасненню і відкриває принципово нові можливості для здійснення творчих задумів.*

Висновки. *Дослідження дало можливість: розглянути основні сучасні інструменти ШІ, що застосовуються в хореографії; проаналізувати співпрацю ШІ та автора хореографічного твору; висвітлити можливості та ресурси застосування ШІ в хореографічному мистецтві та освіті; окреслити етичні та культурологічні результати застосування ШІ в хореографічному мистецтві.*

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, штучний інтелект, нейронні мережі, інновації в хореографічному мистецтві, перформанс.*

Karyna KURTIEVA
Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Modern Choreography and Sports and Recreation Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-8434-764X*

To cite this article: Kurtieva, K. (2025). Innovatsiyi v khoreohrafiyi. Zastosuvannya shtuchnoho intelektu ta neyronnykh merezh u khoreohrafiyi [Innovations in choreography. Application of artificial intelligence and neural networks in choreography]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 362–367, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-46

INNOVATIONS IN CHOREOGRAPHIC ART. APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND NEURAL NETWORKS IN CHOREOGRAPHY

The article attempts to carry out a cultural analysis of the use of artificial intelligence (AI) and neural networks in the course of work on the creation of choreographic works. The main ways of coexistence of digital technologies and traditional forms of art, primarily dance, are outlined. The mechanisms of movement generation using machine learning, cooperation between a live choreographer and artificial intelligence are characterized. The article reveals the transformation of the artist's purpose as an author, his interaction with the audience and modern technologies. Further attention is focused on the use of AI in the educational environment when studying choreography. And the creation of modern interactive performances, which are observed in real time, and virtual performances is the next vector for considering the implementation of AI. It is determined that the entry of AI and neural networks into the field of choreographic art poses a number of challenges for scientists, however, it opens up new opportunities for the implementation of artistic ideas. In addition, modern artists face a number of cultural and ethical questions that still need to be answered. The fact of the need for thorough research into the consequences of the use of artificial intelligence and neural networks on the choreographic language of modern dance, cultural space, aesthetic principles and categories in the realities of the posthumanist era has been stated.

The purpose of the study *is to investigate and analyze the possibilities and resources of using artificial intelligence and neural networks in the creation of choreographic works, their impact on the artistic process; to outline the parameters of the collaboration of modern art and the latest technologies and to determine the nuances of the symbiosis of artistic and artificial intelligence.*

Research methodology. *The following research methods were used in the article: a systematic approach to introduce AI technologies to the creation of choreographic products; comparative analysis to substantiate the relevance and justification of its use; synthesis and generalization to formulate conclusions.*

The scientific novelty *of the publication lies in the introduction of AI into the field of choreographic art, which contributes to its modernization and modernisation and opens up fundamentally new opportunities for the implementation of creative ideas.*

Conclusions. *The study made it possible to: consider the main modern AI tools used in choreography; analyze the cooperation between AI and the author of a choreographic work; highlight the possibilities and resources of using AI in choreographic art and education; outline the ethical and cultural results of using AI in choreographic art.*

Key words: *choreographic art, artificial intelligence, neural networks, innovations in choreographic art, performance.*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Новітні цифрові технології, зокрема, штучний інтелект розвиваються невпинно та напрочуд швидко у всіх сферах людської життєдіяльності. Культура та мистецтво не є виключенням. ШІ створює музику, твори візуального, літературного мистецтва та демонструє креативність у цьому процесі. Ця сфера співпраці, живого та штучного інтелекту має великі перспективи, але, водночас, викликає багато питань, особливо у сфері мистецькій. На ці питання ще належить відповісти, бо все ж необхідно зберегти баланс, щоб ШІ не замінило, а покращило творчий потенціал людини-митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, пов'язані з дослідженнями штучного інтелекту в культурі та мистецтві ще не досліджені в повній мірі. Українські науковці здебільшого вивчають питання цифровізації мистецтва в цілому. Використання ШІ в хореографії ще не досить усвідомлене та осмислене. Однією з дослідниць впливу штучного інтелекту на сучасне мистецтво є кандидатка культурології, доцент комп'ютерних наук В. Волинець. Впровадження ШІ в мистецьку освіту вивчали І. Доценко, І. Візнюк, Л. Куцак, А. Поліщук, М. Мар'єнко, І. Драч, О. Слободянюк, В. Череватюк та інші**.** Зростає кількість світових проектів з використанням ШІ для створення хореографічних постановок, наприклад: проєкти Wayne McGregor, система Google's Move Mirror, застосування технологій motion capture та deep learning. В контексті танцю Kozel досліджує зміну тілесного образу та його вираження, видозміну та варіацію руху, переплетіння сценічного та віртуального простору. Популяризацією практичного використання нейромереж у мистецтві руху вирізнялися дослідження Google Arts & Culture Lab, Motion Bank та деяких інших платформ. Але ґрунтовні дослідження усвідомленого використання штучного інтелекту та нейромереж в хореографічному мистецтві ще й досі відсутні.

Мета дослідження – здійснити культурологічний аналіз можливостей та ресурсів застосування ШІ та нейронних мереж в створенні хореографічного продукту, його вплив на творчий процес і взаємодію людини та новітніх технологій та її ролі у цьому процесі.

Виклад основного матеріалу. Наш час – це час цифрових технологій, штучного інтелекту, нейромереж, машинного навчання, аналітики даних, доповненої та віртуальної реальності тощо. Всі вони інтегруються в нашу реальність та допомагають людині в різних аспектах її життєдіяльності: від освіти, роботи до повсякденного спілкування та відпочинку і розваг. Ця інтеграція не оминула культуру та мистецтво. Досить динамічно почали включати ШІ, нейромережі, машинне навчання в музичну, віртуальну, сценічну творчість. Хореографія не стала виключенням. Танцювальний матеріал став простором дослідження комбінації тілесного вираження та процесу використання комп'ютерних алгоритмів для автоматичного розроблення танцювальних рухів. Але всі ці новітні впровадження ще не повністю усвідомлені в ракурсі культурологічного аналізу з точки зору авторського права, тілесності, споглядання.

Використання ШІ, нейромереж у хореографії дає можливість вибудовувати нову реальність особливого виду. Ця реальність буде поєднувати фізичне (тілесне), цифрове та віртуальне. Хореограф, поєднуючи все це, створює постановки в яких тіло взаємодіє з алгоритмом, створеним ШІ, а глядач бачить, розуміє і відчуває це як єдину художню дійсність (Kozel, 2007).

У філософії реальність – це існуюча сутність яка не залежить від нашого сприйняття, але яку можна пізнавати та конструювати. «Філософський енциклопедичний словник» дає одне з таких визначень реальності: « реальність (від лат. realis – дійсний, речовий) – все існуюче, тобто ідеальне і матеріальне, як протилежність ілюзорному, вигаданому, суто суб'єктивному» (ФЕС, 2002). Сучасні митці розширюють рамки реальності, використовуючи віртуальну (VR) та доповнену реальність (AR). Поняття реальності у культурології визначається як багатоступеневу систему знаків і символів які сформувалися згідно з кордонами певної культури (Lotman, 1990). Таким чином, створення нових хореографічних творів з залученням ШІ, нейромереж, VR і AR – це не новітній експеримент, а зародження нового культурного продукту, де живе виконання поєднується з цифровим на рівноправних умовах.

Хореографія, спочатку боязко, несміло, обережно почала використовувати цифрові технології у творчому процесі. Дедалі цей процес пішов активніше, бо молоде покоління потребує змін. Прогресивні інструменти ШІ вже знаходять широке застосування серед молодих, і не тільки, хореографів. Наприклад bit data – генерує рухи за допомогою перегляду відео. Google Move Mirror переглядаючи велику кількість відео (як архівних, так і за допомогою веб-камери) відслідковує людські рухи, ритм, просторову пластику, а потім синхронізує їх з танцювальними позами. В кінцевому результаті ми можемо бачити ці рухи у форматі танцю. Тобто, людина через веб-камеру виконує якісь рухи, а ШІ видає ці рухи у вигляді танцювальної варіації. У базі даних вже більше 80000 варіантів танцю різних стилів: балет, сучасний танець, хіп-хоп.

Культурологічний резонанс технології полягає в «демократизації хореографії». Будь яка людина з пасивного глядача перетворюється на активного учасника. Виникає ситуація, так би мовити, побутового перформансу, де для того, щоб «створити» танець не потрібно бути хореографом. Але, водночас, постає проблема збереження та перетворення культурної пам'яті.

Відома історія співробітництва – Wayne McGregor і Google Art & Culture Lab. Цей інструмент за допомогою відео вивчає стиль хореографа (тобто ШІ «навчається»), а потім моделює його рухи та створює нові варіації. Було переглянуто понад сто годин архівних відео з виступів та репетицій МакГрегора (новатора сучасної хореографії) та тисячі його рухів. Штучний інтелект на їх основі спочатку аналізував, а потім візуалізував хореографічний стиль та почав створювати нові танцювальні послідовності, згодом вони були включені до хореографічних вистав.

Культурологічний сенс інновації передбачає не тільки наслідування, а й створення нового на основі заданого стилю. Тобто, штучний інтелект стає вихованцем митця, який може розширювати кордони авторської стилістики навіть без автора. Але залишається квестія: гуманність авторства без автора.

Ще один подібний інтерактивний інструмент був створений студією Random International – Choreographik Languare Agent (CLA). У цьому проекті на основі заданих параметрів, тобто сукупності певних характеристик, таких як вектор руху, динаміка, просторові обмеження,

амплітуда, траєкторія, швидкість, характер та ін., створювалися нові рухові фрази. Ця програма дає можливість аналізувати рухи та створювати на їх прикладі нові комбінації, приймаючи за основу танцювальний стиль виконавця. У цьому випадку хореограф дає запит. Задаючи відповідні параметри, а CLA генерує танцювальні композиції.

Культурологічний вимір порушується тим, що хореограф стає співавтором з алгоритмом, або алгоритм стає співавтором з хореографом (тут ще треба заглибитися і дослідити). Кінцевий хореографічний продукт є продуктом інтелектуальної співпраці людини і машини, де людина – це носій тіла, а машина – носій даних.

Черговий інструмент – формування за допомогою нейромережі та доповненої реальності VR/AR-середовища. Ці інструменти використовують для створення віртуальних танцювальних перформансів (за якими глядачі спостерігають онлайн), головними героями яких є аватари.

Культурологічний результат – глядач не «утруднює» себе відвідинами хореографічних заходів, а отримує бажане онлайн.

Наступне питання, що хвилює культурологічну (і не тільки) спільноту це питання авторства при колоборації з ШІ. Традиційне поняття автора, яке було раніше, тепер ставиться під сумнів. У мистецтві танцю тіло є виражальним засобом, способом передачі інформації, а штучний інтелект пропонує нове, «штучне тіло», головним засобом вираження якого є алгоритмічні рухи. Тож відбувається симбіоз авторства митця, коду і глядача (Kozel, 2007). Це не дає відповіді на питання авторства а порушує нове питання: чи є продукт такої творчості елементом людської культури та мистецтва? Відбувається зміна естетичних парадигм та стандартів авторства. Зароджується нова форма «віртуального хореографа», який може створювати хореографічні композиції, навіть, без участі людини, а авторство стає групове: людина, середовище, ШІ. Такий стан речей впливає як на створення твору, так і на його рецепцію. Відбувається гібридизація тілесного, візуального та програмного яку сприймає та споглядає глядач.

Окрім питання авторства постає питання естетики. Її фундаментальні засади коливаються. Хореографія модифікована ШІ поєднує раніше непоєднуване: стилі, пластику, тілесність. Наприклад, поєднується балет і брейкданс, або контемпорарі та роботизовані рухи, людські рухи з рухами незвичайними (або неможливими) для людського тіла. Виникає ще одна площина з запитаннями – площина тілесності. Дотепер танець був мистецтвом тілесним, а надсучасні технології перетворюють його в алгоритмічну імітацію.

Врешті-решт культурологічний аналіз задається питанням соціального контексту: новітні технології обезвартять творчість хореографа та живого виконавця. Хореографічне мистецтво набере стандартизованих форм та обрисів, а необхідність хореографа та танцівника буде під питанням. Виникає необхідність зміни мистецької парадигми, започаткування нової етики в мистецтві, яка буде чітко контролювати баланс між технологіями та неповторністю і унікальністю людини.

Наразі залишилося нерозглянутим питання освітнього потенціалу штучного інтелекту. Штучний інтелект розвивається дуже стрімко. Цьому сприяють великі інвестиції найрозвиненіших країн світу. Цифрова грамотність необхідна зараз в усіх сферах життєдіяльності. Україна ще у 2020 році затвердила «Концепцію розвитку штучного інтелекту в Україні». Пріоритетною галуззю розвитку є освіта. «Сучасна мистецька освіта передбачає цифрову грамотність у мистецтві як ключ до віртуозного та інноваційного творчого вираження» (Череватюк, 2024).

Мистецтво хореографії відкрило для себе нові можливості з впровадженням новітніх технологій. Наприклад: створюються цифрові помічники, що на основі баченого аналізують техніку виконавця; інтерактивні курси VR/AR за допомогою яких демонструвати техніку може або викладач, або алгоритм; аналітика руху «motion capture» проєктує індивідуальне навчання; аналізувати свої танцювальні рухи у 3D-графіці студент може на платформах Kinetix, DeepMotion; цифрові помічники можуть аналізувати техніку виконання, поставу, темп тощо. Тобто до навчання танцю підключається не тільки викладач, а й дані, закладені до нейромережі. Крім того, студенти-хореографи завдяки таким технологіям розвивають своє критичне мислення та креативність, можуть експериментувати зі стилями, просторовими рішеннями, музично-руховими кореляціями.

Штучний інтелект дає нові можливості для індивідуального навчання студента, бо може точно врахувати особливості, фізичні дані, стиль, помилки, прогрес. Таке персоналізоване індивідуальне навчання особливо корисне з огляду на воєнну ситуацію в Україні, де в багатьох, особливо, прифронтових навчальних закладах навчання ведеться або онлайн, або у змішаному форматі. Окрім цього такі технології корисні не тільки для студентів, а й для постановників, бо дає можливість створювати хореографічні партії під конкретного виконавця з урахуванням усіх його можливостей.

Завдяки ШІ, крім аналізу даних, студент може отримувати танцювальний матеріал, що спонукатиме його до розвитку свого хореографічного мислення. Це буде особливо корисним при вивченні абстрактних стилів чи у роботі над міждисциплінарними проєктами. ШІ також здатен розрізнити нахили та шаблони у творчості студента та допомогти йому віднайти, осмислити та вдосконалити свій власний виконавський стиль.

Завдяки віртуальній (VR) та доповненій реальності (AR) студенти можуть, не виходячи з навчальної зали, створювати інтерактивні середовища для репетицій та виступів.

«Хоча використання штучного інтелекту в мистецькій освіті відкриває заманливі можливості, але важливо зберегти баланс і забезпечити, щоб нова технологія лише доповнювала і покращувала творчий процес, водночас не знецінюючи роль людського фактора у мистецтві» (Череватюк, 2024).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Застосування штучного інтелекту, нейронних мереж, віртуальної та доповненої реальності в хореографічному просторі переформатовує методику роботи над танцювальним твором, висуває проблеми: нової форми тілесності, авторства, глядацького досвіду, культурної ідентичності. Ці інструменти не змінюють митця, а змінюють кордони творчого процесу та дають набагато більше можливостей для реалізації своїх мистецьких задумів, експериментів, колаборації, аналізу. Такі трансформації є як технологічним кроком вперед, так і модернізованим культурологічним процесом який потребує естетичного та філософського осмислення. Поле подальших досліджень має включати аналіз етичних та соціальних наслідків цих процесів у хореографії, освіті і культурі в цілому; розробку етичних стандартів; створення адаптивних цифрових умов для хореографічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Використання штучного інтелекту в освіті / Візнюк І. М. та ін. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2021. Вип. 59. С. 15–22. DOI: 10.31652/2412-1142-2021-59-14-22.

2. Використання штучного інтелекту у вищій освіті / Драч І. та ін. *Університети і лідерство*. 2023. № 15 С. 66–82. DOI: 10.31874/2520- 6702-2023-15-66-82.

3. Горлач П. Всі стривожені: як використання ШІ впливає на мистецтво, кіно, музику та літературу. *Суспільне. Культура*. URL: https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-Елькінvplivae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu (дата звернення: 14.07.2025).

4. Мар'єнко М., Коваленко В. Штучний інтелект та відкрита наука в освіті. *Фізико-математична освіта*. 2023. Т. 38, No 1. С. 48–51 DOI: 10.31110/2413-1571-2023-038-1-007.

5. Про схвалення Концепції розвитку штучного інтелекту в Україні: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 2 грудня 2020 р. № 1556 URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text (дата звернення: 14.07.2025).

6. Філософський енциклопедичний словник / голова редкол. В. І. Шинкарук ; НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

7. Череватюк В. Використання інструментів штучного інтелекту у мистецькій освіті: проблеми та можливості. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 1. С. 89–94.

8. Alvarez M. V. Machine Bodies: Performing Abstraction and Brazilian Art. *Arts*. 2020. Vol. 9, 11. DOI. 10.3390/arts9010011.

9. Kozel S. Closeness: Performance, Technology, Phenomenology. URL: https://mitpress.mit.edu/9780262113106/closer/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 14.07.2025).

10. Lotman Y. M. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. URL: https://books.google.pl/books/about/Universe_of_the_Mind.html?id=0bbGzwEACAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 14.07.2025).

11. Winship L. Small step or a giant leap? What AI means for the dance world. The Guardian : веб-сайт. URL: https://www.theguardian.com/stage/2024/oct/29/small-step-or-a-giant-leap-what-ai-means-for-the-dance-world?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 14.07.2025).

REFERENCES:

1. Vizniuk, I.M., Buhlai, N.M., Kutsak, L.V., Polishchuk, A.S., Kylyvnyk, V.V. (2021). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v osviti [Using artificial intelligence in education]. *Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy – Modern informational technologies and innovative methods in professional training: methodology, theory, experience, problems, 59,* 15–22 [in Ukrainian].

2. Drach, I., Petroie, O., Borodiienko, O., Reheilo, I., Bazeliuk, O., Bazeliuk, N. et. al. (2023). Vykorystannia shtuchnoho intelektu u vyshchii osviti [The Use of Artificial Intelligence in Higher Education]. *Universytety i liderstvo – Universities and Leadership,* 15, 66–82 [in Ukrainian].

3. Horlach, P. (2025). Vsi stryvozheni: yak vykorystannia ShI vplyvaie na mystetstvo, kino, muzyku ta literaturu [Everyone is alarmed: how the use of AI is affecting art, film, music and literature]. *Suspilne. Kultura – Social. Culture*. Retrieved from https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-Елькінvplivae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu [in Ukrainian].

4. Marienko, M., & Kovalenko V. (2023). Shtuchnyi intelekt ta vidkryta nauka v osviti [Artificial Intelligence And Open Science In Education]. *Fizyko-matematychna osvita – Phisical and Mathematical Education, 38 (1),* 48–52 [in Ukrainian].

5. Pro skhvalennia Kontseptsii rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini: Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy [On approval of the Concept for the Development of Artificial Intelligence in Ukraine: Order of the Cabinet of Ministers of Ukraine] (n.d.). *zakon.rada.gov.ua.* Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text.

6. Shynkaruk, V.I. (Eds.). (2002). Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

7. Cherevatiuk, V. (2024). Vykorystannia instrumentiv shtuchnoho intelektu u mystetskii osviti: problemy ta mozhlyvosti [Using Artificial Intelligence Tools in Art Education: Challenges and Opportunities]. *Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury – Bulletin of the National Academy of Fine Arts and Architecture, 1,* 89–94 [in Ukrainian].

8. Alvarez M.V. (2020). Machine Bodies: Performing Abstraction and Brazilian Art. *Arts,* 9 (11). Retrieved from https://www.mdpi.com/2076-0752/9/1/11.

9. Kozel, S. Closeness: Performance, Technology, Phenomenology. (n.d.). *mitpress.mit.edu*. Retrieved from https://mitpress.mit.edu/9780262113106/closer/?utm_source=chatgpt.com.

10. Lotman, Y. M. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. (n.d.). *books.google.pl.* Retrieved from https://books.google.pl/books/about/Universe_of_the_Mind.html?id=0bbGzwEACAAJ&redir_esc=y.

11. Winship, L. Small step or a giant leap? What AI means for the dance world. The Guardian. (n.d.). *theguardian.com.* Retrieved from https://www.theguardian.com/stage/2024/oct/29/small-step-or-a-giant-leap-what-ai-means-for-the-dance-world?utm_source=chatgpt.com.

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 11.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 316.74:39(=214.58) (4+73+477)”198/20”
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-47

Oleksandra MAGRYTSKA
Senior Lecturer, Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets, Educational and Scientific Institute of Contemporary Art, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-6654-6717*

To cite this article: Magrytska, O. (2025). Problems of Roma communities abroad and in Ukraine in the sociocultural space of the late 20th and early 21st centuries. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 368–374, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-47

PROBLEMS OF ROMA COMMUNITIES ABROAD AND IN UKRAINE IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

The purpose of the study*: to investigate the problems of Roma communities abroad and Ukraine in the socio-cultural space of the late 20th – first quarter of the 21st century.* ***Research methods****. To solve the set goal, general scientific and special methods were used, including: historical and cultural, analytical, informational. The method of cultural analysis was used to consider foreign materials on the life, lifestyle, and culture of Roma communities. The use of historical and cultural and informational methods made it possible to identify conceptual principles for understanding an objective idea of the historical foundations of the problems of Roma communities abroad and Ukraine and to outline further scientific prospects for the chosen topic.* ***Scientific novelty.*** *For the first time, the problems of Roma communities abroad and Ukraine and their features in the foreign scientific discourse of the late 20th – first quarter of the 21st century are analyzed for the perception and formation of an objective idea of Roma communities. The view of scholars from abroad and Ukraine on the problems of Roma communities is revealed in order to increase the level of self-identification, integration of Roma into society, as well as the development of Roma cultural heritage. Foreign studies of Roma culture and art take place in various contexts, including social, political, and culturological discussions. Issues are raised regarding discrimination and social exclusion of the Roma community in connection with ethnocultural features, such as: the stability of the Roma ethnic culture in observing special rituals, customs, and lifestyles that are passed down from generation to generation; the lack of a stable affiliation of the Roma to a single people and their division into sub-ethnic groups. The problems of Roma communities from abroad and Ukraine in the socio-cultural space of the late 20th – first quarter of the 21st century of American, European, and Ukrainian scientific discourse are considered.* ***Conclusions****..It has been proven that the specific way of life of the Roma is marked by a deep connection with nature, adherence to traditional values and a special way of social organization. It has been shown that the Roma traditionally pay more attention to spiritual development and observance of traditions than to the accumulation of material wealth. This is reflected in their artistic and musical creativity, religious rituals, legends and fairy tales, which are preserved and passed down from generation to generation. The mentioned studies provide a deeper understanding of the problems faced by Roma communities, highlight their cultural heritage and emphasize the complexity of the socio-economic situation in which the Roma population finds itself.*

Key words: *Roma, Roma communities, Roma cultural heritage, Roma culture and art.*

Олександра МАГРИЦЬКА
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська 9, Київ, Україна, 01015
ORCID: *https://orcid.org/0000-0001-6654-6717*

Бібліографічний опис статті: Магрицька, О. (2025). Проблеми ромських громад зарубіжжя та України та в соціокультурному просторі кінця XX– першої чверті XXI століття. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 368–374, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-47

ПРОБЛЕМИ РОМСЬКИХ ГРОМАД ЗАРУБІЖЖЯ ТА УКРАЇНИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження: *дослідити проблеми ромських громад зарубіжжя та України в соціокультурному просторі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.* ***Методи дослідження****. Для розв'язання поставленої мети було застосовано загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких: історично-культурологічний, аналітичний, інформаційний. Метод культурологічного аналізу використано для розгляду зарубіжних матеріалів щодо життя, побуту, культури ромських громад. Використання історично-культурологічного та інформаційного методів дозволило виявити концептуальні засади щодо осмислення об'єктивного уявлення про історичні засади проблем ромських громад зарубіжжя та України й окреслити подальші наукові перспективи обраної теми.* ***Наукова новизна****. Вперше аналізуються проблеми ромських громад зарубіжжя та України та їхні особливості у зарубіжному науковому дискурсі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття для сприйняття й формування об'єктивного уявлення про ромські громади. Розкривається погляд науковців зарубіжжя та України щодо проблем ромських громад задля підвищення рівня самоідентифікації, інтеграцією ромів у суспільство, а також розвитку ромської культурної спадщини. Зарубіжні дослідження ромської культури і мистецтва відбуваються у різних контекстах, включаючи соціальні, політичні, культурологічні дискусії. Порушуються питання щодо дискримінації й соціального виключення ромської громади у зв'язку з етнокультурними особливостями, такими як: стійкість ромської етнічної культури в дотриманні особливих обрядів, звичаїв та способу життя, що передаються від покоління до покоління; відсутність сталої приналежності ромів до єдиного народу та їхній поділ на субетноси.*

Розглядаються проблеми ромських громад зарубіжжя та України в соціокультурному просторі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття американського, європейського та українського наукового дискурсу. ***Висновки.****.Доведено, що специфічний спосіб життя ромів відзначається глибоким зв'язком із природою, дотриманням традиційних цінностей і особливим способом соціальної організації. Показано, що роми традиційно приділяють більше уваги духовному розвитку й дотриманню традицій, ніж нагромадженню матеріальних благ. Це відображається в їхній мистецькій і музичній творчості, релігійних обрядах, легендах і казках, які зберігаються й передаються від покоління до покоління. Зазначені дослідження надають більш глибоке розуміння проблем, з якими стикаються ромські громади, висвітлюють їхню культурну спадщину та підкреслюють складність соціально-економічної ситуації, в якій перебуває ромське населення.*

Ключові слова: *роми, ромські громади, ромська культурна спадщина, культура і мистецтво ромів.*

Relevance of the problem. Roma communities abroad and in Ukraine face a number of problems. These include social discrimination, gender inequality, prejudices against Roma, employment problems, etc. The problems of discrimination and social exclusion of the Roma community due to its ethno-cultural characteristics remain relevant.

Analysis of recent studies and publications. In his work Gypsy Law: Romani Legal Traditions and Culture, V. Weirauch substantiates the traditional laws and culture of the Roma. The author argues that Romani culture is traditionally based on certain principles that ensure their self-identification and interaction within the community. However, the author notes that Romani culture is under threat of decline due to changes in society and globalization (Weyrauch, 2001). M. Stewart's study "Gypsies and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights" is devoted to the protection of minority rights, in particular those of the Roma, within the framework of the European Convention on Human Rights. The author argues that it is necessary to ensure effective protection of the rights of Roma and other minorities in all European countries (Stewart, 2008).

M. Stewart notes: "Roma communities must be involved in all stages of decision-making that affect their lives and inclusion in society" (Stewart, 2016, p. 8).

M. Fotta's work emphasizes that: "Support for Roma rights must be multifaceted, taking into account the characteristics of their culture and life experience, and must be directed at various levels – from international to local" (Fotta, Brazzabeni, & Cunha, 2018, p. 9).

The work of M. Lang, M. Brazzabeni, and M. Cunha, Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century, is devoted to the economy of the Roma and their ways of earning a living. The authors explore various aspects of Roma life, including their views on money, business culture, and ways of earning a living, as well as their own views on values and wealth. The researchers note that in many cases, Roma remain in a difficult situation due to limited opportunities.

A. Johannessen's scientific work "The Romani Women's Movement: Struggles and Debates in Central and Eastern Europe" is devoted to the problems of discrimination and social exclusion of

Roma in the European Union. The author rightly points out that it is necessary to ensure equal rights for Roma and prevent their social exclusion (Johannessen, 2022).

V. Weirach's study Gypsy Law: Romani Legal Traditions and Culture offers a unique perspective on Roma culture and traditions through the prism of their legal system. The author argues that Roma law is based on natural laws and customs that are preserved and passed down from generation to generation. Thus, he reflects Roma culture as multi-layered, with a deep history and significance of law (Weyrauch, 2001).

The aim of the study is to examine the problems of Roma communities abroad and in Ukraine in the sociocultural space of the late 20th and early 21st centuries.

Presentation of the main material. Cultural scholars consider the rights of Roma to be an integral part of their culture and identity. The traditional customs and rituals of Romani culture, which are an important element of identity, are the focus of V. Weyrauch's study "The Law of the Gypsies: Romani Legal Traditions and Culture" (V. Weyrauch). This work is an important study of the Roma legal system, which remains relatively understudied (Weyrauch, 2001).

Using the example of Roma communities in Europe and North America, V. Weyrauch explores how Roma laws and traditions interact with the official legal systems that exist in different countries around the world. According to the author: "Roma do not have a single code of law, but they believe that traditions and norms should be passed down from generation to generation as a kind of law" (Weyrauch, 2001, p. 8). "In Romani culture, myths and legends play an important role in shaping moral norms and Romani identity" (Weyrauch, 2001, p. 21).

Thus, Romani culture has a significant layer of myths and legends that the Romani community perceives as its own legal system and moral norms. Another aspect of the problem is taboos and prohibitions, which are important elements of Romani culture and art. Some of these prohibitions are related to family life, marriage, and divorce, and they can influence how the Roma community resolves conflicts and other legal issues. For example, traditional Roma culture rejects the breakdown of relationships and divorce between spouses, which can lead to complex situations when considering such legal issues.

V. Weyrauch notes that there are important role models in Roma culture that influence the legal system. "Taboos and prohibitions in Roma culture can influence the legal system, particularly in relation to marriage, divorce, and family life" (Weyrauch, 2001, p. 43). For example, the role of the senior family member and the knowledge they possess can determine how legal issues are resolved. "Roma have great respect for older family members who have a wealth of experience and knowledge about traditions and rules of conduct" (Weyrauch, 2001, p. 56).

V. Weyrauch has made a significant contribution to the understanding of Roma culture and their legal traditions. However, it should be noted that the study is not a complete or definitive elaboration of the Roma legal system. (Weyrauch, 2001).

M. Stewart's study is also devoted to the legal status of the Roma minority in Europe and their interaction with legal institutions based on the European Convention on Human Rights. The monograph examines the main problems faced by Roma communities in different European countries, including discrimination, inadequate representation in politics, low levels of education and employment, and access to justice.

The author analyzes the ways in which Roma communities try to protect their rights, including the use of international legal instruments and appeals to European courts. The author pays particular attention to the issue of the effectiveness of protecting the rights of Roma, in particular its dependence on the domestic policies of countries that are members of the European Union.

One of the author's main arguments is that the protection of Roma rights in Europe requires more effective legal instruments and political support that would allow Roma communities to use them effectively. M. Stewart rightly points out that solving the problems of Roma minorities should not only be an attempt at their economic development and social integration, but also a matter of protecting their rights as a minority.

The study reflects the various cultural problems faced by Roma communities in different European countries. One of the problems is that Roma culture and art are sometimes subject to discrimination and stereotyping. For example, in some countries there is a stereotype that Roma are thieves and criminals, as a result of which Roma communities face violence and discrimination, and the police do

not respond to their calls for help, which makes Roma feel alienated and insecure.

In addition, Roma culture has its own traditions and customs that may conflict with the country's legislation. For example, in some Roma communities, there is a tradition of early marriage, with girls marrying at a young age. This custom may conflict with the laws of the country, where marriage can only be contracted after reaching a certain age.

One of the problems mentioned by M. Stewart in his work is that the incompatibility of Roma cultural traditions with the country's legislation can lead to conflicts between the Roma community and law enforcement agencies. Such situations can exacerbate feelings of alienation and insecurity among the Roma community.

In addition, M. Stewart's book Roma and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights (Stewart, 2008) examines other cultural issues faced by Roma communities. One of these is that Roma, as a minority, often do not have sufficient access to justice.

Roma communities may face inequality in access to the judicial system because Roma have low levels of education and do not know the language of the country in which they live. This situation can make it difficult for Roma to defend their rights in court and obtain a fair decision.

M. Stewart's work, "Roma and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights," also mentions the problem of environmental pollution in Roma communities, which can have a negative impact on the health of residents and the ecological situation around settlements. However, some customs of Roma culture, including the nomadic lifestyle, may be incompatible with the requirements of state authorities regarding environmental protection.

Consequently, cultural problems of Roma communities can affect virtually all areas of their lives, for example, access to justice, receiving medical care, and finding ane ecologically friendly living environment.

In M. Stewart's work, "Roma and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights," Roma art is not presented here as a specific issue in focus. The writer addresses the subject of Roma rights and legality in international and national law.

The author notes that Roma musicians and dancers are known throughout the world for their talents and contributions to world culture. He also emphasizes how the cultural heritage of the Roma may be threatened by the social problems faced by the Roma minority. (Stewart, 2008).

A group of authors, M. Fotta, M. Brazenbeny, and M. Kunha, focus on the economic life of Roma communities in the modern world in Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century (Fotta, 2018).

The authors explore various forms of the Romani economy, including traditional means of earning a living, such as trade and crafts, as well as modern forms, such as working on the internet and using social networks to sell goods. M. Fotta, M. Brazenbani, and M. Kunha substantiate the concept of "value" in Romani communities and their economic relations, pointing out that the Romani concept of value may differ from traditional capitalist approaches.

One of the researchers draws attention to the role of stereotypes and discrimination in the economic life of Roma communities, especially in the context of traditional professions that are perceived as "unworthy" or "low-skilled."

Scholar V. Gorbik points out that Roma communities have their own concept of value, which may differ from traditional capitalist approaches. This may include, in particular, different views on the value of manual labor and other forms of art, which may have an impact on the economic life of Roma communities.

Therefore, although the researcher does not focus directly on the culture and art of Roma communities, her research may be important for understanding the economic and cultural life of these communities, which undoubtedly influences cultural development (Gorbik, 2003).

The problems faced by Roma in the European Union, such as discrimination, marginalization, and social exclusion, are studied by A. Kots. The scholar analyzes various aspects of Roma life, including their history, culture, economic situation, and problems. The study is the result of many years of scientific work by the author.

The following considerations of the scholar were significant for the study: "Roma, like many other minorities, are recognized for their culture and traditions, which are an integral part of cultural heritage" (Kóczé, 2020, p. 17).

"Traditionally, Roma have a strong attachment to a particular culture and heritage, which ensures the preservation of their identity and national self-determination" (Kóczé, 2020, p. 18). "In a sense, Roma culture is their main weapon in the fight against stereotypes, discrimination, and social exclusion" (Kóczé, 2020, p. 20).

A. Kóczé offers her own perspective on the situation of Roma in Europe, examining the mechanisms underlying their discrimination and social exclusion. In addition, she examines the effectiveness of EU policies on Roma and recommends better approaches to solving problems related to the integration of Roma into British society (Kóczé, 2020).

The study "Gypsy/Traveller Women in Europe: Challenges and Opportunities" by N. Kurtova is devoted to the Roma/traditional Manouche women's problems in different European countries. The author considers many spheres of women's lives, including social exclusion, lack of access to education and health care, use of violence, human trafficking, and religious discrimination. N. Kurtova uses various sources of information, including interviewing women, decomposing statistical data, and a review of the legislation of the countries where these groups live. The author investigates a number of projects and programs proposed to heighten the living standards of traditional Manouche Roma women.

N. Kurtova's research provides a better understanding of the complexity of the problems these women face and contributes to understanding possible ways to improve their situation and ensure more equitable living conditions (Kurtova, 2023).

Summarizing, the analyzed works illustrate that the Roma community faces social and economic problems, often being connected with discrimination and inefficient protection of their rights. However, researchers propose different solutions regarding these communities' gaining more support and legal protection, such as legislative changes, political reforms, social integration policies, and different forms of economic support for the Romanian communities. Against this backdrop, it is important to continue researching and drawing attention to the problems faced by Roma communities and developing and implementing effective strategies in favor of their rights and self-realization.

Roma integration and rights are matters of immediate concern, and the academic study of Roma culture, discrimination, and rights is applicable to the development of the scientific basis for addressing these problems.

As M. Stewart noted in his study: "Roma rights should be considered as part of the broader issue of human rights and minority protection. These rights must be supported and ensured by states and international organizations" (Stewart, 2016, p. 5).

A. Kóczé notes that "discrimination and social backwardness of Roma in the EU is systemic and widespread, requiring comprehensive measures and long-term efforts to ensure full and effective protection of the rights of Roma minorities" (Kóczé, 2020, p. 3).

Analyzing the problems of Roma economic development, M. Fotta states: "An important task is to develop and support the economic activities of Roma and their participation in society in order to reduce their backwardness and improve their quality of life" (Fotta, Brazzabeni, & Cunha, 2018, p. 2). M. Fotta draws attention to the lack of jobs for Roma and insufficient attention to their needs in terms of entrepreneurship development. She states: "One of the main obstacles to the Roma economy is their absence from the sphere of lending and borrowing. This puts Roma at a disadvantage compared to other citizens in terms of their ability to develop their own business activities and maintain their standard of living. Roma who are engaged in small-scale entrepreneurship do not have access to loans to start their businesses or loans to expand their activities" (Fotta, Brazzabeni & Cunha, 2018, p. 10).

Another important aspect that requires the attention of researchers is the problem of gender inequality in the Roma community. A. Kots draws attention to the fact that women in the Roma community are in an unequal position compared to men and other women in society. She writes: "Roma women face challenges at every turn – from access to education and health care to employment and decent housing. They also face gender discrimination within the Roma community and beyond" (Kóczé, 2020, p. 23).

Therefore, in supporting the rights of Roma, it is important to take into account their needs in terms of education, health, housing, employment, and entrepreneurship development.

Regarding the role of states in protecting the rights of Roma, the authors point to the need for active state policies aimed at combating

discrimination and violence against the Roma minority. However, as A. Kotsy notes: "State authorities often show insufficient interest in issues related to the social inclusion of Roma. Moreover, their policies are not always effective and do not contribute to the real integration of Roma into society. The problem is that such programs are often developed without the participation of the Roma community itself and ignore its needs and views„ (Kóczé, 2020, p. 184).

M. Stewart argues that states should be obliged to protect the rights of Roma to equality before the law and non-discrimination: "States have an obligation to ensure equality before the law and to protect their citizens from discrimination. This also applies to the Roma minority, which often faces violations of its rights. To address these issues, states must develop and implement effective legal measures and policies" (Stewart, 2016, p. 4).

In conclusion, it can be noted that Roma cultural heritage is an important element of world cultural heritage, and research on this topic is a relevant and important task for science.

Conclusions and prospects for further research. Thus, after analyzing the scientific works of foreign and Ukrainian researchers, we can conclude that the Roma minority still faces significant difficulties and discrimination in various spheres of life. An analysis of studies devoted to the problems of Roma communities shows that in order to support the rights of Roma, it is necessary to address the problems of stereotypes and discrimination, ensure their participation in decision-making, and implement multifaceted support at various levels. It is important that decisions affecting Roma are made on the basis of research and consultation with Roma communities themselves, rather than on the basis of stereotypes and prejudices.

The foreign studies analyzed, which are new to Ukrainian scientific knowledge, allow for a better understanding of the problems of Roma communities in the sociocultural space from a scientifically sound perspective. These studies offer a more comprehensive and in-depth view of the problems of Roma communities and Roma cultural heritage, and also show the complexity of the socio-economic situation of the Roma community. The studies analyzed in the article are important not only for stimulating new discussions in Ukrainian Roma studies, but also for the wider public, as they contribute to a more accurate and objective understanding of Roma culture and its contribution to world culture in general.

REFERENCES:

1. Weyrauch, Walter O. (Ed.). (2001). *Gypsy Law: Romani Legal Traditions and Culture. Berkeley: University of California Press*. 284 p.

2. Stewart, M. (2008). *Gypsies and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights. Strasbourg*. 192 p.

3. Stewart, M. (2016). *Roma and the Issue of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights.* Strasbourg: Open Society Institute. 203 p.

4. Fotta, M., Brazzabeni, M., & Cunha, M. I. (Eds.). (2018). *Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century*. New York: Berghahn Books.

5. Johannessen, A. (2022). *Romani Women in Europe: Stereotypes and Realities*. 192 p.

6. Brazzabeni, M., Cunha, M. I. & Fotta, M., (Eds.). (2016). Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century. New York, NY: Berghahn Books. 263 p.

7. Horbyk, V. (2003). Istoryko-kulturna spadshchyna v konteksti dukhovnoho rozvytku suchasnoyi Ukrayiny [Historical and cultural heritage in the context of the spiritual development of modern Ukraine]. *Studiyi z arkhivnoyi spravy ta dokumentoznavstva,* 9, 179–182 [in Ukrainian].

8. Kóczé, A. (2020). The Romani Women's Movement: *Struggles and Debates in Central and Eastern Europe (Routledge Research in Gender and Society).* Routledge. 271 p.

9. Kurtova, N. (2023). *Gypsy/Traveller Women in Europe: Challenges and Opportunities.* Strasbourg. 208 p.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Weyrauch Walter O. Gypsy Law: Romani Legal Traditions and Culture. Berkeley: University of California Press, 2001. 284 p.

2. Stewart M. Gypsies and the Problem of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights. Strasbourg, (2008). 192 p.

3. Stewart M. Roma and the Issue of Justice: Minority Protection and the European Convention on Human Rights. Strasbourg: Open Society Institute, 2016. 203 p.

4. Fotta M., Brazzabeni M., & Cunha M. I. Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century. New York: Berghahn Books, 2018.

5. Johannessen A. Romani Women in Europe: Stereotypes and Realities, 2022. 192 p.

6. Brazzabeni M., Cunha M. I. & Fotta M., Gypsy Economy: Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century. New York, NY: Berghahn Books, 2016. 263 p.

7. Горбик В. Історико-культурна спадщина в контексті духовного розвитку сучасної України // *Студії з архівної справи та документознавства*. 2003. Т. 9. С. 179–182.

8. Kóczé A. The Romani Women's Movement: Struggles and Debates in Central and Eastern Europe (Routledge Research in Gender and Society). Routledge, 2020. 271 p.

9. Kurtova N. Gypsy/Traveller Women in Europe: Challenges and Opportunities. Strasbourg, 2023. 208 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 008:316.774:7.038.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-48

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0002-3251-516X*

Олексій БАЛАУШКО
студент факультету культури і мистецтв спеціальності «Культурологія», Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0001-0318-1332*

Бібліографічний опис статті: Пригода-Донець Т., Балаушко, О. (2025). Масова культура у контексті креативізації сучасного культурного простору. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 375–382, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-48

МАСОВА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ КРЕАТИВІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Стаття присвячена культурологічному аналізу феномену масової культури в контексті процесів креативізації сучасного культурного простору.

***Мета статті** - дослідити феномен масової культури у контексті креативізації сучасного культурного простору, окреслити культурні наслідки цього процесу.*

***Методологія**. Основні положення статті базуються на теоретичних підходи до визначення масової культури та культурної індустрії Т. Адорно, М. Хоркгаймера, Х. Ортеги-і-Гасета, Ж. Бодрійяра, на концепціях креативності, креативного класу та креативних індустрій Р. Флориди, А. Реквіца.*

***Наукова новизна**. Проаналізовано взаємозв'язок між масовою культурою та креативним класом: з одного боку, масова культура надає інструменти для реалізації творчого потенціалу, з іншого, підпорядковує креативність ринковій логіці. Запропоновано розглядати креативне місто як простір «бриколажу», що створює нові сенси на основі переосмислення існуючих культурних елементів. Наведено приклади Кам'янця-Подільського та Барселони як моделей поєднання масової культури й креативних стратегій, а також визначено ризики гентрифікації та комерціалізації.*

***Висновки**. Констатовано, що ключові характеристики масової культури, що склалися впродовж попереднього століття суттєво і стрімко змінюються під впливом процесів цифровізації і диджіталізації. Показано, що масова культура є водночас платформою для інновацій та простором комерційної стандартизації культурного продукту. Особливу увагу приділено креативним індустріям як чиннику трансформації культурного середовища, здатному поєднати економічний розвиток із збереженням локальної ідентичності. В українському контексті підкреслено роль масової культури у протидії пропаганді, підтримці національної ідентичності та культурного спротиву в умовах війни. Зроблено висновок про необхідність балансування між економічними, соціокультурними та етичними цінностями для забезпечення сталого розвитку креативного класу, збереження автентичності та інклюзивності культурного середовища.*

***Ключові слова:** масова культура, креативність, креативні індустрії, креативний клас, креативізація, бриколаж, масова культура в Україні.*

Tamila PRYHODA-DONETS
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID**: https://orcid.org/0000-0002-3251-516X*

Oleksii BALAUSHKO
student of the Faculty of Culture and Arts majoring in Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0009-0001-0318-1332*

To cite this article: Pryhoda-Donets, T., Balaushko, O., (2025). Masova kultura u konteksti kreatyvizatsii suchasnoho kulturnoho prostoru [Mass culture in the context of the creative transformation of contemporary cultural space]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 375–382, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-48

MASS CULTURE IN THE CONTEXT OF THE CREATIVE TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY CULTURAL SPACE

The article is devoted to the cultural analysis of the phenomenon of mass culture in the context of the processes of creativization of contemporary cultural space.

Purpose. *The aim of the article is to investigate the phenomenon of mass culture within the context of creativization of contemporary cultural space and to outline the cultural consequences of this process.*

Methodology. *The main propositions of the article are based on theoretical approaches to the definition of mass culture and the culture industry by T. Adorno, M. Horkheimer, J. Ortega y Gasset, and J. Baudrillard, as well as on the concepts of creativity, the creative class, and creative industries developed by R. Florida and A. Reckwitz.*

Scientific novelty. *The article analyzes the relationship between mass culture and the creative class: on the one hand, mass culture provides tools for realizing creative potential; on the other, it subordinates creativity to market logic. It is proposed to consider the creative city as a space of "bricolage" that generates new meanings through the reinterpretation of existing cultural elements. The examples of Kamianets-Podilskyi and Barcelona are presented as models of combining mass culture and creative strategies, while the risks of gentrification and commercialization are also identified.*

Conclusions. *It is stated that the key characteristics of mass culture, which developed throughout the previous century, are significantly and rapidly changing under the influence of digitalization processes. The article demonstrates that mass culture serves simultaneously as a platform for innovation and as a space for commercial standardization of cultural products. Particular attention is paid to creative industries as a factor of cultural transformation capable of combining economic development with the preservation of local identity. In the Ukrainian context, the role of mass culture in counteracting propaganda, supporting national identity, and fostering cultural resistance under wartime conditions is emphasized. The article concludes on the necessity of balancing economic, sociocultural, and ethical values to ensure the sustainable development of the creative class, as well as the preservation of authenticity and inclusiveness of the cultural environment.*

Key words: *mass culture, creativity, creative industries, creative class, creative transformation, bricolage, mass culture in Ukraine.*

Актуальність проблеми. Масова культура - це система образів, продуктів і наративів, які активно споживаються широкими верствами населення через медіа, інтернет, шоу-бізнес, моду, ігри, рекламу тощо. Вона формує цінності, поведінкові моделі, уявлення про норму, соціальні ролі, естетичні смаки. Вона ж - джерело інновацій у культурних і креативних індустріях, поле взаємодії з креативною економікою. Сьогодні креативне суспільство стає визначальним простором для перспектив масової культури, горизонтом її трансформації та адаптації до цивілізаційних викликів, а креативний клас – тією спільною, що здатна реалізувати зухвалі та успішні соціокультурні проєкти.

Суспільні тенденції до масовізації, доступності і відкритості культурних цінностей стандартизують художні твори, технологізують творчий процес, створюють умови для широких маніпулювань аудиторією. Водночас у сучасному суспільстві поширюється ідея, що кожен може бути креативним - у професійному, особистісному та суспільному вимірах. Як поєднуються ці два тренди - масовість і креативність - і які культурні наслідки це має?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У «Діалектиці Просвітництва» представники Франкфурської школи Т. Адорно і М. Хоркгаймер вперше виокремили поняття «культурна індустрія» - масову культуру як індустріально стандартизовану продукцію, створену для підтримки домінування капіталізму та пригнічення індивідуальності. Культурна продукція стандартизована: фільми, радіо, музика повторюють шаблони, створюючи ілюзію вибору, але не змістового розмаїття Стандартність продукту викликає стандартність аудиторії: публіка пасивна, залежна, її реакції передбачувані й запрограмовані. Адорно виступає проти підміни автентичності стилю поверхневим конформізмом: справжня культура трансформується на штамп, замість бути критичним знаряддям суспільства (Adorno, Horkheimer, 1972).

Демократизація суспільного життя, урбанізація, індустріалізація, поширення загальної

освіти, мобільності і масмедіа формують відповідний тип особистості. Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет аналізує феномен такої «масової людини» - особистості, яка, на його думку, не прагне до автентичного самоствердження або елітарної культури, але домінує чисельно й формує стандартизовану домінуючу культуру. Маса - не результат культурної емансипації, а висока концентрація байдужості, пасиву культурного вибору (Ortega y Gasset, 1930). Французький філософ і культуролог Ж. Бодрійар зосереджує увагу на тому, що масова культура виробляє симулякруми, що більше не мають стосунку до реальності, і створюють гіперреальність, де реальність саму себе копіює й замінює знаками. Людське сприйняття масової культури – це не взаємодія з реальним, а проживання поверхневих знаків, що поглинають значення і сутність суб'єкта (Бодріяр, 2004). Згодом він описує масового спостерігача як пасивний «білий шум», де сила не через маніпуляцію, а через саму байдужість маси: маси поглинають медіа; влада і медіа фактично зливаються з об'єктом - з мовчазною масою (Бодріяр, 2007). Німецький культурсоціолог А. Реквіц аналізує перехід до суспільства, де креативність стала загальним очікуванням: «режимом креативності», що охоплює економіку, освіту, мистецтво, містобудування й щоденні практики (Reckwitz, 2012).

В українському науковому просторі процес і структуру взаємодії масової культури і креативних індустрій, кретаивної економіки вивчає М. Міщенко (Міщенко, 2021). Н. Ткаченко аналізує масову культуру в Україні як соціальний феномен, що руйнує кордони і формує нові форми ідентичності через телебачення, кіно, Інтернет (Ткаченко, 2012). М. Ліпін, Н. Кузнецова досліджують креативність через психологію, педагогіку й економіку, показуючи, що творчість слугує способом самореалізації сучасної людини й механізмом розвитку суспільства (Ліпін, 2019, Кузнецова, 2019). У статті Н. Карасьової масова культура аналізується у контексті постіндустріального суспільства (Карасьова, 2019). Загалом, проблеми масової культури, культурних індустрій, креативного міста є предметом дослідницької уваги багатьох вітчизняних науковців.

Такий щільний багатоаспектний простір дослідження масової культури, що змінюється під впливом різних чинників, зокрема, креативного суспільства, формує перспективні напрямки у її подальшому вивченні. Важливими для культурологічного аналізу виявляються не лише позитивні, а й негативні наслідки цих процесів.

Мета статті - дослідити феномен масової культури у контексті креативізації сучасного культурного простору та окреслити культурні наслідки цього процесу.

Виклад основного матеріалу. Важливим моментом адекватного осмислення масової культури є збалансований підхід до її місця і значення у сучасному світі. Масова культура виступає не просто масовим продуктом, а й гібридною екосистемою, спрямованою на стандартизацію споживання й одночасно панівною платформою розвитку креативного суб'єкта.

Масова культура і креативне мислення перебувають у діалектичному співвідношенні: вона формує запит на креативність, але й водночас стандартизує її форми. Сучасна культурологія потребує розуміння цього феномену як соціального та економічного контексту, у якому творчість перетворюється з приватного дару на соціальну вимогу. Україні варто розвивати культурні стратегії, що балансують між культурною індустрією і підтримкою автентичної творчості.

Масова культура сьогодні є одним із ключових чинників формування суспільної свідомості. Водночас на зламі XX-XXI століть значним феноменом стає креативне мислення - універсальна компетенція індивіда та суспільства. Тому аналіз взаємодії масової культури і креативності є важливим для розуміння сучасної культури, творчих індустрій, цифрової культури, соціальної ідентичності. Масова культура – термін, який критично розглядається у гуманітаристиці, відноситься до культурних цінностей, ідей і практик, які широко розповсюджуються і споживаються великими сегментами населення за допомогою засобів інформації та інших технологій масової комунікації. Разом з тим існує поняття популярна культура (Popular culture), що у синтезі з масовою культурою складають культурну індустрію і часто сприймаються як синоніми, оскільки вони працюють в одному контексті, але відрізняються за функціями. Їх значення лежать

на перетині культурного виробництва і споживання в сучасному суспільстві, що формує культурну індустрію, за Адорно та Хоркгаймером (Adorno, Horkheimer, 1972).

Масова культура на початок XX століття стала тим елементом, який сформував натовп у соціальну одиницю - «масу». Х. Ортега-і-Гасет звертав увагу на те, що проста і безформенна кількість людей перетворюється у нову якісну однорідність, у спільноту, де зрівнюються культура, стать, матеріальний стан і соціальний статус (Ortega y Gasset, 1930). Крім того, розвиток радіо, кінематографа і телебачення ще більше розширив охоплення масової культури. Нові технології дозволили створювати та поширювати культурний контент у безпрецедентних масштабах, сприяючи формуванню почуття спільної ідентичності та колективного досвіду серед різних груп населення. Особливу роль у поширенні споживацької культури і формуванні масових смаків та вподобань відіграли реклама і маркетинг, використовуючи не примус чи нав'язування, а задоволення і бажання клієнтів. Початок XXI ст. ознаменувався масштабними змінами у механізмах виробництва та розповсюдження культурних продуктів. Інтернет, цифрові медіа, соціальні мережі та стрімінгові сервіси демократизували процес створення контенту: тепер кожен користувач може виступати не лише споживачем, а й виробником масової культури. Це спричинило появу нових форматів - мемів, реміксів, фан-контенту - та прискорило зміну культурних трендів. Водночас цифрова стандартизація формує запит на новизну, стимулюючи конкуренцію та інвестиції в креативність.

Креативне суспільство змінює модель взаємодії індивіда з культурою: від пасивного споживання до активної участі у створенні не лише контенту, а й сенсів. У цій парадигмі креативність стає ключовою компетенцією та економічним ресурсом, а культурні індустрії - одним із драйверів розвитку міст і регіонів. Виникають культурні хаби, фестивалі, креативні кластери, які поєднують мистецтво, бізнес і технології. Однак процес креативізації не усуває амбівалентності: масова культура може як підтримувати розвиток креативного потенціалу, так і підпорядковувати його комерційній логіці.

Концепція креативного класу, розроблена Р. Флоридою, описує соціальну групу, для якої творчість є головною економічною цінністю. До неї належать художники, дизайнери, IT-фахівці, науковці, викладачі, урбаністи та інші професіонали, здатні генерувати інноваційні ідеї та культурні продукти. Креативний клас формує інтелектуальну інфраструктуру міст, впливає на їхній імідж і конкурентоспроможність (Florida, 2002). Парадокс у тому, що креативний клас - продукт і критик масової культури водночас. Масова культура надає інструменти для самореалізації креативного класу (медіаплатформи, соціальні мережі, глобалізовані ринки контенту), але й обмежує його свободою комерціалізації. Взаємодія відбувається у двох площинах: як співпраця, коли масова культура поглинає інновації креативного класу, тиражуючи їх через популярні медіа (від моди до цифрового мистецтва), і як конфлікт: творчість стає «продуктом», а не процесом - відбувається стандартизація креативності. Така амбівалентність є важливим моментом і креативного класу, і масової культури.

Креативний клас сприяє глобалізації культурного капіталу, розширенню міжкультурного діалогу, збагаченню креативних форм. Аудиторія споживачів і виробників культурного контенту суттєво збільшується, межі між елітарним і масовим стають дедалі розмитішими. З іншого боку, можна спостерігати «креативну експлуатацію», примус до цікавих рішень, неоелітарні групи, що дистанціюються від решти суспільства.

Концепція креативної економіки передбачає, що процес перетворення творчості на інтелектуальний ресурс - це ключ до інноваційного розвитку суспільства. У цьому сенсі масова культура може бути обмеженням, вона потребує стандартних прийомів, легкої споживальності, що не стимулюють інлектуальний рівень аудиторії. Креативність здатна протидіяти цій тенденції, створюючи продукти з новими смислами, естетичною багатозначністю та соціальною функціональністю.

Сучасна урбаністика демонструє динамічну взаємодію масової культури і креативних проєктів міського середовища. Міста стають креативними осередками, інноваційними хабами не лише для інтелектуальної і творчої еліти, а для більшості своїх жителів. Міська буденність,

мікроурбаністика інтерпретуються як нова міфологія, альтернативний наратив чи метаісторія. Неприваблівi сюжети перетворюються в історіософські притчі пересічних героїв, а дивні вчинки – у прибуткові новаторські бізнес-ініціативи. Анонімність набуває авторства і визнання і місто з'являється на туристичних і фестивальних мапах чи у глобальних фінансових чатах. Ч. Лендрі вважає, що творцями Креативного міста завжди є усі його мешканці, і важливу роль у цьому процесі відграє культура як поле творчої і безпосередньої взаємодії (Лендрі, 2020). Оригінальною є ідея про місто як бриколаж, як вміння бачити звичні речі особливим чином, зчитуючи нові якості і нові зв'язки чи відкриваючи непомітне і приховане для буденного погляду. «І творити це місто можуть не тільки просунуті, постмодернові вискочки, але прості перехожі часу і простору міста, носії його повсякденно-рутинних практик, обиватели, як кажуть… Проте, це особливе моделювання… Постмодернове… В просторі постструктури… Коли міський дискурс не побоїться визнати шизофренічність в її Фуко-трактуванні…» [9]. Так, шизоїдний тип мислення і світосприйняття як здатність по-іншому бачити реальність, альтернативно її інтерпретувати. У креативному дискурсі ця характеристика починає відігравати ведучу роль. Шизофренія розглядається не лише як медичний діагноз, а й як культурно визначена «фігура» інакшості, яку суспільство ізолює та маргіналізує [14]. Тобто певні місця, постаті, звичаї, що випадали з універсальної і «правильної» історії міста і є його вразливим полем, «дзеркальним краєм» культури, сьогодні можуть стати об'єктом альтернативного прочитання і креативного сприйняття.

Бриколаж - термін, що використовується у багатьох сферах і практиках. Цінним моментом цього прийому є здатність закцентувати увагу чи сенс на несподіваному ракурсі, аспекті, поєднанні речей, побачити живу метафору у миттєвому і невловимому мерехтінні значень і коннотацій, зафіксувати у живому образі невловиме, невизначене і невимовне. Цікаво, що ця історія починає грати новими барвами у свіжому креативному конттексті, коли з речей, найбільш відомих і загальних, вживаних, видобувають унікальне життя та особливий резонанс. «Бриколаж – це створення нових смислів, перетворення значень вже існуючих об'єктів, символів в неочікувано нові. Це нестандартні переробки, це порушення всіх канонів і правил. Це стихія. Бриколаж – техніка потокова, флуктуаційна, серендипна… Серендипність – це така потенційна штука, коли щасливий випадок (що значитиметься таким вже згодом, потім) неймовірно плідного відкриття і новотворення настає так само неочікувано і вражаюче, як прилітає з поганою звісткою «чорний лебідь». Але на відміну від цієї граціозної пташки, серендипність позитивна. Будучи здоровою сумішшю анархії та структурності, серендипність не є суцільно випадковою. Її прояву сприяє низка обставин, пояснити які легко, якщо прийняти сингулярну логіку» (Петренко-Лисак, 2020).

К. Леві-Строс вводить поняття бриколера (bricoleur) як метафору для мислителя чи діяча, який працює з наявними матеріалами, елементами та ідеями, комбінуючи їх для створення чогось нового. Бриколер – це не професійний інженер, який працює за чітким планом і з новими інструментами, а радше майстер-імпровізатор, що пристосовує підручні засоби для вирішення завдань.Бриколаж – це сам процес такої роботи: створення нових комбінацій зі старих або вже існуючих елементів. У культурологічному контексті це означає, що міфи, символи, культурні форми створюються шляхом переробки вже відомих мотивів та образів, а не винаходом «з нуля». Леві-Строс показує, що мислення в традиційних суспільствах діє саме так: воно оперує знайомими образами, але комбінує їх у нові смисли (Lévi-Strauss, 1962). «Візерунки руїн» (Г. Зіммель) стають базою реновації і креативізації закинутого, депресивного простору, історичних уламків, міфологічного сміття. «Бриколери не універсальні. І це прекрасно. Вони фрактальні, адже кожен елемент їхньої дії відтворює водночас цілісну сукупність відносин, як конкретних, так і потенційних» (Петренко-Лисак, 2020).

До прикладу, Кам'янець-Подільський, історичне місто з потужним культурним потенціалом, демонструє можливість збереження і розвитку локальної ідентичності через креативні індустрії. На початку 2010-х місто зробило ставку на розвиток креативних і туристично-культурних індустрій. Наприклад, креативні практики: фестиваль повітряних куль, «Республіка» (музично-стрітартовий фестиваль), виставки місцевих художників - це креативна

відповідь на занепад радянських індустрій. Поява культурного простору «АртДвір» та розвиток стрітарту дозволили втягнути молодь у творчий процес. Місто стало центром «малого туризму», привабливим не лише через історичну архітектуру, а й сучасну креативну інфраструктуру. Ймовірно, Кам'янець демонструє дивовижну здатність бриколажу активувати буденний простір, поле масової культури, надавши йому унікальної інтерпретації, зрезонувавши з внутрішнім світом кожного відвудувача-співавтора особливим звучанням.

«Місто-бриколаж – альтернативне втілення креативності міста. Коли креативність не обмежується інженерним знанням, зазубреними практиками від тренерів і коучів про облаштування успішного простору, світу, ідей і дій. Бриколаж, попри свою наївність – чесніший за жорсткий і формалізований тактиками креатив. Неформальність бриколажу жива, тоді як креатив не просто відтворює стале, він сприяє появі нерівностей, він їх живить» (Петренко-Лисак, 2020). Було створено локальний креативний клас, активізовано туризм, відновлено культурну ідентичність, змінено образ міста. Разом з тим, спостерігається поступове комерціалізування окремих подій, ризик «інстаграмізації» простору - підпорядкування глибокого змісту фотогенічності.

Інший приклад: Барселона як глобальний приклад «креативного міста». Після економічної кризи 1980-х Барселона змінила економічну стратегію: з міста важкої промисловості вона стала одним із лідерів культурної економіки Європи. У місті було започатковано креативний кластер, де старі індустріальні зони перетворили на офіси стартапів, медіа-центрів, дизайнерських агенцій. Місто презентує успішну трансформація економіки, створення тисяч креативних робочих місць, глобальна привабливість міста. Однак, дослідники констатують і негативні тенденції: гентрифікація центрів, витіснення місцевого населення, перенасичення туризмом, зменшення автентичності районів. Містяни скептично називають ці явища «барселонізацією».

Ці приклади демонструють, як масова культура (фестивалі, туризм) може служити платформою для розкриття креативного потенціалу. Але також підтверджують: без балансування між комерціалізацією та змістом, креативні ініціативи ризикують стати поверхневими. Успіх там, де зберігається культурна глибина, локальна участь і соціальна інклюзивність. «Креативні професіонали творять креольні або синкретичні міста, а бриколери – унікальні. Бриколаж – це не стільки про розвиток міста, скільки про його життя. Саме тому креативне місто-бриколаж – це і є ота втрачена Атлантида-осередок живлення Genius loci міст» (Петренко-Лисак, 2020).

Сьогодні масова культура прагне бути інтерактивним креативним простором, де споживачі стають співавторами контенту. У соціальних мережах, у нових медіа активно просуваються, дотворюються меми, ремікси, фан-сторінки. Сучасність демонструє надзвичайно швидку змінність трендів саме завдяки цифровим платформам. Мультимедійність і кросплатформність культурних продуктів, тобто їх існування у формі фільмів, ігор, подкастів, VR-досвіду, медіаканалів, і глокалізація як адаптація глобальних культурних явищ під локальний контекст демонструють запас ресурсності масової культури. Часто така футурологічна характеристика актуальних культурних трендів змушує шукати для них нові визначення і вивчати їх нові перспективи. І креативне місто здатне «перерости» свою спроєктовану креативну історію і шукати нові ресурси у зовсім інших сферах людського існування, пов'язаних з екологічними, космічними, трансперсональними ідеями тощо. «Можливо, є сенс говорити про якусь пост-креативність, тому що визначення «креативне місто» вже набило оскому», - доречно зауважує Х. Петрик (Петрик, 2020).

Російсько-українська війна зміщує тематичні пріоритети з легкожанрової розважальності у бік зростання патріотичних, документальних, мобілізуючих наративів. Масова культура стає інструменетом національної ідентичності, протидії пропаганди, культурним спротивом, використовуючи емоційний чинник для підтримки морального духу і солідарності. Крім того, вона стає важливим моментом міжнародної і міжкультурної комунікації, доносячи інформацію про війну світовій аудиторії. Тобто сучасна масова культура в Україні, окрім комерційної мети, орієнтована на інноваційні, креативні фактори розвитку і просування, і на збереження ідентичності, консолідацію та інформаційну боротьбу.

Висновки. Масова культура сьогодні - це не тільки розважальний продукт, а й комплекс інституцій, економічних структур, креативних ідей. Масова культура здатна виконувати важливі функції інтеграції та доступності, але без критичного осмислення вона може сприяти конформізму та поверхневому споживанню. Креативність стає соціальною нормою, суспільною потребою, але часто її розвиток обмежується логікою культурної індустрії. З одного боку, вона відкриває простори для індивідуальної самореалізації; з іншого, піддається комерційній стандартизації і деградації форми. Креативність та креативне мислення відкривають шлях до глибших культурних форм, а креативні індустрії – до економічного і культурного збагачення. Водночас важливо балансувати економічні інтереси з етичними, соціальними і культурологічними цінностями, щоб запобігти комерціалізації культури, зберегти інклюзивність творчості та забезпечити справжній розвиток креативного класу і суспільства загалом.

Креативний клас - це водночас рушій і заручник масової культури. Його діяльність сприяє зростанню креативної економіки, але також потрапляє під вплив культурної стандартизації. У сучасному суспільстві він є важливим чинником інновацій й одночасно частиною масової індустрії. Важливо усвідомлювати амбівалентний статус досліджуваних явищ. Масова культура відкриває широкий доступ до культурних надбань людства. Креативність наділяє цей процес якістю і змістом. Креативне мислення стимулює інновації, самовираження, різноманітність, а креативний клас формує інтелектуальну інфраструктуру сучасного міського простору, сприяє його розвитку і перспективі. Разом з тим масова культура призводить до маніпуляцій, стереотипів, комерціалізації творчості. Також спостерігається посилення соціальної нерівності, елітаризація креативних просторів. Масова культура в умовах креативного суспільства поєднує потенціал для інновацій із ризиками комерційної стандартизації. Креативні індустрії можуть слугувати мостом між економічними інтересами та культурними цінностями, за умови збереження локальної ідентичності та соціальної інклюзивності.

В Україні креативні стратегії можуть найбільш ефективно поєднувати розвиток локальних культурних практик з індустріальними форматами, підтримуючи культуру автентичності і творчої свободи в контексті глобалізації. Крім того, український досвід демонструє, що в умовах війни масова культура може бути потужним інструментом національної консолідації та культурного спротиву.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляції. Київ : Основи, 2004. 230 с.
2. Бодрійяр Ж. У тіні мовчазної більшості, або кінець соціального. Київ : Основи, 2007. 192 с.
3. Карасьова Н. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти. 2019. № 3. С. 110–120. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159110
4. Кузнецова Н. Б. Творчість та креативність: багатоаспектний контент. Modern Economics. 2019. № 14. С. 110-114. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V14(2019)-18
5. Лендрі Ч. Креативне містотворення: його сила і можливості. Харків : Фоліо, 2020. 252 с.
6. Ліпін М. Творчість та креативність: способи людського існування. Scientia fructuosa. 2019. Вип. 123, № 1. С. 79-91. DOI: https://doi.org/10.31617/visnik.knute.2019(123)07
7. Міщенко М. М. Від масової культури до культурної індустрії (про поєднання культури та економіки наприкінці XX та початку XXI століття). Вісник Національного технічного університету «ХПІ». Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. 2021. № 1. С. 87-92.
8. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3813 (дата звернення: 17.08.2025).
9. Петренко-Лисак А. Креативне місто - це бриколаж. URL: https://rubryka.com/blog/kreatyvne-misto-tse-brykolazh/ (дата звернення: 17.08.2025).
10. Петрик Х. Креативні міста: порядок денний чи карго-культ. URL: https://www.prostranstvo.media/uk/kreatyvni-mista-poryadok-dennyj-chy-kargo-kult-2/ (дата звернення: 17.08.2025).
11. Ткаченко Н. Масова культура в Україні: тенденції та закономірності розвитку : дис. … канд. філос. наук. Київ, 2012. 220 с.
12. Adorno T., Horkheimer M. Dialectics of the Enlightenment. New York : Seabury Press, 1972. 282 p.

13. Florida R. The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. New York : Basic Books, 2002. 404 p.
14. Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris : Plon, 1961. 673 p.
15. Lévi-Strauss C. La Pensée Sauvage. Paris : Plon, 1962. 380 p.
16. Reckwitz A. Die Erfindung der Kreativität. Berlin : Suhrkamp, 2012. 352 S.

REFERENCES:

1. Bodriiiar, Zh. (2004). *Symuliakry i symuliatsii* [Simulacra and simulations]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
2. Bodriiiar, Zh. (2007). *U tini movchaznoi bilshosti, abo kinets sotsialnoho* [In the shadow of the silent majority, or the end of the social]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Karasova, N. (2019). Kreatyvni industrii yak element stratehii postindustrialnoho rozvytku [Creative industries as an element of post-industrial development strategy]. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty, 3,* 110–120. https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159110 [in Ukrainian].
4. Kuznetsova, N. B. (2019). Tvorchist ta kreatyvnist: bahatoaspektnyi kontent [Creativity and creativeness: A multidimensional content]. *Modern Economics, 14,* 110–114. https://doi.org/10.31521/modecon.V14(2019)-18 [in Ukrainian].
5. Landry, C. (2020). *Kreatyvne mistotvorennia: yoho syla i mozhlyvosti* [The creative city: Its power and potential] (252 p.). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
6. Lipin, M. (2019). Tvorchist ta kreatyvnist: sposoby liudskoho isnuvannia [Creativity and creativeness: Ways of human existence]. *Scientia fructuosa, 123*(1), 79–91. https://doi.org/10.31617/visnik.knute.2019(123)07 [in Ukrainian].
7. Mishchenko, M. M. (2021). Vid masovoi kultury do kulturnoi industrii (pro poiednannia kultury ta ekonomiky naprykintsi XX ta pochatku XXI stolittia) [From mass culture to cultural industry: On the fusion of culture and economy at the end of the 20th and beginning of the 21st century]. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu "KhPI". Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho suspilstva, 1,* 87–92 [in Ukrainian].
8. Orteha-i-Haset, Kh. (n.d.). *Bunt mas* [The revolt of the masses]. Retrieved August 17, 2025, from https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3813 [in Ukrainian].
9. Petrenko-Lysak, A. (n.d.). Kreatyvne misto – tse brykolazh [The creative city is bricolage]. Retrieved August 17, 2025, from https://rubryka.com/blog/kreatyvne-misto-tse-brykolazh/ [in Ukrainian].
10. Petryk, Kh. (n.d.). Kreatyvni mista: poriadok dennyi chy karho-kult [Creative cities: Agenda or cargo cult]. Retrieved August 17, 2025, from https://www.prostranstvo.media/uk/kreatyvni-mista-poryadok-dennyj-chy-kargo-kult-2/ [in Ukrainian].
11. Tkachenko, N. (2012). *Masova kultura v Ukraini: tendentsii ta zakonomirnosti rozvytku* [Mass culture in Ukraine: Trends and patterns of development] (Candidate of Philosophical Sciences dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
12. Adorno, T., & Horkheimer, M. (1972). *Dialectics of the Enlightenment.* New York: Seabury Press [in English]
13. Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life.* New York: Basic Books [in English]
14. Foucault, M. (1961). *Histoire de la folie à l'âge classique.* Paris: Plon. [in French]
15. Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage.* Paris: Plon [in French]
16. Reckwitz, A. (2012). *Die Erfindung der Kreativität.* Berlin: Suhrkamp [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 26.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 24.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 792.2/.5(477.44-25)»196/197»(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-49

Тетяна СІДЛЕЦЬКА
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри суспільно-політичних наук, Вінницький національний технічний університет, Хмельницьке шосе, 95, м. Вінниця, Україна, 21021
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-8209-8387*

Бібліографічний опис статті: Сідлецька, Т. (2025). Діяльність Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. як важливого культурно-мистецького осередку регіону. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 383–390, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-49

ДІЯЛЬНІСТЬ ВІННИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. М. САДОВСЬКОГО У 1960 – 1970-Х РР. ЯК ВАЖЛИВОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ РЕГІОНУ

***Мета статті** - розкриття особливостей діяльності Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. як важливого культурно-мистецького осередку регіону. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні системного підходу, що дозволяє розглядати театральне мистецтво України як систему, складовими якої є театри, діяльність яких забезпечує функціонування і розвиток останньої. Використання структурно-функціонального підходу дає можливість проаналізувати діяльність Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. та визначити його роль у культурно-мистецькому житті регіону. При опрацюванні архівних матеріалів використовуються джерелознавчий, історичний та історіографічний методи задля відтворення історичних реалій, політичних та соціокультурних процесів досліджуваного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей діяльності Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. як важливого культурно-мистецького осередку регіону; введенні до наукового обігу архівних документів та матеріалів, що дають змогу відтворити функціонування театру в досліджуваний період. **Висновки.** Діяльність Вінницького українського державного музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960–1970-х рр. яскраво відображає складні й суперечливі процеси розвитку театрального мистецтва України в умовах жорсткої ідеологічної регламентації та державного контролю. Попри тиск керівних структур, домінування офіційно схваленої тематики та обмеження творчої свободи, колектив театру прагнув пропагувати загальнолюдські цінності, утверджувати українську драматургію і підтримувати зацікавленість глядачів національним мистецтвом. Активна гастрольна діяльність Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського в Україні та за її межами сприяла популяризації театрального мистецтва та обміну досвідом між українськими і зарубіжними митцями. Театр був важливим культурно-мистецьким осередком Вінниччини, тут надавалася кураторська допомога народним театрам та гурткам художньої самодіяльності, були організовані курси підготовки режисерів самодіяльних колективів області.*

***Ключові слова:** Вінницький український державний музично-драматичний театр ім. М. Садовського, театральне мистецтво, драматургія, гастрольна діяльність, репертуар.*

Tetiana SIDLETSKA
PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Social and Political Sciences Department Vinnytsia National Technical University, 95, Khmelnitsky St, Vinnytsia, Ukraine, 21021
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0001-8209-8387*

To cite this article: Sidletska, T. (2025). Diialnist Vinnytskoho derzhavnoho ukrainskoho muzychno-dramatychnoho teatru im. M. Sadovskoho u 1960 – 1970-kh rr. yak vazhlyvoho kulturno-mystetskoho oseredku rehionu [The Activity of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre in the 1960s and 1970s as an important cultural and artistic hub of the region]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 383–390, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-49

THE ACTIVITY OF THE M. SADOVSKY VINNYTSIA STATE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE IN THE 1960S AND 1970S AS AN IMPORTANT CULTURAL AND ARTISTIC HUB OF THE REGION

*The **purpose** of this article is to reveal the specifics of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre's activities in the 1960s and 1970s as a significant cultural and artistic hub of the region. The **methodology** of the study is based on a systematic approach, which allows for viewing the theatrical art of Ukraine as a system, whose components are the theaters whose activities ensure its functioning and development. The use of a structural-functional approach makes it possible to analyze the activities of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre in the 1960s and 1970s and to determine its role in the cultural and artistic life of the region. When working with archival materials, source study, historical, and historiographical methods are used to reconstruct the historical realities, as well as the political and socio-cultural processes of the period under study. The **scientific novelty** of the work lies in identifying the specifics of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre's activities in the 1960s and 1970s as a vital cultural and artistic center of the region, and in introducing archival documents and materials into scientific circulation that allow for the reconstruction of the theater's functioning during the period under study. **Conclusions.** The activities of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre in the 1960s and 1970s clearly reflect the complex and contradictory processes of the development of Ukrainian theatrical art under conditions of rigid ideological regulation and state control. Despite pressure from governing bodies, the dominance of officially approved themes, and the limitation of creative freedom, the theater's troupe sought to promote universal values, affirm Ukrainian drama, and maintain audience interest in national art. The active touring activities of the M. Sadovsky Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theatre both in Ukraine and abroad contributed to the popularization of Ukrainian theatrical art and the exchange of experience between domestic and foreign artists. The theater was an important cultural and artistic center in the Vinnytsia region, providing curatorial assistance to amateur theaters and artistic clubs, and organizing training courses for directors of amateur groups in the region.*

Key words: *M. Sadovsky Vinnytsia Ukrainian State Music and Drama Theatre; theatre arts of Ukraine; dramaturgy; touring activities; repertoire.*

Актуальність проблеми. Останнім часом в українській науковій думці спостерігається зростання кількості досліджень культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Звернення до культурно-мистецьких здобутків окремих регіонів сприяє глибшому усвідомленню власної культурної ідентичності й формуванню цілісного уявлення про національну культуру як частину світової духовної спадщини. Цим і зумовлена актуальність представленої статті, присвяченої дослідженню діяльності Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського (далі – Вінницький театр ім. М. Садовського) у 1960-1970-х рр. як важливого культурно-мистецького осередку регіону.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми становлення і розвитку театрального мистецтва України досліджуваного періоду розкрито у публікаціях українських учених-театрознавців. Н. Заболотна і Ю. Станішевський визначають особливості театрального процесу України 40-60-х рр. XX ст., висвітлюють різні аспекти діяльності театральних колективів, характеризують їхній репертуар (Заболотна, 2006; Станішевський, 2006). Монографія В. Фіалка присвячена еволюції образної лексики українського драматичного театру другої половини XX ст. Поруч із цим тут дослідник подає широку панораму розвитку театрального мистецтва в контексті соціокультурних процесів тієї доби, характеризує творчу діяльність українських митців різних поколінь (Фіалко, 2016).

Розвиток театрального мистецтва Вінниччини, зокрема окремі аспекти діяльності Вінницького театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. епізодично висвітлено у статтях Н. Кондратюка, Ю. Москвічової (Москвічова, 2013), С. Телятнікової, С. Фицайло та ін.

Джерельну базу дослідження становлять документи і матеріали Вінницького обласного історичного архіву, зокрема фонд «Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського» (ф. Р - 4960), у якому містяться звіти про роботу установи, листування керівних структур із театром, дані про репертуар, гастрольну діяльність.

Втім, попри констатацію наявності окремих розвідок із проблем театрального мистецтва Вінниччини недостатньо дослідженими залишаються питання щодо особливостей функціонування, репертуару, гастрольної діяльності Вінницького театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр.

Мета статті - розкриття особливостей діяльності Вінницького державного українського

музично-драматичного театру ім. М. Садовського у 1960-1970-х рр. як важливого культурно-мистецького осередку регіону.

Виклад основного матеріалу. Театральний процес у досліджуваний період в УРСР, як і в усьому СРСР, розвивався в руслі творчого методу соціалістичного реалізму, започаткованого у 1930-х рр., був уніфікований і регламентований. Театр перебував під пильним контролем держави, керувався у своїй роботі вказівками Міністерства культури СРСР і УРСР і мав утілювати в життя рішення комуністичної партії та уряду. Правляча партія активно використовувала театр для впровадження комуністичної ідеології та формування політичного світогляду громадян. Перед театральним мистецтвом було поставлене завдання всебічно розкривати актуальну сучасну проблематику, героїко-патріотичну й історико-революційну теми, по-новому трактувати вітчизняну і зарубіжну класичну драматургію.

На початку 1960-х рр. з поступовим згортанням «хрущовської відлиги» відбувається скасування свободи творчості, посилюються процеси русифікації й ідеологізації. Так, відповідно до наказу Міністерства культури УРСР № 55 від 2 серпня 1963 р. «Про ідейну спрямованість театрального репертуару та підвищення ролі театру в комуністичному вихованні трудящих» в республіці було створено Художню раду, члени якої перевіряли готовність до виходу на публіку нових постановок вистав і контролювали співвідношення кількості п'єс російських і українських авторів (Державний архів Вінницької області, арк. 8). Український національний репертуар стрімко почали витісняти твори російських і зарубіжних драматургів. До репертуару українських театрів мали входити вистави ідеологічного спрямування, у яких би висвітлювалася щаслива радянська дійсність, створювався образ сучасної людини – будівника комунізму.

Вінницький український державний музично-драматичний театр ім. М. Садовського здійснював діяльність у річищі тенденцій вказаного періоду. Директором і головним режисером театру був випускник Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого народний артист УРСР Федір Верещагін. У концепції театрального дійства головну роль Ф. Верещагін відводив актору. Постановки вистав режисера характеризуються глибоким психологізмом, емоційністю, відображенням реалістичних традицій національного театру. За свою майже 40-річну діяльність у Вінницькому театрі ім. М. Садовського митець виховав цілу плеяду талановитих акторів і режисерів.

На початку 1960-х рр. до складу трупи Вінницького театру ім. М. Садовського входило 40 осіб, виконавців оркестру – 12 осіб, хор, балет (Державний архів Вінницької області, арк. 10). Серед провідних акторів театру - народні артисти УРСР М. Педошенко, І. Сікало, заслужені артисти УРСР М. Аніщенко, Я. Глиб, А. Овчаренко, В. Сироватко, І. Тарапата, Г. Тищенко, Ф. Трегуб. Режисерами театру були Ю. Клебанов, В. Толок, Ф. Трегуб. Творчий склад Вінницького театру поповнила талановита молодь – випускники Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, Харківського інституту мистецтв та інших мистецьких закладів освіти Ю. Анікін, К. Барил, Л. Бєлозьорова, Н. Вотінцева, Н. Кондратюк, В. Медовкін, Л. Назарова, А. Слюсар, А. Цехмейструк (Державний архів Вінницької області, арк. 36-37).

Провідне місце в репертуарі театру займали твори на сучасну актуальну та історико-революційну тематику. За даними архівних документів, у IV кварталі 1962 р. Вінницький театр показав 126 вистав, з них на актуальні сучасні теми – 74 вистави, серед яких «Сибірська новела» Митрофанова, «Приходить любов…», «Сини йдуть далі» М. Зарудного, «Севастопольський вальс» О. Гальперіної, Ю. Анненкова (Державний архів Вінницької області (Державний архів Вінницької області, арк. 6).

Великий вплив на діяльність Вінницького театру ім. М. Садовського мала Художня рада установи, до складу якої входили художній керівний склад театру, провідні актори, секретар партбюро, представники державних органів, секретар комсомольської організації, представники громадськості. Члени Художньої ради розглядали діючий і затверджували новий репертуар театру і народних театрів області, оцінювали результати творчої роботи акторів, розв'язували питання професійного зростання мистецької молоді.

За директивою державних органів театри мали активно співпрацювати із радянськими драматургами. З огляду на це, у досліджуваний

період до репертуару Вінницького театру ім. М. Садовського входили цілий ряд п'єс М. Зарудного, О. Коломійця, І. Стаднюка та ін. Музику до вистав писали композитори П. Майборода і О. Радченко.

Окрім рекомендацій щодо конкретних авторів і кількості вистав української, російської, зарубіжної класичної та сучасної драматургії репертуар театрів мали обов'язково становити п'єси, присвячені основним ідеологічним подіям в житті країни. Саме такі вистави були презентовані на численних фестивалях, оглядах, творчих звітах колективів, що надавало їм статусу офіційного ідейно-естетичного орієнтира театрального процесу (Фіалко, 2016, с. 54). В результаті цього вистави історико-революційної тематики становили левову частку репертуару театрів України 1960-1970-х рр.

Так, до 50-річчя Радянської влади на новий театральний сезон 1965-1966 рр. колектив Вінницького театру ім. М. Садовського запланував до показу вистави на історико-революційну тематику «Чарівна зірка» М. Попруги, А. Рутька, «Кремлівські куранти» М. Погодіна; п'єси про Другу світову війну та відбудову народного господарства у післявоєнний період («Правда і кривда» М. Стельмаха, «Шлях на Україну» О. Левади або «Молода гвардія» О. Фадєєва) (Державний архів Вінницької області, арк. 15). Водночас, в архівних матеріалах міститься рекомендація Головного управління театрів та музичних установ Міністерства культури УРСР про включення до репертуару Вінницького театру ім. М. Садовського п'єси М. Зарудного «Сині роси» (Державний архів Вінницької області, арк. 15). Відповідно, театральний сезон 1966-1967 рр. було відкрито прем'єрою цієї вистави.

Початок театрального сезону 1967-1968 рр. був присвячений 50-річчю Великого Жовтня і відкрився прем'єрою вистави «Люди не ангели» за романом І. Стаднюка (режисер Ф. Верещагін). П'єса була створена на місцевому матеріалі, у ній розкривалася п'ятдесятирічна історія становлення і утвердження радянської влади в одному із сіл на Вінниччині. Репертуар театру поповнився черговою виставою історико-революційної тематики.

Попри жорсткий ідеологічний контроль діяльності установ культури і мистецтва з боку держави, творчий колектив Вінницького театру ім. М. Садовського продовжував висвітлювати і популяризувати українську історію та культуру. У 1960-х рр. до репертуару театру входили твори української класичної драматургії - «Ніч під Івана Купала», «Не судилось», «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака Артемовського. Це знаходило відгук глядацької авдиторії. За даними архівних документів, у 1964 р. театр досяг 77,1% відвідування глядачами своїх спектаклів переважно показом творів українських драматургів, до яких входили «Марина», «Острів твоєї мрії» М. Зарудного, «Чебрець пахне сонцем» О. Коломійця, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Гайдамаки» за Т. Шевченком та ін. (Державний архів Вінницької області, арк. 19). Із вищевикладеного видно, що колектив театру намагався зберегти національну спрямованість у своїй творчості і популяризувати загальнолюдські цінності.

У 1970 р. склад трупи Вінницького театру ім. М. Садовського зріс до 53 осіб, виконавців оркестру налічувалося 14 осіб. Звання заслужених артистів УРСР були удостоєні актори В. Матковський, Н. Кондратюк, режисер В. Селезньов, заслуженою артисткою Кабардино-Балкарської АРСР стала К. Норець. Творчий склад колективу поповнили режисери А. Галімон, К. Пивоваров. Завідувачем музичною частиною, диригентом і хормейстером театру був заслужений артист Кабардино-Балкарської АРСР Д. Немченко, балетмейстером - заслужений артист Марійської АРСР М. Грищенко, художниками – заслужений працівник культури УРСР К. Вітавський і М. Білик.

У театральному сезоні 1970-1971 рр. у театрі були здійснені постановки семи нових вистав, а саме – «Гіркий хліб істини» І. Стаднюка, «Вірність» М. Зарудного, «Дорогами сердець» М. Попруги, «Трибунал» А. Макайонка, «Бравий солдат Швейк» В. Шевцова та В. Лукашова за Я. Гашеком, «Поступись місцем!» В. Дельмар (Державний архів Вінницької області, арк. 17). У цих творах було показано конфлікт між високим, одухотвореним і приземлено-меркантильним, порушувалися проблеми сільського життя, ставлення людини до природи і землі, оспівувався героїзм народу під час Другої світової війни, розкривалися проблеми стосунків батьків і дітей.

Водночас, в архівних документах йдеться про недостатнє завантаження залу театру у театральному сезоні 1971-1972 рр., подано 64% замість запланованих 72%. Вказано також випадки, коли виставу «Одні без ангелів» Л. Жуховицького переглянуло 85 глядачів, «Гіркий хліб істини» І. Стаднюка – 74 глядача, «Поему про любов» Г. Мусрепова – 106 глядачів. Це становило 10-15% завантаження залу Вінницького театру ім. М. Садовського (Державний архів Вінницької області, арк. 16).

Відкриття театрального сезону 1974-1975 рр. розпочалося прем'єрою вистави німецького драматурга, засновника «епічного театру» Б. Брехта «Казказьке крейдяне коло» у постановці Ф. Верещагіна. У цій п'єсі режисеру вдалося яскраво відобразити грузинський побут; красиві святкові костюми і великі декорації кавказьких гір підкреслювали прагнення до декоративності і побутової правди, що було притаманно вінницьким митцям (Заболотна, 2006, с. 553). Вистава отримала схвальні відгуки і стала важливою подією у творчості колективу театру та культурно-мистецькому житті Вінниччини.

На виконання Постанови ЦК КПРС «Про 60-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції» прем'єри усіх вистав театрального сезону 1977-1978 рр. були присвячені вказаній річниці. До них належали комедія «Відпустка в Ленінграді» М. Гінцина, Т. Рябкіна, мюзикл «Пізня серенада», музика В. Ільїна, вірші й лібрето Ю. Рибчинського, драма «Барба» Я. Масевича, героїчна поема «Тил» М. Зарудного, «… І замовкли птахи» І. Шамякіна (Державний архів Вінницької області, арк. 5). У лютому 1977 р. в театрі було проведено Декаду показу вистав, у яких звеличувався соціалістичний спосіб життя, відображалася «дружба народів СРСР», героїчна праця радянських людей у побудові комунізму. Загалом, у репертуарі Вінницького театру ім. М. Садовського продовжували домінувати твори радянських авторів на сучасну актуальну та історико-революційну тематику, важливе місце також посідали п'єси епіко-романтичного спрямування.

У 1977 р. було проведено Республіканський фестиваль драматургії і театрального мистецтва народів СРСР. За підсумками фестивалю Вінницький театр ім. М. Садовського було нагороджено спеціальним дипломом Міністерства культури УРСР і Українського театрального товариства «За активну пропаганду братньої драматургії народів союзу РСР». Ф. Верещагін отримав диплом І ступеня Міністерства культури УРСР і Українського театрального товариства «За першопрочитання сучасної радянської драматургії». Почесною грамотою Міністерства культури УРСР і Республіканського комітету профспілки працівників культури були нагороджені актори театру А. Овчаренко і К. Норець за виконання ролей у виставі «Справа, якій ти служиш» Ю. Германа (Державний архів Вінницької області, арк. 100). Відзначення нагородами митців Вінницького театру ім. М. Садовського свідчить про зростання рівня їхньої майстерності.

Засобами мистецтва пропагувалася «тісна дружба радянських народів», що сприяло активній гастрольній діяльності театру. Упродовж 1960-1970-х рр. відповідно до плану міжреспубліканських гастролей колектив Вінницького театру ім. М. Садовського у повному творчому складі гастролював у Баку, Грозному, Орджонікідзе, Нальчику, Мінську, Гродно та інших містах. У документах про підготовку до гастролей влітку 1972 р. зазначається, що дирекція театру має звернути особливу увагу на «популяризацію вистав, присвячених 50-річчю утворення СРСР, п'єс авторів братніх республік» (Державний архів Вінницької області, арк. 19).

У липні 1975 р. колектив Вінницького театру ім. М. Садовського гастролював у Москві у новому приміщенні МХАТу СРСР. До репертуару, що був затверджений для показу, входили п'єси Б. Брехта, М. Зарудного, Л. Леонова, Г. Мусрепова, Р. Отколенка, І. Стаднюка, М. Старицького. Було поставлено 35 вистав, які відвідали 35264 глядачі (Державний архів Вінницької області, арк. 31).

Влітку 1976 р. колектив театру побував з гастролями в містах Нальчику (Кабардино-Балкарська АРСР) і Йошкар-Олі (Марійська АРСР). Репертуар театру був представлений творами української та зарубіжної класики, п'єсами радянських авторів, серед яких «Дороги, які ми вибираємо» і «Пора жовтого листя» М. Зарудного, «Голубі олені» М. Коломійця, «Солдатська вдова» М. Анкілова, «Собор Паризької Богоматері» В. Гольдфельда за В. Гюго, «Не судилось» М. Старицького та ін. Було показано 120 вистав, які переглянули

понад 72000 відвідувачів. За успішне проведення гастролей у Кабардино-Балкарській АРСР і Марійській АРСР творчий колектив і ряд акторів Вінницького театру ім. М. Садовського отримали державні нагороди цих республік (Державний архів Вінницької області, арк. 17).

У 1979 р. з нагоди відзначення 325-річчя «возз'єднання» України з Росією літні гастролі колективу Вінницького театру ім. М. Садовського відбулися у Липецьку і Казані. До репертуару колективу входили твори В. Гюго, М. Зарудного, І. Карпенка-Карого, О. Коломійця, І. Котляревського, І. Старицького (Державний архів Вінницької області, арк. 7).

З метою розширення співпраці в галузях культури і мистецтва народів Радянського Союзу і соціалістичної співдружності європейських країн у квітні 1979 р. делегація Вінницького театру ім. М. Садовського у складі директора і головного режисера Ф. Верещагіна, директора-розпорядника С. Гур'євського, актриси Н. Колесніченко здійснила виїзд до Польської народної республіки. Делегація була запрошена для участі у святкуванні 100-річчя з дня заснування театру ім. С. Жеромського в м. Кельце. Розглядалися також питання подальшої творчої співпраці між колективами театру ім. С. Жеромського і Вінницького театру ім. М. Садовського, зокрема можливості спільної постановки вистав, взаємообміну акторами – виконавцями відповідних ролей та ін. Було заплановано підписати Договір про творчу співдружність між театром ім. С. Жеромського і Вінницьким театром ім. М. Садовського на 1980 рік (Державний архів Вінницької області, арк. 3-4).

Як бачимо, гастрольна діяльність Вінницького театру ім. М. Садовського за межами України сприяла популяризації українського театрального мистецтва та обміну досвідом між вітчизняними і зарубіжними митцями.

Поруч із цим, творча діяльність колективу Вінницького театру ім. М. Садовського відігравала вагому роль у культурно-мистецькому житті регіону. Майже щороку у літній сезон колектив театру гастролював у районних центрах Вінницької області (Бершадь, Гайсин, Крижопіль, Могилів-Подільський, Погребище, Тульчин). Артисти театру виступали у колгоспах, радгоспах, на підприємствах, у військових частинах, проводили концерти в Літньому театрі Центрального парку Вінниці, де виконували сольні вокальні та інструментальні твори, уривки з вистав, танці, декламували поетичні твори.

Важливою складовою діяльності колективу Вінницького театру ім. М. Садовського стало надання кураторської допомоги народним театрам та гурткам художньої самодіяльності. При театрі було створено постійно діючий консультаційний пункт, який очолював головний художник установи К. Вітавський. Там проводилися семінари, де висвітлювалися питання режисури, акторської майстерності, сценічної мови, хореографії, відбувалися практичні заняття по гриму, музичному і художньому оформленню вистав. Провідні діячі театру надавали консультації, виїжджали на місця для проведення репетицій, виготовлення декорацій тощо. За ініціативи колективу Вінницького театру ім. М. Садовського в області було створено 8 народних самодіяльних театрів, а саме: районні – Гайсинський, Хмільницький, Іллінецький, Могилів-Подільський, Жмеринський, Тульчинський; сільські – Соболівський, Чернівецький (Державний архів Вінницької області, арк. 24). Результатом допомоги митців Вінницького театру народним театрам стало відзначення вистав колективів на Всесоюзних та Республіканських оглядах і фестивалях художньої самодіяльності. Про досвід шефської роботи колективу Вінницького театру ім. М. Садовського йшлося на сторінках республіканської та обласної преси.

У Вінницькому театрі ім. М. Садовського також були організовані курси підготовки режисерів самодіяльних колективів області. Термін навчання на курсах – 10 місяців. У 1967 р. відбувся перший випуск, навчання на курсах завершили 15 осіб (Державний архів Вінницької області, арк. 14).

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Діяльність Вінницького театру ім. М. Садовського у 1960–1970-х рр. яскраво відображає складні й суперечливі процеси розвитку театрального мистецтва України в умовах жорсткої ідеологічної регламентації та державного контролю. Попри тиск керівних структур, домінування офіційно схваленої тематики та обмеження творчої свободи, колектив театру

прагнув пропагувати загальнолюдські цінності, утверджувати українську драматургію і підтримувати зацікавленість глядачів національним мистецтвом. Активна гастрольна діяльність Вінницького театру ім. М. Садовського в Україні та за її межами сприяла популяризації театрального мистецтва та обміну досвідом між українськими і зарубіжними митцями. Вінницький театр ім. М. Садовського був важливим культурно-мистецьким осередком регіону, тут надавалася кураторська допомога народним театрам та гурткам художньої самодіяльності, були організовані курси підготовки режисерів самодіяльних колективів області.

Дослідження не вичерпує усієї проблематики розгляду різних аспектів діяльності Вінницького театру ім. М. Садовського у 1960–1970-х рр. Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого вивчення функціонування театру у наступні періоди, що має важливе значення для відтворення цілісної картини національної культури у розмаїтті її регіональних аспектів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 81. Арк. 10.
2. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 83. Арк. 8.
3. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 6.
4. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 101. Арк. 15, 19.
5. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 103. Арк. 15.
6. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 112. Арк. 14, 36-37.
7. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 126. Арк. 17.
8. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 135. Арк. 24.
9. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 136. Арк. 16, 19.
10. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 152. Арк. 31.
11. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 155. Арк. 17.
12. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 5.
13. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 168. Арк. 100.
14. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 174. Арк. 7.
15. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Оп. 1. Спр. 180. Арк. 3-4.
16. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку : український драматичний театр 40-60-х років ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 533-586.
17. Москвічова Ю. Театральні тенденції сучасної Вінниччини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія : Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 146–153.
18. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 501-532.
19. Фіалко В. Театр України ІІ половини ХХ століття : образна лексика : монографія. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.

REFERENCES:

1. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 81. pp. 10 [in Ukrainian].
2. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 83. pp. 8 [in Ukrainian].
3. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 85. pp. 6 [in Ukrainian].
4. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 101. pp. 15, 19 [in Ukrainian].
5. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 103. pp. 15 [in Ukrainian].
6. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 112. pp. 14, 36-37 [in Ukrainian].
7. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 126. pp. 17 [in Ukrainian].

8. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 135. pp. 24 [in Ukrainian].

9. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 136. pp. 16, 19 [in Ukrainian].

10. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 152. pp. 31 [in Ukrainian].

11. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 155. pp. 17 [in Ukrainian].

12. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 166. pp. 5 [in Ukrainian].

13. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 168. pp. 100 [in Ukrainian].

14. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 174. pp. 7 [in Ukrainian].

15. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Description 1. The case 180. pp. 3-4 [in Ukrainian].

16. Zabolotna, V. (2006). Teatralna Ukraina v poluden viku : ukrainskyi dramatychnyi teatr 40-60-kh rokiv XX stolittia. [Theatrical Ukraine at the Midday of the Century: Ukrainian Drama Theater in the 40s and 60s of the 20th Century]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Intertekhnolohiia, 533-586 [in Ukrainian].

17. Moskvichova, J. (2013). Teatralni tendentsii suchasnoi Vinnychchyny [Theatrical trends of modern Vinnytsia region]. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Series Art Criticism, 2. 146-153 [in Ukrainian].

18. Stanishevsky, Yu. (2006). Ukrainskyi teatr u pershi povoienni desiatylittia [Ukrainian theater in the first post-war decades]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Intertekhnolohiia, 501-532 [in Ukrainian].

19. Fialko, V. (2016). Teatr Ukrainy II polovyny XX stolittia : obrazna leksyka : monohrafiia [Theater of Ukraine of the 2nd half of the 20th Century: figurative vocabulary]. Kyiv : Vydavnychyi dim «Antykvar» [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 04.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.08.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 7.038:004](100)»20/21»
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-50

Богдан ТИМОФІЄНКО
аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, вул. Євгена Коновальця, 18-Д, м. Київ, Україна, 01133
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-1146-1948*

Бібліографічний опис статті: Тимофієнко, Б. (2025). Технологічне мистецтво: дискурси, трансформації, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 391–396, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-50

ТЕХНОЛОГІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ДИСКУРСИ, ТРАНСФОРМАЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ

У сучасному культурному просторі технологічне мистецтво відіграє дедалі важливішу роль як простір художньої рефлексії щодо наукових новацій, цифрових трансформацій та соціальних зрушень. Зміна статусу мистецького твору, запровадження нових форм взаємодії з глядачем, а також інтеграція технологій у художню практику зумовлюють необхідність ґрунтовного теоретичного осмислення цього феномену. **Мета** *статті полягає у висвітленні основних дискурсів, історичних трансформацій та перспектив розвитку технологічного мистецтва, а також в аналізі методологічних підходів до його осмислення.* **Методологія** *дослідження ґрунтується на поєднанні культурологічного, феноменологічного, соціокультурного та інтермедіального підходів, що дозволяє комплексно розглядати технологічне мистецтво як інтегральний складник сучасної культури.* **Наукова новизна** *полягає у запропонованій цілісній систематизації історичних етапів і типів практик, а також у зіставленні філософських, історичних та технологічних перспектив із локальними контекстами. Показано, що технологічне мистецтво функціонує як особлива форма культурного моделювання, яка одночасно репрезентує і конструює соціальні зв'язки, моделі сприйняття та режими чуттєвості. Артикульовано аналітичні акценти на імерсивності, алгоритмічності, реляційній взаємодії, біоетичних вимірах і питаннях збереження/репродукованості цифрових робіт. Окремої уваги надано українському медіа-арту, практикам архівації та включенню локальних кейсів у глобальний дискурс.* **Висновки** *підтверджують, що технологічне мистецтво є не лише новим художнім явищем, а й інструментом критичної рефлексії над взаємозв'язком людини, техніки й суспільства; його подальше вивчення відкриває перспективи для гуманітарного знання, культурної політики та освітніх стратегій. Намічено напрями майбутніх досліджень: етика й екологія технологічних практик, інтерфейс як культурна форма, методи документування та збереження, а також моделі кураторства і публічної участі в імерсивних та даноцентричних проєктах.*

Ключові слова: *технологічне мистецтво, медіа-арт, цифрова культура, біоарт, імерсивність, інтермедіальність, соціокультурна трансформація*

Bohdan TYMOFIIENKO
Postgraduate student, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, 18-D Ye. Konovaltsa St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: *https://orcid.org/0000-0003-1146-1948*

To cite this article: Tymofiienko, B. (2025). Tekhnolohichne mystetstvo: dyskursy, transformatsii, perspektyvy. [Technological art: discourses, transformations, prospects]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 391–396, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-50

TECHNOLOGICAL ART: DISCOURSES, TRANSFORMATIONS, PROSPECTS

In the contemporary cultural space, technological art plays an increasingly significant role as a domain of artistic reflection on scientific innovations, digital transformations, and social shifts. The changing status of the artwork, the introduction of new forms of audience interaction, and the integration of technologies into artistic practice necessitate a thorough theoretical consideration of this phenomenon. **The article aims** *to highlight the main discourses, historical transformations, and developmental prospects of technological art, as well as to analyze methodological approaches to its interpretation.* **The research methodology** *combines cultural, phenomenological, sociocultural, and intermedial approaches, which allows for a comprehensive view of technological art as an integral component of contemporary culture.* **The scientific novelty** *lies in the proposed holistic systematization of historical stages and types of practices, as well as in the comparison of philosophical, historical, and technological perspectives with local contexts. It is demonstrated that*

technological art functions as a specific form of cultural modeling that simultaneously represents and constructs social relations, perceptual models, and regimes of sensibility. Analytical emphasis is placed on immersiveness, algorithmicity, relational interaction, bioethical dimensions, and issues of preservation/reproducibility of digital works. Special attention is given to Ukrainian media art, archiving practices, and the integration of local cases into the global discourse. **The conclusions** *confirm that technological art is not only a new artistic phenomenon but also an instrument of critical reflection on the interrelation between humans, technology, and society. Its further study opens up new perspectives for the humanities, cultural policy, and educational strategies. The article also outlines future research directions, including the ethics and ecology of technological practices, the interface as a cultural form, methods of documentation and preservation, as well as models of curatorship and public participation in immersive and data-driven projects.*

Key words: *technological art, media art, digital culture, bioart, immersiveness, intermediality, sociocultural transformation.*

Актуальність проблеми. Технологічне мистецтво є одним з найбільш динамічних феноменів сучасної культури, що розвивалося на перетині науково-технічного прогресу та соціокультурних трансформацій XX–XXI століть. Його історія відображає не лише еволюцію художніх форм, а й зміни у способах застосування технологій у мистецтві та саму природу творчості. У періоди суспільних криз технологічне мистецтво набуває особливого значення як форма соціокультурної рефлексії, здатна фіксувати, транслювати й переосмислювати колективний досвід.

Проблематика технологічного мистецтва активно розробляється як у світовій, так і в українській гуманітаристиці, проте рівень опрацювання теми суттєво різниться. Зарубіжні дослідження зосереджуються на філософських та естетичних аспектах, питаннях трансформації суб'єкта і досвіду сприйняття, а також на впливі цифрових і біотехнологій на художню практику. В українському науковому дискурсі акцент робиться на історії медіа-арту, аналізі експериментальних практик і взаємозв'язку мистецтва з соціокультурними процесами. Однак бракує комплексних студій, що інтегрували б історичний, філософський та соціокультурний виміри. Це дослідження спрямоване на подолання цієї прогалини.

Мета статті полягає в окресленні основних дискурсів і трансформацій технологічного мистецтва у XX–XXI століттях та у визначенні перспектив його подальшого розвитку. У центрі уваги – не лише історія жанрів та медіа, а й методологічні підходи, що дозволяють глибше осмислити технологічне мистецтво як форму знання, комунікації та інновації.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс підходів, що доповнюють один одного. Культурологічний метод дозволяє вписати технологічне мистецтво в широкий контекст цивілізаційних змін і процесів глобалізації. Феноменологічний акцент спрямований на аналіз досвіду взаємодії глядача з інтерактивними та імерсивними практиками. Соціокультурний підхід дає змогу простежити роль мистецтва у кризових ситуаціях як інструмента комунікації та рефлексії. Інтермедіальний аналіз, у свою чергу, відкриває перспективу розгляду технологічного мистецтва як простору синтезу різних художніх форм, де відбувається вироблення нових моделей мислення й репрезентації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед філософських концепцій, дотичних до теми взаємодії технології та мистецтва фундаментальними є праці, які задали теоретичні орієнтири для подальших досліджень. Вальтер Беньямін у класичному есе *«Мистецький твір в епоху його технічної відтворюваності»* (1936) проаналізував, як фотографія та кіно радикально змінили статус мистецтва, позбавивши твір «аури» унікальності й змістивши його з ритуальної у політичну площину. Він наголошує: «Можна зосередити ці аспекти мистецького твору в понятті аури й сказати: те, що в'яне в епоху технічної відтворюваності мистецького твору, – це його аура» (Беньямін, 2002, с. 22). Далі Беньямін уточнює: «Унікальна цінність "автентичного" мистецького твору завжди має свою основу в ритуалі» (Беньямін, 2002, с. 24). Таким чином, на його думку, технічне відтворення підриває унікальність і ритуальний вимір мистецького твору, роблячи його масово доступним і змінюючи його соціокультурний статус. Саме цей текст став відправною точкою для критичного дискурсу про взаємодію мистецтва й технології у XX столітті, оскільки показав, що нові медіа не лише змінюють форму мистецтва, а й трансформують його суспільну функцію.

Іншим ключовим орієнтиром слугує праця «Питання щодо техніки» Мартіна Гайдеггера, в якій він трактує сучасну техніку не просто як сукупність інструментів, а як специфічний спосіб відкривання світу – *Gestell* («настанова»), що перетворює дійсність на ресурс. Як зазначає У. Р. Винник, «панування техніки в сучасній цивілізації є такою даністю "буттєвого простору", яка перебудувала й динамічно продовжує перебудовувати саму людину, роблячи її придатною для панування представленості світу» (Винник, 2006, с. 87). Ця інтерпретація уточнює гайдеггерівську тезу: техніка не лише підпорядковує світ режиму «поставу», а й змінює людину, формуючи її як «відповідного» суб'єкта техногенної доби. На противагу цьому мистецтво, за Гайдеггером, здатне відкривати істину і зберігати альтернативний спосіб буття у світі. Таким чином, уже на філософському рівні визначається напруження між технологією і мистецтвом – як загрозою редукції реальності до ресурсу і водночас потенціалом для збереження автентичності людського буття.

Логічним продовженням цих ідей стали теорії медіа, що розглядають вплив комунікаційних технологій на культуру. Маршалл Маклуен у книзі *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) сформулював знамениту тезу: «The medium is the message» (McLuhan, 1964, c. 23). Він пояснює, що «… особисті та соціальні наслідки будь-якого медіуму – тобто будь-якого продовження нас самих – постають із нового масштабу, який кожне таке продовження, або будь-яка нова технологія, вводить у наше життя» (McLuhan, 1964, p. 23). Іншими словами, саме форма й технологічні параметри медіа змінюють структуру сприйняття й соціальні відносини, а не лише зміст повідомлень.

Жан Бодріяр у праці *Simulacres et Simulation* (1981) запропонував концепт гіперреальності, в якій знаки й образи втрачають зв'язок із референтами, формуючи автономний світ симуляцій. Як він зазначає: «Питання вже не стосується ані імітації, ані відтворення, ані навіть пародії. Йдеться радше про заміщення реального його знаками» (Baudrillard, 1981, c. 11). У цьому полягає сутність гіперреальності: реальність заміщується системою знаків, які функціонують самостійно й утворюють «симулякри» – моделі без оригіналу. Така перспектива визначила підхід до аналізу технологічного мистецтва як простору, що не лише транслює зміст, а й конструює нові форми реальності.

На цій основі розвиваються дослідження медіа-арту, які поєднують історичний та мистецтвознавчий аналіз. Перша хвиля літератури 1960–70-х років (Дж. Бернам (Jack Burnham), *Beyond Modern Sculpture*; Дж. Янгблад (Gene Youngblood), *Expanded Cinema*) зосереджувалася на описі нових практик – кібернетичного мистецтва, відеоарту, кінетичних інсталяцій. Ці автори заклали понятійний апарат, проте систематизація явища була обмеженою. Нова хвиля узагальнень з'явилася наприкінці XX – на початку XXI ст.

Лев Манович у книзі *The Language of New Media* (2001) запропонував першу всеосяжну теорію цифрових медіа, де виокремив їхні базові властивості (модульність, варіативність, автоматику, інтерфейс, базу даних) і вписав їх у ширший контекст історії візуальної культури. Крістіане Пол у монографії *Digital Art* (2003; оновлене вид. 2023) здійснила масштабний огляд жанрів цифрового мистецтва – від VR та алгоритмічного мистецтва до NFT і AR, простеживши їх еволюцію в культурних контекстах. Олівер Грау в праці *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (2003) наголосив на історичній тяглості імерсивних художніх практик: від античних ілюзіоністичних технік і барокових панорам до сучасного VR-арту, показавши, що прагнення до занурення є наскрізною ідеєю художньої культури. Натомість Франк Поппер у книзі *From Technological to Virtual Art* (2007) окреслив періодизацію розвитку технологічного мистецтва від світлових та кінетичних експериментів до мультимедійних і мережевих практик, підкресливши їх гуманістичний і комунікативний потенціал. У підсумку цей блок літератури не лише фіксує нові жанри, а й демонструє, як мистецтво, використовуючи технології, перетворюється на соціокультурний феномен.

Знаковим у контексті розвитку технологічного меистецтва став внесок суміжних галузей – *Science and Technology Studies* (STS, дослідження науки й технологій) та *digital humanities* (цифрової гуманітаристики). У полі STS науковці, зокрема Роберт Звейнберг та інші історики науки, розглядають митців як посередників між лабораторіями та суспільством, які не лише популяризують, а й критично інтерпретують досягнення біотехнологій та штучного

інтелекту, роблячи їх предметом суспільного осмислення. У цифровій гуманітаристиці Йоганна Друкер у монографії *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (2014) показала, що графічні форми й цифрові інтерфейси не є нейтральними інструментами репрезентації, а активно структурують знання і впливають на культурні моделі мислення. Це безпосередньо стосується аналізу цифрового мистецтва й візуалізацій, де інтерфейс виступає не лише технічним засобом, а й формотворчим елементом. Таким чином, STS і digital humanities додають важливого методологічного підґрунтя для аналізу технологічного мистецтва як форми виробництва і трансляції знання.

В українському контексті поняття «медіа-арт» почало входити в науковий дискурс у 1990-х роках. Енциклопедичні та теоретичні статті окреслюють його філософські засади та визначають його як мистецтво, засноване на інформаційних і комунікаційних технологіях. Значний внесок у цьому процесі належить Яніні Пруденко, яка створила архів українського медіа-арту та дослідила його історію від кінця 1980-х. Вона показала, що в Києві, Львові, Одесі, Харкові та Херсоні процес формування відбувався автономно, проте всюди його рушійною силою було прагнення до виходу за межі традиційних форм і до подолання пострадянських ідеологічних рамок. Дослідниця також наголошує, що систематичне архівування українського медіа-арту розпочалося лише наприкінці 2000-х років, коли виникла потреба зберегти твори, створені у 1990-х, і осмислити локальні медіа-практики у ширшому культурному контексті. Сьогодні завдяки архівним проєктам і науковим студіям відбувається переосмислення українського медіа-арту та включення його у глобальний дискурс.

Таким чином, сучасний стан дослідження технологічного мистецтва визначається поєднанням кількох теоретичних і методологічних ліній. Філософські концепти Беньяміна, Гайдеггера, Маклуена та Бодрійяра задали базові координати для осмислення взаємодії мистецтва і технологій – від втрати «аури» та трансформації ритуалу до ідеї гіперреальності й критики техніки як форми панування. Подальший розвиток теоретичного поля відбувався завдяки мистецтвознавчим і медіазнавчим працям, які створили підґрунтя для системного аналізу цифрових і віртуальних практик (Манович, Пол, Грау, Поппер). Важливими залишаються також міждисциплінарні внески STS та digital humanities, що дозволяють розглядати мистецтво не лише як естетичну практику, а як форму виробництва знання і критичної рефлексії над науково-технологічними процесами. В українському контексті ці тенденції відчитуються крізь призму локальних історій медіа-арту та їх переосмислення в глобальному культурному полі (Prudenko). У результаті окреслюється цілісна картина: технологічне мистецтво постає як феномен, що водночас продовжує класичні дискусії про сутність мистецтва і водночас формує нові соціокультурні горизонти.

Виклад основного матеріалу. Упродовж XX століття мистецтво послідовно інтегрувало технології, долаючи шлях від механічних конструкцій до цифрових медіа та біоарту. Уже в 1930-х роках митці почали застосовувати механічні пристрої та елементи аналогових обчислювальних систем, що стало підґрунтям для майбутніх цифрових експериментів. Особливе місце в цьому процесі належить кінетичному мистецтву, яке сфокусувало увагу на русі і технологічно зумовлену динаміку. Як приклад, згадаємо «Світловий просторовий модуль» (*Light-Space Modulator*) угорського художника Ласло Могой-Надя (1930) – кібернетичний апарат, що за допомогою рухомих дзеркал і світла створював динамічні світлотіні. Цей кінетичний об’єкт унаочнив синтез мистецтва, техніки й простору, демонструючи прагнення митця інтегрувати рух, світло і механіку в художній процес. Проєкт репрезентує характерну для митця віру в просвітницьку роль мистецтва та потенціал технології для формування нового візуального досвіду. На хвилі розвитку кінетичного мистецтва у післявоєнний період постають більш радикальні експерименти з машинами. Жан Тенґлі у своїй знаменитій саморуйнівній скульптурі *Homage to New York* (1960) демонструє естетику «машини як перформанс» – об’єкт, який самознищується у процесі дії. Якщо Могой-Надь розглядав техніку як союзника мистецтва, то Тенґлі іронічно засвідчує її амбівалентність, акцентуючи на тимчасовості й драматичності техногенних процесів. У цей час паралельно формується ряд кібернетичних експериментів. Нікола Шеффер створивши першу кібернетичну інтерактивну

скульптуру *CYSP 1* (1956) запропонував нову модель твору, що реагує на середовище завдяки датчикам світла і звуку. Саме у цій скульптурі вперше реалізувалась ідея автономності мистецького об'єкта, що не лише рухається, а й взаємодіє з простором і глядачем. Таким чином, мистецтво поступово зміщується від механічної репрезентації руху до інтерактивності.

Поворотним етапом у розвитку технологічного мистецтва другої половини XX століття стало впровадження електронних та цифрових медіа у художній процес. Починаючи з 1960-х років митці дедалі активніше працювали з обчислювальною технікою, виходячи за межі традиційної майстерні. Вера Молнар і Фрідер Наке, піонери комп'ютерного мистецтва, експериментували з алгоритмічними методами, створюючи абстрактні зображення за допомогою потужних обчислювальних машин і спеціальних графічних пристроїв, які малювали зображення на папері відповідно до запрограмованих інструкцій і випадкових варіацій. Важливим кроком стало й створення Гарольдом Коеном програми AARON, здатної самостійно генерувати малюнки: цей проєкт не лише розширив уявлення про можливості машини, а й заклав підґрунтя для формування комп'ютерної графіки та генеративного мистецтва як окремого напряму.

Водночас зростає інтерес до відео як художнього медіуму: корейсько-американський митець Нам Джун Пайк на початку 1960-х став використовував телевізійні приймачі та відеотехніку як художні медіуми, створюючи мультимоніторні інсталяції та інтерактивні телевізійні проєкти. До початку 1970-х комп'ютери почали застосовуватися не лише для створення статичних зображень: митці експериментували з першими цифровими анімаціями, інтерактивними інсталяціями, що реагували на дії глядачів, а також із синтезаторами відеосигналу, поєднуючи електронний образ і звук. Усе це поступово розширило межі мистецького поля, інтегрувавши у нього програмування, відеотехнології та телекомунікації.

На межі XX – XXI століть, технологічне мистецтво вийшло на новий етап розвитку, орієнтований на прогрес у розвитку цифрових та біотехнологій. Широке розповсюдження персональних комп'ютерів, Інтернету та мобільних пристроїв призвело до демократизації мистецької діяльності: цифрові інструменти, які дозволяли створювати цифрове мистецтво стали доступними масово, виникла нет-арт сцена, онлайн-спільноти художників та експериментальні платформи для медіамистецтва. Водночас з'являються нові напрямки, зокрема VR-мистецтво та інтерактивні проєкти з віртуальною реальністю, а з кінця 1990-х – біоарт. Біотехнологічні експерименти у мистецтві реалізувались у використанні живих систем, лабораторних методів та генетичних маніпуляцій як художніх засобів. Першим термін «біо-арт» увів митець Едуардо Кац, позначивши ним власні проєкти з генетично модифікованими організмами чим наблизив художню майстерню до наукової лабораторії. У продовження цієї тенденції Орон Каттс та Іонат Зурр реалізують *Victimless Leather* (2004) – «куртку» з живих клітин, культивованих у лабораторних умовах. Проект проблематизує межу між штучним і живим, між утопією технології та біоетичною відповідальністю.

У XXI столітті новим етапом стає розвиток імерсивного цифрового мистецтва. Цей етап є логічним продовженням тенденції зближення та взаємодії мистецтва і науки, закладеної ще механіко-кінетичними експериментами попереднього століття та демонструє безперервний процес розширення меж творчості. Твори технологічного мистецтва об'єднує прагнення інтегрувати художню уяву з найсучаснішими технологіями, що породжує нові естетичні явища, актуалізує важливі філософські питання і пропонує глядачеві зануритись у досвід, неможливий у рамках традиційних форм мистецтва. Японський колектив teamLab у проекті *Borderless* (2018) створює простір інтерактивних цифрових ландшафтів, які безперервно змінюються під впливом присутності глядачів. Це вже не просто об'єкт, а цілий досвід, де технологія формує тотальне середовище й занурює людину у віртуально згенерований світ. У цьому глобальному контексті органічно вписуються і українські практики. Зокрема, роботи Степана Рябченка із серій *Віртуальні квіти* та *Електронні вітри* репрезентують сучасний вимір цифрового мистецтва, де комп'ютерна графіка перетворюється на самостійний простір візуальної міфології. Український медіахудожник створює власну «цифрову екосистему», що співвідноситься із світовими тенденціями

і водночас пропонує оригінальну оптику. Таким чином, Технологічне мистецтво XX–XXI ст. – це поле експерименту, в якому митці розширюють горизонти як мистецтва, так і самого людського досвіду.

Висновки. Узагальнюючи проведене дослідження, можна стверджувати, що технологічне мистецтво XX–XXI століть розвивалося у тісному взаємозв'язку з науковими відкриттями, технічними інноваціями та соціокультурними процесами. Його еволюція від механічних і кінетичних експериментів до цифрових, біотехнологічних та імерсивних практик свідчить про поступове розширення меж художнього мислення та переосмислення ролі мистецтва в суспільстві. Важливим є те, що технологічне мистецтво не обмежується створенням нових форм чи жанрів, а постає як багатовимірний феномен, у якому поєднуються філософські, естетичні та соціокультурні дискурси. З одного боку, воно продовжує класичні дискусії про природу мистецького твору, його статус і функції, а з іншого – формує нові моделі взаємодії між мистецтвом, наукою та суспільством. Перспективним напрямом подальших досліджень є аналіз того, як технологічне мистецтво відображає і водночас моделює культурні трансформації сучасності, стаючи простором експерименту та комунікації, що визначає нові горизонти для гуманітарного знання і суспільного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Benjamin W., Jephcott E., Livingstone R., Eiland H. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* / Eds. M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 2008. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://doi.org/10.2307/j.ctv1nzfgns.
2. Винник У.Р. Людиновимірне розуміння техніки М. Гайдеґґером // Людина і світ. 2006. № 3. С. 84–88.
3. McLuhan M. *Understanding media: The extensions of man*. Berkeley : GINGKO Press, 2013. 336 c.
4. Baudrillard, J. Simulacres et Simulation. Paris: Galilée, 1981.
5. Burnham, J. Beyond Modern Sculpture. New York: Braziller, 1968.
6. Youngblood, G. Expanded Cinema. New York: Dutton, 1970.
7. Manovich, L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
8. Paul, C. Digital Art. 4th ed. London: Thames & Hudson, 2023.
9. Grau, O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
10. Popper, F. From Technological to Virtual Art. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
11. Drucker, J. Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
12. Prudenko, Y. History of media art in Ukraine. Archiving experience. Open Archive of Ukrainian Media Art. Retrieved August 21, 2025, from https://www.mediaartarchive.org.ua/eng/publication/dosvid-arkhivuvannya/

REFERENCES:

Benjamin, W., Jephcott, E., Livingstone, R., & Eiland, H. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.). Harvard University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1nzfgns

Burnham, J. (1968). *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: Braziller.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual forms of knowledge production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion*. Cambridge, MA: MIT Press.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: MIT Press.

McLuhan, M. (2013). *Understanding media: The extensions of man*. GINGKO Press.

Paul, C. (2023). *Digital art* (4th ed.). London: Thames & Hudson.

Popper, F. (2007). *From technological to virtual art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Prudenko, Y. (n.d.). *History of media art in Ukraine. Archiving experience*. Open Archive of Ukrainian Media Art. Retrieved August 21, 2025, from https://www.mediaartarchive.org.ua/eng/publication/dosvid-arkhivuvannya/

Vynnyk, U. R. (2006). Liudynovymirne rozuminnia tekhniky M. Haidehgerom [Human-oriented understanding of technology by M. Heidegger]. *Liudyna i Svit*, (3), 84–88. [in Ukrainian].

Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. New York: Dutton.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 792.5(477.82)(091)«1975/2025»:008
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-51

Микола ЦАПЯК
доктор філософії з культурології, доцент кафедри хореографії, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
***ORCID:** https://orcid.org/0000-0003-3645-201X*

Катерина ЛАВРИНЕЦЬ
магістерка мистецтва театру ляльок, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого;
режисерка-постановниця Волинського академічного обласного театру ляльок, вул. Кривий Вал, 18, м. Луцьк, Україна, 43025

Бібліографічний опис статті: Цапяк, М., Лавринець, К. (2025). Волинський театр ляльок у контексті культурних трансформацій 1975–2025: репертуар, ідейні напрями та сценічна естетика. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 397–403, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-51

ВОЛИНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ 1975-2025: РЕПЕРТУАР, ІДЕЙНІ НАПРЯМИ ТА СЦЕНІЧНА ЕСТЕТИКА

Мета дослідження – *проаналізувати еволюцію Волинського академічного обласного театру ляльок у період 1975–2025 років у контексті культурних трансформацій України, визначити основні репертуарні та ідейні напрями театру, простежити зміни сценічної естетики та взаємодію з різними глядацькими аудиторіями.* **Методологія** *дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує історико-культурологічний аналіз, театрознавчий метод, хронологічний та порівняльний аналіз репертуару. Використані методи документального та архівного аналізу, інтерв'ю з учасниками постановок, а також аналіз критичних публікацій та рецензій на вистави театру.* **Наукова новизна.** *Уперше здійснено півстолітній хронологічний аналіз Волинського театру ляльок із виділенням чотирьох ключових періодів розвитку (радянський, пострадянський, довоєнний та сучасний). Виявлено закономірності трансформації репертуару, ідейних та естетичних підходів театру в контексті культурних та політичних змін в Україні. Стаття демонструє, як театр ляльок поєднує традиції українського лялькарства та новаторські практики, відповідаючи на потреби різних глядацьких аудиторій.* **Висновки.** *Волинський академічний обласний театр ляльок пройшов складний шлях розвитку, від реалізації радянських ідеологічних наративів до формування сучасного, відкритого до експериментів репертуару. Аналіз репертуару демонструє, що театр здатен поєднувати традиційні українські мотиви та світову драматургію, пропонуючи як дитячим, так і дорослим глядачам художньо-естетично насичені вистави. Сучасні постановки, зокрема імерсивні та патріотичні, засвідчують здатність театру адаптуватися до нових соціокультурних викликів, зберігаючи при цьому національні традиції лялькарства. Сучасна діяльність театру демонструє відкритість до нових перформативних практик, експериментів як з драматургією, так і з форматом постановок.*

Ключові слова: *Волинський театр ляльок, історія театру, репертуарна ідейність, лялькарство, імерсивна вистава, сучасні перформативні практики.*

Mykola TSAPIAK
Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Associate Professor, Department of Choreography, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID**: 0000-0003-3645-201X*

Kateryna LAVRYNETS
Master of Puppet Theater Arts, Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater; Cinema, and Television Director, Volyn Academic Regional Puppet Theater, 18 Kryvyi Val St, Lutsk, Ukraine, 43025

To cite this article: Tsapiak, M., Lavrynets, K. (2025). Volynskyi teatr lialok u konteksti kulturnykh transformatsii 1975–2025: repertuar, ideini napriamy ta stsenichna estetyka [Volyn Puppet Theater in the context of cultural transformations 1975–2025: Repertoire, ideological directions and stage aesthetics]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 397–403, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-51

VOLYN PUPPET THEATRE IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFORMATIONS: REPERTOIRE, IDEOLOGICAL DIRECTIONS AND AESTHETICS

The purpose of the study. *To analyze the evolution of the Volyn Academic Regional Puppet Theater during 1975–2025 in the context of cultural transformations in Ukraine, to identify the main repertoire and ideological directions of the theater, and to trace changes in stage aesthetics and interaction with different audience groups.* ***The research methodology.*** *The study is based on a comprehensive approach combining historical-cultural analysis, theater studies methods, and chronological and comparative analysis of the repertoire. Methods include documentary and archival analysis, interviews with production participants, as well as analysis of critical publications and reviews of the theater's performances.* ***The scientific novelty.*** *For the first time, a fifty-year chronological analysis of the Volyn Puppet Theater has been conducted, highlighting four key periods of development (Soviet, post-Soviet, pre-war, and contemporary). Patterns of transformation in the theater's repertoire, ideological, and aesthetic approaches in the context of cultural and political changes in Ukraine have been identified. The article demonstrates how the puppet theater combines traditions of Ukrainian puppetry with innovative practices, responding to the needs of diverse audience groups.* ***Conclusions.*** *The Volyn Academic Regional Puppet Theater has undergone a complex development path, from implementing Soviet ideological narratives to forming a contemporary repertoire open to experimentation. Repertoire analysis shows that the theater is capable of combining traditional Ukrainian motifs with global dramaturgy, offering artistically and aesthetically rich performances to both children and adult audiences. Contemporary productions, including immersive and patriotic performances, demonstrate the theater's ability to adapt to new sociocultural challenges while preserving national puppetry traditions. The theater's current activities reveal openness to new performative practices and experimentation with both dramaturgy and performance formats.*

Key words: *Volyn Puppet Theater, theater history, repertoire ideology, puppetry, immersive performance, contemporary performative practices.*

Актуальність проблеми. Волинський академічний обласний театр ляльок, який протягом півстоліття (1975–2025) формував і трансформував свій репертуар, естетику та ідейні напрями, є унікальним культурним феноменом Волині та України загалом. Його діяльність відображає не лише розвиток мистецтва лялькарства, а й широкий спектр соціокультурних процесів: вплив радянської ідеології, поступове звільнення від цензурних рамок, формування української національної традиції, адаптацію до сучасних викликів, включно із війною та кризами суспільної свідомості. Дослідження репертуару театру дозволяє простежити еволюцію театрального мислення, трансформацію ролі ляльки як засобу художньої виразності, а також розширення цільової аудиторії – від дітей до дорослих. Воно демонструє, як театр поєднує розважальні та просвітницькі функції, при цьому формуючи культурну пам'ять та національну ідентичність.

Актуальність також обумовлена тим, що сучасні постановки театру не лише відтворюють традиції українського лялькарства, а й експериментують із новими сценічними форматами – імерсивними виставами, інтеграцією арт-терапевтичних практик, етичними та патріотичними наративами. Це створює унікальну платформу для аналізу взаємозв'язку культурних трансформацій та розвитку художньої практики. Таким чином, дослідження Волинського театру ляльок у контексті його культурних трансформацій є важливим як для театрознавства, так і для сучасної культурології, оскільки дозволяє оцінити вплив історичних подій, ідеологічних наративів та сучасних викликів на розвиток українського лялькарського мистецтва, а також зрозуміти його роль у формуванні суспільної свідомості та культурної самобутності.

Для системності дослідження матеріал умовно поділено на чотири періоди: радянський, пострадянський, довоєнний та сучасний. Кожен із них розглядається крізь призму естетичних пошуків, ідеологічної детермінованості та історичного контексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історію та творчу спадщину українських театрів досліджували такі науковці як В. Косаченко, що в своїй праці описав діяльність та становлення Чернігівського молодіжного театру (Косаченко, 2024), Т. Добровольська, що описала розвиток Львівського національного театру імені Марії Заньковецької у 50-70-х роках XX століття (Добровольська, 2016). Дослідниця А. Біленька також вивчала історію Київського національного театру імені І. Франка, а саме вплив соціалістичного реалізму на сценічне слово та творчість його колективу (Біленька, 2022). Інтеграцію радянських наративів в українську

літературу свого часу також описували У. Федорів (Федорів, 2016), Ю. Ковалів та ін. (Ковалів, 2009). Дуже цінним є документальний доробок В. Денисюка, який у своїй книзі «Творці дива» описав діяльність та історію Волинського академічного обласного театру ляльок (Денисюк, 2002). Не менш ґрунтовним є дослідження Міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія», який є вагомою частиною історії не лише Волинського театру ляльок, а і українського лялькарства в цілому. Проте наразі немає матеріалів, які б описували творчу діяльності Волинського театру ляльок саме в історичному контексті, що підкреслює актуальність дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати еволюцію Волинського академічного обласного театру ляльок у період 1975–2025 років у контексті культурних трансформацій України, визначити основні репертуарні та ідейні напрями театру, простежити зміни сценічної естетики та взаємодію з різними глядацькими аудиторіями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Волинський академічний обласний театр ляльок розпочав свою діяльність у жовтні 1975 року. Цей період тісно пов'язаний з естетикою соціалістичного реалізму, який, за спостереженням Ю. Коваліва, слід інтерпретувати крізь призму об'єктивного історизму як неоднозначне явище, покликане передусім виконувати ідеологічні функції: «Єдиною силою, зацікавленою в існуванні цього "творчого методу", була компартія, котра завжди розглядала його як зручний засіб контролю над діяльністю письменників. Свідчення цьому – її регулярні безпрецедентні резолюції й постанови, які безпосередньо одержавнювали мистецтво, відбираючи в нього його сутність, нічого не додаючи навзамін» (Ковалів, 2009, с. 28). Під владним контролем опинилися не лише літературні практики, а й інші мистецькі напрями, зокрема театр ляльок.

Саме за часів СРСР часто вживаним став термін «ляльковий театр», який абсолютно некоректно закріплював уявлення про мистецтво лялькарства як «несправжнього» або «іграшкового» театру. Безумовно, таке підсвідоме знецінення корелювало з функціональними обмеженнями, які тогочасне керівництво наклало на державні театри ляльок. Йдеться про стереотип, що сформувався у радянську добу і зберігся дотепер – сприйняття театру ляльок виключно як мистецтва для дітей. Ця тенденція мала глибоке ідеологічне підґрунтя, адже влада свідомо поділила глядацьку аудиторію між театрами: драматичні театри орієнтувалися на дорослих, підлітки відвідували театри юного глядача, а на театри ляльок була покладена найвідповідальніша з точки зору просування у маси ідеологічних настанов місія – грати вистави для найменших. Саме дитяча психіка найкраще піддається впливу, тож першочергова мета театру говорити про духовні цінності та людські переживання поступово трансформувалась у поверхневу дидактику та, щонайгірше – в інструмент політичної пропаганди. Цей механізм виразно простежується на прикладах перших вистав Волинського академічного обласного театру ляльок.

Найпершою прем'єрою театру, що відбулась 19 березня 1976 року, стала вистава за текстом Н. Давидової «Військова таємниця» в режисурі С. Мохова, дуже яскраво демонструвала мистецькі реалії того часу. Зі слів заслуженого артиста України П. Савоша, який служить Волинському театру ляльок з дня його заснування та безпосередньо був задіяний у цій постановці, ця вистава розповідала про хлопчика Кібальчиша, який разом з друзями ризикував власним життям задля збереження військової таємниці та захисту держави (Лавринець, 2025). Головні персонажі п'єси – діти, які були втіленням «нової людини» – терміну, який описував образ «ідеального» громадянина СРСР з усіма тими чеснотами, які були корисними тогочасній владі. За сюжетом, вони ризикували власним життям, щоб зберегти військову таємницю, тим самим рятуючи державу. Така самопожертва в п'єсі подана не як щось трагічне, а як характерна риса позитивного героя. «"Новий антропологічний тип" став ідеологічним проектом радянської влади, метою якої було перекодування людини, створення нових стереотипів та нових поведінкових програм (звідси і теорія Леніна про радянську людину як коліщатко та гвинтик). Література стала частиною політичного проекту, що мав на меті створення «нової людини» як людини системи. Соцреалістичний літературний герой став центральним текстотвірним механізмом та визначав систему соцреалістичного канону» – вважає українська літературознавиця У. Федорів (Федорів, 2016, с. 82).

Проте, не лише за такими відверто пропагандистськими назвами вистав був схований радянський наратив. Ще одним прикладом впливу соцреалізму на мистецтво стала вистава за твором В. Рабадана «Маленька фея», прем'єра якої відбулась 18 грудня 1976 року. Окрім ідеї самопожертви, автор просуває культ праці на спільне благо. За сюжетом Маленька фея потрапляє у пастку до злого карлика Тьху-ти, який є уособленням ледачості та небажання допомагати державі, а ідеологія СРСР якраз була спрямована на виховання людини, що буде робити все на користь державі, навіть якщо це шкодить її життю.

Також у контексті радянських наративів показовим прикладом є п'єса «Гуселя» російської драматургині Н. Гернет, яка свого часу була дуже популярною серед режисерів театрів ляльок, завдяки інтерактивним прийомам. Водночас сюжет твору містить деструктивні моделями поведінки. Зокрема, у тексті простежуються сцени фізичного насильства, коли героїня у жартівливій формі лупцює свого домашнього улюбленця, а також демонструється перекладанням відповідальності на дитину: маленьку дівчинку відправляють саму до лісу пасти гуселя, а вона в свою чергу просить про це інших дітей і засинає. Подібні патерни, які сьогодні оцінюються як неприйнятні, у радянський період були поширеним явищем, що визначало етичний і виховний контекст значної частини репертуару.

Варто відзначити, що в радянському періоді творчості Волинського театру ляльок також були несподівані та навіть сміливі для того часу рішення. 30 листопада 1980 року на сцені театру відбулась прем'єра вистави «Божественна комедія» І. Штока в режисурі заслуженого артиста України Ю. Сікало. Ця вистава відкрила репертуар для дорослих у Волинському театрі ляльок, зробивши спробу зламати нав'язані стереотипи. Наступна така спроба відбулась у 1988 році режисером А. Поляком, який здійснив постановку вистави «Завтра була війна». З того часу колектив театру став частіше звертатись до дорослої аудиторії. У 1989 році відбулась прем'єра вистави «Каштанка» за А. Чеховим, режисер – В. Богданець. У 1990 році з чотирьох нових постановок дві були виставами для дорослих. Першою стала моновистава за творами Т. Шевченка «Я так люблю її, мою Україну убогу…» у режисурі заслуженого артиста України А. Поляка. Варто зазначити, що ця вистава досі живе в репертуарі Волинського академічного обласного театру ляльок та вже 35 років популяризує шевченкове слово серед глядачів. У листопаді того ж року театр знову звернувся до української класичної літератури: відбулась прем'єра вистави «Лісова пісня» за Лесею Українкою, режисер – А. Поляк. Цю постановку також і сьогодні можна побачити в репертуарі театру.

Поступово репертуар Волинського театру ляльок наповнювався українськими текстами: В. Лис та Н. Гуменюк «Господар нашого двору», Б. Жолдак «Я козак Мамай безсмертя здобував», О. Олесь «Бабуся та ведмідь» та інші. Початок пострадянського періоду театру відзначився зверненням колективу до української лялькарської традиції Вертепу. 24 грудня 1992 року відбулась прем'єра сценічного дійства «Український вертеп» у режисурі заслуженого артиста України С. Єфремова, який також став автором сценічного тексту. Проте на цьому дослідження нашої традиції не зупинилось. Засновником театру Д. Поштаруком було прийнято рішення про проведення на базі театру Міжнародного фестивалю театрів ляльок «Різдвяна містерія». Сприяло цій події знайомство Д. Поштарука з тогочасним президентом УНІМА, польським лялькарем та теоретиком Х. Юрковським. «Так, слово за словом, ми прийшли до думки спробувати відновити перервану традицію українського Вертепу, що була заборонена комуністично-атеїстичною ідеологією, але жила в серцях та душах патріотично налаштованих українців. Були на Волині люди, які потайки тримали у схованках вертепні скриньки, пам'ятали тексти вертепного дійства, що передавались предками з уст в уста. Отже, вирішили провести Міжнародний фестиваль театрів ляльок з виставами на Різдвяну тему, а з метою дослідження витоків Вертепу, цього величного скарбу людської цивілізації, феноменального явища духовної культури слов'янських народів, організувати науковий симпозіум на тему: "Традиції різдвяної драми в театрі ляльок"» – розповідав Д. Поштарук (Поштарук, 2025). Фестиваль відбувся шість разів з 1993 по 2006 роки. На волинській сцені було зіграно 56 вистав лялькарів з Франції, Іспанії, Польщі, Німеччини, Канади, Білорусі,

України тощо. І до сьогодні фестиваль «Різдвяна містерія» згадується українськими лялькарями та театрознавцями як цінний феномен не лише для мистецтва театру ляльок України, а і нашої культури загалом (Лапчук, 2015, с. 91).

У довоєнний період театр, вже необмежений радянською цензурою та дискурсом, продовжував розвиватись та досліджувати свої забуті можливості. На сцені продовжували з`являтись постановки для дорослих – «Камінний господар» за Л. Українкою в режисурі польського режисера В. Рудзкі. Варто зазначити, хоча вистава була реалізована в «живому плані», проте, посідає неабияке місце на сцені театру ляльок. Для дорослих були створені вистави «Фауст, або лиш той життя і волі гідний…» за Й. В. Гете в адаптації режисера Ю. Босого; вистава «На Івана Купала» за однойменним твором М. Гоголя; «Тарас» за Б. Стельмахом; «Маленький принц» А. де С. Екзюпері.

Аналізуючи драматургічну складову вистав довоєнного періоду ми можемо спостерігати зріст цікавості до української та світової класики. Серед ідей, піднятих у виставах, залишались актуальними цінність дружби, взаємоповаги, розвитку. Проте, з настанням повномасштабної війни у 2022 році, курс театру змінився на сучасні тексти та формати. Дедалі частіше здавалося б знайомих сюжетах, лунали антивоєнні та патріотичні підтексти. Зокрема у виставі 2023 року «Ріпка або казка на городі» режисерки Л. Гарлінської у фіналі звучить фраза «І проженемо усіх ворогів з нашої землі». У виставі мова йде про негативного персонажа п'єси – Будяка. Проте у контексті часу ми сприймаємо цей вислів як метафору на росіян.

Така ж метафоризація у виставі «Казка про рудого чорта та козацький рід» за С. Лірником, сучасним українським автором, у постановці М. Урицького. Сюжет вистави розповідає про боротьбу козака з бісовим родом, який хитрістю намагається захопити козака в полон. Проте своєю кмітливістю козак перемагає чорта, а у фіналі вистави лунає «Немає переводу козацькому роду».

Вистава «Зоряні колисанки» за народними українськими колисковими у постановці К. Лавринець є першою спробою до ближчої взаємодії з глядачем. За словами режисерки, «вистава стала для нас досить цікавим експериментом, адже це зовсім новий формат для театру. Імерсивна вистава в якій глядач є безпосереднім учасником дії». (Волинський академічний обласний театр ляльок, 2025). Імерсивність дозволяє використати у виставі арт-терапевтичні практики, що набули неабиякої актуальності у зв'язку з щоденною травматизацією українців війною. Окрім того, вистава побудована на етнічних текстах колискових з різних регіонів України – Волині, Нижнього Побужжя, Північної Наддніпрянщини, Краматорського району, Харківщини тощо. Головний персонаж – котик з відомої української колискової «Котику сіренький», який подорожує колисковими з різних регіонів України, шукаючи свій дім. Такий наратив є співзвучним з реаліями вимушено переселених осіб в час війни, що були змушені покинути свій дім і живуть з відчуттям постійного пошуку «дому», що робить виставу актуальною. А етнічні мотиви різних регіонів дозволяють кожному глядачеві подумки відшукати та повернутись додому.

Волинський театр ляльок продовжує ламати стереотипи минувшини, які і сьогодні залишаються актуальними. У листопаді 2024 року відбулась прем'єра вистави «Як кохався Дон Перлімплін з Белісою в саду» за текстом Г. Лорки у режисурі В. Гури. «Зараз все покоління лялькарів бореться за те, щоб залучити глядачів до театру ляльок. І показати, що ляльки – це не є дитяча лиш забавка, це дуже широкий спектр фантазії. І наша задача як молодого покоління, скажімо так, донести це» – підкреслює режисер. (Кравчук, 2024). Не зважаючи на обставини сьогодення, вистава знайшла відгук серед глядачів та доповнила репертуар для дорослих. Наприкінці 49-го театрального сезону колектив театру знову звернувся до дорослого глядача із виставою «ВсеСвіт». Постановка поєднує у собі заклик до збереження екології планети та збереження людяності в суспільстві. «За ними у світ приходить людина. Маленька. Боязка. Вона ще не знає, що робити з собою і цим Світом. З кожним кроком людина зростає, а зростаючи – підкорює. Усе, що було живим і цілісним, поволі стає її здобиччю. Дар перетворюється на власність» (Бондарчук, 2025).

Висновки. Волинський академічний обласний театр ляльок пройшов півстолітній шлях розвитку, який відображає загальні тенденції культурних трансформацій в Україні – від

реалізації радянських ідеологічних наративів до формування сучасного багатопланового театру, відкритого до експериментів та нових форм взаємодії з аудиторією. Аналіз репертуару демонструє здатність театру поєднувати традиційні українські мотиви, класичну українську та світову драматургію, забезпечуючи художньо-естетично насичені постановки для дітей та дорослих. Впровадження сучасних форм, таких як імерсивні вистави, інтерактивні постановки та використання патріотичних і етнокультурних наративів, свідчить про його здатність адаптуватися до нових соціокультурних викликів, зберігаючи при цьому національні традиції лялькарства та формуючи культурну ідентичність. Драматургічні та сценічні рішення свідчать про баланс між художньою експериментальністю та просвітницькою, виховною функцією театру, що робить його репертуар значущим для розвитку театрознавства, культурології та мистецької освіти. У результаті Волинський академічний обласний театр ляльок не лише відтворює історичні традиції, а й виступає платформою для соціальних, етичних і культурних дискурсів, зберігаючи та популяризуючи національну спадщину, а також утверджуючи власну значущість у сучасному соціокультурному просторі України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біленька А. Сценічне слово у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2022. № 2. С. 74–79.

2. Бондарчук М. Вистава-тригер, яка бере за живе. *Misto.Media*. 06.07.2025. URL: https://misto.media/articles/kolonka/2456-koly-planeti-bolyt-pro-shcho-krychyt-vsesvit-teatru-lialyok (дата звернення: 27.08.2025).

3. Волинський академічний обласний театр ляльок. Створення імерсивної вистави «Зоряні колисанки» для дітей молодшого дошкільного віку, 2024. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Xb82L8kbTwM (дата звернення: 27.08.2025).

4. Денисюк В. Творці дива. Нариси з історії Волинського театру ляльок і Міжнародних фестивалів «Різдвяна містерія». Луцьк : Надстир'я, 2002. 160 с.

5. Добровольська, Т. Розвиток Львівського національного театру імені Марії Заньковецької у 50-70-х роках XX століття: художні процеси та історичний контекст. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, 2016. С. 127–139.

6. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. *Слово і час*. 2009. С. 28.

7. Косаченко, В. Чернігівський обласний молодіжний театр. *Сіверянський літопис*. Чернігів, 2024. С. 70–80. DOI: https:// doi.org/ 10.58407/ litopis. 240508.

8. Кравчук А. Прем'єрний та ексклюзивний показ вистави «Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду» запланований на 24 листопада. *Misto.Media*. 24.11.2024. URL: https://misto.media/news/783-u-lutsku-v-teatri-lialyok-pokazut-vystavu-dlia-doroslykh (дата звернення: 27.08.2025).

9. Лавринець К. Інтерв'ю з Петром Савошем від 20.08.2025, Луцьк. Особистий архів автора.

10. Лапчук О. Фестивальне життя Луцька на зламі тисячоліть: як це відбувалося. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2015. № 7. С. 88–93.

11. Поштарук Д. Міжнародний фестиваль «Різдвяна містерія». URL: https://puppet.volyn.ua/event/2/ (дата звернення: 27.08.2025).

12. Федорів У. М. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: дис. … канд. філол. Наук: 10.01.06. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2016. 227 с.

REFERENCES:

1. Bilenka, A. (2022). *Stsenichne slovo u teatri im. Ivana Franka u konteksti istoriko-kulturnoho protsesu* [Stage word in the Ivan Franko Theater in the context of the historical and cultural process]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv – Bulletin of the National Academy of Cultural and Artistic Management*, 2, 74–79. [in Ukrainian].

2. Bondarchuk, M. (2025). *Vystava-tryher, iaka bere za zhyve* [Trigger performance that touches the soul]. *Misto. Media*. Retrieved August 27, 2025, from https://misto.media/articles/kolonka/2456-koly-planeti-bolyt-pro-shcho-krychyt-vsesvit-teatru-lialyok [in Ukrainian].

3. Volynskyi Akademichnyi Obłasnyi Teatr Lialok. (2024). *Stvorennia imersyvnoi vystavy "Zoriani kolyskanky" dlia ditei molodshoho doshkilnoho viku* [Creation of the immersive performance "Starry Lullabies" for younger preschool children]. *YouTube*. Retrieved August 27, 2025, from https://www.youtube.com/watch?v=Xb82L8kbTwM [in Ukrainian].

4. Denysyuk, V. (2002). *Tvortsi dyva* [Creators of the miracle]. Kyiv, Ukraine: Molod. [in Ukrainian].

5. Dobrovolska, T. (2016). Rozvytok Lvivskoho natsionalnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi u 50-70-kh rokakh XX stolittia: khudozhni protsesy ta istorychnyi kontekst [The development of the Maria Zankovetska Lviv National Theatre in the 1950s–1970s: Artistic processes and historical context]. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews, 16, 127–139 [in Ukrainian].

6. Kovaliv, Y. (2009). *Sotsrealizm – hlukhyi kut istorii literatury* [Social realism – a dead end in literary history]. *Slovo i chas*, 28. [in Ukrainian].

7. Kosachenko, V. (2024). Chernihivskyi oblasnyi molodizhnyi teatr [Chernihiv Regional Youth Theatre]. Siverianskyi litopys – Siverian Chronicle, 5, 70–80. DOI: https:// doi.org/ 10.58407/ litopis. 240508 [in Ukrainian].

8. Kravchuk, A. (2024). *Premiernyi ta ekskliuzivnyi pokaz vystavy "Yak kokhavsia don Perlimplin z Belisoiu v sadu" zaplanovanyi na 24 lystopada* [Premiere and exclusive show of the performance "How Don Perlimplin Loved Belisa in the Garden" scheduled for November 24]. *Misto.Media*. Retrieved August 27, 2025, from https://misto.media/news/783-u-lutsku-v-teatri-lialyok-pokazut-vystavu-dlia-doroslykh [in Ukrainian].

9. Lavrynets, K. Interview with Petro Savosh, August 20, 2025. Lutsk. Personal archive of the author [in Ukrainian].

10. Lapchuk, O. (2015). Festyvalne zhyttia Lutska na zlami tysiacholit: yak tse vidbuvalosia [Lutsk Festival Life at the turn of Millennium: how it was.]. Naukovyi visnyk *Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky – Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University,* (7), 88-93. Lutsk [in Ukrainian].

11. Poshtaruk, D. (2025). Mizhnarodnyi festival "*Rizdviana misteriia"* [Internatioan festival "Christmas mystery"]. Retrieved August 27, 2025, from https://puppet.volyn.ua/event/2/ [in Ukrainian].

12. Fedoriv U. M. (2016). *Sotsrealistchnyi kanon v ukrainskii literaturi: mekhanizmy formuvannia ta transformatsii* [Socialist realist canon in Ukrainian literature: Mechanisms of formation and transformation] Candidate's thesis, Ivan Franko Lviv National University. Lviv [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 008:32:78(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-52

Світлана ШЕВЧЕНКО
кандидат політичних наук, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: *https://orcid.org/0009-0001-4768-2323*

Бібліографічний опис статті: Шевченко, С. (2025). Культурологічно-пізнавальний аспект української влади. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 404–413, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-52

КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ПІЗНАВАЛЬНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ВЛАДИ

Мета роботи. Стаття присвячена вивченню влади у культурологічно- пізнавальному аспекті з особливим акцентом на взаємозв'язку влади та музичного мистецтва. Основною метою є визначення того, як влада функціонує не лише як політичний інститут, але і як культурний феномен, що формує символи, коди пам'яті, ритуали та смислові орієнтири для суспільства.

Методологія. Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, історико-філософський, соціокомунікативний та мистецтвознавчий аналіз. Використано теоретичні напрацювання М. Фуко, Г. Арендт, Ю. Габермаса, Я. Ассмана, а також українських мислителів (Г. Сковороди, М. Драгоманова, М. Хвильового). Особлива увага приділена музичній культурі як інструменту легітимації влади та засобу культурної комунікації.

Наукова новизна. Уперше влада в українському контексті розглядається як пізнавальний ресурс, що проявляється у сфері музичної культури. Показано, що гімни, народні пісні, академічні колективи, масові фестивалі та сучасні фронтові композиції формують образ влади не лише в політичному, а й у культурно-символічному вимірі. Виявлено діалектичний характер цих процесів: влада створює офіційні образи, але культура продукує й альтернативні.

Висновки. Влада у культурологічному вимірі є багатовимірним явищем, яке реалізується через ритуали, символи, міфи та музичну пам'ять. В українських умовах вона набуває особливого значення через постколоніальну спадщину, радянський досвід і сучасну війну. Музична культура постає ключовим каналом комунікації між владою та суспільством, забезпечуючи консолідацію, формування ідентичності та культурну дипломатію. Подальші дослідження можуть зосередитися на взаємодії влади з іншими мистецькими сферами та з сучасними культурними індустріями.

Ключові слова: *влада; культурологія; пізнавальний аспект; музична культура; символи; ритуали; культурна пам'ять*

Svitlana SHEVCHENKO
Candidate of Political Sciences, Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Culturology, Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy, 63 Novoselskoho Str., Odesa, Ukraine, 65023
ORCID: *https://orcid.org/0009-0001-4768-2323*

To cite this article: Shevchenko, S. (2025). Kulturolohichno- piznavalnyi aspekt ukrainskoi vlady [Cultural and cognitive aspect of Ukrainian authority]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 404–413, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-52

CULTURAL AND COGNITIVE ASPECT OF UKRAINIAN AUTHORRITY

Purpose. *The article focuses on the study of power in the cultural and cognitive dimension, with special emphasis on the relationship between power and musical art. The main objective is to demonstrate how power functions not only as a political institution but also as a cultural phenomenon that produces symbols, memory codes, rituals, and meaning-making frameworks for society.*

Methodology. The research is based on an interdisciplinary approach combining cultural, historical-philosophical, socio-communicative, and musicological analysis. Theoretical contributions of M. Foucault, H. Arendt, J. Habermas, J. Assmann, as well as Ukrainian thinkers (H. Skovoroda, M. Drahomanov, M. Khvylovy) are employed. Particular attention is given to musical culture as an instrument of legitimizing power and a medium of cultural communication.

Scientific novelty. For the first time, power in the Ukrainian context is interpreted as a cognitive resource manifested in the sphere of musical culture. It is shown that anthems, folk songs, academic ensembles, mass festivals, and contemporary

frontline compositions shape the image of power not only in political but also in cultural-symbolic terms. The dialectical nature of these processes is revealed: power generates official images, while culture produces alternative ones.

Conclusions. Power in the cultural dimension is a multidimensional phenomenon realized through rituals, symbols, myths, and musical memory. In the Ukrainian case it gains particular significance due to postcolonial legacy, Soviet experience, and the current war. Musical culture emerges as a crucial channel of communication between power and society, ensuring consolidation, identity formation, and cultural diplomacy. Future research may focus on the interaction of power with other artistic domains and with contemporary cultural industries.

Key words: *power; culturology; cognitive aspect; musical culture; symbols; rituals; cultural memory.*

Проблематика влади завжди перебувала у центрі наукової та суспільної уваги, але її культурологічно-пізнавальний вимір у сучасних дослідженнях розкривається недостатньо. Найчастіше влада постає як категорія політична, правова чи економічна, тоді як її здатність формувати культурні смисли, задавати горизонти пізнання та створювати механізми ідентифікації для спільнот ще очікує на цілісне осмислення. У цьому контексті особливу увагу привертає український досвід, де влада завжди перебувала у тісному зв'язку з культурою, а музичне мистецтво відігравало роль не лише естетичного явища, але й важливого комунікативного та символічного простору. Сучасні трансформації української державності в умовах війни та глобалізації актуалізують необхідність дослідження влади не лише як політичного інституту, але й як чинника культурного розвитку, що здійснює вплив на музичне життя суспільства.

Актуальність цього напряму зумовлена тим, що влада постає у культурології не як абстрактна політична конструкція, а як багатовимірна реальність, у якій закорінені уявлення про смисли, цінності, символи. Влада опосередковує процеси культурної пам'яті, забезпечує спадкоємність традицій, створює умови для функціонування мистецьких інституцій. В українському випадку ці функції завжди були наповнені особливим драматизмом: від княжих часів Київської Русі, коли влада формувала ритуали й символи, через добу козацької державності та імперсько-колоніальні обмеження, до радянського періоду, у якому музичне мистецтво було водночас і сферою контролю, і сферою мобілізації суспільства. Незалежна Україна успадкувала і традицію державного патерналізму у культурі, і водночас прагнення суспільства до демократизації культурних процесів, що створює складний вузол взаємин між владою і музичною культурою.

Важливим пізнавальним моментом є те, що влада завжди виступала не лише інструментом управління, але й своєрідним «дзеркалом», у якому суспільство бачило себе. Культурологічний підхід дозволяє розглядати владу як виробника і розповсюджувача смислів, які стають частиною колективної ідентичності. У музиці ці смисли набувають відчутної емоційно-символічної форми: гімни, маршові жанри, народні пісні, фестивальні практики, меценатські програми – усе це не лише естетичні явища, а й способи влади промовляти до громадян. Влада, яка підтримує музичну культуру, з одного боку забезпечує розвиток професійних інструментальних колективів і академічних традицій, а з іншого – сприяє життю народної пісенності, що створює поле комунікації між поколіннями та соціальними групами. Тим самим музична культура стає не лише об'єктом турботи влади, але й своєрідним «засобом» легітимації самої влади у свідомості суспільства.

Розглядаючи владу у вимірі культури, не можна обійти увагою символічні коди, якими вона користується. Це і державні гімни, і урочисті церемонії, і фестивалі, що підкреслюють єдність суспільства. У музичній сфері особливо показовими є державні програми підтримки національних колективів, таких як Національна опера України, Національний симфонічний оркестр чи капела «Думка». Вони виконують роль носіїв культурної пам'яті та засобів міжнародної репрезентації. Одночасно масові пісенні фестивалі та конкурси, від радянських «Пісень року» до сучасного «Євробачення», стають каналами, через які влада комунікує зі світом та власним народом, демонструючи відкритість, модерність, демократичність або, навпаки, прагнучи утвердити певний образ державності. Ця подвійність – підтримка академічного мистецтва й популяризація масової культури – становить характерну рису відносин влади і музики в українському контексті.

Водночас у пізнавальному сенсі важливим є розуміння, що влада не просто фінансує чи регламентує мистецтво, а створює рамки, у яких воно стає осередком ідейної боротьби,

моральних орієнтирів, національної ідентичності. Через підтримку музичних шкіл, консерваторій, стипендіальних програм влада формує середовище професійної підготовки, а значить – впливає на саму якість музичного мислення у суспільстві. Через просування національних музичних фестивалів та конкурсів влада сприяє не лише культурному дозвіллю, але й формуванню образу української культури у світі. У цьому сенсі музичне мистецтво постає як один із найпотужніших інструментів культурної дипломатії, що з'єднує владу та громадянське суспільство, локальні спільноти та міжнародні інституції.

Окремого підкреслення заслуговує українська ситуація, у якій влада неодноразово стикалася з викликами виживання національної культури. Радянський досвід із його подвійністю – репресії проти «націоналістичних» елементів і водночас створення масштабної системи музичних закладів – продовжує впливати на сучасне бачення ролі держави в культурі. Після здобуття незалежності Україна пережила складний період пошуку балансу між свободою мистецького вираження та потребою державного патронажу. В умовах війни ця проблема загострюється: влада стає відповідальною за збереження національної музичної спадщини та підтримку митців, які виконують не лише естетичну, а й мобілізаційну, консолідаційну функцію. Військові оркестри, благодійні концерти, пісні, що народжуються в окопах і на волонтерських платформах, є сучасними виявами того, як влада та суспільство у співдії через музику створюють новий пласт культурної пам'яті.

Наше дослідження вибудовується довкола кількох ключових ідей. По-перше, влада у культурологічному вимірі не може розглядатися поза символами, ритуалами, кодами, які формують суспільні уявлення. По-друге, пізнавальний аспект влади полягає у тому, що вона не лише управляє, а й навчає, створює поле смислів, у якому суспільство самовизначається. По-третє, особливу вагу має відносини влади й музичного мистецтва: саме через турботу про інструментальну академічну культуру та популяризацію масової пісенності влада формує образ власної легітимності. По-четверте, український контекст надає цим процесам особливої гостроти: війна, постколоніальна спадщина та сучасні виклики глобалізації роблять музичну культуру не лише сферою естетики, але й ареною культурної боротьби, де влада зобов'язана виступати гарантом і водночас партнером.

Усе це визначає **мету** нашої роботи: розглянути владу в культурологічно- пізнавальному аспекті, зосередивши увагу на її взаємодії з музичним мистецтвом як особливою сферою культурної пам'яті та комунікації. Такий підхід дозволить з одного боку збагатити сучасне розуміння влади у науковому дискурсі, а з іншого – надати практичні орієнтири для формування майбутньої української культурної політики, яка зможе поєднати традицію і модерність, елітарне і масове, локальне й універсальне.

Останні дослідження, гуманітарний дискурс XX-XXI століття показують, що поняття влади посідає особливе місце, адже воно виходить за межі політичної науки і правознавства, стаючи предметом осмислення в культурології, філософії культури, соціології та мистецтвознавстві. Влада постає не лише як інструмент примусу чи система регулювання, а як спосіб формування культурних смислів і символів. Мішель Фуко одним із перших висунув тезу про владу як повсюдну мережу відносин, яка пронизує суспільство та закріплюється у дискурсах, знанні, культурних практиках (Foucault, 1991). З його точки зору, влада не зводиться до ієрархічної піраміди, вона діє у найдрібніших соціальних відносинах і закріплює порядок через норми, дисципліну, вироблення «правди». Такий підхід відкриває можливість бачити владу в культурі як спосіб структурування нашого досвіду та пізнання.

Ганна Арендт, навпаки, наголошувала на комунікативному характері влади. На її думку, влада виникає там, де люди діють разом, домовляються, створюють простір взаєморозуміння (Arendt, 1970). Це означає, що культурологічний вимір влади полягає у формуванні спільних смислів, які забезпечують життєздатність суспільства. Влада в такому ракурсі – не лише наказ чи примус, а насамперед пізнавальна угода, яка структурує наші уявлення про справедливість, законність, ідентичність.

Юрген Габермас продовжив цю лінію, підкресливши значення «публічної сфери» як простору, де влада легітимізується через дискусію і раціональне обговорення (Habermas, 1991). Для культурології це надзвичайно важливо:

влада визначається не стільки силою, скільки здатністю творити смисли, які визнаються значною частиною спільноти. Тут з'являється і музична культура як важливий простір формування та комунікації: публічні концерти, масові співи, національні фестивалі, ритуальні піснеспіви створюють ті самі «публічні сфери», у яких влада артикулює своє значення.

Для українського гуманітарного простору характерним є бачення влади як складової духовної культури. Ще Григорій Сковорода розглядав владу як відповідальність за гармонію між внутрішнім світом людини та суспільним порядком. Михайло Драгоманов підкреслював культуротворчу роль політичної свободи, без якої неможливий розвиток національного мистецтва. Микола Хвильовий уже в XX столітті акцентував, що влада визначає духовні орієнтири суспільства, і саме через культуру нація може знайти своє місце у світі. Усі ці мислителі підводять нас до розуміння: влада у культурології – це феномен, що потребує пізнання не лише як інститут, а як носій смислів і духовної відповідальності (Зінченко, 2010).

Особливо показовою є музична сфера. Влада, усвідомлюючи силу музики як носія колективних емоцій і пам'яті, завжди використовувала її для утвердження легітимності. Від княжих духовних співів у Софії Київській до радянських масових хорів, від сучасних фестивалів класичної музики до виступів військових оркестрів на головних площах країни – музика постає як культурний код, через який влада промовляє до громадян. У цьому полягає особлива пізнавальна функція: через музику суспільство навчається розуміти владу не лише розумом, а й емоціями (Кияновська, 2002).

Виклад основного матеріалу. Влада як об'єкт культурологічного пізнання відкривається у кількох площинах. По-перше, вона є символічним ресурсом, який формує уявлення про норму, цінність, ідентичність (Assmann, 2011). Через культурну пам'ять влада забезпечує тяглість традицій: у музиці це проявляється у відтворенні національних мелодій, у вшануванні героїчних подій через пісні, у збереженні академічних колективів, що символізують культурну спадкоємність.

По-друге, влада є комунікативною практикою, у якій культура слугує посередником між державою та громадянами. Масові музичні заходи, фестивалі, підтримка національних оркестрів і хорів – усе це не лише культурна політика, а й спосіб влади демонструвати свою турботу про спільноту. Через публічне фінансування музичної освіти, стипендіальні програми для молодих композиторів чи проведення державних конкурсів влада закріплює власну легітимність як «покровитель культури».

По-третє, влада виступає пізнавальним інструментом, який формує горизонти розуміння суспільства. Культурологія трактує владу як чинник, що не просто відображає реальність, а активно її конструює. Музика в цьому процесі є ключовим каналом: через гімни громадяни пізнають державу як сакральний символ, через симфонічні твори – як спадкоємицю європейської традиції, через популярну пісенність – як учасницю глобальних культурних процесів. Таким чином, музична культура стає лабораторією, у якій влада випробовує і закріплює образи самої себе.

Український контекст додає цьому особливого значення. Упродовж століть влада часто змінювалась, але музика залишалась способом зберігати ідентичність. У часи колоніальної залежності народна пісня була «мовою свободи», яка протиставлялась офіційним імперським символам. У радянську добу влада активно культивувала фестивалі й хори, надаючи їм ідеологічного забарвлення, але водночас підтримувала систему музичної освіти, що заклала підвалини сучасної академічної культури. Сьогодні, в умовах війни, влада через підтримку музичних інституцій, благодійних концертів і культурної дипломатії утверджує міжнародний імідж України як нації, здатної боротися і творити водночас.

Розгляд влади як об'єкта пізнання в культурології дозволяє виявити її агатогранність: влада – це не лише інститут управління, а й культурний феномен, який структурує пам'ять, формує смисли, створює канали комунікації. Особливо показовою є музична культура, у якій влада поєднує символічні, комунікативні й пізнавальні виміри. Саме через музику влада стає не абстракцією, а живим образом, доступним для розуміння і співпереживання.

У культурологічному дискурсі влада постає не лише як політичний чи адміністративний інститут, а як система образів і символів, які формують колективне уявлення про

державність, легітимність, авторитет. Символічний вимір влади виражається у ритуалах, мові, міфах, пам'яті – тих культурних кодах, через які громадяни сприймають владу як значущу й виправдану. Саме культура створює основу для цих уявлень: через художні форми, музичні традиції, літературні тексти, обрядові практики влада стає зрозумілою суспільству.

Класичним прикладом такого символічного підґрунтя є державні ритуали. Від княжих хрещень у Київській Русі, що легітимізували владу через сакральний акт, до козацьких рад, де публічне проголошення гетьмана супроводжувалося співами дум і хоровими вигуками, влада завжди укорінювалася в ритуальних формах. У сучасному світі цю роль виконують інавгурації президентів, відкриття парламентських сесій, державні святкування. Кожен ритуал наповнений музикою: гімн, оркестровий супровід, хор, який символізує «голос народу». Ці практики демонструють, що музика є не лише мистецтвом, а й способом закріплення культурних кодів влади (Антонович, 1991).

Особливе значення має мова – вербальний інструмент влади, що визначає межі її впливу. Політична риторика завжди спирається на культурні символи: звернення до історичної пам'яті, використання поетичних цитат, апеляція до пісенних образів. У цьому контексті народна пісня виступає як «жива мова влади»: вона транслює колективні очікування й легітимізує державу через емоційну участь громадян. У радянську добу влада активно використовувала пісенність як інструмент формування міфу «єдиного народу» – фестивалі, конкурси, пісні про партію та вождя мали на меті створення образу влади як всесильної і водночас «близької до народу» (Лисенко, 2012).

Не менш важливими є міфи, що оточують владу. У культурологічному сенсі міф не означає вигадку, а виступає способом символічного упорядкування досвіду. В українському контексті це міф Київської Русі як «золотої доби», козацький міф як символ волі, радянський міф про «народ-визволитель». Усі ці образи активно відтворювались у музиці: у думах і кобзарських піснях, у радянських маршах і кантатах, у сучасних рок- операх та масових фестивалях, що апелюють до національної пам'яті. Через музику міфологія влади стає емоційно відчутною і доступною навіть тим, хто далекий від політичних теорій (Small, 1998).

Культурна пам'ять формує довготривалі уявлення про владу. Як зазначає Ян Ассманн, пам'ять суспільства – це не лише збереження фактів, а й символічна система, яка задає ідентичність. В українській історії ця пам'ять часто була драматичною: від спогадів про утиски козацької автономії до пережитого досвіду тоталітарних репресій. Музика завжди була одним із головних носіїв такої пам'яті. Козацькі думи, стрілецькі пісні, твори Лисенка і Леонтовича, радянські масові хори – усе це закріплює в колективній свідомості певний образ влади, який може бути як позитивним, так і негативним (Гнатюк, 2015).

Важливо, що образи влади завжди амбівалентні. Вони можуть утверджувати авторитет держави, але можуть і підривати його. Символи й ритуали, які влада намагається нав'язати, здатні набувати протилежного значення в культурі спротиву. Так, у радянські часи офіційні масові хори співали гімни партії, тоді як паралельно у підпіллі звучали повстанські пісні, що підживлювали ідею опору. Сьогодні аналогічну функцію виконують нові пісенні жанри – від фронтових композицій до волонтерських гімнів, які формують альтернативний образ влади: не лише державної, а й «влади народу». Тут проявляється діалектика: влада намагається створити офіційний образ, але культура завжди залишає можливість для контр-образів.

Особливу роль у цьому процесі відіграють фестивалі як сучасна форма ритуалізації. Держава, організовуючи чи підтримуючи музичні фестивалі, використовує їх як інструмент символічного утвердження. Наприклад, «Євробачення» стало майданчиком не лише для музичного змагання, але й для культурної дипломатії: перемога України у 2004, 2016 та 2022 роках мала виразний політичний підтекст, формуючи образ держави на міжнародній арені. У внутрішньому житті країни фестивалі класичної музики чи народної пісні виконують функцію консолідації, демонструючи, що влада «дбає про культуру» і здатна гарантувати спадкоємність традицій (Сюта, 2019).

Усе це дозволяє зробити висновок, що влада у культурологічному вимірі постає як образотворча сила. Вона працює не лише через закони чи накази, а передусім через символічні коди,

які формують уявлення громадян. Музика тут виступає одним із найпотужніших каналів формування цих образів. Гімн держави, маршові жанри, масові хори, фестивалі, інструментальні концерти – усі вони створюють «музичний портрет влади». Цей портрет може бути героїчним або трагічним, офіційним чи альтернативним, але він завжди глибоко впливає на сприйняття державності.

Ритуали, символи, мова, міфи й пам'ять становлять основу культурних кодів влади. Саме через них влада стає доступною пізнанню і осмисленню, а музична культура у цьому процесі є не другорядним елементом, а головним носієм образності. Влада постає як явище, що існує в культурі передусім у вигляді образів, і ці образи мають силу впливати на суспільну свідомість навіть більше, ніж закони чи адміністративні рішення. У піснях і симфоніях, у фестивалях і ритуалах, у пам'яті поколінь влада живе як культурний феномен, який ми пізнаємо і переживаємо крізь символічну тканину культури.

У культурологічній перспективі влада постає не лише як інструмент управління чи система примусу, а передусім як засіб комунікації між державою та суспільством. Кожна епоха створює свої канали та символи цієї комунікації, які визначають не тільки політичні відносини, а й культурні орієнтири. Історія України є надзвичайно показовою в цьому сенсі: від княжих літописних традицій і духовних співів Київської Русі до сучасних масових фестивалів та глобальних комунікаційних платформ ми бачимо, як влада постійно використовує культурні коди для встановлення діалогу з громадянами.

У Київській Русі влада будувалася на сакральних засадах. Князь сприймався як помазанець Божий, а його легітимність підтверджувалася ритуалами, богослужіннями, співами у храмах. Музика в цьому контексті була універсальною мовою влади: знаменний розспів, хорова традиція Софії Київської, співи під час державних церемоній були не лише естетичними явищами, а й засобами утвердження сакральної комунікації між владою та народом (Bilodid, 2007). Таким чином, музична культура виконувала функцію посередника: через неї влада ставала відчутною у повсякденному житті.

У козацьку добу комунікація влади набувала демократичних рис. Вічеві традиції, козацькі ради, колективні співи дум і пісень підкреслювали рівність голосів та участь громади у прийнятті рішень. Саме тоді формується своєрідна модель влади як колективної дії, у якій культура – передусім музична – виступала засобом консолідації. Козацькі пісні виконували роль своєрідних «протоколів пам'яті», фіксуючи рішення спільноти та героїчні образи ватажків. Через них влада комунікувала із сучасниками і майбутніми поколіннями, залишаючи культурний код легітимності (Zinchenko, 2010).

У XIX столітті влада в Україні функціонувала в імперському контексті, і комунікація мала подвійний характер. З одного боку, імперська влада намагалася поширювати власні символи – офіційні гімни, придворну музику, імперські урочистості. З іншого – у народному середовищі існувала потужна традиція пісенної культури, яка формувала образ «своєї влади» – народної, козацької, національної. Так виникав культурний дуалізм: офіційна влада говорила однією мовою, народ – іншою. Але саме завдяки музиці ця напруга не зникала, а перетворювалась на форму культурного діалогу та протистояння (Kyianovska, 2002).

У радянську добу влада створила грандіозну систему культурної комунікації. Величезні хори, фестивалі пісні і танцю, урочисті паради, масові концерти на головних площах – усе це було спрямовано на те, щоб влада промовляла безпосередньо до кожного громадянина. Музика у цьому контексті була не просто мистецтвом, а мовою влади, що передавала політичні меседжі: від гімнів партії до маршів Перемоги. Проте водночас саме у музиці знаходили простір і альтернативні комунікації: у напівзаборонених авторських піснях, у джазових клубах, у фольклорних фестивалях, які відроджували національну пам'ять (Arendt, 1970).

Сучасна незалежна Україна успадкувала цю складну систему, але значною мірою переорієнтувала її на демократичні принципи. Влада тепер використовує музику для комунікації з громадянами не лише у форматі державних свят, а й у підтримці незалежних фестивалів, міжнародних конкурсів, культурних проєктів. Перемоги українських виконавців на «Євробаченні» стали символом того, що влада здатна транслювати власні смисли у глобальному масштабі. А внутрішні благодійні концерти, виступи військових оркестрів і популярні пісні

часів війни створюють відчуття спільності, де влада і народ говорять однією мовою – мовою культури.

Розглядаючи владу як засіб культурної комунікації, важливо підкреслити роль культурних кодів, через які суспільство сприймає її легітимність. Символи, ритуали, пам'ятні дати, мова, музичні твори – усе це формує поле спільного досвіду, у якому влада стає відчутною. Як зазначає Габермас, влада легітимізується лише тоді, коли знаходить відгук у публічній сфері (Habermas, 1991). Для України це означає: влада повинна не лише видавати закони, а й створювати умови для культурної комунікації, у якій громадяни відчувають свою участь. Саме музика, завдяки своїй емоційній і універсальній природі, стає ключовим кодом легітимності.

У сучасному світі музична культура дедалі частіше виступає інструментом культурної дипломатії. Держава через національні оркестри, хори, ансамблі презентує себе на міжнародних фестивалях і конкурсах, демонструючи не лише мистецький рівень, а й цінності. Кожен концерт за кордоном – це форма комунікації, у якій влада говорить із глобальною спільнотою. У цьому сенсі влада постає не як абстрактна структура, а як культурний актор, який формує смисли та орієнтири не тільки всередині країни, а й поза її межами (Huntington, 1996).

Не менш важливою є пізнавальна функція влади. Вона полягає у тому, що влада виробляє для суспільства «картини світу», пояснює минуле і проектує майбутнє. Культурологія розглядає це як один із головних каналів соціалізації. Музика тут виконує роль «практичного знання»: вона навчає громадян співпереживати, ідентифікувати себе з певною спільнотою, відчувати гордість або протест. Пісня, що народжується на фронті, стає не лише емоційним свідченням, а й засобом осмислення подій. Симфонія чи ораторія, присвячена національним темам, формує уявлення про історичну тяглість. Таким чином, музична культура є не лише прикрасою, а й одним із головних інструментів пізнавальної діяльності влади (Taruskin, 2005).

Український контекст додає цьому виміру особливої ваги. У період війни влада змушена шукати нові способи комунікації з суспільством. Концерти на площах, виконання гімну у зруйнованих містах, флешмоби у соціальних мережах стають новими ритуалами, які символізують стійкість і надію. Тут музика виконує консолідаційну функцію: вона робить владу «ближчою», наділяє її людським обличчям, перетворює її з бюрократичного інституту на емоційного співучасника (Assmann, 2011).

Отже, влада як засіб культурної комунікації є багатовимірним феноменом. Вона поєднує сакральні традиції та сучасні технології, національні коди та глобальні формати, офіційні символи та народні практики. Музична культура у цьому процесі виступає центральним інструментом, через який влада стає зрозумілою, близькою та легітимною.

Саме у музиці відбувається той перехід від абстрактної влади до конкретного досвіду, що робить її предметом пізнання і водночас засобом творення нових смислів.

Результати й дискусія. Розгляд влади у культурологічно-пізнавальному вимірі дозволяє зробити низку узагальнень, які поглиблюють наше розуміння цього феномена. Насамперед стає очевидним, що влада не може бути редукована виключно до політичних чи адміністративних механізмів. Вона функціонує як культурний чинник, який структурує суспільну свідомість, формує колективні уявлення, символічні образи та практики пам'яті. Влада у цьому контексті постає не тільки як система примусу, але й як виробник смислів, які суспільство сприймає, інтерпретує й закріплює у своїй культурі.

Дослідження показало, що культурологічний підхід дозволяє виявити багатошаровість владних практик. Якщо політична наука акцентує на функціях влади як інституту, то культурологія розглядає її як спосіб комунікації, символотворення та смислотворення. Така перспектива дає можливість поєднати західні теоретичні підходи – від концепції влади як дискурсу у Мішеля Фуко до інтерпретацій влади як комунікативної дії в Ганни Арендт та Юрґена Габермаса – із українськими традиціями мислення, що підкреслюють духовно-етичний вимір політичного.

Влада виявляється феноменом, який постійно відтворює себе у культурних кодах. Символи, ритуали, мова, міфи й пам'ять не лише супроводжують політичну діяльність, а й надають їй смислового підґрунтя. Саме

через ці коди влада отримує легітимність, адже громадяни сприймають її не лише як бюрократичний механізм, а як частину колективного досвіду. У цьому аспекті особливу вагу має музична культура, адже вона здатна втілювати образи влади у найвиразнішій емоційній формі.

Аналіз показав, що музика в історії України виконувала багатофункціональну роль у відносинах із владою. Вона була ритуальним супроводом сакральних дійств у Київській Русі, інструментом консолідації під час козацьких рад, засобом формування національної ідентичності у XIX столітті, каналом пропаганди та мобілізації в радянську добу. Водночас вона слугувала й альтернативним засобом комунікації, здатним виражати спротив, зберігати пам'ять про національні трагедії й героїчні сторінки.

Сучасна влада в Україні активно використовує музику як канал комунікації з суспільством і світовою спільнотою. Перемоги на «Євробаченні», міжнародні турне національних оркестрів, благодійні концерти на підтримку армії, пісні, що народжуються у фронтових умовах, – усе це формує культурний образ влади, який водночас є символом держави, народу й національної ідентичності. Тут ми бачимо поєднання традиційної функції музики як засобу пам'яті та сучасної ролі як інструмента глобальної дипломатії.

Особливої ваги набуває пізнавальна функція влади, яка полягає у формуванні суспільних орієнтирів. Влада створює рамки, у яких громадяни осмислюють минуле і проектують майбутнє. Саме через культуру, і насамперед через музику, ці рамки стають доступними для сприйняття. Гімн як концентрований символ державності, фестивалі як простір спільного переживання, академічні концерти як репрезентація європейської приналежності, популярна пісенність як маркер участі у глобальних процесах – усе це приклади того, як влада реалізує пізнавальну функцію.

У дискусійному плані можна підкреслити, що культурологічний підхід дозволяє подолати редукціонізм політичної науки, яка часто розглядає владу лише крізь призму інститутів і законів. Він висвітлює ті аспекти, де влада набуває людських рис, стає частиною щоденного досвіду громадян. Критики можуть зауважити, що такий підхід надто розширює поняття влади, однак саме в цьому полягає його евристичний потенціал: ми починаємо бачити владу там, де раніше вбачали лише культуру чи мистецтво. Це особливо важливо для України, де музика часто ставала засобом політичної мобілізації або культурної пам'яті.

Дослідження підтвердило, що український контекст має свої особливості. Постколоніальний досвід, радянська спадщина та сучасна війна роблять владу об'єктом пильного культурного осмислення. У цьому контексті музика виступає засобом спротиву і водночас інструментом легітимації. Вона зберігає пам'ять про минуле, формує нові образи сучасності й проектує майбутнє. Таким чином, влада в українській культурі постає амбівалентним явищем: вона може бути і репресивною, і визвольною, і надихаючою.

Узагальнюючи, можна сказати, що культурологічно-пізнавальний підхід дозволяє побачити владу як явище, що існує одночасно у політики, культури та мистецтва. Його результатом є висвітлення тих каналів, через які влада стає зрозумілою і близькою суспільству: ритуалів, символів, музики, пам'яті. Цей підхід відкриває простір для подальших досліджень, адже сучасна українська культура демонструє динаміку, у якій влада не лише управляє, але й спілкується, навчає, формує нові смисли.

Результати дослідження свідчать про необхідність ширшого використання культурологічної методології у вивченні влади. Це дозволяє не тільки краще зрозуміти саму владу, але й створює підґрунтя для розробки більш ефективної культурної політики, у якій музична культура стане не периферійним, а центральним елементом національної ідентичності та комунікації між владою й суспільством.

Висновки. Вивчення влади у культурологічно-пізнавальному аспекті дозволило показати її як багатовимірний феномен, що виходить далеко за межі політичної чи адміністративної площини. Влада постає у культурі не лише як інститут управління, а як носій смислів, символів і орієнтирів, що визначають світоглядні рамки суспільства. Її сутність проявляється у здатності структурувати пам'ять, формувати колективні уявлення та забезпечувати комунікацію між державою і громадянами.

У ході дослідження з'ясовано, що культурологічний підхід дозволяє розглядати владу

як об'єкт пізнання, у якому поєднуються символічний, комунікативний та пізнавальний виміри. Західні концепції Фуко, Арендт, Габермаса та Ассмана, співвіднесені з українською гуманітарною традицією (від Сковороди до Хвильового), показують, що влада не є лише структурою примусу. Вона функціонує як культурна практика, що створює смисловий простір для суспільства.

Аналіз ритуалів, символів, мови, міфів і культурної пам'яті підтвердив: саме вони формують образи влади, через які громадяни сприймають її легітимність. У цьому особливу роль відіграє музична культура, здатна втілювати владні смисли в емоційній і символічній формі. Гімни, хори, масові фестивалі, інструментальні колективи, пісні боротьби та пам'яті – це не лише мистецькі явища, а ключові канали культурної комунікації між владою й народом.

Український контекст додав цим процесам особливої гостроти. Постколоніальна спадщина, радянський досвід і сучасна війна зробили владу предметом культурної рефлексії. Музика стала засобом спротиву й консолідації, каналом національної пам'яті й культурної дипломатії. Саме завдяки їй влада здобуває нову легітимність – не як бюрократична структура, а як партнер і виразник суспільної волі.

Таким чином, культурологічно-пізнавальний підхід дає можливість не лише глибше осмислити владу як феномен, а й сформувати нові орієнтири культурної політики. В українських умовах особливе значення має інтеграція музичної культури в державні стратегії: підтримка академічних колективів, збереження народної пісенності, розвиток фестивальних рухів і культурної дипломатії. Це не тільки гарантія збереження національної ідентичності, але й інструмент творення позитивного образу України у світі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналізу на інші мистецькі сфери, у вивченні взаємодії влади з сучасними культурними індустріями, а також у порівнянні українського досвіду з міжнародними моделями культурної політики. Це відкриває нові горизонти для розуміння влади як явища, що поєднує управлінський, культурний і пізнавальний виміри.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович Д. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Либідь. 1991.
2. Білодід І. Влада та культура: український контекст. Київ: Інститут культурології НАН України. 2007.
3. Гнатюк О. Прощання з імперією: культурні сценарії української ідентичності. Київ: Критика. 2015.
4. Зінченко В. Влада і культура: діалектика впливів. Сучасність. 2010. Вип. 6. С. 45–58.
5. Кияновська Л. Музична культура в Україні XX століття. Львів: Сполом. 2002.
6. Лисенко І. Культурна політика і музичне життя незалежної України. Наукові записки Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології. 2012. Вип. 18. С. 23–37.
7. Сюта Б. Влада, музика і суспільство: досвід українських трансформацій. Культурологічний вісник. 2019. Вип. 33. С. 67–79.
8. Arendt H. On Violence. New York: Harcourt. 1970.
9. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press. 2011.
10. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. London: Penguin. 1991.
11. Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge: MIT Press. 1991.
12. Huntington S. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York: Simon & Schuster. 1996.
13. Small C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover: Wesleyan University Press. 1998.
14. Taruskin R. The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century. Oxford: Oxford University Press. 2005.

REFERENCES:

1. Antonovych, D. (1991). Ukrainska kultura: Korotka istoriia kulturnoho zhyttia ukrainskoho narodu [Ukrainian culture: A short history of the cultural life of the Ukrainian people]. *Kyiv: Lybid* [in Ukrainian].
2. Bilodid, I. (2007). Vlada ta kultura: ukrainskyi kontekst [Power and culture: Ukrainian context]. *Kyiv: Instytut kulturolohii NAN Ukrainy* [in Ukrainian].
3. Hnatiuk, O. (2015). Proshchannia z imperiieiu: kulturni stsenarii ukrainskoi identychnosti [Farewell to the empire: Cultural scenarios of Ukrainian identity]. *Kyiv: Krytyka* [in Ukrainian].

4. Zinchenko, V. (2010). Vlada i kultura: dialektyka vplyviv [Power and culture: Dialectics of influences]. *Suchasnist, 6,* 45–58 [in Ukrainian].

5. Kyianovska, L. (2002). Muzychna kultura v Ukraini XX stolittia [Musical culture in Ukraine of the 20th century]. *Lviv: Spolom* [in Ukrainian].

6. Lysenko, I. (2012). Kulturna polityka i muzychne zhyttia nezalezhnoi Ukrainy [Cultural policy and musical life of independent Ukraine]. *Naukovi zapysky Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii, 18,* 23–37 [in Ukrainian].

7. Siuta, B. (2019). Vlada, muzyka i suspilstvo: dosvid ukrainskykh transformatsii [Power, music and society: The experience of Ukrainian transformations]. *Kulturolohichnyi visnyk, 33,* 67–79 [in Ukrainian].

8. Arendt, H. (1970). *On violence.* New York: Harcourt.

9. Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination.* Cambridge: Cambridge University Press.

10. Foucault, M. (1991). *Discipline and punish: The birth of the prison.* London: Penguin.

11. Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society.* Cambridge: MIT Press.

12. Huntington, S. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order.* New York: Simon & Schuster.

13. Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening.* Hanover: Wesleyan University Press.

14. Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of Western music: Music in the nineteenth century.* Oxford: Oxford University Press.

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

УДК 354.008.001.361(477)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-53

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:** https://orcid.org/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:** https://orcid.org/0000-0001-6964-7863*

Бібліографічний опис статті: Shostak, V., Moskvych, O. (2025). Культурне дозвілля молоді: конструювання і відтворення смислів у субкультурі в контексті медіатрансформацій. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 414–419, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-53

КУЛЬТУРНЕ ДОЗВІЛЛЯ МОЛОДІ: КОНСТРУЮВАННЯ І ВІДТВОРЕННЯ СМИСЛІВ У СУБКУЛЬТУРІ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЙ

Питання формування, розвитку і функціонування субкультур в Україні були і є актуальними в нових соціокультурних умовах розвитку українського суспільства та в контексті глобальних медіатрансформацій. Альтернативні форми молодіжної культури відіграють важливу роль у формуванні нових культурних цінностей, стереотипів сприйняття і форм поведінки молоді у медіакультурі. На даному етапі у вітчизняному науковому дискурсі недостатньо досліджений вплив медіатрансформацій на візуальні та організаційні аспекти численних субкультур і спільнот, зокрема молодіжних. Це створює потребу в поглибленому культурологічному аналізі ролі сучасних субкультур у формуванні індивідуального та колективного досвіду молоді.

***Мета роботи –** визначити головні світоглядно-культурні координати окремих форм дозвілля молоді**,** дослідити особливості конструювання і відтворення смислів у субкультурі в контексті медіатрансформацій. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні філософсько-теоретичних, культурологічних і загальнонаукових методів. Зокрема використані аналітично-історичний метод, синтез і абстрагування, метод порівняння, систематизації і реконструкції соціокультурних явищ. **Наукова новизна.** У статті зроблено спробу проаналізувати та узагальнити механізми конструювання та відтворення культурних смислів в контексті дозвілля і самореалізації молоді в медіакультурі. Прослідковується взаємозв'язок нових форм культурного простору з новими соціальними процесами в сучасній Україні. **Висновки**. Кожна субкультура формується навколо ключового елементу – символу (музичного, релігійного, філософського). Цей елемент створює культурний код, який відображається в текстах, зовнішньому вигляді, атрибутиці та назві субкультури. Культ дороги відображає смисл подорожування і фіксується у зовнішності, атрибутиці, сленгу учасників субкультур. Культурний код геймерів визначається віртуальним простором і тематикою ігор. Згідно з аналізом культури геймерів, виявлено наявність усталених норм, ієрархічної структури та специфічної термінології. Ця спільнота формує «ігровий рух», основу якого становлять наративи, що містяться в ігрових текстах. Крім того, спостерігаються окремі субкультури, об'єднання яких відбувається виключно на основі визначеного комунікативного простору, що набуває для них семантично значущого характеру. Місце, де відбуваються тусовки, визначає ідентичність, є символом групової приналежності. В кожній субкультурі можна визначити спеціальні знакові об'єкти – вербальні, ідеографічні та ситуативні знакові об'єкти, об'єкти навколишнього світу, що відіграють у даній субкультурі знакову роль, а також їхні просторові, часові, предметні, тілесні коди. Важливу роль у конструюванні смислів молодіжної субкультури відіграє просторовий код, який трансформується в медіакультурі.*

***Ключові слова:** субкультура, культурний код, дозвілля, дорога, смисл, гра, медіакультура.*

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:** https://orcid.org/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: *https://orcid.org/0000-0001-6964-7863*

To cite this article: Shostak, V., Moskvych, O. (2025). Kulturne dozvillia molodi: konstruiuvannia i vidtvorennia smysliv u subkulturi v konteksti mediatransformatsii [Youth Cultural Leisure: Constructing and Reproducing Meaning within Subcultures in the Context of Media Transformations]. *Fine Art and Culture Studies,* 4, 414–419, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-53

YOUTH CULTURAL LEISURE: CONSTRUCTING AND REPRODUCING MEANING WITHIN SUBCULTURES IN THE CONTEXT OF MEDIA TRANSFORMATIONS

*This work **aims** to identify the main worldview and cultural coordinates of specific forms of youth leisure and to describe the peculiarities of meaning construction and reproduction within subcultures **in the Context of Media Transformations**. **The research methodology** combines philosophical-theoretical, cultural and general scientific approaches. Specifically, the study employs the analytical-historical method, synthesis and abstraction, comparison, as well as methods of systematization and reconstruction of sociocultural phenomena. **The scientific novelty**. This article attempts to analyze and generalize the mechanisms through which cultural meanings are constructed and reproduced in the context of youth leisure and self-realization in media culture. It explores the interconnection between emerging forms of cultural space and new social processes in contemporary Ukraine. **Conclusions**. Each subculture consolidates around a core symbol, musical genre, religious teaching, philosophy, or similar element that forms its cultural code. This code is reproduced and transmitted through its texts, attributes, appearance, and naming. For example, the "cult of the road" reflects the meaning of travel and is expressed in participants' appearance, accessories, and slang. The cultural code of gamers is shaped by virtual space and game-related themes. Gamer culture possesses its hierarchy, rules, names, and a "gaming movement" based on game texts. Some subcultures are unified solely by a specific place of communication, which takes on a meaning-making function. Such spaces of social gathering become markers of identity and symbols of group affiliation. In each subculture, special sign objects can be identified – verbal, ideographic, and situational sign objects, objects of the surrounding world that play a sign role in this subculture, and their spatial, temporal, object, and body codes. The spatial code, which is transformed in media culture, plays an important role in constructing the meanings of the youth subculture.*

Key words: *subculture, cultural code, leisure, road, meaning, game, media culture.*

Актуальність теми. Питання формування, розвитку і функціонування субкультур в Україні були і є актуальними в нових соціокультурних умовах розвитку українського суспільства та в контексті глобальних медіатрансформацій. Альтернативні форми молодіжної культури відіграють важливу роль у формуванні нових культурних цінностей, стереотипів сприйняття і форм поведінки у медіакультурі. Проблеми взаємовідносин молоді між собою, особливості ставлення молодих людей до традиційних цінностей і можливостей їх подальшого розвитку залишаються малоусвідомлюваними і недостатньо вивченими. В цьому контексті вивчення особливостей конструювання смислів і відтворення культурних кодів в різних формах культурно-дозвіллєвої діяльності мають величезне значення і є надзвичайно актуальними для подальшого соціокультурного розвитку України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Особливості розвитку субкультур в Україні та світі описували чимало науковців. Є. Борінштейн розглядає природу субкультурного феномена в сучасних трансформаційних умовах України (Борінштейн,2014, с. 95-96). Заграй Л. Д. аналізує особливості стилю життя готів в контексті проблематики загальної та педагогічної психології (Заграй, 2012). Корпач Н. І. описує головні риси і механізми творення смислів в молодіжній культурі України доби незалежності (Корпач, 2009). Лавріненко Н. досліджує нові методологічні підходи і соціологічні теорії при аналізі субкультур (Лавріненко, 2005). Лєпіхова Л. А. робить спробу виокремити соціальні компетентності представників субкультур, які допомагають молодим людям позитивно реалізувати себе і досягти вищих ступенів самореалізації власної особистості (Лєпіхова, 2004,с.53-54). Мельник Т. М. аналізує міжнародний досвід субкультурних перетворень, що особливо актуально в контексті медіатрансформацій та інтенсифікаціїї міжнародних контактів України з іншими спільнотами світу

(Мельник, 2014). Пехник А. і Тітлей М. досліджують активні форми дозвілля молоді в медіареальності. Зокрема, аналізують процедури конструювання смислів та правила різних ігор серед геймерів та представників інших спільнот. Зокрема наголошується на різних оцінках такої діяльності через призму моральних, етичних і соціальних координат (Пехник, 2001).

Мета статті – визначити головні світоглядно-культурні координати окремих форм дозвілля молоді**,** дослідити особливості конструювання і відтворення смислів у субкультурах в контексті медіатрансформацій.

Виклад основного матеріалу. Смисли субкультури відображаються через спосіб та місце проведення дозвілля молоді: від читання репу і беззмістовних розмов до ритуальних дій, танців хіп-хоп, катання на BMX і навіть віртуальних боїв. Є субкультури, що формуються й об'єднуються лише на основі визначеного місця спілкування, яке в цьому сенсі набуває смислотворчого характеру. Місце, де відбуваються зібрання учасників субкультур, маркує, визначає ідентичність, будучи символом групової приналежності. Приналежність до молодіжної субкультури часто визначається місцем і способом проведення дозвілля. Рейвери, клабери, байкери та гопники мають свої клуби і бари, тоді як готи, емо, репери, кіберпанки та геймери збираються в комп'ютерних клубах, ангарах чи інших «тусовочних» місцях.

Особливе місце в житті деяких субкультур, зокрема хіпі, байкерів і «тревелерів» («travellers» – від англ. «подорожуючі без постійного місця проживання»), займають подорожі. Вони є не просто частиною дозвілля, а основою їхнього способу життя, що формує їхні цінності та світогляд.

Існує своєрідний культ дороги, яка є знаком та умовою приналежності до певної субкультури. Для таких субкультур як хіпі, панки та їхніх послідовників подорожі є не просто способом пересування, а символом свободи. Вони часто мандрують автостопом, електричками, пішки або іншим безкоштовним транспортом. Для них важлива не кінцева точка маршруту, а стан душі в дорозі. Саме цей досвід безмежної свободи є центральним у світогляді цих спільнот, а сам факт подорожі стає знаком приналежності та посвяти. Наявність потертого «Атласу доріг», мовою сленгу «трасник», «стопник» слугує символом гордості, «дорослості» (значущості у колах субкультурників), відображає статус його власника (Лавріненко, 2006, с. 100).

Підземні переходи та коридори часто є місцями зустрічей представників субкультур. Поняття «дороги», що розглядається як символ та практика, визначає всю іншу символіку субкультури, зокрема хіпі, панків, індіаністів, рольовиків, толкіністів, байкерів, рокерів, геймерів. Із символом «дороги» пов'язані уявлення, стереотипи поведінки, ритуали, які зафіксовані у наративах мандрівника. Характерним є часте повторення теми дороги у автонаративах, а також у прізвиськах, наприклад, «Сталкер», «Провідник», «Тремпіст» (від англ. tramp – «блукати»).

Важливість подорожей вкорінена у зовнішності, атрибутах та сленгу учасників субкультури. Одяг надзвичайно зручний, натуральний та дещо зношений. Взуття зручне, зношене, кросівки зазвичай старі та зношені. Характерними є дорожні сумки – ганчір'яні сумки через плече та рюкзаки. У багатьох субкультурах атрибути, наприклад «феньки» у хіпі, мають глибоке символічне значення. Ці браслети з ниток та бісеру є не просто прикрасами, а засобом організації соціальних зв'язків. Вони служать індикатором статусу людини та тривалості її перебування в спільноті. Крім того, феньки використовуються як подарунки під час подорожей, символізуючи встановлення міцних стосунків. Бувають «феньки» індивідуальні, які плетуться спеціально для конкретної людини і характеризуються унікальним поєднанням кольорів, кількості та порядку намистин, що відображає символіку цієї конкретної людини; їх не передаровують і не знімають (Заграй, 2012, с. 69).

Концепт «дороги» лежить в основі поведінкових установок багатьох субкультур. Наприклад, гасло «Завжди вперед» у хіпі та панків відображає філософію шляху як самоцінності, де процес важливіший за результат. Принцип «Не сперечатися про загальні проблеми» підкреслює їхні цінності: терпимість, пацифізм та відкритість до спілкування, що є важливим для вільного пересування автостопом чи поїздом та реалізувати відповідний стиль життя. Також важлива стратегія «Не роби запасів», яка демонструє зневагу до матеріалізму і споживання. Ідеальний рюкзак мандрівника наполовину порожній, лише зі змінним одягом і трасником.

«Якщо ви втратите певні речі чи гроші, порадійте за людину, яка їх знайшла», – одна з основних ідей та життєвих установок. (Лавріненко, 2006, с. 104). Поведінкова стратегія, заснована на практиці «аск» (від англ. to ask – «просити»), є актуальною і визначальною для способу життя представників таких субкультур, як хіпі та панки. (Борінштейн, 2014,с.91-92). Вищеописані схеми визначають побудову світогляду «кочового» способу життя. Через набуття досвіду подорожей та опанування відповідних інтерпретаційних схем людина розвиває розуміння моделі взаємин у субкультурі, взаємодіє з її традиціями та зі спільнотою як комунікаційною мережею.

В контексті сучасних медіатрансформацій ігрові сюжети відіграють ключову роль в ігровій субкультурі та можуть розглядатися як тексти, що встановлюють інтерпретаційні рамки, на основі яких організовується, структурується та розуміється сюжет гри. Під час гри індивід інтерпретує текст (сюжет), який містить його основні значення, цінності, норми, правила та події, і на основі цього створює власні наративи через діалог. Молода людина приймає заздалегідь визначену субкультурну модель, часто без аналізу чи уточнення. Тому молоді люди з віртуальних або ігрових субкультур часто втрачають відчуття реальності та використовують засвоєні у грі закономірності для вирішення повсякденних проблем.

Досить поширеною в сучасній медіареальності, особливо серед підлітків, є субкультура геймерів – шанувальників комп'ютерних ігор, які вбачають у них усе своє життя. Ігри поглинають практично весь їхній вільний час. Найорганізованішою спільнотою геймерів є «квакери», основною грою яких є «Quake» (Мельник, 2014, с. 36-37). Комп'ютерні ігри – це тексти, що інтерпретуються через взаємодію між учасниками. Спілкуючись через дії, співпрацюючи з іншими, часто навіть із однолітками з-за кордону, підлітки послідовно проходять завдання, перемагають або терплять поразку. Залежно від того, наскільки успішним є результат, створюються позитивні наративи, зосереджені на успіху, або негативні наративи, зосереджені на невдачі.

Субкультура геймерів, незалежно від гри, в яку вони грають, має свою ієрархію, правила та назви. Життя цієї групи в клубному середовищі називається «ігровим рухом», який базується на ігрових текстах. Існують ігри, зокрема RPG, де гравець відіграє ключову роль у формуванні сюжетної лінії. Він самостійно керує діями персонажа, забезпечуючи його екіпіруванням, зброєю та провізією, а також взаємодіє з іншими ігровими персонажами як у бою, так і в діалогахУ процесі гри відбувається глибока ідентифікація з персонажем: гравець переживає його перемоги та поразки, а спосіб життя героя поступово впливає на його власний. І тут виникає питання: що це за спосіб життя? Важливо, що вибір персонажа залежить від рівня розвитку гравця. Якщо у підлітковому віці персонажі часто є однотипними, то з віком та зростанням інтерпретаційної компетентності молоді люди надають перевагу більш різноманітним типажам.

Мережеві ігри, де взаємодіють кілька гравців, поділяються на два типи: «кооперативні», де учасники об'єднуються для спільної мети, і «змагальні» (death-match), де вони протистоять один одному (як в дуелі, так і в командних змаганнях). Ця взаємодія робить спільноту геймерів надзвичайно емоційною та динамічною в медіареальності.

Для інтеграції в ігрову спільноту геймери послуговуються специфічною моделлю інтерпретації та вербальними знаками. Центральним елементом цієї ідентичності є нікнейм (або просто «нік»), ім'я яким гравець означує себе у грі. Нікнейм – це не просто ім'я, а візитна картка людини в субкультурі. Справжні імена гравців у віртуальному просторі зазвичай залишаються невідомими. «Нік» підсвідомо окреслює життя суб'єкта в клубі та поза ним. Окрім того, для позначення організованих груп гравців, що разом тренуються, змагаються та проводять дозвілля, геймери використовують термін «клан». Взаємодія між цими групами визначається поняттям «кланові війни». Кожен клан має свою назву, зокрема в Україні найвідоміші такі як «KPD», «MASK», «HR», «DMM».

Немережеві ігри, такі як «Діабло» і «Варкрафт», є популярним видом дозвілля в медіакультурі. (Тітлей,2019, с. 25). В них є загальна сюжетна лінія, але решту змісту гравці створюють самостійно. Це формує навички конструювання оригінальних історій та розвиває креативність. Водночас, надмірне занурення у віртуальний світ може бути небезпечним,

призводячи до втрати реальності та ідентичності. Діти та підлітки починають жити вигаданими образами, що створює ризик відірваності від життя. Ігрові сюжети часто переходять у кінематограф («Лара Крофт») та літературу (серія романів «S.T.A.L.K.E.R.»). Це підкреслює їхнє значення в сучасній культурі. Наративи геймерів вирізняються динамічністю, цілеспрямованістю та швидкою реакцією.

Американські дослідження показують, що геймери часто обирають професії, пов'язані з іграми. Серед них багато молодих бізнесменів, які досягають значних успіхів, оскільки сприймають бізнес як гру.

В сучасній медіакультурі набула популярності субкультура «чатівців», що базується на віртуальному спілкуванні. Її ключовим елементом є чати та форуми, які слугують основою для формування віртуальних клубів за інтересами – наприклад, для обговорення поп-музики, науки чи гастрономічних вподобань. Часто чатівці обмежуються спілкуванням лише з онлайн-друзями в медіапросторі і можуть взагалі їх не знати в реальному житті. Непрямий контакт дозволяє людині розкритися у спілкуванні, не обмежуючись словами та виразами. представляючи себе в бажаному образі. Тут вони втілити в життя свої мрії та приміряти будь-яку роль без обмежень реального світу. Ця субкультура ще молода, і її ідеї залежать від тематики конкретного чату чи форуму. Ключовою особливістю є можливість бути ким завгодно в медіапросторі. Однак, є й негативний бік: це може призвести до втрати власного «Я» та відчуття, що життя роздвоєне між віртуальним і реальним світами (Корпач, 2009, с. 132).

В контексті медіатрансформацій в культурі важливо розглянути субкультуру хакарів, адже конструювання її смислів визначається способом проведення дозвілля в медіареальності. Хоча хакерство може мати професійний характер, воно також заповнює увесь вільний час. Їхні наративи відображають відчуття непотрібності, невизнання та нудьги, що випливає з протиставлення себе «звичайним» людям: «Подивіться назад і погляньте неупередженим поглядом із вашого балкона. Ваше місто і люди, які оточують вас: всюди раби – які покидають свою домівку о 7.30 ранку, задихаючись від напливу одноманітності машин, дивляться на рекламні панелі і безкінечно слухаючи гидотну рекламу, які проводять цілий день з метою випуску нових машин, щоб в один день купити нову машину іншого кольору». Інший варіант: «У цьому жахливому світі зовнішній вигляд і рахунок в банку означають значно більше, ніж внутрішня сутність і світла голова!» Лєпіхова, 2004, с. 55). «Хакери дивовижні люди… Нащадки практично вимираючої раси дослідників, які не мають нічого спільного із телевізійними рабами і рекламними зомбі, що оточують нас. Вони можуть виходити за межі очевидного, знаходити знання там, де інші їх не бачили чи не відважилися побачити» (Мід Дж., 2010, с. 103).

У субкультурі хакерів створення смислів пов'язане з розробкою комп'ютерних програм. Важливо, що приналежність до неї не обов'язково означає злам систем. Насправді, багато хакерів обмежуються лише розробкою і негативно ставляться до «крекерів», тобто зломщиків. Вони вважають останніх лінивими, безвідповідальними і не надто інтелектуальними. У цих спільнотах різняться сутнісні схеми, які відображають різний зміст діяльності Ця різниця в поглядах простежується в термінах, які вони використовують. Щоб зрозуміти їхній світ, потрібно звернутися до «жаргон-файлу». Це не просто словник, а збірка анекдотів та обговорень, яка відображає їхній унікальний світогляд.

Висновки. Сучасні молодіжні субкультури, чий культурний код формується віртуальним простором та ігровою тематикою, є важливим об'єктом для культурологічних досліджень. У контексті медіатрансформацій ключову роль у конструюванні та відтворенні смислів цих субкультур відіграють локація та комунікативні практики. Зокрема, концепт «дороги» набуває специфічних інтерпретацій у різних субкультурах: для рольовиків подорож є символом переходу до фантастичного світу, іншого виміру або міфічного місця; для байкерів дорога втілює абсолютну свободу, символізуючи відсутність обмежень та залежності.

Такі субкультури, як хакери, крекери, геймери та чатівці, що функціонують у медіареальності, створюють та транслюють свої смисли не тільки через візуальні образи, а й через наративні тексти. Вважаємо, що сучасні молодіжні субкультури досить рухливі і мають тимчасовий характер, тому розглядаються як

дискурсивні простори безперервного циркулювання смислів та способів інтерпретації реальності, які створюються та відтворюються у семіотичних знаках субкультури (зовнішності, атрибутиці, поведінкових схемах, мовних знаках). Подальшого теоретичного осмислення потребують особливості впливу молодіжних субкультур на формування життєвого досвіду особистості, а також динаміка їхнього розвитку в умовах медіатрансформацій у культурі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борінштейн Є. Р. Природа субкультурного феномена в сучасних трансформаційних умовах України. *Грані*. 2014. № 1 (33). С. 98–102.

2. Заграй Л. Д. Рефлексивно-депресивний стиль життя готів. *Проблеми загальної та педагогічної психології : зб. наук. праць Інституту психології НАПН імені Г. С. Костюка.* К. : Вид-во «ГНОЗІС», 2012. Т. XIV., Ч.6. С. 168–175.

3. Корпач Н. І. Молодіжна субкультура в сучасній Україні. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки.* 2009. № 21. С. 19–23.

4. Лавріненко Н. Про нові методологічні підходи до дослідження субкультур. *Соціологія : теорія, методи, маркетинг*. 2006. № 2. С. 103–115.

5. Лєпіхова Л. А. Соціальна компетентність представників субкультур у вимірах успішного життєздійснення особистості. *Психологічні перспективи.* 2004. Вип. 6. С. 53–66.

6. Мельник Т. М. Міжнародний досвід субкультурних перетворень. К. : Логос, 2014. 320 с.

7. Мід Дж. Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіориста. К. : Український центр духовної культури, 2010. 374 с.

8. Пехник А. Герої меча і магії: втікачі від реальності чи останні рицарі. 2001. URL: http://www.ji.lviv.ua/n24texts/pekhnyk.htm (дата звернення: 05.05.2025).

9. Тітлей М. Новий підхід до теорії молодіжних субкультур. URL: https://www.ji.lviv.ua/n24texts/tittley.htm (дата звернення: 05.05.2025).

REFERENCES:

1. Borynshtein, Ye. R. (2014). Nature of the subcultural phenomenon in the modern transformational conditions of Ukraine. *Hrani*, (1), 98–102. [in Ukrainian].

2. Zahrai, L. D. (2012). Reflexive-depressive lifestyle of Goths. In S. D. Maksymenko (Ed.), *Problems of general and pedagogical psychology: Collection of scientific works of the H. S. Kostiuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine* (Vol. XIV, Part 6, pp. 168–175). Gnozis. [in Ukrainian].

3. Korpach, N. I. (2009). Youth subculture in modern Ukraine. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Volyn National University,* (21), 19–23. [in Ukrainian].

4. Lavrinenko, N. (2006). On new methodological approaches to the study of subcultures. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, (2), 103–115. [in Ukrainian].

5. Liepikhova, L. A. (2004). Social competence of subculture representatives in the dimensions of successful personal life realization. *Psychological Perspectives,* (6), 53–66. [in Ukrainian].

6. Melnyk, T. M. (2014). *International experience of subcultural transformations.* Logos. [in Ukrainian].

7. Mead, G. H. (2010). *Mind, self, and society: From the standpoint of a social behaviorist.* Ukrainian Center of Spiritual Culture. [in Ukrainian].

8. Pekhnyk, A. (2001). Heroes of sword and magic: Escapists or the last knights. Retrieved May 5, 2025, from http://www.ji.lviv.ua/n24texts/pekhnyk.htm [in Ukrainian].

9. Titlei, M. (n.d.). A new approach to the theory of youth subcultures. Retrieved May 5, 2025, from https://www.ji.lviv.ua/n24texts/tittley.htm [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.08.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 05.09.2025
Дата публікації: 07.11.2025

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Яніна БЄЛАЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙ XXI СТОЛІТТЯ..... 3

Віктор БІЛОБЛОВСЬКИЙ
ПІСНЯ «TAKE ON ME» ГУРТУ «A-HA»
В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ..... 8

Галина ГАЦЕНКО, Марина ГОСПОДІНОВА, Тамара КАЛЮЖНА
ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ
ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСУРИ СЦЕНІЧНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ..... 17

Олег ГОНТАР, Олександр ГОЛОЩУК
ЕВОЛЮЦІЯ ЗВУКОРЕЖИСУРИ: ВІД АНАЛОГОВИХ ДО ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ..... 31

Алла ГРІНЧЕНКО
ПЕДАЛІЗАЦІЯ В РОБОТІ ПІАНІСТА: СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД..... 38

Володимир ДЬЯЧЕНКО
ГЛИБОКЕ НАВЧАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ АЛГОРИТМІЧНОГО АНАЛІЗУ В СУЧАСНІЙ
КОМП'ЮТЕРНІЙ МУЗИКОЛОГІЇ..... 45

Сергій ЖЕЛЕЗНЯК
КОНТРАБАСОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖ. БОТТЕЗІНІ У ПРЕДСТАВНИЦТВІ БАРОККОВОЇ
ОБЛІГАТНОСТІ, АКТУАЛЬНОЇ ДЛЯ ПОСТАВАНГАРДНОГО СЬОГОДЕННЯ..... 53

Наталія ЖУРАВЛЬОВА
ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЗДАТНОСТІ ДО САМОРЕГУЛЯЦІЇ,
САМООРГАНІЗАЦІЇ ТА САМОУПРАВЛІННЯ У МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ..... 60

Світлана ЗАРЯ
ЕСТРАДНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ДУБЛЯЖУ..... 66

Юрій ЗУБАЙ
ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО У МАТЕРІАЛАХ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» 1991–1999-Х РОКІВ..... 72

Тетяна КОРНІШЕВА
ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ТВОРЧИЙ ПОШУК МОРАЛЬНО-РЕЛІГІЙНОГО ОРІЄНТУВАННЯ
ЛЮДСЬКОЇ СВІДОМОСТІ..... 82

Наталія МАЙЧИК
КЛАВІРНА СПАДЩИНА ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА ВИКОНАННЯ..... 88

Наталія МАКАРОВА
ДЗВІН ЯК ФІГУРА ПАМ'ЯТІ (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ № 1
ДО-МАЖОР ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В.ЗАДЕРАЦЬКОГО..... 95

Дмитро МАЯЦЬКИЙ
РОЛЬ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАТТІ РАНТАНЕНА В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО
БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ФІНЛЯНДІЇ..... 106

Василь МОЙСІЮК, Василь ШКОБА
ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ..... 113

Марія ОБОЛЕНСЬКА, Віктор ЧУРІКОВ
ЕМОЦІЙНА ІНТЕРАКЦІЯ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ДИВЕРТИСМЕНТУ»
Р. БУТРІ В ДУЕТІ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО..... 120

Леонід ПЕТКУН
ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ РУДИМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ШВЕЙЦАРІЇ 131

Дмитро ПІВНЕНКО
СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОСТІ
П'ЄРА-ЛОРАНА ЕМАРА, РОЖЕ МЮРАРО ТА ШТЕФФЕНА ШЛЕЙЕРМАХЕРА..... 140

Iryna RIABCHUN
INTERSECTION OF THE FIRST AND SECOND VIENNESE SCHOOLS TRADITIONS
IN EARLY WORK OF NIKOS SKALKOTTAS 152

Вікторія САКАЛИ
РАПСОДІЯ К. МЯСКОВА «БАЙДА» ДЛЯ БАНДУРИ ТА ФОРТЕПІАНО:
ДУХОВНО-СМИСЛОВА ТА ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА..... 163

Тетяна САМАЯ
«ДИТЯЧІСТЬ» МЕТОДІВ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ПРАКТИКИ
В ПОШУКАХ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ГЛИБИНИ..... 173

Дарина СУПРУНОВА
ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕНЬ МЮЗИКЛУ ЯК КЛЮЧ
ДО ОСМИСЛЕННЯ ТИПОЛОГІЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ЖАНРУ..... 180

Маріанна СУХОЛОВА, Оксана ГАБЕЛЬ, Олена КОРОЛЕНКО
ВІД АКУСТИКИ ДО ЕЛЕКТРОНІКИ: ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛУ ТА ІНСТРУМЕНТУВАННЯ
У ПОПМУЗИЦІ..... 189

Ольга УМАНЕЦЬ
ПЕРФОРМАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ..... 197

Ганна ЦАП, Мирослава КОВАЛЬЧУК, Наталія ЄФИМЕНКО
CLASSICAL CROSSOVER ЯК СИНТЕТИЧНИЙ СТИЛЬ І ПЕДАГОГІЧНА МОДЕЛЬ
КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ..... 205

Юньшо ЧЖАН
НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОР ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО У ПРОГРАМНІЙ МІНІАТЮРІ
КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... 212

Анастасія ШНИРЬОВА
КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ М. АРНОЛЬДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ..... 223

Христина ЮРКО
ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У СТРУННОМУ КВАРТЕТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО..... 233

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Яна АНТОНОВА
РИСУНОК І ЖИВОПИС У КОНТЕКСТІ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ:
ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ПІДХОДИ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ..... 240

Тетяна БАЗИЛЬСЬКА
МОДА ЯК МЕДІА: РОЛЬ ОДЯГУ У ФОРМУВАННІ СОЦІАЛЬНИХ НАРАТИВІВ..... 245

Микола БОЛЮХ
ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ТРАКТОВКИ ЛЮДИНИ
В МИСТЕЦТВІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ..... 253

Наталія ГАТЕЖ
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН:
ТРАДИЦІЇ, СИМВОЛІКА, РОЗВИТОК..... 259

Ольга КАЛЕНЮК
РОЛЬ ІНСПІРАЦІЙ У СТАНОВЛЕННІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ СТУДЕНТА-МИТЦЯ..... 267

Ганна МАКОГІН, Галина ХАМУРДА
ЖИВОПИС ЯК ОСВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ КРЕАТИВНОСТІ..... 274

Стелла МУНТЯН, Олена СПАССКОВА
ТЕМАТИЧНІ КОМПОЗИЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ:
ЗВ'ЯЗОК МІЖ ІНТЕР'ЄРОМ ТА ЕКСТЕР'ЄРОМ..... 280

Олександра ПАНФІЛОВА, Іван ТАРАСЮК
ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ У НАВЧАЛЬНОМУ ЕТЮДІ..... 287

Наталія *ПАХОМОВА-ВЛАСОВА*
СИНТЕЗ ВИДІВ І ЖАНРІВ МИСТЕЦТВА В ЄДИНОМУ ПРОСТОРІ ІНТЕР'ЄРІВ БУДІВЛІ
БУТІК-ГОТЕЛЮ «ФРЕДЕРІК КОКЛЕН» В ОДЕСІ..... 294

Іван ПУЗЕНКО, Юлія ХАЛМУРАДОВА
ТРИПІЛЬСЬКА ТАРНА КЕРАМІКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ РЕСУРС ФОРМОУТВОРЕННЯ
У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ 301

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Василь ВАГЕРИЧ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВІДЕОІГОР У СОЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ 308

Галина ВОЛКОВА
РИТУАЛ ЯК МЕХАНІЗМИ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ 317

Артур ОПЕЙДА, Вікторія ГОЛОВЕЙ, Людмила ОПЕЙДА
КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЧИННИК КОМУНІКАТИВНОГО ОНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ:
КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ 323

Володимир ГОРИСЛАВЕЦЬ, Євген ГОРИСЛАВЕЦЬ
НЕ-РЕМІНІСЦЕНТНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА СТРАТЕГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ:
ВІД ПЕРИФЕРІЇ ДО НОВОЇ ПРИСУТНОСТІ 331

Артем ДАНКАНІЧ
ОБРАЗ ТАНЦЮ В КУЛЬТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ 340

Римма ДАНКАНІЧ
ФЕНОМЕН ТЕАТРУ І КІНО В ПРОЕКЦІЇ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ 346

Ольга КАЛАШНИКОВА, Ріта КАЛЬКО, Ігор ФЕДЬ
КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ ЗА ДОПОМОГОЮ
ДУХОВНОЇ АЛХІМІЇ У СВІТЛІ НЕОКОНФУЦІАНСТВА 354

Карина КУРТЄВА
ІННОВАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ. ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
ТА НЕЙРОМЕРЕЖ У ХОРЕОГРАФІЇ 362

Oleksandra MAGRYTSKA
PROBLEMS OF ROMA COMMUNITIES ABROAD AND IN UKRAINE IN THE SOCIO-CULTURAL
SPACE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES 368

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ, Олексій БАЛАУШКО
МАСОВА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ КРЕАТИВІЗАЦІЇ
СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ 375

Тетяна СІДЛЕЦЬКА
ДІЯЛЬНІСТЬ ВІННИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО
ТЕАТРУ ІМ. М. САДОВСЬКОГО У 1960 – 1970-Х РР. ЯК ВАЖЛИВОГО
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ РЕГІОНУ 383

Богдан ТИМОФІЄНКО
ТЕХНОЛОГІЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ДИСКУРСИ, ТРАНСФОРМАЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ 391

Микола ЦАПЯК, Катерина ЛАВРИНЕЦЬ
ВОЛИНСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ 1975-2025:
РЕПЕРТУАР, ІДЕЙНІ НАПРЯМИ ТА СЦЕНІЧНА ЕСТЕТИКА 397

Світлана ШЕВЧЕНКО
КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ПІЗНАВАЛЬНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ВЛАДИ 404

Віктор ШОСТАК, Ольга МОСКВИЧ
КУЛЬТУРНЕ ДОЗВІЛЛЯ МОЛОДІ: КОНСТРУЮВАННЯ І ВІДТВОРЕННЯ СМИСЛІВ
У СУБКУЛЬТУРІ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЙ 414

CONTENTS

MUSICAL ART

Yanina BIELAI
CONCEPTUAL MUSIC THEATER IN THE CONTEXT OF 21ST-CENTURY INNOVATIONS..... 3

Viktor BILOBLOVSKYI
THE SONG «TAKE ON ME» BY THE BAND «A-HA» IN MUSIC PRODUCTION SYSTEM: INTERPRETATIVE ASPECTS..... 8

Halyna HATSENKO, Marina GOSPODINOVA, Tamara KALIUZHNA
MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN POPULAR MUSIC AS A COMPONENT OF STAGE DIRECTION IN VOCAL PERFORMANCE..... 18

Oleg GONTAR, Oleksandr HOLOSHCHUK
EVOLUTION OF SOUND ENGINEERING: FROM ANALOG TO DIGITAL TECHNOLOGIES..... 32

Alla HRINCHENKO
PEDALIZATION IN THE WORK OF A PIANIST: A STYLE APPROACH..... 38

Volodymyr DIACHENKO
DEEP LEARNING AS A TOOL FOR ALGORITHMIC ANALYSIS IN CONTEMPORARY COMPUTER MUSICOLOGY..... 45

Serhii ZHELEZNIAK
THE DOUBLE BASS CONCERTO OF G. BOTTESINI IN THE REPRESENTATION OF BAROQUE OBLIGATORINESS RELEVANT TO THE POST-AVANT-GARDE PRESENT..... 54

Natalia ZHURAVLOVA
PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF DTVTLOPING THE ABILITY TO SELF-REGULATE, SELF-ORGANIZE AND SELF-MANAGE IN THE FUTURE PERFORMING MUSICIAN..... 61

Svitlana ZARIA
POPULAR VOCAL ART IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF DUBBING..... 66

Yuriy ZUBAY
PIANO ART IN THE MATERIALS OF MUZYKA JOURNAL OF THE 1991S AND 1999S..... 72

Tetiana KORNISHEVA
SPIRITUAL MUSIC AS A CREATIVE SEARCH FOR THE MORAL-RELIGIOUS ORIENTATION OF HUMAN CONSCIOUSNESS..... 82

Nataliya MAYCHYK
THE PIANO HERITAGE OF DMITRY BORTNYANSKY: PROBLEMS OF RESEARCH AND PERFOMANCE..... 88

Nataliya MAKAROVA
THE BELL AS A FIGURE OF MEMORY (ON THE EXAMPLE OF PRELUDE AND FUGE № 1 IN C MAJOR FROM THE CYCLE “24 PRELUDES AND FUGE” BY V. ZADERATSKY..... 95

Dmytro MAIATSKYI
THE ROLE OF MATTI RANTANEN’S CREATIVE ACTIVITY IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY BAYAN-ACCORDION ART IN FINLAND..... 107

Vasyl MOISIYUK, Vasyl SHKOBA
PECULIARITIES OF WORK IN A CHORAL COLLECTIVE..... 114

Mariia OBOLENSKA, Viktor CHURIKOV
EMOTIONAL INTERACTION AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF R. BOUTRY’S DIVERTIMENTO IN A SAXOPHONE–PIANO DUET..... 121

Leonid PETKUN
AN EXCURSION INTO THE HISTORY OF RUDIMENTAL DRUMMING IN SWITZERLAND..... 131

Dmytro PIVNENKO
CONTEMPORARY PERFORMANCE TENDENCIES IN PIANO ART OF PIERRE-LAURENT AIMARD, ROGER MURARO, AND STEFFEN SCHLEIERMACHER..... 141

Iryna RIABCHUN
INTERSECTION OF THE FIRST AND SECOND VIENNESE SCHOOLS TRADITIONS
IN EARLY WORK OF NIKOS SKALKOTTAS 152

Viktoriia SAKALY
K. MYASKOV'S RHAPSODY «BAYDA» FOR BANDURA AND PIANO:
SPIRITUAL-SENSE AND GENRE-INTONATIONAL SPECIFICITY 164

Tetiana SAMAYA
«CHILDISHNESS» OF MUSICAL-RHYTHMIC PRACTICE METHODS
IN SEARCH OF METHODOLOGICAL DEPTH 173

Daryna SUPRUNOVA
THE PROBLEMATICS OF MUSICAL RESEARCH AS A KEY TO UNDERSTANDING
THE TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE GENRE 181

Marianna SUKHOLOVA, Oksana GABEL, Olena KOROLENKO
FROM ACOUSTICS TO ELECTRONICS: THE EVOLUTION OF VOCAL
AND INSTRUMENTATION IN POP MUSIC 190

Olga UMANETS
PERFORMATIVE TRENDS IN CONTEMPORARY UKRAINIAN OPERA 197

Hanna TSAP, Myroslava KOVALCHUK, Nataliya YEFYMENKO
CLASSICAL CROSSOVER AS A SYNTHETIC STYLE AND PEDAGOGICAL MODEL
OF CULTURAL DIALOGUE IN CONTEMPORARY VOCAL ART 206

Zhang YUNSHUO
NATIONAL VECTOR OF THE SOUND IMAGE OF THE PIANO IN THE PROGRAM MINIATURE
OF CHINESE COMPOSERS OF THE OTHER HALF OF THE XXTH CENTURY 213

Anastasiia SHNYROVA
MALCOLM ARNOLD'S CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA:
GENRE AND STYLISTIC DIMENSIONS 223

Khrystyna YURKO
PRINCIPLES OF TIMBRAL ORGANIZATION IN O. SHCHETYNSKY'S STRING QUARTET 234

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Yana ANTONOVA
DRAWING AND PAINTING IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION: TRADITIONS
AND NEW APPROACHES IN GRAPHIC DESIGN 241

Tetiana BAZYLSKA
FASHION AS MEDIA: THE ROLE OF CLOTHING IN SHAPING SOCIAL NARRATIVES 246

Mykola BOLYUKH
FEATURES OF THE PSYCHOLOGICAL INTERPRETATION OF HUMANS IN THE ART
OF EUROPEAN PAINTING 253

Nataliia HATEZH
BUKOVINA'S DECORATIVE ART AS A CULTURAL PHENOMENON: TRADITIONS,
SYMBOLISM, DEVELOPMENT 259

Olha KALENIUK
THE ROLE OF INSPIRATIONS IN THE FORMATION OF THE INDIVIDUAL STYLE
OF THE STUDENT-ARTIST 267

Anna MAKOHIN, Halyna KHAMURDA
PAINTING AS AN EDUCATIONAL TOOL FOR THE DEVELOPMENT OF DESIGNER CREATIVITY 275

Stella MUNTIAN, Olena SPASSKOVA
THEMATIC COMPOSITIONS IN MONUMENTAL PAINTING:
THE CONNECTION BETWEEN INTERIOR AND EXTERIOR 281

Oleksandra PANFILOVA, Ivan TARASYUK
FEATURES OF THE IMAGE OF ARCHITECTURAL OBJECTS IN AN EDUCATIONAL STUDY 288

Nataliia PAKHOMOVA-VLASOVA
SYNTHESIS OF ART FORMS AND GENRES IN THE UNIFIED INTERIOR SPACE
OF THE BOUTIQUE HOTEL "FREDERICK COCLEN" IN ODESA 294

Ivan PUZENKO, Julia KHALMURADOVA
TRYPILLYA STORAGE CERAMICS AS AN AESTHETIC RESOURCE
FOR FORM-BUILDING IN MODERN DESIGN..... 302

CULTURAL STUDIES

Vasyl VAHERYCH
CULTURAL ASPECTS OF VIDEO GAMES IN A SOCIAL CONTEXT..... 308

Galina VOLKOVA
RITUAL AS A MECHANISM FOR THE TRANSMISSION OF CULTURAL VALUES..... 317

Artur OPEIDA, Viktoria GOLOVEI, Liudmyla OPEIDA
CULTURAL TOURISM AS A FACTOR IN COMMUNICATIVE RENEWAL OF PERSONALITY:
CULTURAL-ANTHROPOLOGICAL ASPECT..... 324

Volodymyr HORYSLAVETS, Yevhen HORYSLAVETS
NON-REMINISCENCE AS AN AESTHETIC STRATEGY OF CONTEMPORARY
UKRAINIAN THEATER: FROM PERIPHERY TO NEW PRESENCE..... 332

Artem DANKANICH
THE IMAGE OF DANCE IN CULTURAL ANTHROPOLOGY..... 340

Rymma DANKANICH
PHENOMENON OF THEATER AND CINEMA IN THE LIGHT
OF ANCIENT CULTURAL HERITAGE..... 347

Olga KALASHNIKOVA, Rita KALKO, Igor FED
CULTURAL AND PHILOSOPHICAL ASPECTS OF PERSONALITY TRANSFORMATION
THROUGH SPIRITUAL ALCHEMY IN THE LIGHT OF NEO-CONFUCIANISM..... 355

Karyna KURTIEVA
INNOVATIONS IN CHOREOGRAPHIC ART. APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE
AND NEURAL NETWORKS IN CHOREOGRAPHY..... 363

Oleksandra MAGRYTSKA
PROBLEMS OF ROMA COMMUNITIES ABROAD AND IN UKRAINE IN THE SOCIO-CULTURAL
SPACE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES..... 368

Tamila PRYHODA-DONETS, Oleksii BALAUSHKO
MASS CULTURE IN THE CONTEXT OF THE CREATIVE TRANSFORMATION
OF CONTEMPORARY CULTURAL SPACE..... 376

Tetiana SIDLETSKA
THE ACTIVITY OF THE M. SADOVSKY VINNYTSIA STATE UKRAINIAN MUSIC
AND DRAMA THEATRE IN THE 1960S AND 1970S AS AN IMPORTANT CULTURAL
AND ARTISTIC HUB OF THE REGION..... 384

Bohdan TYMOFIIENKO
TECHNOLOGICAL ART: DISCOURSES, TRANSFORMATIONS, PROSPECTS..... 391

Mykola TSAPIAK, Kateryna LAVRYNETS
VOLYN PUPPET THEATRE IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFORMATIONS:
REPERTOIRE, IDEOLOGICAL DIRECTIONS AND AESTHETICS..... 398

Svitlana SHEVCHENKO
CULTURAL AND COGNITIVE ASPECT OF UKRAINIAN AUTHORRITY..... 404

Viktor SHOSTAK, Olha MOSKVYCH
YOUTH CULTURAL LEISURE: CONSTRUCTING AND REPRODUCING MEANING
WITHIN SUBCULTURES IN THE CONTEXT OF MEDIA TRANSFORMATIONS..... 415

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп’ютерна верстка • Андрій Миколайович Фоменко

Підписано до друку: 07.11.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 31,39. Замов. № 1125/877. 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.