

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5



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 проєктів, 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;

Засць 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;

Русаків 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 габлітований, 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

29 грудня 2025 р., протокол № 15

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:

B5 Музичне мистецтво

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

B3 Декоративне мистецтво та ремесла, B4 Образотворче мистецтво та реставрація

відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

B12 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 784.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-1>

Тетяна АНІСІМОВА

Народна артистка України, викладач кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0009-0006-3478-8926

Бібліографічний опис статті: Анісімова, Т. (2025). Вокально-сценічний образ Тоски – між романтичним та веристським амплуа. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-1>

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ТОСКИ – МІЖ РОМАНТИЧНИМ ТА ВЕРИСТЬСЬКИМ АМПЛУА

Вокально-сценічний образ Тоски у однойменній опері Джакомо Пуччіні є яскравим прикладом поєднання романтичних і веристських принципів у оперному мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Проблематика дослідження полягає у визначенні художньої специфіки центрального персонажа, який постає як уособлення сили, рішучості та психологічної глибини, а також у поєднанні контрастних вокальних фарб, характерних для двох стилістичних напрямів. **Метою** дослідження є комплексний аналіз вокально-сценічного образу Тоски, виявлення його полістилістичних ознак, визначення місця між романтичним та веристським амплуа та оцінка виконавських і драматургічних завдань, що постають перед співачкою. Дослідження спрямоване на розкриття взаємозв'язку стилістичних прийомів Пуччіні з психологічною цілісністю персонажа, а також на аналіз контрастів вокальної партії, що відображають емоційні коливання, драматичну напругу та внутрішню боротьбу героїні. **Методологічною основою** роботи стали порівняльно-стилістичний і історико-теоретичний аналіз, інтерпретаційний підхід, а також музично-виконавський і драматургічний аналіз нотного матеріалу, історичних джерел, сучасних критичних текстів. Це дозволяє всебічно оцінити художню структуру образу, його вокальні, драматичні та психологічні особливості та виявити зв'язок із виконавською практикою кінця XIX – початку XX століття. **Наукова новизна** полягає у системному дослідженні Тоски як персонажа, що перебуває на межі романтичного та веристського амплуа, із виділенням специфічних вокальних, драматичних і психологічних засобів, які реалізує Дж. Пуччіні. **У висновках** підкреслюється, що образ Тоски поєднує вокальну майстерність, драматургічну цілісність і психологічну достовірність, створюючи багатоплановий сценічний та виконавський досвід, актуальний для сучасного оперного виконання та педагогічної практики.

Ключові слова: Дж. Пуччіні, Тоска, веризм, романтизм, вокально-сценічний образ, амплуа, веристський театр, сопрано.

Tetiana ANISIMOVA

People's Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Solo Singing, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0009-0006-3478-8926

To cite this article: Anisimova, T. (2025). Vokalno-stsenichniy obraz Tosky – mizh romantychnym ta verystskym amplua [Vocal and stage image of Tosca – between romantic and verist roles]. *Fine Art and Cultural Studies*, 5, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-1>

VOCAL AND STAGE IMAGE OF TOSCA – BETWEEN ROMANTIC AND VERIST ROLES

The vocal and stage image of Tosca in Giacomo Puccini's opera of the same name is a striking example of the combination of romantic and veristic principles in opera art of the late 19th and early 20th centuries. The research focuses on defining the artistic specificity of the central character, who appears as the embodiment of strength, determination, and psychological depth, as well as on the combination of contrasting vocal colors characteristic of the two stylistic directions. **The aim** of the study is to conduct a comprehensive analysis of Tosca's vocal and stage image, identify its polystylistic features,

determine its place between the romantic and veristic roles, and evaluate the performing and dramaturgical tasks facing the singer. The study aims to reveal the interconnection between Puccini's stylistic techniques and the psychological integrity of the character, as well as to analyze the contrasts in the vocal part that reflect the emotional fluctuations, dramatic tension, and inner struggle of the heroine. **The methodological basis** of the work is comparative-stylistic and historical-theoretical analysis, an interpretative approach, as well as musical-performance and dramaturgical analysis of sheet music, historical sources, and contemporary critical texts. This allows for a comprehensive assessment of the artistic structure of the character, her vocal, dramatic, and psychological characteristics, and reveals the connection with the performance practice of the late 19th and early 20th centuries. **Scientific novelty** lies in the systematic study of Tosca as a character on the borderline between romantic and veristic roles, highlighting the specific vocal, dramatic, and psychological means used by G. Puccini. **The conclusions** emphasize that the image of Tosca combines vocal mastery, dramaturgical integrity, and psychological authenticity, creating a multifaceted stage and performance experience that is relevant to contemporary opera performance and pedagogical practice.

Key words: G. Puccini, Tosca, verismo, romanticism, vocal-stage image, role type, verismo theater, soprano.

Актуальність проблеми. В опері Джакомо Пуччіні «Тоска» специфіка веристського театру насамперед проявляється у способі трактування жіночого образу, який постає як уособлення сили, волі та рішучості. Центральна героїня демонструє характер сильного, незалежного та водночас емоційно глибокого персонажа, що значно відрізняється від традиційних романтичних образів жінок на оперній сцені. У контексті полістилістики, коли Дж. Пуччіні поєднує елементи романтизму та веризму, виконання цього образу вимагає від співачки не лише високої технічної майстерності, а й здатності передавати контрастні вокальні й психологічні фарби. Від акторського втілення очікується глибоке психологічне проникнення, здатність змінювати емоційне забарвлення у межах одного номера, від ніжності та ліричності до драматичної напруги й відчайдушного героїзму. Образ Тоски стає своєрідним полем для демонстрації взаємодії вокальної техніки, драматургічної виразності та характерологічної цілісності персонажа, що є характерною рисою веристського театру.

Аналіз вокально-сценічного образу Тоски у однойменній опері Джакомо Пуччіні є надзвичайно актуальним через поєднання в ній елементів романтизму та веризму, що формує полістилістичну структуру персонажа. Дослідження цього образу дозволяє окреслити методичні підходи до формування виконавської інтерпретації та розкриття характеру персонажа на сцені, а також забезпечує глибше розуміння поєднання техніки, драматургії та психології у веристському оперному мистецтві. Робота над вокально-сценічним образом Тоски має не лише наукове, а й практичне значення для сучасного оперного виконавства, педагогіки та інтерпретації класичних оперних творів Дж. Пуччіні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дисертація О. О. Корчової «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)» (Корчова, 2004) присвячена комплексному аналізу пізнього етапу творчості Дж. Пуччіні у зв'язку з культурно-естетичними процесами початку ХХ століття. У роботі розглядається трансформація поетики музичного театру композитора, зокрема його тяжіння до синтезу різних художніх тенденцій – веризму, імпресіонізму, символізму та неоромантизму. Авторка досліджує специфіку драматургії, оркестрового мислення, вокальної стилістики та сценічної виразності у пізніх операх композитора, визначаючи їх як прояв модерністського оновлення традицій італійської опери.

Окрема увага приділяється естетиці «психологічного театру» Дж. Пуччіні, його новаторському підходу до музичної характеристики персонажів, а також ролі символічних і колористичних елементів у формуванні нової драматургічної мови. У підсумку дослідниця доводить, що пізній Пуччіні виступає мостом між італійським веризмом і європейським модернізмом, закладаючи основи подальшої еволюції оперного мистецтва ХХ століття.

В есе «Провідні теми та “ремінісценції” в опері Пуччіні “Тоска”» Марчелло Конаті (Conati, 2005) аналізує функцію лейтмотивів, простежуючи їхнє походження та еволюцію в драматургії опери. Спираючись на двадцять шість провідних тем, дослідник порівнює підхід Дж. Пуччіні до тематизму з вагнерівською системою лейтмотивів. На думку М. Конаті, особливість композитора полягає не у використанні тем як знакових маркерів, а у злитті різномірних музичних «ремінісценцій», що

створюють цілісну драматичну тканину. Важливим аспектом аналізу є також взаємодія голосу й оркестру, яку автор розглядає як синтакс музичного діалогу.

У статті С. О. Tommasi «The Entanglement of Religion, Lust, and Power and Some Neglected Classical Sources in Puccini's "Tosca"» (Tommasi, 2020) розглядається складна взаємодія релігійних і владних мотивів у драматургії опери. Автор аналізує твір крізь призму культурно-філософських і класичних джерел, які, на думку дослідника, залишалися поза увагою традиційної музикознавчої інтерпретації. Зокрема, Томмазі простежує паралелі між образами опери та античними архетипами влади, жертвовності, що дозволяє розкрити глибші культурно-релігійні підґрунтя конфлікту між Тоскою, Скарпіа та Каварадоссі. Центральною ідеєю дослідження є твердження, що «Тоска» постає не лише як політична чи психологічна драма, а як символічний простір боротьби між духовним і тілесним, де релігія, пристрасть і влада переплітаються у складну систему знаків, відсилаючи до античної і християнської міфології. Таким чином, стаття розширює традиційне трактування опери, пропонуючи міфопоетичне та культурологічне прочитання її змісту.

На сучасному етапі дослідження сценічної творчості композитора продовжує Т. О. Воронова у своїй праці «Опера Джакомо Пуччіні "Тоска": режисерсько-комунікативний концепт утілення» (Воронова, 2024), де опера осмислюється як комунікативна модель музичного театру. Авторка пропонує інноваційний режисерський підхід до постановки твору, акцентуючи на інтерактивній взаємодії виконавця та глядача, специфіці сценічного простору й нових формах театральної комунікації.

Загалом у науковому дискурсі простежується тенденція до розгляду творчості Дж. Пуччіні як синтезу різних художніх естетик, а також до переосмислення його опер у контексті сучасного театрального мислення, що відкриває нові перспективи для аналізу вокально-сценічного образу Тоски як феномена на межі стилістичних і психологічних парадигм. Однак, образ Тоски у вимірі взаємодії романтичного та веристського амплуа, а також специфіка його вокально-сценічного втілення залишаються недостатньо висвітленими у науковій літературі, що й визначає актуальність даної статті.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей вокально-сценічного образу Флорії Тоски в контексті взаємодії романтичної та веристської естетик, визначенні специфіки його музично-драматургічного втілення та інтерпретаційних можливостей у виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Джакомо Пуччіні – один із найвизначніших оперних композиторів на межі ХІХ–ХХ століть. Його творчість вирізняється унікальним музичним стилем і здобула світове визнання вже за життя автора. Дж. Пуччіні розширив оперний репертуар не лише в кількісному плані, створивши значну кількість оригінальних творів, але й у якісному, продовжуючи традиції італійського *belcanto* та активно розвиваючи реалізм у спадщині пізнього Дж. Верді. Творча індивідуальність композитора формувалася під впливом нового напрямку, що голосно заявив про себе та міцно утвердився у музичному світі – веризму.

Опера «Тоска», прем'єра якої відбулася 14 січня 1900 року в римському театрі «Костанці», спочатку не викликала захоплення критики. Твір звинувачували у повторенні мелодійних ідей попередніх опер Дж. Пуччіні, надмірному натуралізмі та особливо різко – у зображенні сцени катування. В основу опери «Тоска» Пуччіні покладено сюжет однойменної п'єси французького драматурга Віктора Сарду (1831–1908), яка привертала увагу композитора протягом 11 років. Напружена атмосфера п'єси, гострота конфліктів, драматизм переживань героїв відповідали прагненню композитора до яскравої оперної виразності.

П'єса Віктора Сарду «Тоска» є зразком жанру *pièce bien faite* («добре зроблена п'єса»), характерного для паризького «Кримінального бульвару». Такі твори вирізнялися складною інтригою, поступовим наростанням драматичної напруги, зміщенням фокусу з головного героя на антагоніста, чіткою композиційною логікою з кульмінаційними сценами, конфліктами, зумовленими непорозуміннями, та дзеркальною структурою кожного акту щодо цілого твору.

Сарду використав усі ці принципи у «Тосці». Лібретристи Дж. Джакоза та Л. Ілліка скоротили п'ять актів оригінальної п'єси до трьох, зберігши лише ключових персонажів – Флорію Тоску, Маріо Каварадоссі, барона Скарпіа та

побічну фігуру Анджелотті. Політична тематика в опері відступає на другий план, проте саме вона формує її напружену атмосферу і надає подіям історичної достовірності.

В опері Дж. Пуччіні специфіка веристського театру найяскравіше виявляється у трактуванні жіночого образу, насамперед через утвердження типу сильної, вольової жінки. Як зазначено в дослідженні Ван Чуньмея: «веристський герой – часто з дитячими рисами характеру, нероздумуючий, що приймає поведінкові стереотипи як єдино можливу “правду життя”, навіть якщо це смертельно небезпечно» (Чуньмей, 2012: 389). В опері Дж. Пуччіні драматичний баланс між головними персонажами зміщується не в бік чоловіка-героя, а до жіночої постаті – дещо зніженої славою та увагою впливових чоловіків. Проте героїня постає не як пасивна виконавиця подій, а як своєрідний «режисер» розвитку дії. Водночас, не усвідомлюючи власної ролі у драматургічній конструкції, вона мимоволі спрямовує хід подій у непередбачуване русло, що зрештою приводить і її, і Маріо до трагічної розв'язки.

Тоска керується ревностями, що стають порядком у руках Скарпіа: він майстерно використовує її емоційний стан, аби дізнатися місцеперебування революціонера. Тим часом Маріо опиняється у владі Скарпіа. Попри спроби Пуччіні надати образу Каварадоссі героїчних рис, драматична перевага у творі все ж належить Тосці – вона стає центральною постаттю, навколо якої вибудовується психологічна й емоційна напруга опери.

Образ Флорії Тоски у веристській драматургії Дж. Пуччіні вирізняється винятковою психологічною багатовимірністю та динамікою розвитку. Впродовж дії опери героїня проходить складну траєкторію трансформацій – від закоханої й емоційно вразливої жінки до імпульсивної актриси, від трагічної злочинниці, вимушеної до вбивства Скарпіа, до постаті, що досягає апофеозу самопожертви. Такий послідовний еволюційний шлях є не лише сюжетним механізмом, а й структурним чинником формування *цілісного музично-драматичного образу*.

Багатоплановість характеру Тоски відбивається у широкій палітрі її вокальної партії: ліричні епізоди переплітаються з вибухами пристрасті, інтонаційна ніжність – із драматичними кульмінаціями, що символізують духовне

зростання та внутрішній конфлікт героїні. У фіналі вона постає не просто жертвою обставин, а носієм високого морального імпульсу, який перетворює особисту трагедію на акт героїчного самоутвердження.

У характеристиці головної героїні важливу роль відіграють не лише сольні епізоди, а й ансамблеві сцени, зокрема дуети. Саме через них розкривається психологічна багатогранність Тоски, її емоційна мінливість і внутрішня напруга. Сцена взаємодії Тоски та Каварадоссі вирізняється неоднозначністю: початкова атмосфера любовної ідилії швидко поступається місцем конфлікту, що виявляє суперечливість почуттів, ревності й драматичну непослідовність героїні.

Наслідки попереднього конфлікту досягають кульмінації в наступному епізоді – психологічному поєдинку Тоски зі Скарпіа, який завершується вбивством останнього. Однак цей акт не можна розцінювати як перемогу героїні: убивши Скарпіа, вона фактично ставить себе поза законом і прирікає на загибель. Проте саме в цій сцені відбувається моральне перевтілення Тоски – вона долає внутрішню спокусу підкоритися насильству й підкупу, зберігаючи людську гідність і вірність своєму почуттю до Маріо.

Драматургічна логіка опери вибудовується як послідовність взаємопов'язаних дуєтних сцен, у яких відбувається поступове заострення емоційної напруги та психологічна еволюція персонажів. Кожна нова взаємодія героїв не лише розвиває сюжет, але й поглиблює їхній внутрішній конфлікт, формуючи трагічний зміст твору.

Образ Флорії Тоски у драматургії Пуччіні постає як полістильний феномен, у якому поєднуються риси різних естетичних систем і культурних пластів. У першій дії героїня з'являється в амплуа романтичної жінки, сповненої почуттів і духовної піднесеності. Надалі вона діє вже в межах веристської естетики – у сценах із Каварадоссі та Скарпіа, де реалістична психологічна мотивація поєднується з емоційною безпосередністю. Скарпіа, майстер психологічної гри, керує її ревностями, маніпулюючи ними як театральними «нитками», що надає дії глибокого драматизму.

У другій дії Тоска постає в образі трагедійної героїні античного чи барокового типу: її

вчинки набувають характеру фатальної неминучості, а афект пристрасті переходить у вимір моральної величі. Ознаки барокової стилістики особливо відчутні в сцені після вбивства Скарпіа, де Tosca, втілюючи ритуал поминання, оточує тіло ворога запаленими свічками. Цей оркестрово-драматичний епізод перетворює її дію на сакралізований акт, у якому поєднуються мотиви кари, очищення і жертвності, підносячи героїню до рівня символічної постаті.

Пуччіні надає надзвичайно широкий простір для акторської та вокальної інтерпретації образу Флорії Tosca. Композитор вибудовує її партію як психологічну драму у звуках, де зміна емоційних станів – від ніжної любовної споглядальності до екзальтованої пристрасті, від ненависті до розпачу – становить основу драматургічного розвитку. Уже в першому невеликому аріозо, присвяченому домівці, героїня розкривається у стані ліричного умиротворення; у сцені зі Скарпіа – у вирі афективного напруження, що коливається між гнівом і відразою; у фіналі ж вона досягає абсолютної емоційної межі – трагізму і безвиході. Дослідниця Т. Воронова ставить питання: «У Флорії Tosca є вибір: стати жертвою чи вбивцею? Критики часто сперечаються щодо прийняття нею рішення про вбивство. Арія «Vissi d'arte» в музичному плані подібна до більшості передсмертних арій героїв в операх Пуччіні – щира й емоційна, але прощальна, проте ми знаємо, що Tosca – актриса, і талановита, якщо в це вірити не менш творчий Маріо Каварадоссі. То чи не награною є її роль жертви перед катом, перш ніж безстрашно вбити свого кривдника?» (Воронова, 2024: 44).

Партія Tosca побудована не за принципом єдиної кульмінації, а як низка внутрішніх емоційних вибухів, кожен із яких має власну динаміку, інтонаційний центр і психологічну глибину. Про це йдеться у дослідженні Я. Комарницького: «Послідовно реалізуючи ідею наскрізної оперної драматургії, Пуччіні знаходив переконливі сценічні колізії та музичні прийоми, щоб представити героя, розкрити його внутрішній світ, етично-емоційні мотиви його дій» (Комарницький, 2024: 31). Саме тому музична тканина образу вирізняється вибуховістю, контрастністю й хвилюючим рухом емоцій, у якому ліричні інтонації чергуються з напруженими спалахами афекту – від

героїчного опору до відчаю та духовного краху. Така структура робить образ Tosca винятково живим, мінливим і внутрішньо драматичним, відкриваючи широкі можливості для акторського перевтілення й глибокої інтерпретації.

Коли відбулася прем'єра «Tosca», якість виконання музикантів помітно зросла, адже від Дж. Пуччіні не надходило таких «відчайдушних» зауважень щодо оркестрових виконавців. Натомість у численних листах композитор часто висловлював невдоволення солістами (першого плану) та диригентами. Так, наприклад, диригент Алессандро Поме не користувався його симпатіями: «*Andrò a Torino martedì e che dio me la mandi buona colà! di certo il direttore mi farà sputar sangue e invocherò il mio buon Popi ad ogni momento* (Я їду до Турина у вівторок, і нехай Бог пошле мені там удачу! Диригент, звичайно, змусить мене „плюватися кров'ю“, і я постійно буду звертатися до мого доброго Попі)» (Russini, 2019: 392).

Дж. Пуччіні вимагав від виконавиці універсального голосу веристського типу, здатного поєднувати силу й гнучкість, блиск верхніх регістрів і м'якість тембрового забарвлення, ліричність і драматичну експресію. Вокальна партія Tosca передбачає високий рівень технічної та психологічної мобільності, адже характер героїні постійно змінюється – від ніжності й грайливості до відчаю й трагічного надлому. «Амплуа “героїня-актриса” вимагає динамічного розмежування психоемоційних станів, коли Tosca як професійна актриса (в сюжеті Сарду), удаючи впевненість, веде сценічну дію, залишаючись людиною і закоханою жінкою, щиро співпереживаючи і страждаючи» (Воронова, 2024: 52).

Партія Флорії Tosca належить до драматичного сопрано – голосового типу, що поєднує силу, яскравість і широкий динамічний діапазон. Цей тембр вирізняється насиченим, об'ємним звучанням і здатністю до вираження глибоких емоційних контрастів. Виконавиці з таким типом голосу, як правило, мають значний дихальний ресурс, що дає змогу впевнено тримати високі ноти з енергетичною наснагою та виразністю.

Разом із тим, партія Tosca вимагає від співачки не лише бездоганної вокальної техніки, але й постійної роботи над збереженням тембрової стійкості та фізіологічного здоров'я

голосу. Її виконання потребує високого рівня сценічної культури, акторської майстерності та життєвого досвіду, оскільки саме через емоційне напруження й драматичну насиченість розкривається глибинний психологічний зміст образу.

Роль може бути інтерпретована як драматичним сопрано з потужним, насиченим звучанням, так і лірико-драматичним голосом, здатним до тонких нюансів і внутрішньої емоційної гнучкості. Така вокальна концепція підкреслює поліфонічність образу Тоски, де технічна майстерність співачки невіддільна від глибокої психологічної достовірності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Опера «Тоска» – одна з найнапруженіших у драматичному й акторському плані – і сьогодні продовжує привертати увагу слухачів та виконавців. Її сценічна складність полягає

насамперед у необхідності переконливо втілити внутрішньо суперечливий і багатовимірний образ головної героїні. Для адекватної інтерпретації Тоски співачка має володіти не лише універсальним голосом, здатним охоплювати широкий динамічний і тембровий діапазон, але й високим рівнем акторської майстерності, що дозволяє передати психологічну глибину, афективну мінливість і трагічну долю персонажа.

Перспективи подальших досліджень лежать в площині аналізу специфіки вокально-технічного та акторського втілення образу Тоски, динаміки його емоційних станів, а також порівняння різних інтерпретацій виконавиць. Осмислення Тоски як поліфонічного образу, що поєднує психологізм, моральну силу, відкриває нові можливості для розуміння еволюції жіночого начала й трансформації оперного амплуа на межі романтизму і веризму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Intermusic*. 2012. Вип. 34. С. 383–393.
2. Воронова Т. Взаємодія національного та міжнародного досвіду в інтеграційно-культуротворчих процесах сьогодення (на прикладі опери Дж. Пуччіні «Тоска»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 76, том 1, 2024. С. 83–87.
3. Воронова Т. Опера Джакомо Пуччіні «Тоска»: режисерсько-комунікативний концепт утілення. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2024. 113 с.
4. Комарницький Я. Музичний театр Джакомо Пуччіні як мистецький феномен. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2024. С. 30–33.
5. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2004. 203 с.
6. Кулик В. Джакомо Пуччіні: «Приготуйте мені щось таке, щоб я змусив світ заплакати...». URL: <http://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-pryhotuyte-meni-shchos-take-shchob-ia-zmusyv-svit-zaplakaty/> (дата звернення: 27.09.2025).
7. Badal J. J. *Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1996. 200 p.
8. Conati M. Guide Themes and ‘Reminiscences’ in Puccini’s *Tosca*, in Burton – Vandiver Nicassio – Ziino 2005, pp. 167–182.
9. Puccini G. *Epistolario*. Vol. 2: 1897–1901 / ed. by Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2019. 704 p.
10. Tommasi C.O. The Entanglement of Religion, Lust, and Power and Some Neglected Classical Sources in Puccini’s *Tosca*. *Chaos e Kosmos XXI*, 2020. URL: http://www.chaosekosmos.it/pdf/2020_03.pdf (дата звернення: 04.08.2025).

REFERENCES:

1. Badal, J. J. (1996). *Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”*. Kent, Ohio: Kent State University Press. 200 p. [in English].
2. Chunmei, V. (2012). Khudozhnia spetsyfika zhinochykh obraziv opernoho veryzmu u vokalnomu vykonavstvi [Artistic specificity of female images of opera verism in vocal performance]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Kharkiv: KhNU im. I. Kotliarevskoho. Pp. 383–393. [in Ukrainian].

3. Conati, M.(2005). Guide Themes and ‘Reminiscences’ in Puccini’s *Tosca*, in Burton – Vandiver Nicassio – Ziino 2005, pp. 167–182 [in English].
4. Komarnytskyi, Y. (2024). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini yak mystetskyi fenomen* [Giacomo Puccini's musical theater as an artistic phenomenon]. *Music in dialogue with modernity: educational, art history, and cultural studies: materials from the International Scientific and Practical Conference, Kyiv, April 17–18, 2024* / Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Faculty of Music Arts. Kyiv: KNUKiM. Pp. 30–33 [in Ukrainian].
5. Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)* [Giacomo Puccini's music theatre in the art's context of the first quarter of the 20th century (based on the composer's later works)]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 203 p. [in Ukrainian].
6. Kulik, V. (2019). *Dzhakomo Puchchini: «Pryhotuite meni shchos take, shchob ya zmusyv svit zaplakaty...»* [Giacomo Puccini: “Prepare something for me that will make the world cry...”] URL: <http://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-pryhotuite-meni-shchos-take-shchob-ia-zmusyv-svit-zaplakaty/> (Date of access: 27.09.2025) [in Ukrainian].
7. Puccini, G. (2019). *Epistolario* [Correspondence]. Vol. 2: 1897–1901 / ed. by Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2019. 704 p. [in Italian].
8. Tommasi, C.O. (2020). The Entanglement of Religion, Lust, and Power and Some Neglected Classical Sources in Puccini’s *Tosca*. *Chaos e Kosmos XXI*, 2020. URL: http://www.chaosekosmos.it/pdf/2020_03.pdf (Date of access: 04.08.2025) [in English].
9. Voronova, T. (2024). *Vzaiemodiia natsionalnoho ta mizhnarodnoho dosvidu v intehratsiino-kulturotvorchykh protsesakh sohodennia (na prykladi opery Dzh. Puchchini «Toska»)* [Interaction of national and international experience in the integration and culture-creating processes of today (based on the example of G. Puccini's opera “*Tosca*”)]. *Topical issues of the humanities*. Issue 76, vol. 1. P. 83–87 [in Ukrainian].
10. Voronova, T. (2024). *Opera Dzhakomo Puchchini «Toska»: rezhysersko-komunikatyvnyi kontsept utillennia* [Giacomo Puccini's opera “*Tosca*”: a directorial and communicative concept of embodiment]. *Scientific justification of a creative art project for obtaining a creative degree of Doctor of Arts in the specialty 026 “Performing Arts.”* P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv. 113 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.2:784.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-2>**Наталія БОРИСЕНКО**

викладач кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет імені Івана Франка, вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, Україна, 10008

ORCID: 0000-0001-9358-1243

Бібліографічний опис статті: Борисенко, Н. (2025). Жанрові інтерпретації відомих композицій Володимира Івасюка сучасними виконавцями. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-2>

ЖАНРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІДОМИХ КОМПОЗИЦІЙ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА СУЧАСНИМИ ВИКОНАВЦЯМИ

У статті досліджується феномен жанрових трансформацій пісенної спадщини Володимира Івасюка як ключовий механізм її відродження та інтеграції в сучасний український та світовий культурний простір.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі жанрових трансформацій пісенної спадщини Володимира Івасюка, здійснених сучасними українськими виконавцями.

У роботі застосовано комплекс загальнонаукових та спеціальних **методів**. Зокрема, історико-хронологічний метод використано для вивчення еволюції сприйняття творчості Володимира Івасюка від класичних виконавців до найактуальніших сучасних інтерпретаторів. Музикознавчий аналіз застосовано для детального дослідження жанрової механіки, аранжувальних рішень та інструментальної палітри в кавер-версіях. Порівняльно-зіставний метод дозволив виявити спільні та відмінні риси між оригінальними творами та їхніми новими трактуваннями. Нарешті, культурологічний метод використано для визначення соціокультурної ролі цих інтерпретацій у сучасному медіапросторі, особливо у контексті актуалізації патріотичних тем.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше здійснено системний аналіз сучасних жанрових інтерпретацій найбільш знакових композицій Володимира Івасюка, а також обґрунтовано ідею про те, що його пісні у сучасному звучанні є потужним інструментом культурної дипломатії та регіональної культурної репрезентації.

Висновки дослідження полягають у тому, що нами підтверджено універсальність і жанрову пластичність творчості Володимира Івасюка. Встановлено, що сучасні жанрові інтерпретації є найефективнішим механізмом оновлення його спадщини, успішно виконуючи функцію культурного містка між поколіннями. Ці трансформації не лише збагачують українську музичну мову, а й відіграють важливу соціокультурну роль у зміцненні національної ідентичності. Перспективи подальших досліджень сфокусовані на вивченні ролі спадщини Володимира Івасюка як потужного інструменту культурної дипломатії та його медійної присутності на міжнародних платформах.

Ключові слова: Володимир Івасюк, жанрові інтерпретації, кавер-версія, українська естрада, музична спадщина, сучасні виконавці.

Nataliia BORYSENKO

Lecturer at the Department of Art Education, Ivan Franko Zhytomyr State University, 40 Velyka Berdychivska St, Zhytomyr, Ukraine, 10008

ORCID: 0000-0001-9358-1243

To cite this article: Borysenko, N. (2025). Zhanrovi interpretatsii vidomykh kompozytsii Volodymyra Ivasyuka suchasnymy vykonavtsiamy [Genre interpretations of Volodymyr Ivasyuk's famous compositions by contemporary performers]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-2>

GENRE INTERPRETATIONS OF VOLODYMYR IVASYUK'S FAMOUS COMPOSITIONS BY CONTEMPORARY PERFORMERS

The article explores the phenomenon of genre transformations in the song legacy of Volodymyr Ivasyuk as a key mechanism for its revitalization and integration into the modern Ukrainian and global cultural space.

The aim of the article is to provide a comprehensive analysis of the genre transformations of Volodymyr Ivasyuk's song heritage as performed by contemporary Ukrainian artists.

*The research employs a combination of general scientific and specialized **methods**. In particular, the historical-chronological method is used to trace the evolution of the perception of Volodymyr Ivasyuk's work – from classical performers to the most recent contemporary interpreters. The musicological analysis serves to examine in detail the genre mechanics, arrangement techniques, and instrumental palette in modern cover versions. The comparative method enables the identification of similarities and differences between the original works and their new interpretations. Finally, the cultural studies approach is applied to determine the sociocultural role of these interpretations in the modern media space, especially in the context of the actualization of patriotic themes.*

*The **scientific novelty** of the study lies in the fact that it offers, for the first time, a systematic analysis of contemporary genre interpretations of Volodymyr Ivasyuk's most iconic compositions and substantiates the idea that his songs, in their modern sound, serve as a powerful tool of cultural diplomacy and regional cultural representation.*

*The **conclusions** indicate that the research confirms the universality and genre flexibility of Volodymyr Ivasyuk's creative legacy. It is established that contemporary genre interpretations are the most effective mechanism for revitalizing his heritage, successfully functioning as a cultural bridge between generations. These transformations not only enrich the Ukrainian musical language but also play an important sociocultural role in strengthening national identity. Further research perspectives are focused on exploring the role of Volodymyr Ivasyuk's legacy as a potent instrument of cultural diplomacy and of his media presence on international platforms.*

Key words: Volodymyr Ivasyuk, genre interpretations, cover version, Ukrainian pop music, musical heritage, contemporary performers.

Актуальність проблеми. В контексті динамічних культурних та суспільних змін в Україні набуває особливого значення інтерпретація відомих композицій Володимира Івасюка сучасними виконавцями. Творча спадщина цього композитора, яка є золотим фондом національної естради, вимагає постійного оновлення та інтеграції в актуальний культурний контекст, щоб не перетворитися на суто історичний артефакт. Дослідження цих трансформацій є важливим, оскільки жанрові обробки (у стилях електроніки, фолк-року чи сучасної балади) виступають механізмом культурного діалогу між поколіннями, забезпечуючи зв'язок між класичними мелодичними основами та молодіжною аудиторією, орієнтованою на світові тренди. З музикознавчої точки зору, аналіз кавер-версій дозволяє дослідити еволюцію української музичної мови, її жанрову пластичність та здатність до асиміляції інноваційних аранжувальних рішень. Крім того, ці інтерпретації є потужним інструментом культурної дипломатії, адже в осучасненому звучанні пісні Володимира Івасюка мають значний потенціал для просування українського мистецтва на міжнародну арену, підтверджуючи універсальність і життєздатність українського культурного коду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика творчої спадщини Володимира Івасюка та її впливу на українську музичну культуру привертала й продовжує привертати значну увагу як музикознавців, так і культурологів. Зокрема, питанням біографічного контексту, жанрово-стильових особливостей його композицій та їхнього значення у становленні

української естради присвятили свої праці такі дослідники, як О. Василишина, Л. Кияновська, А. Палійчук та інші, які зосереджувалися на історичному аналізі феномену ВІА-руху та ролі композитора у 70-х роках ХХ століття. Вагомий внесок у вивчення музично-поетичної взаємодії та фольклорних джерел у піснях Івасюка зробили О. Довгань та Г. Мисько, висвітлюючи глибинний зв'язок його творчості з карпатською мелодикою. Питаннями збереження та популяризації його спадщини, а також її місця в українській культурній ідентичності займалися А. Палійчук, Н. Філіпчук, М. Скорик. У той же час, наразі відсутні ґрунтовні та системні дослідження сучасних жанрових інтерпретацій найбільш відомих композицій Володимира Івасюка.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі жанрових трансформацій пісенної спадщини Володимира Івасюка, здійснених сучасними українськими виконавцями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість Володимира Івасюка (1949–1979 рр.) – це явище, яке стало поворотним моментом в історії української популярної музики, символізуючи її вихід із рамок фольклорної автентики до якісної сучасної естради із національним обличчям.

Будучи одночасно композитором, поетом-піснярем і виконавцем, Володимир Івасюк створив унікальний музичний стиль, який гармонійно поєднав західноукраїнську мелодику, натхненну Карпатами, з елементами світових естрадних та поп-тенденцій того часу. Його пісні – легендарні «Червона рута» та «Водограй» – швидко набули всенародної любові, вражали своєю ліричністю, ширістю та глибокою мелодійністю,

забезпечивши українській естраді не лише внутрішній успіх, але й міжнародне визнання (Лавринчук, 2019).

Володимир Івасюк став основоположником феномену українського ВІА-руху і втілював ідею нової, модерної української пісні, яка була одночасно і глибоко національною, і універсально зрозумілою. Його трагічна і загадкова смерть у віці 30 років обірвала блискучу кар'єру, але залишила по собі золотий фонд із понад ста композицій, які й сьогодні слугують невичерпним джерелом для жанрових інтерпретацій та є невід'ємною частиною української культури.

Композиції Володимира Івасюка виконувало величезне число артистів – від перших зірок української естради 70-х років ХХ ст. до найактуальніших сучасних виконавців. Умовно їх можна розділити на дві групи: класичні (оригінальні) та сучасні (інтерпретатори).

Так, класичні виконавці зробили пісні Володимира Івасюка легендарними і забезпечили їм всенародну любов. Вокально-інструментальний ансамбль «Смерічка», створений під керівництвом Левка Дутківського, став справжньою творчою лабораторією та колискою нової української естради, а також основним майданчиком для реалізації та першого виконання пісень відомого композитора. Саме в «Смерічці», де Володимир Івасюк деякий час сам працював музичним керівником і виконував власні твори, народилися та набули легендарного звучання хіти «Червона рута» та «Водограй» (Василишин, 2009).

Василь Зінкевич у творчій долі Володимира Івасюка відіграв роль першовідкривача та яскравого інтерпретатора, будучи однією з ключових вокальних зірок ВІА «Смерічка» в період його становлення. Його потужний, емоційний тенор і виразна сценічна харизма ідеально пасували для драматичних і динамічних пісень композитора, одразу забезпечивши їм шалений успіх. Саме він, разом із Назарієм Яремчуком та іншими учасниками «Смерічки», представив публіці одну з найвидатніших українських пісень – «Червону руту», перетворивши її на миттєвий хіт, що став символом епохи (Василишин, 2009).

Назарій Яремчук – ще один «золотий» голос ВІА «Смерічка» та ключовий інтерпретатор ліричної та романтичної частини творчої спадщини Володимира Івасюка. Його м'який,

задушевний тенор і висока виконавська культура ідеально пасували для глибоких та емоційно насичених пісень, які стали візитівкою української естради 70-х років ХХ ст. Крім виконання (разом із Василем Зінкевичем) легендарної «Червоної рути», з його ім'ям пов'язують також і виконання «Водограю» (у дуеті з Мирославою Єжеленко) та хіта «Я піду в далекі гори» («Мила моя»). Завдяки своєму таланту та співпраці Василем Івасюком, Назарій Яремчук став одним із найяскравіших символів української музики, забезпечивши пісням композитора тривалу популярність та народну любов (Василишин, 2009).

Найвизначнішим творчим тандемом української естради стала співпраця Володимира Івасюка та Софії Ротару, адже саме її унікальний, дзвінкий і ліричний вокал став голосом епохи Володимира Івасюка, а сама співачка вважається беззаперечним лідером у виконанні його творів. Композитор часто створював пісні, ідеально орієнтуючись на її тембр і виконавську манеру, що забезпечило вибухову популярність таких хітів, як «Червона рута» та «Водограй», які здобули всесоюзну та міжнародну славу і вивели українську естраду на новий якісний рівень. Софія Ротару значно розширила репертуар, включивши не лише танцювальні, але й глибоко ліричні композиції, такі як «Пісня буде поміж нас», «Два перстені» та «Лиш раз цвіте любов», а її внесок був настільки вагомим, що вона випустила цілу платівку «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару» (1977 р.), що підкреслило фундаментальність їхнього творчого зв'язку та забезпечило безсмертя його музиці (Фещук, 2007).

Якщо говорити про сучасних виконавців, то ними переосмислюється творчість Володимира Івасюка у найрізноманітніших стилях: від електроніки та року до джазу.

Так, легендарний львівський рок-гурт «Плач Єремії» видав у 2002 році студійний альбом «Наш Івасюк», який був повністю присвячений пісенній спадщині Володимира Івасюка. Цей альбом став важливим внеском у сучасну українську музику, оскільки являє собою тріб'ют (шану) геніальному композитору в жанрі року та фолк-року.

Альбом «Наш Івасюк» став частиною концептуальної серії, започаткованої лідером гурту Тарасом Чубаєм на зламі століть. Ця серія, до якої також увійшли «Наше Різдво» (1998 р.) та

«Наші партизани» (2000 р.), мала на меті нагадати українцям про їхні культурні та історичні корені. Тарас Чубай прагнув показати «справжнє і достойне обличчя Володимира Івасюка», протиставляючи своє якісне рок-прочитання численним, часто неякісним інтерпретаціям, що з'явилися у 90-х роках. Для Тараса Чубая пісні Володимира Івасюка були «єдиним промінчиком у советській музиці», на якій він виховувався (Докієн, 2019).

Найбільш знаковою та впізнаваною роботою з альбому стала інтерпретація пісні «Я піду в далекі гори». Для молоді першої чверті ХХІ століття саме версія «Плачу Єремії» стала першим і головним асоціативним рядом до цього твору. Жанрова особливість цієї версії полягає у тому, що джерелом натхнення для аранжування став концерт Боба Марлі, і це призвело до створення несподіваної та «сонячної» версії, яку часто називають «сонячним реггі». Завдяки своїй енергетиці, пісня на концертах гурту завжди виконується з активним залученням публіки та великим хором глядачів.

У 2009 році, у ювілейний рік Володимира Івасюка, проєкт «Наш Івасюк» переріс у масштабний мистецький марафон, який ініціював Тарас Чубай у Львівському національному академічному театрі опери та балету. У цьому концерті, який підтвердив незгасаючий вплив Володимира Івасюка на українську культуру, взяли участь такі відомі колективи та виконавці, як «Пікардійська терція», гурти «Дивні» та «Кому вниз», струнний квартет «Віртуози Львова» та Віктор Морозов.

Співачка Оксана Муха, яку часто називають «душею української пісні», є однією з найчутливіших і найпослідовніших інтерпретаторок ліричної спадщини Володимира Івасюка в сучасному українському музичному просторі. Її творчий підхід полягає у збереженні мелодійної ліричності й автентичності оригінальних творів, до яких вона додає елементи сучасного акустичного та витонченого етно-вокалу. Це дозволяє її інтерпретаціям звучати поза часом, наповнюючи класичні композиції новою емоційною глибиною без кардинальної жанрової зміни.

Оксана Муха активно включає твори композитора у свій репертуар, демонструючи їхню жанрову багатогранність. «Я піду в далекі гори» – сольне виконання цього хіта співачкою відоме своєю акустичною чистотою та глибиною, де

акцент зроблено на вокальній майстерності та фольклорному корінні мелодії, підкреслюючи гірську лірику тексту В. Івасюка. «Над морем» – цю композицію вона виконувала у творчій колаборації з вокальною формацією «Пікардійська Терція»; і це поєднання забезпечило пісні академічне, але водночас дуже ніжне і багатогранне вокальне поліфонічне звучання, що підкреслило мелодійну складність композиції. Однією з найбільш масштабних робіт співачки є виконання пісні «У долі своя весна» Володимира Івасюка у супроводі симфонічного оркестру в обробці композитора Романа Мельника. Такий підхід підніс естрадні твори до рівня високої академічної музики, демонструючи їхню велич та гармонійну довершеність, а вокал Оксани Мухи органічно вписався у розкішне симфонічне полотно (Ніколаєва, 2021).

Завдяки своїй манері, Оксана Муха забезпечує гідне та камерне звучання спадщини Володимира Івасюка, що особливо цінується шанувальниками, які прагнуть знайти місток між класичним звучанням і сучасним виконавським стилем.

Гурт «Скрябін» також виконував пісні Володимира Івасюка, зокрема на концертах, де музиканти робили власні інтерпретації його творів. Це свідчить про глибоку повагу до спадщини В. Івасюка, яка продовжувала надихати інших артистів навіть після його смерті. У 2009 році в рамках концерту до 60-річчя від дня народження композитора, гурт «Скрябін» виконав дитячу пісеньку Володимира Івасюка у своїй інтерпретації. Це стало прикладом того, як музиканти продовжували співати пісні В. Івасюка по-своєму, зберігаючи їх в українському культурному просторі (Кравців, 2007).

Співпраця американської співачки Брії Блессінг (Bria Blessing) та українського гурту «ShockolaD» (відомого своєю роботою на синтезі джазу, фанку та етніки) подарувала одну з найоригінальніших та найвишуканіших жанрових інтерпретацій пісні «Червона рута» Володимира Івасюка. Їхнє виконання, що вперше прозвучало ще у 2019 році, відійшло від традиційного естрадного чи поп-звучання на користь етно-джазового формату.

Ця версія є унікальною, оскільки вона поєднує чуттєвий, м'який вокал Брії Блессінг, що вносить елемент американського соулу, з вишуканими джазовими гармоніями та імпровізаційними

вставками від «ShockolaD». Класична мелодія Володимира Івасюка тут не просто осучаснена, а переосмислена через призму джазової школи, що надає їй глибини та інтелектуальності, зберігаючи при цьому впізнавану українську лірику.

Ця інтерпретація стала частиною масштабного проєкту «IVASYUK», метою якого було не лише вшанування пам'яті композитора, але й ознайомлення іноземної публіки з його творчістю. Завдяки цьому проєкту, музиканти успішно виступали на міжнародних сценах, зокрема у США та Швейцарії, використовуючи джазові та світові музичні форми як універсальний міст для представлення української культури. Таким чином, їхня «Червона рута» слугує яскравим прикладом культурної дипломатії, демонструючи, як спадщина Івасюка здатна органічно вписуватися у складні та глобальні музичні жанри (Стахів, 2025).

Гурт «TVORCHI», відомий своїми стильними електронними та інді-поп аранжуваннями, представляє сучасне покоління виконавців, які переосмислюють спадщину Володимира Івасюка, інтегруючи її у світові музичні тренди. Їхня інтерпретація пісні «Я піду в далекі гори» («Мила моя») у 2023 році є яскравим прикладом такої жанрової трансформації: вони запропонували ніжне електронне прочитання класичної композиції, замінивши фольклорну інструментовку на мінімалістичні синтезаторні партії та динамічні біти. Цей підхід дозволяє зберегти оригінальну ліричну мелодію Володимира Івасюка, надавши їй при цьому актуального, атмосферного й медитативного звучання, що робить твір доступним і привабливим для сучасної молодшої аудиторії (Кіреєва, 2025).

Гурт «NAZVA», відомий своєю оригінальною сумішшю інді-попу, фольклору та експериментальних жанрів, запропонував свій неординарний погляд на пісню Володимира Івасюка «На швидких поїздах» (більш відому як «Краса»). Вибір саме цієї композиції не був випадковим: для музикантів вона стала нагодою вкотре нагадати про свій унікальний «галицько-донбаський» статус, адже вокаліст гурту родом із Донецчини.

Інтерпретація «Краси» від «NAZVA» вирізняється своєю жвавістю та яскравістю, що є характерною рисою їхнього стилю. Вони відійшли від традиційного естрадного звучання, наповнивши трек сучасною енергією та гумором. Пісня, яка

оспіває красу Донбасу, у виконанні гурту набуває особливої актуальності та сміливості, представляючи регіон через призму легкості та певної «наївності», які, на переконання музикантів, були притаманні й самому Івасюку (Борисович, 2023).

Гурт «NAZVA» не обмежився лише однією інтерпретацією спадщини Володимира Івасюка, запропонувавши ще й власне бачення всесвітньо відомої пісні «Водограй», яка свого часу стала однією з найбільш знакових українських композицій у світі. У своїй версії гурт зберіг ясність оригінальної мелодії, що відсилає до її автора та найперших виконавців, але додав несподіваних елементів драматизму та витонченості. Цей ефект досягається завдяки використанню струнних інструментів, які наповнюють аранжування глибиною та певним академічним звучанням. Таким чином, «NAZVA» майстерно поєднує свій унікальний інді-фолк стиль із класичною структурою, підтверджуючи універсальність «Водограю» та його здатність до жанрових метаморфоз у сучасній музиці.

Крім того, гурт «NAZVA» звернувся до однієї з менш відомих, але напрочуд чарівних пісень Володимира Івасюка – «Капелюх». Цей вибір є показовим, адже, на відміну від каверів на масові хіти, як-от «Водограй», інтерпретація «Капелюха» відкриває для широкої публіки філософську та гумористичну сторону творчості композитора. Пісня, де простий головний убір стає символом гідності, легкості та радості життя, була виконана гуртом «NAZVA» з їхнім фірмовим поєднанням інді-року та фольклорних мотивів. Це дозволило зберегти відчуття живого подиху 70-х та легкість оригіналу, одночасно додавши сучасного, дещо іронічного й експериментального звучання, що є характерним для галицько-донбаської команди (Борисович, 2023).

Ці три переспіви увійшли до проєкту «Феномен Івасюка», який гурт започаткував, демонструючи цим свою повагу до спадщини композитора та своє бачення того, як класична українська пісня може інтегруватися у сучасний авангардний музичний контекст. Їхні версії усіх трьох композицій слугують прикладом сміливої жанрової трансформації, яка не боїться експериментувати з ритмом та регіональними культурними кодами.

Відомий український рок-гурт «Друга Ріка» звернувся до ліричної спадщини Володимира

Івасюка, запропонувавши власну інтерпретацію пісні «Запроси мене у сні». Цей кавер набув особливого значення, оскільки став частиною проєкту «Re: Yaremchuk», ініційованого Марією Яремчук на честь її батька, Назарія Яремчука, у чиєму виконанні ця композиція вперше здобула широку популярність. «Друга Ріка» майстерно адаптувала пісню під свій фірмовий стиль, наповнивши її глибоким, насиченим звучанням, характерним для альтернативного року. Музиканти зберегли оригінальну особливу лірику та романтичний настрій твору, але додали драматизму завдяки потужним гітарним партіям, виразній ритм-секції та емоційному вокалу Валерія Харчишина. Таким чином, «Друга Ріка» перетворила класичну естрадну баладу на сучасний рок-гімн, забезпечуючи її довговічність у новому жанровому вимірі (Стахів, 2025).

Співак «SHUMEI» (Олег Шумей) став одним із найяскравіших молодих інтерпретаторів спадщини Володимира Івасюка, запропонувавши неймовірно популярну та чутливу версію пісні «Балада про мальви» (яку він виконує під скороченою назвою «Мальви»). Оригінальний твір, написаний Івасюком на вірші Богдана Гури, завжди був однією з найглибших і найтрагічніших балад у його репертуарі, присвяченою темі втрати та пам'яті про загиблих синів.

Виконання «SHUMEI» набуло надзвичайної популярності у сучасний період завдяки надзвичайній емоційності, адже співак надав пісні максимально чутливого та проникливого звучання, використовуючи свій потужний, але водночас ліричний вокал. Його інтерпретація відзначається мінімалістичним, але глибоким аранжуванням, що фокусує всю увагу слухача на трагічному змісті тексту. Крім того, ця композиція наразі є актуальною у контексті сучасних подій в Україні, коли тема втрати, материнського горя та пам'яті про захисників набула нового, пронизливого сенсу. Виконання «SHUMEI» резонувало

з цими емоціями, зробивши пісню не просто класичним хітом, а катарсичним гімном сучасності (Пянтковський, 2024).

Таким чином, жанрові інтерпретації композицій Володимира Івасюка сучасними виконавцями є життєво необхідним і динамічним процесом, який забезпечує безсмертя його музичній спадщині. Сучасні артисти будують культурний місток між поколіннями, переосмислюючи класичні мелодії Володимира Івасюка. Вони не просто створюють кавери, а трансформують твори в актуальні музичні форми (від джазу до альтернативного року), підтверджуючи універсальність його мелодичного генія та ефективно інтегруючи українську музичну класику у світовий і сучасний контекст.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження підтвердило універсальність і життєздатність пісенної спадщини Володимира Івасюка, довівши, що жанрові інтерпретації є найефективнішим механізмом її відродження та інтеграції у сучасний культурний простір. Встановлено, що завдяки трансформаціям (від електронного звучання «TVORCHI» до чуттєвих балад «SHUMEI» та рок-версій «Другої Ріки») класичні мелодії Володимира Івасюка успішно виконують функцію культурного містка, залучаючи нову молодіжну аудиторію та підтверджуючи високу жанрову пластичність оригіналу. Ці інтерпретації, зокрема ті, що мають глибокий емоційний чи регіональний підтекст, не лише збагачують українську музичну мову, а й відіграють важливу соціокультурну роль у зміцненні національної ідентичності, демонструючи нерозривність мистецької традиції.

Перспективи подальших досліджень можуть бути сфокусовані на вивченні ролі спадщини Володимира Івасюка як потужного інструменту культурної дипломатії України, що є особливо актуальним в умовах активізації національного культурного представництва у світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисович Д. Пісня за піснею: Nazva про мініальбом «Феномен Івасюка». *Лірум*. 2023. URL: <https://liroom.com.ua/news/nazva-track-by-track/>
2. Василишин О. М. Володимир Івасюк: сила серця і таланту. Львів: Укр. акад. друкарства, 2009. 368 с.
3. Докієн О. Пісні Івасюка «Я піду в далекі гори» 50 років. Про історію написання, «Плач Єремії» та Боба Марлі. *Шпальта*. 2019. URL: <https://shpalta.media/2019/02/07/pisni-ivasyuka-ya-pidu-v-daleki-gori-50-rokiv-pro-istoriyu-napisannya-plach-yeremi%D1%96-ta-boba-marli/>
4. Кіресєва В. «Мила моя»: TVORCHI випустили римейк пісні Володимира Івасюка, що підкорив мережу. *TuKuiv*. 2025. URL: <https://tykyiv.com/en/news/mila-moia-tvorch-vipustili-rimeik-pisni-volodimira-ivasiuka-shcho-pidkoriv-merezh/>

5. Кравців І. Оксана Івасюк: «Володя завжди був авангардним». *Вечірні Чернівці*. 2007. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=oksana_ivasjuk_volodya_zavzhdy_buv_avangardnym
6. Лавринчук О.В., Савін С. Душа у кожній пісні. *Творчість Володимира Івасюка в контексті сучасної національної культури*: збірник матеріалів студентського науково-регіонального форуму. Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2019. С. 133–139.
7. Ніколаєва К. Багатство української мелодики у баченні Володимира Івасюка. *Письменницький портал П.Юрика*. 2021. URL: <https://pilipyurik.com/news/bahatstvo-ukrainskoi-melodyky-u-bachenni-volodymyra-ivasiuka/>
8. Пянтковський В. SHUMEI у YouTube-шоу Тіни Кароль зробив кавер на хіт Володимира Івасюка 1977 року. *Коротко про*. 2024. URL: <https://kp.ua/ua/culture/a690328-shumei-u-youtube-shou-tini-karol-zrobiv-kaver-na-khit-volodimira-ivasjuka-1977-roku>
9. Стахів А. Володимиру Івасюку 76: топ-5 сучасних переспівів творів відомого автора. *Еспreso*. 2025. URL: <https://zahid.espreso.tv/kultura-volodimiru-ivasjuky-76-top-5-suchasnikh-perespiviv-tvoriv-vidomogo-avtora>
10. Фещук Н. Пісня буде поміж нас. Софія Ротару і Володимир Івасюк: «двоє популярних». *Дзеркало тижня*. 2007. №28. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=sofiya_rotaru_i_volodymyr_ivasjuk_dvoye_populyarnyh

REFERENCES:

1. Borysovych D. (2023) Pisnia za pisneiu: Nazva pro minialbom «Fenomen Ivasiuka». [Song by song: Nazva about the mini-album «The Ivasyuk Phenomenon»]. *Lirum*. URL: <https://liroom.com.ua/news/nazva-track-by-track> [in Ukrainian].
2. Vasylyshyn O.M. (2009) Volodymyr Ivasiuk: syla sertsia i talantu. [Volodymyr Ivasyuk: the power of heart and talent]. Lviv: Ukr. akad. Drukarstva. 368 s [in Ukrainian].
3. Dokiien O. (2019) Pisni Ivasiuka «Ja pidu v daleki hory» 50 rokiv. Pro istoriiu napysannia, «Plach Yeremii» ta Boba Marli. [Ivasyuk's song «I will go to distant mountains» is 50 years old. About the history of writing, «Lamentations of Jeremiah» and Bob Marley]. *Shpalta*. URL: <https://shpalta.media/2019/02/07/pisni-ivasjuka-ya-pidu-v-daleki-gori-50-rokiv-pro-istoriiu-napisannya-plach-yeremi%D1%96-ta-boba-marli> [in Ukrainian].
4. Kireieva V. (2025) «Myla moia»: TVORCHI vypustyli rymeik pisni Volodymyra Ivasiuka, shcho pidkoryv merezhu. [«My dear»: TVORCHI released a remake of Volodymyr Ivasyuk's song that conquered the Internet]. *TyKyiv*. URL: <https://tykyiv.com/en/news/mila-moia-tvorchi-vipustili-rimeik-pisni-volodimira-ivasiuka-shcho-pidkoriv-merezhu> [in Ukrainian].
5. Kravtsiv I. (2007) Oksana Ivasiuk: «Volodia zavzhdy був avangardnym». [Oksana Ivasyuk: «Volodya was always avant-garde»]. *Vechirni Chernivtsi*. 2007. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=oksana_ivasjuk_volodya_zavzhdy_buv_avangardnym [in Ukrainian].
6. Lavrynychuk O.V., Savin S. (2019) Dusha u kozhnii pisni. [The soul in every song]. *Tvorchist Volodymyra Ivasiuka v konteksti suchasnoi natsionalnoi kultury*: zbirnyk materialiv studentskoho naukovo-rehionalnoho forumu. Vinnytsia: VMHO «Rozvytok». 133–139 [in Ukrainian].
7. Nikolaieva K. (2021) Bahatstvo ukrainskoi melodyky u bachenni Volodymyra Ivasiuka. [The richness of Ukrainian melody in the vision of Volodymyr Ivasyuk]. *Pysmennyskyi portal P.Iuryka*. URL: <https://pilipyurik.com/news/bahatstvo-ukrainskoi-melodyky-u-bachenni-volodymyra-ivasiuka> [in Ukrainian].
8. Piantkovskyi V. (2024) SHUMEI u YouTube-shou Tiny Karol zrobyv kaver na khit Volodymyra Ivasiuka 1977 roku. [SHUMEI covered Volodymyr Ivasyuk's 1977 hit on Tina Karol's YouTube show]. *Korotko pro*. URL: <https://kp.ua/ua/culture/a690328-shumei-u-youtube-shou-tini-karol-zrobiv-kaver-na-khit-volodimira-ivasjuka-1977-roku> [in Ukrainian].
9. Stakhiv A. (2025) Volodymyru Ivasiuku 76: top-5 suchasnykh perespiviv tvoriv vidomoho avtora. [Volodymyr Ivasyuk 76: top 5 modern retellings of works by the famous author]. *Espresso*. URL: <https://zahid.espreso.tv/kultura-volodimiru-ivasjuky-76-top-5-suchasnikh-perespiviv-tvoriv-vidomogo-avtora> [in Ukrainian].
10. Feshchuk N. (2007) Pisnia bude pomizh nas. Sofiia Rotaru i Volodymyr Ivasiuk: «dvoie populiarnykh». [The song will be between us. Sofia Rotaru and Volodymyr Ivasyuk: «two popular ones»]. *Dzerkalo tyzhnia*. №28. URL: http://www.ivasjuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=sofiya_rotaru_i_volodymyr_ivasjuk_dvoye_populyarnyh [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-3>**Олександр ВІЛА-БОЦМАН**

доктор філософії, доцент кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000

ORCID: 0000-0002-5186-893X

Бібліографічний опис статті: Віла-Боцман, О. (2025). Ціннісно-світоглядні засади та рефлексивність хормейстера в українському контексті культурної стійкості. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 17–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-3>

ЦІННІСНО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ТА РЕФЛЕКСИВНІСТЬ ХОРМЕЙСТЕРА В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ СТІЙКОСТІ

Мета роботи. Дослідити, як особистісні цінності, світоглядні орієнтири та рефлексивність хормейстера формують його професійний шлях і сприяють збереженню тяглості української хорової традиції в умовах сучасних трансформацій. **Методологія.** Застосовано культурологічний та герменевтичний підхід: явище розглядається крізь призму взаємодії художніх традицій і суспільних викликів, проаналізовано наукові праці українських і зарубіжних дослідників за останні 10 років з проблематики хорового мистецтва. Використано історико-аналітичний метод для простеження еволюції світоглядних засад українських диригентів, а також теоретико-концептуальний аналіз для визначення структурних компонентів індивідуальності та рефлексивних практик хормейстера. **Наукова новизна.** Уперше в українському музикознавстві системно висвітлено взаємозв'язок між аксіологічними орієнтирами диригента-хормейстера, його громадянською позицією та рефлексивністю як чинниками культурної стійкості. Введено до наукового обігу поняття «культурна стійкість хорової традиції» та обґрунтовано роль особистісних цінностей диригента у підтриманні національної ідентичності хорового мистецтва. **Висновки.** Особистісні цінності й світогляд хормейстера визначають вибір репертуару, ставлення до національної музичної спадщини та новацій, а також стиль комунікації з хором і слухачами. Рефлексивність – здатність критично осмислювати власну діяльність – перетворює задекларовані цінності на інструменти щоденної праці, забезпечуючи живий зв'язок між традицією і сучасністю. В українських умовах, особливо в часи випробувань (війна, глобалізаційні виклики), аксіологічна позиція диригента набуває суспільного виміру: хормейстер постає носієм колективної пам'яті, провідником духовних цінностей і культурним лідером спільноти. Це сприяє тяглості хорової традиції, її адаптації до нових обставин без втрати автентичності. Стаття підкреслює важливість поєднання в особі диригента ролей митця-інтерпретатора і громадянина-носія культури, що забезпечує життєздатність професійної хорової школи України в XXI столітті.

Ключові слова: хормейстер, світоглядні орієнтири, культурна стійкість, цінності, рефлексія, національна хормейстерська школа, традиція і новаторство.

Oleksandr VILA-BOTSMAN

PhD in Music, Associate Professor of Choral Conducting Department, Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65000

ORCID: 0000-0002-5186-893X

To cite this article: Vila-Botsman, O. (2025). Tsinnisno-svitohliadni zasady ta refleksyvnist khormeistera v ukrainskomu konteksti kulturnoi stikosti [Value-worldview foundations and reflexivity of the choirmaster in the Ukrainian context of cultural resilience]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 17–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-3>

VALUE-WORLDVIEW FOUNDATIONS AND REFLEXIVITY OF THE CHOIRMASTER IN THE UKRAINIAN CONTEXT OF CULTURAL RESILIENCE

The aim of the work is to explore how personal values, worldview orientations, and reflexivity of a choirmaster shape their professional path and support the continuity of the Ukrainian choral tradition under contemporary transformations. **Methodology.** A cultural and hermeneutic methodology is applied: the phenomenon is examined through the interplay of artistic traditions and societal challenges. Scholarly works by Ukrainian and foreign researchers from the last decade on choral art were analyzed. A historic-analytical approach traces the evolution of Ukrainian conductors' value principles,

and a theoretical-conceptual analysis identifies structural components of conductor's individuality and reflexive practices. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, the interrelation between a choral conductor's axiological orientations, civic stance, and reflexivity is systematically elucidated as factors of cultural resilience. The concept of "choral tradition cultural resilience" is introduced, and the role of conductor's personal values in sustaining the national identity of choral art is substantiated. **Conclusions.** The personal values and worldview of a choirmaster determine repertoire choices, attitudes toward national musical heritage and innovations, as well as the style of communication with choir and audience. Reflexivity – the ability to critically reflect on one's own activity – transforms declared values into tools of daily work, ensuring a living link between tradition and modernity. In the Ukrainian context, especially during times of trial (war, globalization challenges), the conductor's axiological stance acquires a societal dimension: the choirmaster becomes a bearer of collective memory, a transmitter of spiritual values, and a cultural leader of the community. This supports the continuity of choral tradition and its adaptation to new circumstances without loss of authenticity. The article underlines the importance of the conductor combining the roles of artist-interpreter and citizen-culture-bearer, which ensures the viability of Ukraine's professional choral art in the 21st century.

Key words: choirmaster, worldview orientations, cultural resilience, values, reflexivity, national choral school, tradition and innovation.

Актуальність проблеми. Хорове мистецтво України є одним із найглибших проявів національної музичної культури. Попри виклики глобалізації, пандемії та війни, українська хорова традиція зберігає високий рівень і автентичність завдяки особистостям диригентів-хормейстерів, які усвідомлено спираються на систему духовних і культурних цінностей. У сучасних умовах культурного спротиву постає потреба науково осмислити роль світогляду та рефлексивності диригента у збереженні тяглості традиції й наданні їй нових смислів. Проблема має як теоретичне, так і практичне значення: хорове мистецтво шукає нові підходи до аналізу феноменів хорового життя, тоді як практика прагне балансу між традицією й новаторством. Особливо це відчутно після 2014 року та в умовах повномасштабної війни, коли хорова спільнота стала чинником культурної стійкості, а диригент-хормейстер – духовним лідером, що зміцнює моральну єдність і підтримує національну ідентичність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика ціннісних орієнтирів у хоровому мистецтві набуває все більшої уваги дослідників. Низка українських музикознавців розглядає хор як явище, тісно пов'язане з національною ідентичністю та суспільними процесами. Зокрема, І. Бермес наголошує, що український хор історично відіграв особливу роль у піднесенні національної свідомості, виконуючи просвітницьку та згуртовуючу функцію. Хорова культура, за її словами, слугує «інструментом міжособистісної взаємодії, збереження і передачі музичної інформації, ментальних рис виконавців» та відтворює як моделі минулого, так і створює нові, на потребу сучасності

(Бермес, 2023). Дослідниці І. Цюряк і А. Чернишова у своєму огляді сучасних форм хорового виконавства підкреслюють, що культура та мистецтво сьогодення виконують змістовну функцію у здійсненні соціокультурних стратегій України, генеруючи позитивний імідж держави й слугуючи основою для міжкультурних контактів (Цюряк, Чернишова, 2024). Таким чином, науковці пов'язують розвиток хорового мистецтва з ширшими культурними процесами, акцентуючи його значення для національної культури.

З іншого боку, ряд праць присвячено власне індивідуальності диригента. Ю. Ткач пропонує методику аналізу індивідуального виконавського стилю хормейстера, яка передбачає вивчення як формальних прийомів диригування, так і «особливостей світогляду, творчого мислення диригента, його особистісних і професійних якостей» (Ткач, 2025), що визначають змістовий рівень стилю. Це важливе положення: світогляд митця включено до наукового аналізу як складова професійної характеристики. Подібно, ще М. Лисенко та його сучасники наголошували на етико-естетичних засадах диригентської роботи (Лисенко розглядав диригування хором і як музичне, і як суспільне служіння). Останні дослідження з педагогіки також торкаються аксіологічної складової: Н. Мальцева зазначає, що в процесі професійної підготовки майбутнього диригента викладач має формувати в нього ціннісні орієнтири, адже керівник хору «формує світоглядні позиції декількох поколінь» співаків, впливаючи не лише на техніку, а й на манеру виконання та художнє сприйняття (Мальцева, 2023). Це твердження підтверджує думку, що диригент

своїми переконаннями та підходами виховує колектив, передаючи йому певну систему цінностей разом із музичним матеріалом.

Дослідження Є. Бондар окреслюють діалектику «традиція – новаторство» у жанрах і репертуарі. Зокрема, вона проаналізувала фактори формування репертуару навчального хору, звернувши увагу на співвідношення національної та зарубіжної музики, показавши важливість збереження мовно-стильової культури поряд із інтернаціональним обміном. У статті «Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру» дослідниця простежила, як сучасні диригенти втілюють канонічні жанри на новому етапі, не виходячи за рамки етичних норм стилю (Бондар, 2007). Ці праці підкреслюють: творча індивідуальність хормейстера проявляється у ставленні до традиції, у балансі між вірністю авторському тексту і творчим переосмисленням.

Загалом, аналіз публікацій свідчить про зростаючу увагу до культурної місії диригента. Якщо раніше дослідники більше фокусувалися на методиці роботи з хором, техніці диригування та вокально-хорових аспектах, то нині помітний зсув до осмислення світоглядних, комунікативних і лідерських функцій хормейстера (Малюцький, 2025; Цюряк, Чернишова, 2024; Ткач, 2025). Разом з тим, питання рефлексивності – здатності диригента навчатися на власному досвіді, інтегрувати наукові знання у практику – ще не було предметом окремого комплексного дослідження. Не повною мірою висвітлено й феномен культурної стійкості в хоровому мистецтві, особливо в контексті новітньої української історії. Це визначає мету нашого дослідження.

Мета дослідження. Метою даного дослідження є всебічно проаналізувати взаємозв'язок світоглядно-ціннісних засад диригента-хормейстера з його професійною діяльністю та роллю у збереженні і розвитку української хорової традиції, а також виявити значення рефлексивності диригента в умовах трансформацій музичної культури ХХІ століття. Для досягнення мети планується розв'язати такі завдання: 1) схарактеризувати поняття «культурна стійкість» у застосуванні до хорового мистецтва та окреслити сучасні виклики, що стоять перед ним; 2) визначити структурні компоненти індивідуальності диригента-хормейстера (ціннісне

ядро, художньо-професійний пласт, публічна комунікація) та проаналізувати їх на прикладах з української хорової практики; 3) дослідити роль рефлексії у професійному становленні хормейстера, зокрема, як вона впливає на оновлення інтерпретаційних підходів і педагогічну роботу з хором; 4) узагальнити, яким чином особистісні цінності і рефлексивність диригента сприяють тяглоті традиції й одночасно відкривають шлях до інновацій у хоровому виконавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожен диригент-хормейстер приносить у професійну діяльність власну систему цінностей, яка формується під впливом освіти, оточення та особистих переконань. Ця система цінностей – своєрідне «ядро» індивідуальності – визначає стратегічні рішення диригента: вибір репертуару, трактування творів, принципи роботи з колективом. Згідно з нашою концепцією, ядро складають дві взаємопов'язані складові: ціннісно-світоглядна установка та рефлексивність. Перша включає ставлення до традиції і новизни, почуття відповідальності перед авторським текстом і композитором, розуміння суспільної ролі хору, а також – в українських реаліях – усвідомлення своєї місії у збереженні національної культурної спадщини. Друга складова – рефлексивність – це здатність диригента аналізувати результати своєї діяльності, критично оцінювати художній продукт і постійно вдосконалювати методику. Важливо наголосити: саме поєднання міцних принципів із відкритістю до самокорекції забезпечує життєздатність хорової традиції. Диригент, який твердо дотримується етичних та художніх принципів і водночас здатен вчитися нового, стає тим «мостом» між минулим і майбутнім, що дозволяє традиції не застигати, а розвиватися.

У контексті української культури аксіологічний вимір набуває особливої ваги. Багатоголосий спів здавна був носієм національної ідентичності – достатньо згадати, як у ХІХ ст. українські хори популяризували народні пісні, чи діяльність Олександра Кошиця, чий Український національний хор у 1919–1924 рр. знайомив світ з «Щедриком» та іншими скарбами нашої музики, фактично здійснюючи культурну дипломатію. Сьогодні, коли українська музична спільнота знов протистоїть загрозі асиміляції з боку імперської культури агресора, диригенти

свідомо звертаються до національного репертуару, утверджуючи українську мову і стилістику. За висловом В. Малюцького, естетичні особливості української хорової традиції – багатоголосся, ліризм, глибинна духовність – асоціативно сприймаються у світі як «візитівка» України, а їхнє збереження і популяризація роблять хор потужним інструментом культурної дипломатії (Малюцький, 2025). Отже, для українського хормейстера шанування традиції, підтримка рідної мовно-пісенної культури – це не консерватизм, а свідомий внесок у національну стійкість.

Прикладом може слугувати діяльність провідних колективів: Національна капела «Думка» навіть під час гастролей завжди включає до програм твори українських композиторів, пояснюючи іноземній публіці їхній зміст. Академічний камерний хор «Хрещатик» у 2022 році давав концерти в укриттях Києва, виконуючи історичні патріотичні пісні, чим підтримував моральний дух мешканців. Ці приклади ілюструють: ціннісна установка диригента – патріотизм, повага до рідної культури – безпосередньо впливає на репертуарну політику та форми діяльності хору. Водночас важливо, що такі диригенти не відкидають світовий репертуар, а інтегрують його на основі паритету: наприклад, «Думка» поруч із українською класикою виконує західноєвропейську духовну музику, показуючи здатність нашої традиції співіснувати в глобальному просторі на рівних. Це відповідає моделі «культурної стійкості через діалог», де збереження свого не заперечує відкритості до іншого.

Друга компонента «ядра» – рефлексивність – заслуговує окремої уваги, адже вона менш очевидна, але надзвичайно впливова у професійному зростанні диригента. Рефлексивний хормейстер постійно аналізує: чому звучання колективу є саме таким, як покращити інтонацію, чи зрозуміла слухачам драматургія програми. Він здатний визнати недоліки і внести корективи у роботу, спираючись не лише на інтуїцію, а й на наукові знання (акустика, вокальна педагогіка, психологія сприйняття тощо). За спостереженнями Є. Бондар, сучасні тенденції хорового мистецтва – синтез жанрів, театралізація, цифрові технології – вимагають від диригента перегляду усталених методичних підходів, поєднання академічної освіти

з творчими експериментами. Іншими словами, лише рефлексивний керівник, відкритий до нового, зможе адаптувати колектив до умов ХХІ століття без втрати якості.

Добрим прикладом є практика проведення відкритих репетицій і майстер-класів, що поширюється останніми роками. Диригенти нового покоління – наприклад, учасники програми обміну European Choral Association – свідомо залучаються до міжнародних майстерень, де аналізують наукові підходи до звуковидобування, фонетики співу різними мовами тощо. В Україні також набувають популярності семінари з хорової семіотики та інтерпретації тексту. Усе це формує середовище безперервного навчання диригентів. Як наслідок, хормейстери рефлексують над власним стилем і впроваджують інновації: змінюють розсадку хору задля кращого балансу, експериментують з просторовим розташуванням (антифонне виконання, спів у русі), застосовують мультимедійні ефекти у концертах. Важливо підкреслити, що ці інновації не самоціль, а спосіб глибше розкрити зміст твору і зацікавити сучасного слухача, не зраджуючи авторському задуму.

Рефлексивність також тісно пов'язана з умінням диригента адаптуватися до екстремальних ситуацій. Показовим став період пандемії COVID-19, коли офлайн концерти були скасовані. Чимало українських хормейстерів організували віртуальні хори – зведені відеозаписи партій, виконані співаками з дому. Це вимагало оволодіння новими технологіями та перегляду підходів до ансамблю. А. Соколова зазначає, що в умовах глобальних викликів (пандемія, війна) формат віртуальних хорів став актуальною формою event-art, дозволяючи продовжити хорове музикування дистанційно та залучити нову аудиторію через інтернет (Соколова, 2024). Ті диригенти, що опанували цей формат, змогли не лише зберегти колективи, але й презентувати українську хорову культуру світові онлайн. Це – прояв і гнучкості, і відданості справі одночасно. Подібно, у 2022–2023 роках під час війни рефлексивні диригенти швидко опанували проведення репетицій в укриттях, скорочення програм під час повітряних тривог, благодійні виступи. Як пише А. Лупак, музичний фронт реагує миттєво, організовуючи концерти для підтримки ЗСУ, популяризації українських композиторів та піднесення бойового

духу українців (Лупак, 2022). Тобто здатність рефлексувати і діяти гнучко дозволила хоро- вому мистецтву встояти й виконати важливу місію навіть у таких жорстких умовах.

Ціннісні засади диригента та його рефлексивність найбільш відкрито проявляються у тому, як він комунікує – і з хором, і з публікою. Сучасний хормейстер вже не може залишатися «тіньовою» фігурою: успішні диригенти активно виходять у публічний простір, ведуть сторінки колективів у соцмережах, пояснюють програми, співпрацюють із ЗМІ. Ця публічна діяльність часто продиктована світоглядними мотивами: бажанням ширше донести свою культурну місію. Зокрема, багато українських хормейстерів останнім часом приділяють увагу просвітництву слухачів щодо смислів творів і контексту їхнього виконання. Така практика традиційна на Заході, але в нашій академічній сфері раніше не була достатньо поширеною. Тепер же на концертах все частіше звучать лаконічні й влучні коментарі від диригента – про історію твору, про поета, про присвяту. Це підвищує довіру публіки і залучає її до співтворчості, водночас вимагає від диригента глибокого осмислення текстів і вміння подати інформацію доступно. Така «смысловая комунікація» особливо характерна для текстоцентричного типу диригента, який фокусує інтерпретацію на слові. Він прагне, щоб слухач зрозумів поетичний текст; звідси – чітка дикція хору, акцентуація смислових наголосів, а також пояснення перед виконанням складних або староукраїнських текстів.

Водночас міра комунікації регулюється ціннісними рамками: відповідальний митець ніколи не опуститься до надмірної «популяризації» ціною спрощення художнього змісту. Його завдання – розширити коло слухачів, не підміняючи живого виконання поверхневим розважальним продуктом. Як зазначає В. Малюцький, у цифрову епоху хор може і повинен стати частиною нової культурної комунікації, але для цього державі слід підтримувати колективи та їх промоцію за кордоном (Малюцький, 2025). Успішні приклади такої підтримки – гастролі українських хорів на міжнародних фестивалях, участь у проектах культурної дипломатії (наприклад, український хор у 2023 році виступив у Карнегі-холі Нью-Йорка з програмою «Молитва за Україну» на честь Незалежності).

Ці події не лише мистецько важливі – вони демонструють світу стійкість української культури.

Управління публічною присутністю теж вимагає рефлексії. Диригенти відстежують відгуки преси, аналізують записи концертів, працюють над іміджем колективу. Успішними є ті, хто виробили зрозумілий і стриманий стиль публічної поведінки: це підсилює довіру до художнього вислову, розширює аудиторію, але не підміняє живого виконання, публічна активність слугує продовженням художньої, а не самоціллю.

Ціннісно-світоглядна позиція диригента тісно пов'язана з поняттям харизми у керівництві хором. У пропонованій моделі харизма трактована не як містичний дар, а як здатність викликати довіру і зосередженість колективу на спільній меті. Така харизма тримається на внутрішній зібраності, ясності наміру, економності руху і послідовній доброзичливості без панібратства. Фактично це опис лідера-служителя, чия сила ґрунтується на принциповості і повазі до людей. За спостереженнями практиків, ознаками харизматичного диригента є особлива тиша і зосередження хористів перед його взмахом, уважність до найменших сигналів та повна віддача співаків у процесі. Такий ефект досягається не страхом, а авторитетом, заснованим на професіоналізмі і моральних якостях. Як показує досвід провідних українських диригентів, їх вихованці переймають не тільки майстерність, а й етичні орієнтири – дисципліну, повагу до твору, відповідальність один перед одним. Цим забезпечується спадкоємність поколінь у хоровій школі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В сучасних умовах український диригент-хормейстер виступає не лише музичним інтерпретатором, а й хранителем традиції та культурним комунікатором. Аналіз показав, що ціннісно-світоглядні засади диригента визначають стратегічний вектор розвитку колективу, впливають на вибір репертуару, стилістику виконання і характер взаємодії з аудиторією. Відданість національним духовним цінностям, поєднана з відкритістю до світових досягнень, створює підґрунтя для культурної стійкості – здатності хорового мистецтва протистояти асиміляційним викликам і водночас інтегруватися у глобальний простір на власних умовах.

У висновках слід наголосити: індивідуальність хормейстера – це не просто сума рис, а динамічна рівновага між вірністю принципам і гнучкістю у їх реалізації. Професійна майстерність проявляється у вмінні своєчасно змінювати акценти (бути то педагогом, то лідером, то менеджером), не втрачаючи при цьому цілісності художнього задуму і людської гідності. Такий баланс – запорука довіри колективу до диригента і слухачів – до хору. В умовах, коли українське суспільство виборює свою ідентичність, роль хормейстера як культурного лідера зростає

багатократно. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на конкретні кейси: порівняльний аналіз диригентських індивідуальностей різних генерацій, вплив війни на репертуарні стратегії хормейстерів, психологічні аспекти рефлексивності у творчості диригента. Зрештою, усвідомлення аксіологічної і рефлексивної складових у діяльності диригента сприятиме утвердженню української хорової школи як явища, що поєднує вірність своїм кореням із інноваційним розвитком, забезпечуючи тяглість традиції у вирі XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар Є. Фактори формування репертуару учбового хору: національне та інокультурне. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2007. Вип. 8, ч. 1. С. 207–220.
2. Бондар Є. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2006. Вип. 7, ч. 2. С. 198–212.
3. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019.
4. Бермес І. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60, № 1. С. 41–48.
5. Малиуцький В. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 61–73.
6. Мальцева Н. Основні підходи до диригентсько-хорової підготовки студентів факультетів мистецтв. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14*. 2023. Вип. 29. С. 69–76.
7. Лупак А. Музика в час війни: як професійні українські музичні колективи підтримують культурний фронт [Електронний ресурс]. *Збруч*. 10 травня 2022. URL: <https://zbruc.eu/node/111844> (дата звернення: 12.10.2025).
8. Цюряк І., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74, № 2. С. 142–151.
9. Соколова А. Віртуальні хори як актуальна форма сучасного event-art простору. *Нове колегіум*. 2024. № 3 (103). С. 44–48.
10. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 344–350.

REFERENCES:

1. Bondar, Ye. M. (2007). Faktory formuvannia repertuaru uchbovoho khoru: natsionalne ta inokulturne [Factors of the formation of the educational choir repertoire: national and intercultural aspects]. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi – Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*, 8(1), 207–220. [in Ukrainian].
2. Bondar, Ye. M. (2006). Dukhovnyi khorovyi kontsert: suchasni peretvorennia zhanru [Sacred choral concert: modern transformations of the genre]. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi – Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*, 7(2), 198–212. [in Ukrainian].
3. Bondar, Ye. M. (2019). Khudozhno-stylovyi syntezy yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: monohrafiia [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity: monograph]. Odessa: Astroprynt. [in Ukrainian].
4. Bermes, I. (2023). Do pytannia pro teoretychne osmyslennia problem khoroznavstva [On the issue of theoretical comprehension of problems of choral studies]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 60(1), 41–48. [in Ukrainian].
5. Maliutskyi, V. (2025). Khorove mystetstvo yak element kulturnoho brendu Ukrainy: tradytsii, transformatsii, perspektyvy [Choral art as an element of Ukraine's cultural brand: traditions, transformations, perspectives]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (2), 61–73. [in Ukrainian].

6. Maltseva, N. V. (2023). Osnovni pidkhody do dyryhentsko-khorovoi pidhotovky studentiv fakultetiv mystetstv [Main approaches to conductor-choral training of students of art faculties]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Dragomanova. Serii 14 – Scientific Journal of the National Pedagogical Dragomanov University. Series 14*, 29, 69–76. [in Ukrainian].
7. Lupak, A. (2022, May 10). Muzyka v chas viiny: yak profesiini ukraïnski muzychni kolektyvy pidtrymuyut kulturnyi front [Music during wartime: how professional Ukrainian music ensembles support the cultural front]. *Zbruch*. Retrieved from <https://zbruch.eu/node/111844> (accessed October 12, 2025). [in Ukrainian].
8. Tsiuriak, I., & Chernyshova, A. (2024). Khorove mystetstvo – vyklyky suchasnosti [Choral art – challenges of modernity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 74(2), 142–151. [in Ukrainian].
9. Sokolova, A. (2024). Virtualni khory yak aktualna forma suchasnoho event-art prostoru [Virtual choirs as a relevant form of modern event-art space]. *Nove kolehium – The New Collegium*, 3(103), 44–48. [in Ukrainian].
10. Tkach, Yu. S. (2025). Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistra: kryterii ta metody analizu [Individual performing style of the conductor-choirmaster: criteria and methods of analysis]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (1), 344–350. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.01/08.:(781.4/7+785/7)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-4>**Наталія ГОРЕЦЬКА**

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Юрій ПОПОВ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

Бібліографічний опис статті: Горєцька, Н., Попов, Ю. (2025). П'ять мазурок Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–32, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-4>

П'ЯТЬ МАЗУРОК ВІКТОРА КОСЕНКА

Віктор Косенко є автором п'яти мазурок для фортепіано. Станом на сьогодні не існує жодного спеціального дослідження, присвяченого жанру мазурки у творчості митця. Факт «замовчування» цих ранніх мініатюр, можливо, є наслідком хибного сприйняття цих творів як чогось надто дрібного і тому неважливого в контексті всієї творчості композитора. З іншого боку, можливо, така ситуація є результатом хибного трактування стилю цих творів винятково як наслідування стилів Ф. Шопена та О. Скребіна. Проте, на наш погляд, такий підхід є однобоким і не розкриває справжньої інтонаційності мазурок В. Косенка, які хоч і належать до ранніх творів, але все ж дуже рельєфно відображають самотність творчого почерку композитора, є високохудожніми і яскраво репрезентативними як в контексті індивідуального стилю митця, так і в контексті вираження своєрідності їхнього українського стильового обличчя.

Мета статті – розкрити своєрідність та значущість мазурок В. Косенка в аспекті проблематики індивідуального та національного стилетворення.

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, жанрового та стильового аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна. Дослідження зазначеної проблеми ніколи не проводилося, хоча її вирішення має велике значення для розуміння масштабів постаті і творчості видатного українського композитора Віктора Косенка, а також – для реконструкції історії української музики з позицій україноцентризму та належного вписування національних здобутків у європейський контекст.

Висновки. Ранні мазурки Віктора Косенка (ор. 3, ор. 9), на відміну від мазурки з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», демонструють виразні ознаки українського стилю. На це вказує яскравий мелодизм їхнього тематизму, що одночасно є одним з найголовніших чинників індивідуального стилю композитора. Ліризм та мелодійність є характерними рисами національного стилетворення, що почали проявлятися ще з часів формування і розвитку жанрів канту, ліричної пісні та пісні-романсу. Також на український стиль мазурок В. Косенка вказують вокальна природа мелодизму косенківських мазурок, незважаючи на те, що мазурка – це танцювальний жанр, а в романтичній її інтерпретації (Ф. Шопен, О. Скребін та ін.) нерідко набуває ознак інструментального мелодизму, з його ламаною мелодичною лінією, широкими стрибками. Вокальну природу мелодизму мазурок В. Косенка формує використання поступених мелодичних кроків, опісування стійких ступенів, в т.ч. у мелодичному рельєфі численних мелізмів, інтонацій мелодичної та гармонічної великої/малої терції/сексти як в прямому русі, так і як способу окреслення мелодичної фрази/звороту, різноманітних неакордових звуків, секвентного та варіантного розвитку мелодичного матеріалу, конструктивних особливостей вокального фразування. Всі вказані риси українського стилю В. Косенка в аналізованих мазурках нерозривно пов'язані з модерним письмом, що є прикметною рисою мистецтва першої чверті ХХ століття і свідчить про високу освіченість, професійність композитора, його обізнаність з найновішими мовленнєвими особливостями його доби. Модерні риси мазурок В. Косенка проявляються ритмічною імпровізаційністю, альтерованою гармонією, синтетичною багатопластовою фактурою. Таким чином, мазурки ор. 3 та ор. 9 В. Косенка, на відміну від мазурки №20 з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», виступають яскравим прикладом українського музичного модерну, тоді як останню слушно інтерпретувати в системі категорій та засобів виразності соцреалізму.

Ключові слова: Віктор Косенко, мазурка, український стиль, жанр, інтонаційність, модерн, соцреалізм.

Nataliia GORETSKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Yurii POPOV

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

To cite this article: Horetska, N., Popov, Yu. (2025). Piat mazurok Viktora Kosenka [Five mazurkas by Viktor Kosenko]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–32, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-4>

FIVE MAZURKAS BY VIKTOR KOSENKO

Viktor Kosenko is the author of five mazurkas for piano. As of today, there is no special study devoted to the mazurka genre in the artist's work. The fact of "silencing" these early miniatures is perhaps a consequence of the erroneous perception of these works as something too small and therefore unimportant in the context of the composer's entire work. On the other hand, perhaps such situation is the erroneous interpretation of these works exclusively as an imitation of the styles by F. Chopin and O. Scriabin. However, in our opinion, such approach is one-sided and does not reveal the true intonation of V. Kosenko's mazurkas, which, although belong to early works, still very prominently reflect the composer's creative handwriting. These works are highly artistic and vividly representative both in the context of the artist's individual style and in the context of their Ukrainian stylistic face.

The main objective(s) of the study is to reveal the originality and significance of V. Kosenko's mazurkas in the aspect of individual and national style formation.

Methodology. Author uses the next scientific methods: intonation, genre and style analysis, methods of observation, comparison, generalization.

Scientific novelty. The study of the specified problem has never been conducted, although its solution has the great importance for understanding the scale of the figure and creativity of the outstanding Ukrainian composer Viktor Kosenko. It is important for the reconstruction of the history of Ukrainian music from the standpoint of Ukrainian centrism and the proper inclusion of national achievements in the European context.

Conclusions. The early mazurkas by Viktor Kosenko (op. 3, op. 9), unlike the mazurka from the cycle "24 children's pieces for piano", demonstrate distinct features of the Ukrainian style. This is indicated by the bright melodism, which is simultaneously one of the most important factor of the composer's individual style. Lyrism and melodiousness are characteristic features of national style-making, which began to manifest themselves since the formation of the genres as a cant, lyrical song and song-romance. The Ukrainian style of Kosenko's mazurkas is also indicated by its vocal melodism. All of this are despite the fact that mazurka is a dance genre, and in its romantic interpretation (F. Chopin, O. Scriabin, etc.) it often acquires signs of instrumental melodism, with its broken melodic line, wide jumps. The vocal melodism of mazurkas by V. Kosenko is formed by using of gradual melodic steps, singing of stable steps, including in the melodic relief of numerous melismas, intonations of the melodic and harmonic major/minor third/sixth both in direct motion and as a way of outlining a melodic phrase, various non-chord sounds, sequential and variant development of melodic material, constructive features of vocal phrasing. All features of V. Kosenko's Ukrainian style in the analyzed mazurkas are inextricably linked with modern writing, which is a characteristic feature of the art of the first quarter of the twentieth century. This fact testifies the high education, professionalism of the composer; his awareness of the latest speech features of his era. The modern features of V. Kosenko's mazurkas are manifested in rhythmic improvisation, altered harmony, synthetic multilayer texture. Thus, mazurkas op. 3 and op. 9 by V. Kosenko, unlike Mazurka No. 20 from the cycle "24 Children's Pieces for Piano", are a vivid example of Ukrainian musical modernism, while the latter should be interpreted within the system and means of expression of socialist realism.

Key words: Viktor Kosenko, mazurka, Ukrainian style, genre, intonation, modernism, socialist realism.

Актуальність проблеми. Віктор Косенко є автором п'яти мазурок для фортепіано, перша з яких написана двадцятирічним композитором, а остання – у віці сорока років, за два роки до передчасної фатальної смерті митця. Станом на сьогодні не існує жодного спеціального дослідження, присвяченого жанру мазурки

у творчості митця. У книжках про фортепіанну творчість В. Косенка (Фільц, 1965; Олійник, 1977) згадок про мазурки або взагалі немає (Фільц, 1965), або ж вони – дуже побіжні (Олійник, 1977). Факт «замовчування» цих ранніх мініатюр, можливо, є наслідком хибного сприйняття цих творів як чогось надто дрібного і тому

неважливого в контексті всієї творчості митця. З іншого боку, можливо, така ситуація є результатом хибного трактування стилю цих творів винятково як наслідування стилів Ф. Шопена та О. Скрибіна (у останнього, як відомо, Ф. Шопен теж належав до кумирів). Проте, на наш погляд, такий підхід є одностороннім і не розкриває справжньої інтонаційності мазурок В. Косенка, які хоч і належать до ранніх творів, але все ж дуже рельєфно відображають самобутність творчого почерку композитора. Більше того, на наш погляд, мазурки В. Косенка є високохудожніми і яскраво репрезентативними як в контексті індивідуального стилю митця, так і в контексті вираження своєрідності їхнього українського стильового обличчя, а також ширших процесів стилетворення у творчості композитора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мазурки В. Косенка є психологічними фортепіанними мініатюрами. Вони, поза всяким сумнівом, перебувають «на певній дистанції» від мазурок-танців. Хоча, безумовно, як пише Ольга Волосатих, в період навчання в Варшавському кадетському корпусі, В. Косенко отримав глибокі і яскраві враження від останніх під час кадетських балів, на яких неперевершеним танцюристом мазурки виступав його вчитель танців Вікентій Словацький (Волосатих, 2022, с. 103–104).

Коротку характеристику окремих мазурок В. Косенка здійснює Олександр Олійник у монографії «Фортепіанна творчість В.С. Косенка» (1977 р. вид.), в якій відзначає співзвучність мазурки *fis-moll* (№1 ор. 3) настроєм його ж романсів (Олійник, 1977, с. 25) (тобто непрямо вказуючи на пріоритетність вокального, мелодичного факторів музичної виразовості, ліричне спрямування образного строю цієї п'єси. Вона ж відзначає психологічну

забарвленість мазурок *cis-moll* (ор. 3 №3) та *es-moll* (ор. 9), зазначаючи, що вони «являють собою так звані п'єси настрою» (Олійник, 1977, с. 32).

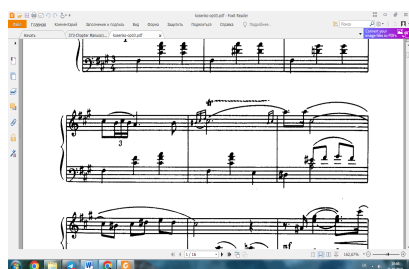
Мета дослідження – розкрити своєрідність та значущість мазурок В. Косенка в аспекті проблематики індивідуального та національного стилетворення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мазурка *fis-moll* ор. 3 №1 була написана у 1916 році в Петрограді двадцятирічним композитором під час навчання в консерваторії. Які риси українського стилю в ній помітні, а також які індивідуальні, власне косенківські особливості письма там можна спостерегти?

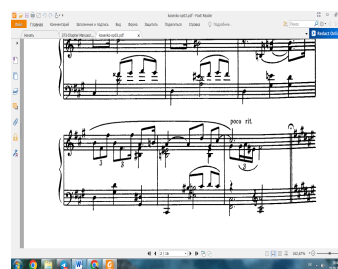
Перше, на що одразу звертається увага, – це яскравий мелодизм мазурки, її ліричний зміст. І перше, і друге будуть характерними ознаками творчості В. Косенка упродовж всього його творчого шляху, тобто будуть належати до головних, визначальних ознак його індивідуального почерку як композитора (Віктор Косенко – 3 мазурки ор. 3).

Друге – вокальна, пісенна природа цього мелодизму, незважаючи на те, що мазурка – це танець, і що всі ознаки цього танцю їй притаманні, зокрема, значна роль повторності коротких мотивів, ритмічна чіткість, гострий пунктирний ритм. Цю вокальну природу, крім природних для мелодії мазурки поступених мелодичних кроків, які так властиві цій п'єсі і зустрічаються буквально в кожному другому такті, посилює використання прийомів оспівування стійких ступенів, що теж є визначальною рисою власне мелодики вокального типу, а саме часто зустрічаються в українських ліричних піснях, піснях-романсах, як у мазурці *fis-moll* у т. 4, наприклад (а), або вкінці першого розділу форми, перед початком середини (b).

а



b

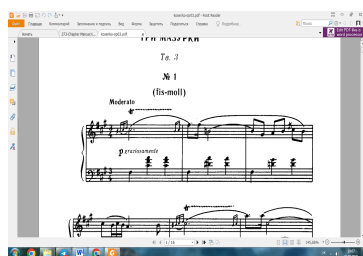


Такі ж прийоми оспівування, притаманні українській пісенній ліриці, нерідко можна спостерегти у численній мелізматичі, якою насичена мазурка, яка, поза сумнівом, викликає виразні асоціації, передусім, зі стилем Ф. Шопена, творчість якого була близькою для В. Косенка не лише як особистості, дитячі та юнацькі роки якої пройшли у Варшаві, але і власне як творчої індивідуальності ліричного складу, романтика за складом душі, про що неодноразово було вже сказано у всій біографічній та епістолярній літературі, а також,

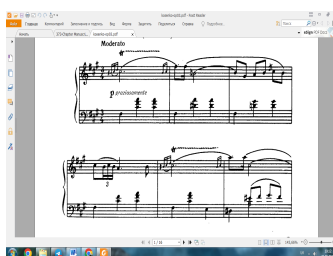
що, безумовно, яскраво проявилось у тонкому флері романтичного забарвлення зрілої неокласичної стилістики митця. Прикладом може бути вже сам початок мазурки *fis-moll*, власне перший такт (с).

Також ще однією ознакою власне української пісні-романсу, і відповідного йому типу мелодики є інтонація мелодичної / гармонічної сексти, яка зустрічається в цій п'єсі у кількох варіантах. Перше – як складова частина мотиву з форшагом (d), друге – як складова гармонічного багатоголосся («секстова втора») (e).

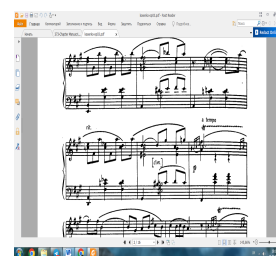
с



d



e



Зазначимо, що терцієво-секстові фактурні подвоєння як елемент власне українського стилю, тобто пісні-романсу, виразно демонструють себе у, наприклад, знаменитому Гавоті *h-moll* з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», що є одним з яскравих прикладів зрілого індивідуального стилю В. Косенка. В цьому відношенні, поза сумнівом, можна стверджувати, що риси українського стилю беруть початок у творчості В. Косенка саме від цієї ранньої мазурки *fis-moll*.

Також інтонація сексти проявляється в ній і як окреслення «території» «вокальних» зворотів в середньому розділі форми (f).

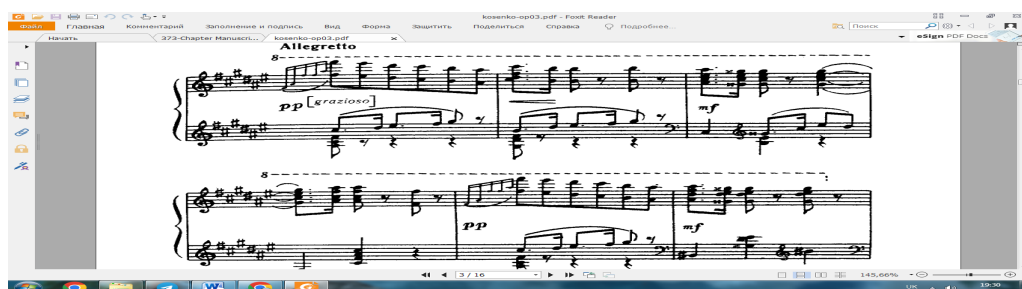
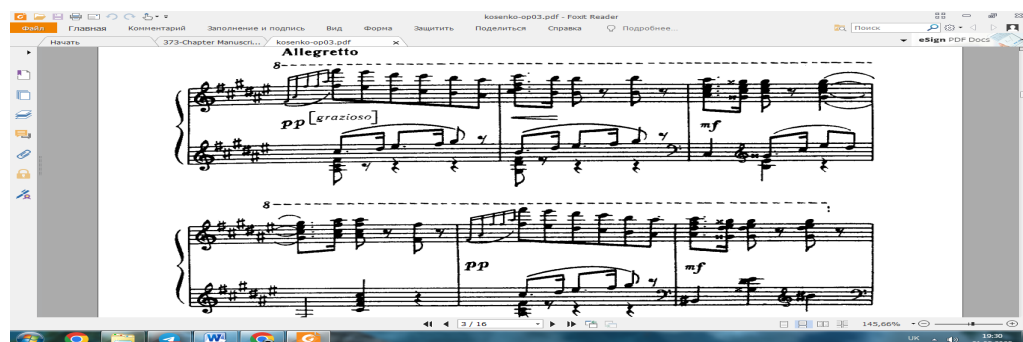
Тут варто звернути увагу не лише на крайні звуки першого такту *Allegretto*, що безумовно теж важливо, адже є вокалізацією низхідної великої сексти, але і на наступні три такти, що є суттєво «розтягнутим» у часі зворотом оспівування третього ступеня *Fis-dur* (звука *aïs*). Зазначимо, що характерний низхідний поступеневий мелодичний рух також виявляється показовим у інтонаційному словнику зрілого композитора (знову пригадаймо тему вже згаданого Гавоту *h-moll* №7). Таке дає підстави

стверджувати, що мазурка *fis-moll* є джерелом кристалізації інтонаційного фонду зрілої творчості композитора, і в цьому її значущість як джерела, витоків власне українського індивідуального стилю митця.

Ще одна важлива інтонація мазурки *fis-moll*, яка входить у комплекс національних стильових ознак, породжених мелодикою вокального походження – численні неакордові звуки – затримання, допоміжні, прохідні, притаманні для національно характерного українського мелосу, уособленого мелодикою ліричних пісень та пісень-романсів. Їх достатньо добре можна спостерегти у вищенаведеному прикладі теми середньої розділу мазурки *fis-moll* *Allegretto* (f).

Так само характерним для української пісні-романсу є секвентний розвиток мелодії. В мазурці *fis-moll*, як в першому, так і в другому розділі форми, інтенсивно використовується цей прийом, що також надає п'єсі ознак виразно української інтонаційності (див. тт. 9–11; 12–14 15–17 та ін.). Ще ширше притаманний українському фольклору – прийом варіантності. Його послідовно застосовано в середньому розділі

f



мазурки, де чотиритактовий мотив багатократно варіантно видозмінюється, як мелодично, так і фактурно-гармонічно.

Всі зазначені риси комплексно створюють виразно українську інтонаційну атмосферу мазурки *fis-moll*. Вони проявляються в подальшому у зрілій фортепіанній творчості В. Косенка, тобто входять до арсеналу засобів виразності індивідуального композиторського стилю митця¹.

Безумовно, всі вказані риси українського стилю В. Косенка в аналізованій мазурці нерозривно пов'язані з модерним письмом, що є прикметною рисою тієї епохи і свідчить про високу

освіченість, професійність композитора, про його обізнаність з найновішими мовленнєвими нюансами його доби. Модерність стилю молодого В. Косенка – річ, яка не потребує спеціального доведення, адже про неї пишуть Майя Ржевська (Ржевська, 2005), Ольга Волосатих, Олена Таранченко (Таранченко, Волосатих, 2023) та інші музикознавці, які займалися цією проблематикою. На це вказують у музичних текстах композитора такі ознаки як ритмічна імпровізаційність, альтерована гармонія, синтетична багатопластова фактура. Тож, підсумовуючи сказане, можна зробити висновок про те, мазурка *op. 3 №1* В. Косенка виступає яскравим прикладом власне українського музичного модерну.

Мазурка *№2 Des-dur op. 3* (написана у 1920 році в Житомирі) – теж має риси українського стилю. Серед таких – рух мелодії паралельними терціями, як в канті, або ж в пісні-романсі, активне використання секвенцій, в т.ч. у шести тактах до *Poco meno mosso (g)*.

Схожі речі спостерігаємо у мазурці *№3 cis-moll op. 3*, присвяченій дружині композитора Ангеліні Косенко, яка була написана у 1923 році в Житомирі. Зокрема, це варіантно-поспівковий розвиток тематизму, виразно проартикульований вже на початку п'єси, де спочатку

¹ Богдана Фільц, підсумовуючи своє дослідження про фортепіанну творчість В. Косенка, видане ще в 1965 році, і в якому вона не звертається до жанру мазурки, зазначає, що «у творчості В. Косенка на перший план виступає щира і наспівна мелодія, що є основою музичної виразності. Вона в багатьох творах інтонаційно близька до українського музичного фольклору, і хоч композитор ні разу не наводить цитат з народних пісень, сама будова мелодичних фраз свідчить про український характер музики» (Фільц, 1965: 65–66).

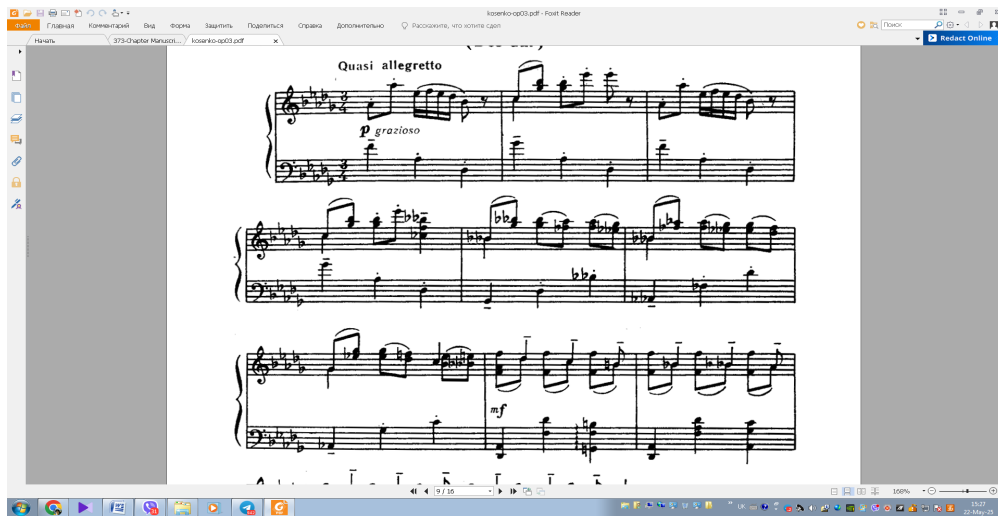
Про роль мелодичного початку у творчості В. Косенка в жартівливій формі згадує його дружина Ангеліна Косенко, переказуючи в ролях розмову між Косенком і Лятошинським.

– І коли вже ви, Вікторе Степановичу, обличите писати музику на мелодію?

– Тоді, коли ви, Борисе Миколайовичу, почнете (Косенко, 1967: 35).

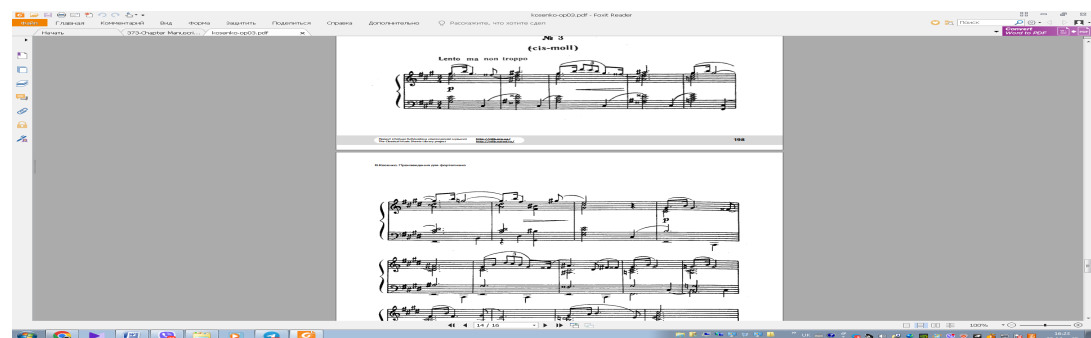
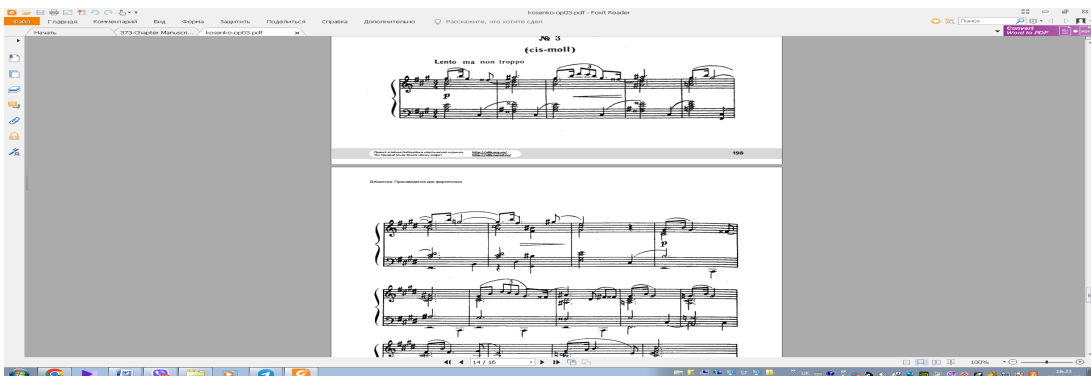
З. Лисько так характеризував творчість В. Косенка: «Водночас з респектуванням передових загально-європейських музичних досягнень Косенко зумів у свої твори інфільтрувати українські музичні елементи. Він добре опановував великі музичні форми і технічну фактуру. Отже визначна музична індивідуальність Косенка, з його своєрідним, неповторним стилем, дає підставу поставити його в найперші ряди українських композиторів» (Омацький, 1960: 737).

g



двотактовий, а невдовзі й однотактовий мотив постійно варіантно видозмінюється, немов

виграючи різними барвами на сонячному світлі (h) (Віктор Косенко – Мазурка №2 ор. 9).

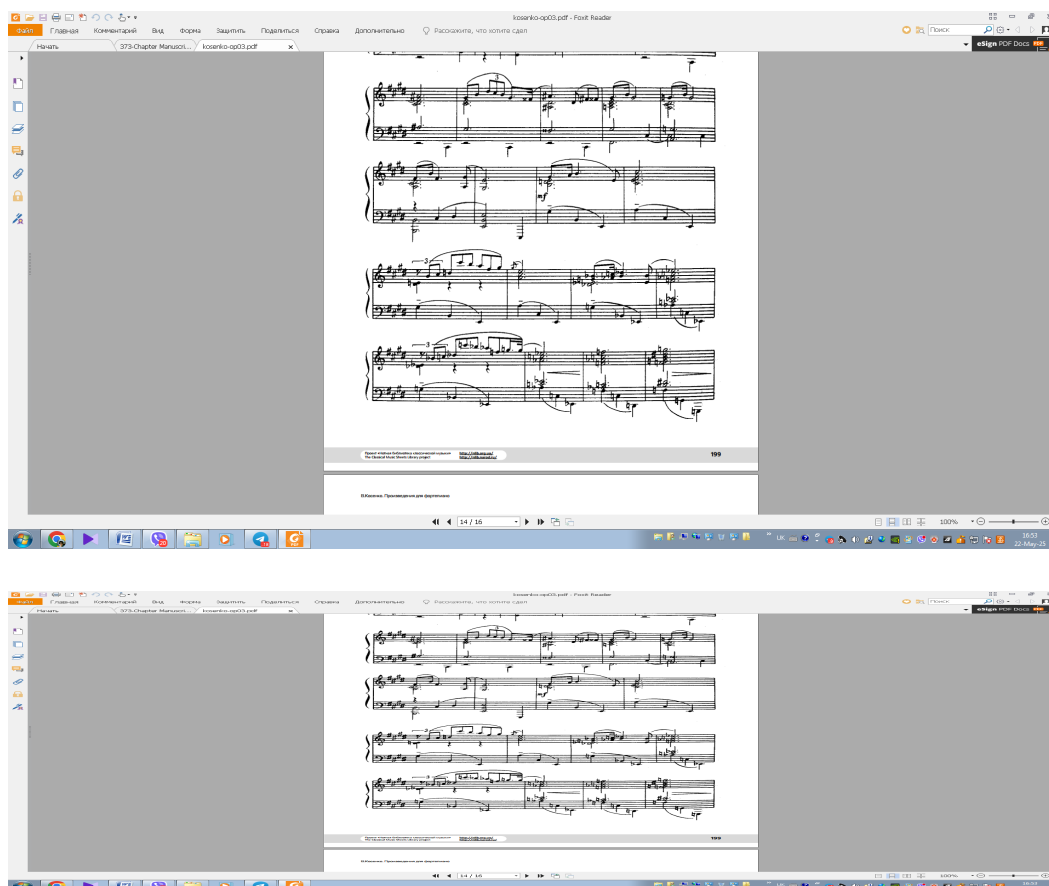


Також активно використовує композитор у цій п'єсі прийом секвентного розвитку, зокрема, у середньому розділі форми, де наявно три секвенційні побудови (k).

Схожі прояви українського модерного стилю спостерігаємо у Мазурці es-moll ор. 9 №2, так само присвяченій п. Ангеліні Косенко та

написаній композитором у 1921 році в Житомирі. Серед ознак – також неакордові звуки (допоміжні) та прийоми оспівування вже в перших тактах п'єси, секвенції у всіх чотирьох Росо *agitato*. Особливо звертає на себе увагу характер мелодичного розвитку в Росо *agitato*, де використовуються неприготовлені та приготовлені

k



затримання в рамках зворотів *lamento*, які, як відомо, мають виразно мовленнєву природу. Так само в *Roso agitato* та наступних розділах форми використано секвентний розвиток тематизму.

Вокальний (мелодійний) характер тематизму підкреслюють і особливості фразування. В мазурці *es-moll*, зокрема, це двотактове фразування, зумовлене немов би веденням вокальної фрази і її залежністю від вдиху і видиху співака, що найяскравіше виявлене власне в розділі *Roso agitato* (I).

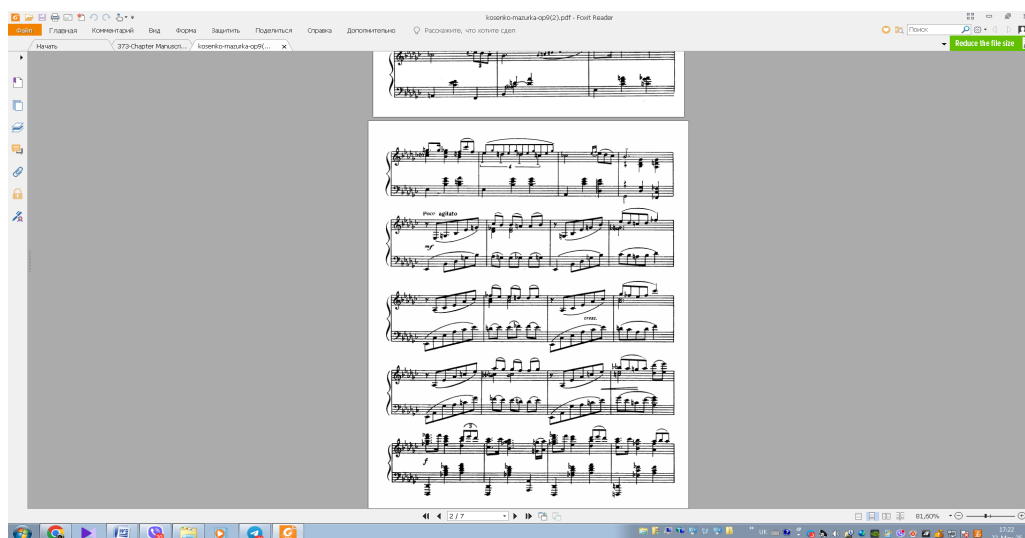
Схоже фразування притаманне й темі середнього розділу форми *Meno mosso dolcissimo*. Інтонації мовлення / співу передано також у цій мазурці в схвильованих затактових мотивах, що готують друге (варіантне) проведення основної теми, яке служить переходом до середнього розділу п'єси (*Meno mosso dolcissimo*) (m). Використовуються також децимові подвоєння мелодичної лінії, що також мають виразно українське (кантово-романсове) походження (n, o).

У спадщині В. Косенка, як було вже сказано, всього п'ять мазурок. Крім вищезгаданих – це

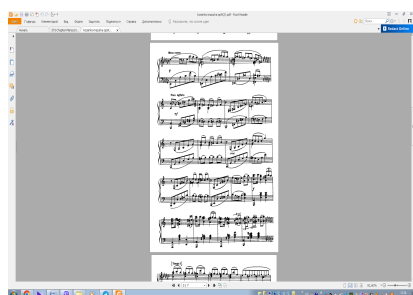
ще мазурка №20 з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано». На відміну від усіх попередніх її інший з різних причин інтонаційний склад, результатом якого є навіть якоюсь мірою «механічне звучання», не дає підстав стверджувати у ній наявності ознак українського стилю. Можливо, тому що ця мазурка – це дитяча п'єса, а можливо, тому що це твір створювався 1936 року, тобто був написаний вже майже через двадцять років після створення мазурок ор. 3 та ор. 9, крім того писався у репресивні голодоморні 1930-ті, де показ «українського обличчя» неодмінно ставав приводом для ідеологічних утисків і гонінь. Так чи інакше, але порівняння перших чотирьох і останньої, п'ятої, мазурок В. Косенка дає підстави стверджувати їхню належність до різних стилізованих платформ (Viktor Kosenko – 24 Children's Pieces. Op. 25)².

² Ольга Волосатих пише, що є інформація про те, що ця мазурка, як і ряд інших п'єс циклу, були створені на музичному матеріалі, який В. Косенко писав для вистав Леся Курбаса (Волосатих, 2022), однак суто на інтонаційному рівні підтвердженню цьому, на наш погляд, немає.

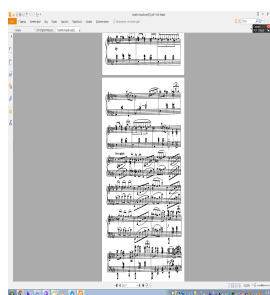
1



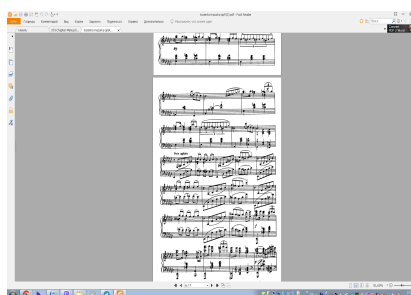
m



n



o



Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, виходячи зі сказаного необхідно ствердити, що ранні мазурки Віктора Косенка (ор. 3, ор. 9), на відміну від мазурки з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», демонструють виразні ознаки українського стилю. На це вказує яскравий мелодизм їхнього тематизму, той, який одночасно є одним з найголовніших чинників індивідуального стилю композитора. Як відомо, ліризм та мелодійність є характерною рисою національного стилетворення, що почали проявлятися ще з часів формування і розвитку жанрів канту, ліричної пісні та пісні-романсу. Також на це вказує вокальна, пісенна природа мелодизму косенківських мазурок, незважаючи на те, що мазурка – це танцювальний жанр, а в романтичній її інтерпретації (Ф. Шопен, О. Скрябін та ін.) дуже часто набуває ознак інструментального мелодизму,

з ламаною мелодичною лінією, широкими стрибками тощо. Вокальну природу мелодизму мазурок В. Косенка формує послідовне використання композитором поступневих мелодичних кроків, прийомів оспівування стійких ступенів, в т.ч. в мелодичному рельєфі численних мелізмів, інтонацій мелодичної та гармонічної великої/малої терції/сексти як в прямому русі, так і як способу окреслення мелодичної фрази/звороту, різноманітних неакордових звуків, секвентного та варіантного розвитку мелодичного матеріалу, конструктивних особливостей вокального фразування.

Безумовно, всі вказані риси українського стилю В. Косенка в аналізованих мазурках нерозривно пов'язані з модерним письмом, що є прикметною рисою тієї епохи і свідчить про високу освіченість, професійність композитора, про його обізнаність з найновішими

мовленнєвими нюансами його доби. На це вказують у його музичних текстах ритмічна імпровізаційність, альтерована гармонія, синтетична багатошарова фактура. Тож, підсумовуючи сказане, можна зробити висновок про те, мазурки ор. 3 та ор. 9 В. Косенка, на відміну

від мазурки №20 з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», виступають яскравим прикладом власне українського музичного модерну, тоді як останню слушно інтерпретувати в системі категорій та засобів виразності соціалістичного реалізму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Віктор Косенко – 3 мазурки ор. 3. URL : https://www.youtube.com/watch?v=CN_padsO5-M (дата звернення 23.05.2025).
2. Віктор Косенко – Мазурка №2 ор. 9. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vwmq5CucwcA> (дата звернення 23.05.2025).
3. Волосатих О. Віктор Косенко: на зламі культур і традицій. Варшава. *Українське музикознавство*. 2022. №48. С. 96-111.
4. Косенко А. Пам'ять серця. В. С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд. А.В.Косенко. Київ: Музична Україна, 1967. С. 3-83.
5. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 152 с.
6. Омацький Є. Косенко Віктор. *Українська мала енциклопедія*. Книжка VI. Літери Ком-Л. Буенос-Айрес: Накладом адміністрації УАП Церкви в Аргентині, 1960. С. 736-737.
7. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
8. Таранченко О., Волосатих О. Модерний дискурс української музики 1910-1920-х років: світоглядні, змістові, жанрові домінуючі, творчі постаті. *Worldview explications of modernism and postmodernism*: Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. Р. 231-247.
9. Фільц Б. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
10. Viktor Kosenko – 24 Children's Pieces. Op. 25 (audio + sheet music). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZM9t-DYjwBg> (дата звернення 23.05.2025).

REFERENCES:

1. Viktor Kosenko – 3 mazurky or. 3. Retrieved from : https://www.youtube.com/watch?v=CN_padsO5-M
2. Viktor Kosenko – Mazurka #2 or. 9. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=Vwmq5CucwcA>
3. Volosatykh, O. (2022). Viktor Kosenko: na zlami kul'tur i traditsij. Varshava [Viktor Kosenko: at the crossroads of cultures and traditions. Warsaw]. *Ukrainsjke muzykoznavstvo*, 48, 96-111 [In Ukrainian].
4. Kosenko, A. (1967). Pam'jatj sercja [Memory of the heart]. *Kosenko in the memories of contemporaries*, (pp. 3-83). Kyjiv: Muzychna Ukrajinia [In Ukrainian].
5. Olijnyk, O. S. (1977). Fortepianna tvorchistj V.S.Kosenka [Piano works of V.S. Kosenko]. Kyjiv: Naukova dumka [In Ukrainian].
6. Omackyj, Je. (1960). Kosenko Viktor [Kosenko Viktor]. *Ukrainsjka mala encyklopedija*. Vol. VI. Litery Kom-L. Buenos-Ajres: Nakladom administratury UAP Cerkvy v Arghentini, 736-737 [In Ukrainian].
7. Rzhetsjka, M. Ju. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprojanskoji Ukrajinj pershoji tretynj KhKh stolittja u sociokul'turnomu konteksti epokhy [At the turn of the times. Music of Dnieper Ukraine in the first third of the 20th century in the socio-cultural context of the era]. Kyjiv : Avtoghraf [In Ukrainian].
8. Taranchenko, O., Volosatykh, O. (2023). Modernyj dyskurs ukrainsjkoji muzyky 1910-1920-kh rokiv: svitoghljadni, zmistovi, zhanrovi dominanty, tvorchij postati [Modern discourse of Ukrainian music of the 1910s-1920s: worldview, content, genre dominants, creative figures]. *Worldview explications of modernism and postmodernism* (pp. 231-247). Riga, Latvia : Baltija Publishing [In Ukrainian].
9. Filjc, B. (1965). Fortepianna tvorchistj V.S. Kosenka [Piano works of V.S. Kosenko]. Kyjiv : Mystectvo [In Ukrainian].
10. Viktor Kosenko – 24 Children's Pieces. Op. 25 (audio + sheet music). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ZM9t-DYjwBg>

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 781.63

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-5>**Артем ДМИТРИЧЕНКОВ**

доктор мистецтва, викладач класу труби кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61072

ORCID: 0000-0002-2034-9467

Бібліографічний опис статті: Дмитриченко, А. (2025). Вплив творчості Артуро Сандовалю на джазових музикантів кінця XX – початку XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 33–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-5>

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ АРТУРО САНДОВАЛЯ НА ДЖАЗОВИХ МУЗИКАНТІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Стаття аналізує напрями впливу Артуро Сандовалю на виконавські практики джазових музикантів кінця XX – початку XXI століття. Мета роботи – визначити напрями впливу творчості Артуро Сандовалю на джазових музикантів кінця XX – початку XXI століть і показати, як його техніка, ритмічне мислення та педагогічні практики змінили виконавські стандарти, репертуар і навчальні підходи. Методологія: застосовано поєднання історико-музикологічного опису, порівняльного стилістичного аналізу й рецептивного підходу. Наукова новизна полягає в уточненні таких стійких механізмів впливу: технічний зсув у трубній грі, де стабільна робота в екстремальних регістрах, артикуляційна точність і витривалість закріпилися як нова професійна норма; ритмічне оновлення, коли клейв та тумбао стали формотворчою основою імпровізації у некубінських складах; педагогічна екосистема, що через публічні майстер-класи та інституційні зрушення збалансувала академічні та імпровізаційні компетенції. Висновки: вплив Сандовалю вийшов за межі індивідуальної віртуозності. Механіка цього впливу проявляється у стандартизації складних трубних прийомів, у переосмисленні ролі афро-кубінського коду як формотворчого чинника мови джазу, а також у зміні педагогічних пріоритетів, що тепер заохочують універсальність як норму. Інституційна легітимізація латин-джазу та його присутність у програмах провідних центрів створили рамку, в якій модель Сандовалю з приватної віртуозності перетворилася на спільний професійний еталон. Його модель піднесла технічну планку джазової труби, нормалізувала афро-кубінський метроритм у мейнстрімі й переорієнтувала освітні практики на універсальність. Отримані результати окреслюють цілісну рамку для подальших досліджень рецепції латиноамериканських впливів у глобальному джазі та для оновлення навчальних програм у вищій музичній освіті.

Ключові слова. Артуро Сандоваль, джаз, джазовий музикант, вплив.

Artem DMYTRYCHENKOV

Lecturer in Trumpet, Department of Variety and Jazz Musical Art, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts; PhD Student, Department of Variety and Jazz Musical Art, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61072

ORCID: 0000-0002-2034-9467

To cite this article: Dmytrychenkov, A. (2025). Vplyv tvorchosti Arturo Sandovalia na dzhazovykh muzykantiv kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The impact of Arturo Sandoval's work on jazz musicians at the turn of the 20th–21st centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 33–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-5>

THE IMPACT OF ARTURO SANDOVAL'S WORK ON JAZZ MUSICIANS AT THE TURN OF THE 20TH–21ST CENTURIES

The article analyzes the vectors of Arturo Sandoval's influence on the performance practices of jazz musicians at the turn of the 20th–21st centuries. The aim is to identify the directions of Sandoval's impact on jazz musicians of this period and to show how his technique, rhythmic thinking, and pedagogical practices reshaped performance standards, repertoire, and instructional approaches. Methodology: a combination of historical-musicological description, comparative stylistic analysis, and a reception-oriented approach is applied. Scientific novelty lies in clarifying the following stable mechanisms of influence: a technical shift in trumpet playing, where reliable work in extreme registers, articulatory precision, and stamina became a new professional norm; rhythmic renewal, whereby clave and tumbao assumed a form-

shaping role in improvisation beyond Cuban ensembles; and a pedagogical ecosystem which, through public master classes and institutional changes, balanced academic and improvisational competencies. Conclusions: Sandoval's impact extends beyond individual virtuosity. Its mechanics manifest in the standardization of advanced trumpet techniques; in the rethinking of the Afro-Cuban code as a form-generating factor in the language of jazz; and in the reorientation of pedagogical priorities that now encourage versatility as a norm. The institutional legitimation of Latin jazz and its presence in leading curricula created a framework in which Sandoval's model evolved from private virtuosity into a shared professional benchmark. His model raised the technical bar for jazz trumpet, normalized Afro-Cuban metro-rhythm in the mainstream, and reoriented educational practice toward versatility. The results outline a coherent framework for further studies of the reception of Latin American influences in global jazz and for updating higher music-education curricula.

Key words: *Arturo Sandoval, jazz, jazz musician, influence.*

Актуальність проблеми. Попри беззаперечний статус Артуро Сандовалю у світовому джазі, його вплив на музикантів останніх десятиліть часто описують без системної фіксації механізмів наслідування або трансферу технік. У центрі уваги зазвичай опиняється історія латин-джазу в цілому, тоді як індивідуальні траєкторії сприйняття лишаються поза фокусом. Необхідним є комплексний огляд того, як саме практики Сандовалю змінювали технічні норми виконавства на трубі, ритмічне мислення ансамблів і навчальні підходи у професійній підготовці джазових виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження Кристофера Вашборна показують, як у 1990-х нью-йоркські інституції легітимували афро-кубинський компонент, що створило попит на музикантів із відповідною компетенцією (Washburne, 2002). Видання К. Вальдеса і Р. Маулеон кодифікують клейв, тумбао та формульні рішення, якими користуються біг-бенди і малі склади за межами Куби (Valdés, Mauleón, 2018). Публіцистика й інтерв'ю з Сандовалем у фаховій пресі фіксують його щоденну рутину, дисципліну апарату і етичні настанови, що переймають молодші виконавці (Mathez, 1990). Українські методичні праці систематизують універсалізацію навичок трубача, підкреслюючи витривалість, роботу в крайніх регістрах та баланс академічного й джазового тренінгу (Концевич, 2019). Історичні й культурологічні студії з латиноамериканської музики – Л. Акости, Д. Робертса, Р. Фернандеса, Н. Саблетта, Р. Мура – розширюють контекст інтерпретації ролі латино впливів у джазі кінця XX – початку XXI століття.

Мета дослідження – визначити провідні напрями впливу творчості Артуро Сандовалю на джазових музикантів кінця XX – початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Артуро Сандоваль є однією з найяскравіших постатей пізньомодерної джазової сцени. Його творчість сформувалася на перетині бібопної фразеології, афро-кубинської ритміки та академічної трубної школи, що надало йому статус універсального музиканта: трубача-віртуоза, піаніста, композитора й бендлідера (Acosta, 2002, с. 189).

Підхід митця характеризується двома взаємодоповнювальними векторами, першим з яких є технологічний, що полягає в дисципліні апарату, роботі у крайніх регістрах, артикуляційній пружності та контролі тембру, які він послідовно інтерпретує як професійну норму для джазового трубача (The 2016 International Trumpet Guild Conference, Anaheim, California). Другий – стилістичний, який характеризується інтеграцією клейву, тумбао та форм афро-кубинської традиції у мову мейнстрим-джазу, що змінює роль ритмічного каркасу у формотворенні й драматургії імпровізації (Valdés, Mauleón, 2018, с. 6).

Синтез, який утілює Сандоваль, є результатом співдії джазу й латиноамериканських практик. (Sublette, 2004, с. 557). Дослідження Кристофера Вашборна демонструє, що від часу співпраці Діззі Гіллеспі з Чано Позо кубинський ритмічний код став не екзотичною оздобою, а структурним чинником джазової мови. Інституційні зсуви кінця XX століття – від навчальних програм нью-йоркських шкіл до програм престижних центрів – легітимували цю взаємодію як частину «канонічної» історії (Washburne, 2001, с. 411–416). У такому контексті артист із кубинським корінням, який розглядає бібоп і афро-кубинський метроритм як єдиний простір, стає носієм розширеної норми джазу (Fernández, 2006, с. 97–103).

Творчість Сандовалю виявляється через кілька ключових рис. По-перше, це радикально широкий функціональний діапазон труби

з рівноцінною якістю тону у крайніх регістрах, що поєднано з точністю атаки і витривалістю – параметрами, котрі сучасні методики описують як основу універсальної підготовки трубача, спроможного працювати в академічних і джазових контекстах без зміни базових настанов апарату (Концевич, 2019, с. 182). По-друге, це ритмічна логіка ансамблю, де клейв слугує координатною сіткою організації фрази й гармонії; у матеріалах Чучо Вальдеса і Ребеки Маулеон докладно показано, як корекція «напрямку клейву» або вставка 2/4 такту може визначати побудову періоду й розміщення акцентів у соло – саме цю практику активно переймають позакубинські бенди (Valdés, Mauleón, 2018, с. 22). Третьою ключовою рисою творчості Сандоваль є міжжанрова мобільність – від клубного сету до симфонічної сцени. В щоденній рутині митця технічні вправи співіснують із фортепіанною імпровізацією та роботою над інтонацією в екстремальних регістрах.

Таким чином, творчість Артуро Сандоваль є динамічною системою, в якій техніка, ритм і педагогіка вибудовують нову «мовну норму» джазу, що охоплює не лише індивідуальну віртуозність, а й інституційну реальність.

Виконавська модель Сандоваль стала новим виконавським стандартом, трансформувавши уявлення про «норму» для джазового трубача. Йдеться не лише про екстремальний верхній регістр. Стабільна інтонація у крайніх діапазонах поєднана з пружною атакою та точним контролем звуку на форте та піанісимо, що в остаточному підсумку стало обов'язковою компетенцією для сольних і секційних виконавців. У професійних спільнотах таке володіння інструментом сприймається як маркер «універсальності», адже воно дозволяє безшовно переходити від бібопної фразеології до ліричних балад, від латино до симфонічних партій.

Саме ці компоненти стали фундаментом сучасної професійної підготовки трубача з подвійною спеціалізацією, що потребує витривалості губного апарату, роботи з крайніми динамічними зонами та артикуляційної гнучкості (Концевич, 2019, с. 185).

Артуро Сандоваль поєднав академічну дисципліну апарату з імпровізаційною мобільністю. Цей тип дисципліни у 1990-х роках було публічно артикульовано в професійній пресі, що припало на запит на подібні навички

серед молодших трубачів, зокрема студійних і фестивальних (Mathez, 1990, с. 54).

Ще однією часткою спадщини Сандоваль стало розширення латинського вектора у мейнстрим-джазі.

У 1990-х роках латин-джаз вийшов із ніші «спеціалізованого піджанру» до зони підвищеної уваги великих лейблів і концертних інституцій (Roberts, 1999, с. 236–239). К. Вашборн показав, як нью-йоркська сцена легітимувала афро-кубинську ритміку через записні програми провідних центрів, а також через освітні проекти, що створили стабільний попит на музикантів із відповідною компетенцією (Washburne, 2002, с. 415). Роль Сандоваль полягала в практичному доведенні того, що афро-кубинський метроритм є органічним носієм джазової імпровізації, а не декоративним нашаруванням. Клейвові моделі, тумбао баса, взаємодія конг і біг-бенду набували іншої функції, задаючи формотворення, впливали на драматургію соло та на розміщення акцентів у фразі.

Сформульований Сандовалем підхід до афро-кубинського метроритму став робочою мовою для музикантів поза Кубою. Ще у період його роботи в «Irakere» цей підхід випробували на великій сцені, клейвовий каркас, тумбао баса та взаємодія конг із біг-бендом використовувалися як формотворчі елементи, а не як декоративні ознаки стилю. Пізніше, у сольних програмах, Сандоваль поширив ці принципи на мейнстрим-репертуар, демонструючи, як ритмічна логіка клейву впливає на драматургію соло та розміщення акцентів у фразі. Саме в такому ключі навчальні й аналітичні матеріали – зокрема розбори практик «Irakere» – пояснюють, чому афро-кубинський джаз став продуктивною моделлю для некубинських бендів і як знання клейву безпосередньо переводиться у конкретні імпровізаційні рішення, які наслідують покоління трубачів і піаністів (Valdés, Mauleón, 2018, с. 165). У ширшому контексті це узгоджується з інституційними зрушеннями 1990-х років, які легітимували афро-кубинський компонент у програмах провідних центрів та в освіті (Washburne, 2002, с. 418).

Окремої уваги заслуговує педагогічний вплив творчості Артуро Сандоваль на джазових музикантів кінця XX – початку XXI століть. Публічні майстер-класи Сандоваль і його інтерв'ю у професійних виданнях розкривають

програму щоденного тренування, що поєднує вільну імпровізацію на фортепіано, рутинні технічні вправи на трубі, увагу до резонансів і до інтонації у крайніх регістрах. Фіксація цього досвіду у профільній пресі забезпечила швидкий обіг методичних акцентів серед викладачів і студентів (The 2016 International Trumpet Guild Conference, Anaheim, California). Українська методична традиція також підкреслює важливість «універсалізації» навичок і перехресного тренінгу. У статтях, присвячених розвитку виконавської майстерності сучасного трубача, репрезентовано структуру технік, що дають можливість працювати в академічних і джазових контекстах без зміни базових установок апарату. Це напряду співвідноситься зі щоденною практикою, яку демонструє Сандоваль (Концевич, 2019, с. 182).

Слід зазначити, що ключовим механізмом впливу стала демонстраційна педагогіка на концертах. Публічне перемикання з труби на фортепіано, вокал і перкусію створювало модель «музиканта-оркестру», здатного пояснювати ансамблю ритмічну логіку «зсередини». Таке моделювання ситуації ансамблевого музичного мислення стало предметом наслідування бендлідерів молодшого покоління. Практика, зафіксована у джерелах, дала педагогам підстави вважати міжжанрові стратегії структурною вимогою до навчальних програм, що готують трубачів для сцени та студії (Концевич, 2019, с. 185).

Вплив Сандовалья не обмежується механікою звуковидобування або оркестровими рішеннями, але стосується й професійної етики.

Дослідження канону джазу доводять, що оновити історичний наратив можна лише тоді, коли помітними стають митці з міжнародним впливом, які водночас спираються на традиції бібопу й свінгу. К. Вашборн описує цю подвійність як постійний діалог між канонічним і процесуальним підходами. В ній латинський джаз сприймається як співзасновник мови модерного джазу. Факт інституційного й фестивального визнання Сандовалья підтвердив життєздатність моделі та сприяв розширенню рамок мейнстріму (Washburne, 2002, с. 420–424).

Біографічні розмови з митцем у професійній пресі показують, як особисті історії свободи та самореалізації перетворюються на інструмент наставництва (Moore, 2006, с. 229–231). Саме

через це послідовники сприйняли ідею безперервної праці над собою, дисципліни апарату та поваги до різних жанрових кодів. У такий спосіб індивідуальний досвід став каталізатором етичних норм, що циркулюють у навчальних і концертних середовищах (Mathez, 1990, с. 56).

Поширеність ритмічних моделей афро-кубинського походження у репертуарах некубинських складів кінця 1990-х – початку 2000-х років позначила нову «функціональну грамотність» музикантів. Для трубачів це означало опанування специфічної мікроритміки та фразеології, що міняє розміщення акцентів у соло, а також роботу з антиципацією й затримкою щодо клейву (Valdés, Mauleón, 2018, с. 170).

Також вплив Сандовалья на виконавців на трубі виявляється і в тому, що вони частіше комбінують інструменти. Флюгельгорн використовується для тембрової пластики у баладі, труба для артикуляційної чіткості у швидкому темпі, перкусія та клавішні для демонстрації ритмічної логіки ансамблю. Концепт мультиінструменталізму як педагогічного інструменту та сценічної стратегії вважається індикатором професійної зрілості та напряду пов'язується з моделлю, яку популяризував Сандоваль у власних програмах (Концевич, 2019, с. 182).

Постать Сандовалья стала головним аргументом на користь збалансованого поєднання видовищності та музикальної відповідальності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений аналіз дає підстави виокремити три стійкі механізми впливу. По-перше, технічний зсув у трубній грі, оскільки завдяки сценічній практиці Сандовалья, професійній пресі та викладацькій діяльності сформовано «високий стандарт» універсальності джазового трубача. По-друге, ритмічне оновлення, яке полягає в тому, що інтеграція афро-кубинських структур стала каталізатором перегляду репертуарів і мислення ритм-секцій у некубинських колективах. По-третє, публічні майстер-класи й настанови митця переорієнтували навчальні практики, збалансувавши академічні та імпровізаційні компетенції.

Отже, творчість Артуро Сандовалья істотно вплинула на виконавську реальність джазу кінця XX – початку XXI століть. Механіка цього впливу проявляється у стандартизації складних трубних прийомів, у переосмисленні ролі

афро-кубинського коду як формотворчого чинника мови джазу, а також у зміні педагогічних пріоритетів, що тепер заохочують універсальність як норму. Інституційна легітимація латинджазу та його присутність у програмах провідних центрів створили рамку, в якій модель

Сандовала з приватної віртуозності перетворилася на спільний професійний еталон. Таким чином, вплив митця вийшов за межі індивідуальної кар'єри й став частиною історії глобального джазу, що продовжує зростати на перетині культур та шкіл.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Концевич О.Ю. Щоденник виконавської майстерності. Сфера універсальних навичок сучасного трубача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. № 54. С. 174-189.
2. Acosta L. *Cubano Be, Cubano Bop: One Hundred Years of Jazz in Cuba*. Washington, DC, 2003. 288 p.
3. Fernández R. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley, 2006. 216 p.
4. Mathez J.-P. Arturo Sandoval. *Free at Last! Brass Bulletin*. 1990. № 71. P. 54-60.
5. Moore R.D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley, 2006. 367 p.
6. Roberts J.S. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. 2nd ed. New York, 1999. 304 p.
7. Sublette N. *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, 2004. 688 p.
8. The 2016 International Trumpet Guild Conference, Anaheim, California. Special Daily Report: Wednesday, June 1, 2016. URL: <https://trumpetguild.org/images/pdf/ITG2016-Wednesday.pdf> (дата звернення: 27.10.2025).
9. Valdés C., Mauleón R. *Decoding Afro-Cuban Jazz. The Music of Chucho Valdés & Irakere*. Petaluma, CA, 2018. 210 p.
10. Washburne C. Latin Jazz. The Other Jazz. *Current Musicology*. 2002. № 71. P. 411-424.

REFERENCES:

1. Kontsevych, O.Yu. (2019). Shchodennyk vykonavskoi maisternosti. Sfera universalnykh navychok suchasnoho trubacha [Performance mastery diary: The scope of universal skills of the modern trumpeter]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 54, 174-189 [in Ukrainian].
2. Acosta, L. (2003). *Cubano Be, Cubano Bop: One Hundred Years of Jazz in Cuba*. Washington, DC: Smithsonian Books [in English].
3. Fernández, R. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley: University of California Press [in English].
4. Mathez, J.-P. (1990). Arturo Sandoval. *Free at Last! Brass Bulletin*, 71, 54-60 [in English].
5. Moore, R. D. (2006). *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press [in English].
6. Roberts, J. S. (1999). *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States* (2nd ed.). New York: Oxford University Press [in English].
7. Sublette, N. (2004). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press [in English].
8. The 2016 International Trumpet Guild Conference, Anaheim, California. Special Daily Report: Wednesday, June 1, 2016. Retrieved from <https://trumpetguild.org/images/pdf/ITG2016-Wednesday.pdf> (accessed: 27.10.2025). [in English].
9. Valdés, C., & Mauleón, R. (2018). *Decoding Afro-Cuban Jazz: The Music of Chucho Valdés & Irakere*. Petaluma, CA: Sher Music Co [in English].
10. Washburne, C. (2002). Latin Jazz: The Other Jazz. *Current Musicology*, 71, 411-424 [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**Жунхан ЖІА**

аспірантка четвертого року навчання, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Низжанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0006-5536-5367**Бібліографічний опис статті:** Жіа, Жунхан (2025). Феномен художньої цілісності в інструментальній сюїті. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮІТІ**

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення феномену художньої цілісності в музичному творі. Зазначено, що категорія цілісності передбачає внутрішню завершеність твору, забезпечує його наповненість і смислову неподільність як естетичного об'єкта, у якому немає випадковостей; потребує органічної єдності усіх його складових, пов'язаних між собою та гармонійно поєднаних задля розкриття художньої ідеї. **Мета статті** полягає у виявленні чинників творення художньої цілісності у музичному творі, одним із яких є принцип сюїтності. Під цим кутом зору аналізується інструментальна сюїта що має давню і тривалу традицію свого становлення і розвитку, і є безпосередньо пов'язана із танцювальною сферою. **Методологічною основою дослідження** є комплексний підхід, що поєднує історико-генетичний, музикознавчий історичний та загальнокультурологічний методи, які дозволяють глибше осмислити категорію цілісності на прикладі інструментальної сюїти. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що категорія цілісності розглядається у її проекції на жанр інструментальної сюїти. **Висновки.** Будучи одним із різновидів циклічної форми в інструментальній музиці, сюїта розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу. Увага звертається на єдність циклу в його множинності, що дає підставу стверджувати про контрастність і єдність як визначальні принципи, покладені в основу жанру. Зазначено, що на відміну від циклічних форм, у яких всі частини є пов'язані наскрізним розвитком, цілісність у сюїті досягається завдяки наявності однієї спільної ідеї, контрасту та чергування, а не через тематичну єдність чи послідовне розгортання.

Ключові слова: художня цілісність, сюїта, сюїтність, інструментальна музика, бароко.**Junhan JIA**

Fourth-year PhD student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivskyi St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0006-5536-5367**To cite this article:** Jia, Junhan (2025). Fenomen khudozhnoi tsilisnosti v instrumentalnoi siuiti [The phenomenon of artistic integrity in the instrumental suite]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTEGRITY IN THE INSTRUMENTAL SUITE**

The relevance of the study is determined by the need to comprehend the phenomenon of artistic integrity in a musical work. It is noted that the category of integrity implies the internal completeness of a work, ensuring its fullness and semantic indivisibility as an aesthetic object in which nothing is accidental; it requires the organic unity of all its components, interconnected and harmoniously combined to reveal the artistic idea. **The aim of the article** is to identify the factors contributing to the creation of artistic integrity in a musical work, one of which is the suite principle. From this perspective, the instrumental suite is analyzed as a form with a long-standing tradition of formation and development, directly related to the sphere of dance. **The methodological basis** of the research is a comprehensive approach that combines historical-genetic, musicological-historical, and general cultural methods, which make it possible to gain a deeper understanding of the category of integrity using the example of the instrumental suite. **The scientific novelty of the study** lies in the fact that the category of integrity is examined in its projection onto the genre of the instrumental suite. **Conclusions.** As one of the types of cyclic form in instrumental music, the suite is regarded as a coherent phenomenon, considering the fact that each of its parts is self-sufficient and important in terms of the overall dramaturgy of the cycle. Attention is drawn to the unity of the cycle in its multiplicity, which makes it possible to assert that contrast and unity are the defining principles

underlying the genre. It is noted that, unlike cyclic forms in which all parts are linked by continuous development, integrity in the suite is achieved through a common idea, contrast, and alternation rather than thematic unity or sequential unfolding.

Key words: artistic integrity, suite, suite principle, instrumental music, Baroque.

Актуальність проблеми. Проблема цілісності є однією з головних і незмінних вимог будь-якого художнього, зокрема й музичного, твору. Ба більше, це одна з суттєвих його філософсько-естетичних характеристик, що передбачає внутрішню завершеність твору, забезпечує його наповненість і смислову неподільність як естетичного об'єкта, у якому немає випадковостей. Цілісність побудови художнього твору потребує органічної єдності усіх його складових, які пов'язані між собою та гармонійно поєднані задля розкриття художньої ідеї. У пропонуваному дослідженні в центрі уваги постає питання творення художньої цілісності у музичному творі. Слід зазначити, що ця тема цікавила і досі є об'єктом зацікавлень не лише музикознавців, а й багатьох філософів. Водночас саме жанрова визначеність надає музичному творові художньої цілісності, яскравим прикладом чого є доба бароко, у якій особливой популярності набуває жанр і форма інструментальної сюїти.

Інструментальна барокова сюїта, яка на перший погляд видається досить простою з точки зору жанру, насправді відзначається складністю і свobodною циклічністю, мета якої не тільки полягає у простому контрасті частин, а тому може бути хаотичною за своєю будовою. Навпаки, вона є естетично оформленою в багатоманітності, а її частини координуються загальною художньою ідеєю, спрямованою на сприйняття твору як певної мистецької цілісності. Тому сюїту можна розглядати як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві значний інтерес до жанру сюїти намітився лише на початку ХХІ ст. Серед наукових праць, написаних упродовж останнього десятиліття, у яких жанр сюїти аналізується крізь призму різних дослідницьких оптик, слід особливо виділити дослідження П. Довганя, М. Ілечко (Ілечко, 2018). У центрі їхньої уваги українська інструментальна сюїта ХХ ст. Можна також спостерегти

посилення інтересу до цієї проблематики з боку китайських науковців. У своїх дисертаційних роботах, написаних українською мовою упродовж останнього десятиріччя (до таких, зокрема, належать дисертації Цзя Шиї, Цзян Маньні, Цао Шиной), дослідники простежують звернення китайських композиторів до жанру сюїти, аналізуючи її в контексті європейських та національних музичних традицій. Водночас потрібно зазначити, що актуальність порушеної у цій статті проблеми ініціювала також звернення до праць Б. Сюти (Сюта, 2006) та У Юйян (У Юйян, 2023), які у своїх публікаціях висвітлюють питання художньої цілісності у музичному творі.

Мета дослідження полягає у виявленні чинників творення художньої цілісності у музичному творі, одним із яких є принцип сюїтності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли йдеться про поняття цілісності, як внутрішньої єдності й пов'язаності усіх частин, то воно є невід'ємною складовою наукового дискурсу. І фундаментом для цього стала давньогрецька філософія. Саме в працях античних філософів закладаються основні характеристики цілісності. Арістотель був першим, хто розрізняв поняття цілого і цілісності, неодноразово підкреслюючи, що цілісність вміщує велику кількість речей і дається взнаки у кожній з них, а безперервне й обмежене – ціле, коли воно представляє собою щось одне (Арістотель, 1967, с. 59). Подібні проблеми в епоху Просвітництва порушував І. Кант, на думку якого, ціле слугує кожній частині, а всі частини – цілому. Тому у Канта ціле є прикладом досконалої організації усього матеріалу (Кант, 2018). У ХХ ст. проблема цілісності стала центральною у дослідженнях представників Франкфуртської школи, зокрема у Теодора Адорно, Еріха Фромма, Герберта Маркузе, Юргена Габермаса. Варто зазначити, що видатний німецький музикознавець та філософ Т. Адорно створив власну оригінальну концепцію цілісності, у якій розглядав саме культуру як цілісність і засіб адаптації людини у середовище проживання. Водночас він трактував цілісність, застосовуючи

подвійну дослідницьку оптику, крізь яку, з одного боку, бачив світ з позиції порядку і гармонії, а з іншого, – як хаос і розкол (Beier, 1977).

Проблема цілісності знаходить своє логічне обґрунтування у китайській філософській концепції Ін (темне) і Ян (світле), що належать до її ключових понять і є фундаментальними категоріями даосизму. Вони символізують протилежні і водночас взаємопов'язані начала, утворюючи рівновагу у Всесвіті. Якщо Ян є уособленням дня, світла, білого кольору, вогню, тепла, екстравертності, чоловічого начала, активності, творення, віддавання, то Ін означає ніч, темряву, чорний колір, місяць, воду, холод, пасивність, інтровертність, жіноче начало, прийняття. Перебуваючи у постійному русі Ін і Ян створюють гармонію та рівновагу в протистоянні одне одному, стимулюючи, таким чином, процеси розвитку. Дуалістична філософія Ін-Ян отримала своє відбиття у всіх сферах китайської культури, зокрема й у музиці, прикладом чого є передусім жанр інструментальної сюїти.

Цілісність музичного твору з точки зору філософії розглядає у праці «Дослідження з естетики» видатний польський філософ Роман Інгарден. У VII розділі під назвою «Питання про цілісність музичного твору» вчений ставить риторичне питання стосовно того, «яким чином музичний твір, що складається із багатьох музичних утворень, і з багатьох частин, складає, не дивлячись на це, по-перше, один твір і не розпадається на багато не пов'язаних між собою музичних утворень, і, по-друге, є одним осмисленим цілим» (Інгарден, 2025, с. 532). Явище цілісності художнього твору в музичному мистецтві є предметом досліджень Богдани Сюти, який в одній із своїх праць зазначив, що ця проблема завжди перебувала у центрі уваги не лише композиторів і виконавців, але також слухачів і музикознавців (Сюта, 2006, с. 4). Китайський піаніст і музикознавець У Юйян пропонує розрізняти «цілісність художнього твору, що базується переважно на композиційних принципах та показниках, і художню цілісність як стильовий мисленнєвий феномен, причому діалогічні риси є важливими і в одному, і в іншому випадках. Адже художній світ твориться між двох головних полюсів: творчої особистості митця, художнього автора та формотворними

й мовними ресурсами того виду мистецтва, до якого він звертається» (У Юйян, 2023, с. 23).

Тривалий зв'язок музики з іншими видами мистецтв не міг не відбитися на самій композиції творів і їх тематичній організації, прикладом чого може бути доба Ренесансу з переважанням танцювальної та вокальної музики. Внаслідок цього музичні структурні принципи формувалися з урахуванням тексту і руху. Яскравим прикладом зазначеного є жанр сюїти, що має давню і тривалу традицію свого становлення і розвитку, і є безпосередньо пов'язаний із танцювальною сферою. Сюїта (від фр. *suite* – «ряд», «послідовність», «чергування») – є одним із різновидів циклічної форми в інструментальній музиці. У наукових дослідженнях сюїти розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу. Адже, з одного боку, досить часто можна спостерегти притаманну для неї циклічну децентралізацію, а з іншого, внутрішню цілісність.

Аналізуючи сюїту, всі, без винятку, дослідники виділяють контрастність, як її визначальну рису, оскільки основою жанру стало співставлення контрастних танцювальних і лірично-споглядальних п'єс (арія). З іншого боку, науковці звертають також увагу на єдність циклу в його множинності, що дає підставу стверджувати про контрастність і єдність як визначальні принципи, покладені в основу жанру. Об'єднуючим фактором при його яскраво вираженій циклічності є також наявність спільної для усіх п'єс тональності, жанрової основи (танець) чи конкретного художнього задуму.

На відміну від циклічних форм, у яких всі частини є пов'язані наскрізним розвитком, цілісність у сюїті досягається завдяки наявності однієї спільної ідеї, контрасту та чергування, а не через тематичну єдність чи послідовне розгортання. Тому підбірка різнохарактерних п'єс ще не є сюїтою, якщо в ній відсутній спільний задум і підпорядкування певній художній ідеї. Адже при навіть відносній відокремленості частин вони повинні утворювати цілісність, де кожна п'єса вносить щось своє у загальну картину твору.

Не випадково музикознавці звертали увагу на те, що термін «сюїта» вказує не на зовнішню послідовність п'єс, що йдуть одна за одною, а слугує визначенням внутрішнього розпорядку,

співвідношення і розташування частин. Ба більше, її аналоги «partie» та «ordre» – це терміни, що пояснюють сукупність конструктивних об'єднувальних принципів, які зумовлюють цілість і відрізняють сюїту від інших подібних сукупностей.

Якщо розглянути сюїту з історичної точки зору, то відомо, що практику поєднання танців по два: повільного та швидкого, можна простежити ще з доби Середньовіччя. Йдеться про «естампі» (франц. *estampie*, лат. *stantipes*) – один із найстаріших жанрів вокальної та інструментальної європейської музики XIII ст., переважно танцювального характеру. Він ділився на декілька частин із чергуванням «відкритих» або «закритих» каденцій і відзначався внутрішньою мелодичною періодичністю (McGee, 1989, p. 177). В епоху Відродження вже можна спостерегти появу досить великої кількості творів, написаних у характері сюїти. Одним із перших стали лютневі табулятури, опубліковані у 1508 році венеційським видавцем Петруччі (*Intavolatura de lauto*), у яких були вміщені сюїти з трьох танців: павани, гальярди і піви. Останній (від італ. *piva*, «волинка») є італійського селянського походження, хоча часто виконувався в аристократичному середовищі. Піва (розмір 6/8) вважається швидким різновидом бас-данса (франц. *basse danse*; італ. *bassa danza*), придворного повільного танцю, що набув розповсюдження у Західній Європі у XV–XVI ст. і часто використовувався у поліфонічних обробках Жоскена Дебре, Дієго Ортіса, Констанцо Феста. Але більш традиційною стала пара італійських танців павана-гальярда. При цьому, урочиста повільна павана (розмір 4/4, 2/4), що писалась у двочастинній формі й акордовому викладенні, фактично замінила популярний бас-данс. Стосовно гальярди, то вона була у швидкому темпі й тридольному розмірі, що цілком відповідало вимогам тогочасного придворного етикету, коли придворний бал розпочинався парюю танців, з яких перший, урочистий, за участю короля і королеви, дофіна й знатних вельмож, змінювався швидким і жвавим танцем для молоді аристократичної публіки.

Крім згаданих вище танців до лютневої сюїти згодом додалися нові (бранль, турдіон, вольт), яким передувала імпровізована досить складна прелюдія. Її призначення, на думку дослідників, полягало у налаштуванні самого

інструмента. Натомість клавесинна барокова сюїта запропонувала низку нових танців, серед яких: сарабанда, алеманда, куранта, менует, пасп'є, ригодон, бурре, жига та інші.

Вперше сюїта як жанр була проаналізована у 1676 році англійським музикознавцем Томасом Мейсом у трактаті «Монумент музики». Автор не обмежував кількості її частин, зазначивши лише, що вона переважно складається з шести п'єс, з яких першою йде прелюдія, а далі вже відомі алеманда, арія, куранта, сарабанда і остання може бути як жарт. Єдиною вимогою була наявність спільної для всіх п'єс тональності.

Як стверджує Роже Бланшар (Roger Blanchard), клавирна сюїта стала першою організованою формою інструментальної музики (Blanchard, 2009). Якщо в Німеччині, на думку дослідника, форма сюїти в епоху бароко була більш стандартизованою і чітко регламентованою, включаючи прелюдію, алеманду з дублем, куранту з дублем, сарабанду і жигу, то в тогочасних сюїтах італійських і французьких композиторів можна спостерегти більш абстрактні за характером п'єси, зокрема, токату, що замінила прелюдію або вже згадані вище танці з варіаціями. Часто практикувались мажорний і мінорний менуети з репризним повторенням першого. За аналогічним принципом будувались пасп'є і ригодон. Заключні розділи сюїти часто писались у формі пасакалії або чакони – великих розвинених форм поліфонічного складу. Однак розгляд скрипкових партит Й.С. Баха дає підставу заперечити думку Р. Бланшара про чітку регламентованість форми німецьких сюїт і партит. Так, його Друга партита завершується не традиційною жигу, а, подібно до сюїт французьких композиторів, чаконною з 30-ма варіаціями. Не зовсім стандартною за будовою є Перша і Третя партити Й.С. Баха. Перша традиційно складається з чотирьох частин: алеманди, куранти, сарабанди й бурре, однак кожна з п'єс йде зі своїми дублями, для яких є характерною варіаційність, внаслідок чого тематичний матеріал танців розвивається. Дослідники трактують такий спосіб побудови циклу як «варіації на жанр сюїти». У Третій партиті Й.С. Бах, судячи з танців, надає перевагу саме французькому різновиду сюїти з послідовністю: прелюдія – лур – гавот з рондо – два менуети – бурре – жига.

До цього списку треба також додати твори, об'єднані конкретною програмою, прикладом чого є клавесинна сюїта Ф. Куперена «Аннали великих і поважних менестрелів» («*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*»). Композитор у назві згадує найшановнішу паризьку гільдію менестрелів «Конфрері де Сен-Жульєн-де-Менетріє» (*The Confrérie de St. Julien-des-Ménétriers*), яка існувала ще з XIV ст. і домінувала у міському публічному просторі до кінця XVIII ст. Після скасування претензій на монополію гільдії у 1707 році Ф. Куперен на знак перемоги написав комічну сюїту, в п'яти частинах якої показав своє бачення її діяльності. Автор вибудує цикл за принципом драми, де перша частина «Видатні особи та журі-менестрелі, Марш» слугує експозицією. Друга – «Гравці на лірі та жебраки, перша та друга арії для ліри з бурдоном» – виконує функцію розвитку дії. Третя – «Жонглери, стрибунки й танцюристи на канаті з ведмедами та мавпами» – слугує зав'язкою драми. Четверта частина – «Інваліди або каліки на службі у великого менестреля; права рука: з вивихами; ліва рука: кульгаві») – подальший розвиток дії. І остання дія драми – «Замішання та розгром усієї трупи, спричинений п'яницями, мавпами та ведмедами, дуже швидко; [ліва рука, ближче до кінця: милиці]» – це, фактично, за правилами драми, катастрофа та її кінцева розв'язка. Композитору вдається засобами клавесина передати всю комічність ситуації, особливо у п'ятій п'єсі, де на початку відбувається ритмічний збій і зміщення ритмічних акцентів, ефект кульгавої ходи у лівій руці тощо.

Сюїту прийнято визначати за різними параметрами, зокрема, за опорою на жанрову основу; за єдністю у багатоманітності; різнохарактерністю п'єс; за контрастом-взаємодоповненням; сюжетним чи географічним задумом автора тощо. Крім формотворчих і жанрових аспектів, часто також використовується поняття сюїтності як принципу структурної організації музичного матеріалу, основою якого є контраст чітко оформлених частин, об'єднаних певним способом. Водночас це дає підставу зробити певні висновки, що сюїта і сюїтність не є термінами цілком тотожними. Вище було зазначено, що сюїту прийнято розглядати одночасно з позиції форми і жанру, позаяк ці два поняття є досить близькими, а тому можуть

перетинатися і навіть частково співпадати. Але якщо слово «сюїта» більше підходить під визначення жанру як елементу систематизації музичного твору, який характеризується сукупністю змістовних та формальних особливостей, то поняття «сюїтність», як принцип організації, більш дотичне до форми, як способу викладу музичного матеріалу, його композиції та структури.

Проблему сюїтності порушують у своїй дисертаційних роботах Петро Довгань та Марина Ілечко. Авторка, за її власним визначенням, досліджує феномен сюїтного музичного мислення, яке вона розглядає як одну з форм художньої свідомості (Ілечко, 2018, с. 7). Музикознавиця проводить паралелі між сюїтним і міфологічним мисленням як позачасовою категорією, зауваживши, що «структурна модель сюїти наближається до міфологічного розуміння простору, яке <...> являє собою «... сукупність окремих об'єктів, які носять власні імена» (Ілечко, 2018, с. 7).

Для барокової сюїти як «портретно-моторного жанру» була нехарактерною часова перспектива, тобто, сам процес розвитку. Якщо основними конструктивними принципами сюїтності дослідники вважають відсутність розвитку, однорідність, зображальність і характеристичність, то ті видозміни, які почали відбуватися з сюїтою, починаючи з другої половини XVIII ст., призвели до зміни її конструктивних принципів, включаючи багатоманітність і розвиток. Внаслідок цього сюїта могла довільно складатись і бути довільно організованою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Намагання систематизувати барокову сюїту, як один із важливих жанрів тогочасної європейської інструментальної музики, є пов'язаний з певними труднощами, враховуючи її велику різноманітність. Акцент, що завжди ставився дослідниками на танцювальній складовій, не дає повного уявлення про цей жанр, що не завжди будується на темповому й метро-ритмічному контрасті, а також на формах танцювальної музики, прикладом чого є згадана «*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*» Ф. Куперена, що слугує зразком програмної музики, у якій не використовуються звичні для сюїти танцювальні схеми. Тому її визначення в музичних словниках і енциклопедіях як циклу лютневих, клавірних

та оркестрових танцювальних п'єс, об'єднаних спільною тональністю, упродовж тривалого часу не розкривало її багатоманітності. Лише наприкінці ХХ ст. у світовому музикознавстві почало формувалось більш цілісне уявлення про сюїту.

У пропонуваному дослідженні інструментальна сюїта розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору

загальної драматургії циклу. Сюїта демонструє єдність у множинності, будучи об'єднанням низки контрастних творів, при цьому її характерною ознакою є яскраво виражена дискретність, що означає роздільність, перервність, наявність окремих, чітко відмежованих частин. Циклічна децентралізація, а з іншого боку, внутрішня єдність між частинами, дає можливість у подальшому досліджувати сюїту як приклад художньої цілісності у музичному творі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арістотель. Поетика / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / М. П. Ілечко; ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
3. Імануель Кант. Прологomenи до кожної майбутньої метафізики, яка може постати як наука. Переклад з німецької Віталій Терлецький. Харків: Фоліо, 2018. 288 с.
4. Інгарден Р. Дослідження з естетики. URL <https://studfile.net/preview/460740/page:34/> (дата звернення 25.09.2025). С. 532.
5. Ін та ян // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
6. Сюїта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
7. У Юйян. Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності: дис. ... докт. філос.: 025 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 197 с.
8. Beier C. Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie: Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos. Frankfurt am Main, 1977. 198 s.
9. Blanchard R. Suite, musique/ Encyclopedie Universalis, 2009 <https://www.universalis.fr/dictionnaire>. URL: <https://edu.ge.ch/seconde2/system/files/2024-11/c.%20Universalis%20-%20suite-musique.pdf> (дата звернення 15.09.2025).
10. McGee, T. J. Medieval Instrumental Dances. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1989. 225 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=JTTIAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення 24.09.2025).

REFERENCES:

1. Aristotel. (1967). Poetyka [Poetics]/ Per. B. Tena; vstupa. st. i komentari Y. Kobova. Kyiv: Mystetstvo, 1967. 136 s. [in Ukrainian].
2. Ilechko M. (2018). Ukrainska fortepianna siuita yak predmet muzykovedchoho dyskursu: istoriolohichni pidkhid [The Ukrainian Piano Suite as a Subject of Musicological Discourse: A Historiographical Approach]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / M. P. Ilechko; ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].
3. Imanuel Kant. (2018). Prolehomeny do kozhnoi maibutnoi metafizyky, yaka mozhe postaty yak nauka [Prolegomena to every future metaphysics that may emerge as a science.]. Pereklad z nimetskoi Vitalii Terletskiyi. Kharkiv: Folio. 288 s. [in Ukrainian].
4. Ingharden R. Doslidzhennia z estetyky [Research on aesthetics]. URL <https://studfile.net/preview/460740/page:34/> (data zvernennia 25.09.2025) [in Ukrainian].
5. In ta yan [Yin and Yang] (2002) // Filosofs'kyi entsyklopedychnyi slovnyk / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in ; Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy. Kyiv : Abrys. 742 s. [in Ukrainian].
6. Siuita B. (2006). Muzychna tvorchist 1970-1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnosti [Musical creativity of the 1970s-1990s: parameters of artistic integrity]. Kyiv: Hramota. 256 s. [in Ukrainian].
7. U Yuiian. (2023). Fortepianno-vykonavska tvorchist yak protses interpretatsii u svitli teorii khudozhnoi tsilisnosti [Piano performance as a process of interpretation in the light of the theory of artistic integrity]: dys. ... dokt. filos.: 025 / ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi. Odesa. 197 s. [in Ukrainian].
8. Beier C. (1977). Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie: Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos. Frankfurt am Main. 198 s. [in German].

9. Blanchard R. (2009). Suite, musique/ Encyclopedie Universalis. <https://www.universalis.fr/dictionnaire>. URL: <https://edu.ge.ch/secondaire2/system/files/2024-11/c.%20Universalis%20-%20suite-musique.pdf> (data zvernennia 15.09.2025) [in French].

10. McGee T. J. (1989). Medieval Instrumental Dances. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press. 225 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=JTTlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (data zvernennia 24.09.2025) [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 787.2:78.088.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>**Ірина ЖУРЕНКО***аспірантка творчої аспірантури кафедри оркестрових струнних інструментів, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000***ORCID:** 0009-0005-2797-5478

Бібліографічний опис статті: Журенко, І. (2025). Транскрипції та аранжування як розширення репертуару альтистів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 45–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>

ТРАНСКРИПЦІЇ ТА АРАНЖУВАННЯ ЯК РОЗШИРЕННЯ РЕПЕРТУАРУ АЛЬТИСТІВ

В цій статті розглянуто різноманітність транскрипцій та аранжувань для альту, які охоплюють чимало жанрів (сольні твори, сюїти, сонати, концерти, п'єси тощо), створених від бароко до сучасності. **Метою статті** виступає вивчення специфіки транскрипцій, редакцій та аранжувань для альту, та дослідження їх впливу на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару. **Методологія** базується на наступних методах: системний, який прослідковує різні жанрові напрямки від сольного до ансамблевого; історико-хронологічний, що підкреслює зміну в підходах композиторів, редакторів, виконавців та викладачів до створення аранжувань в залежності від їх приналежності до певного стилю; компаративний, який розкриває суть відмінностей різних редакцій однакових творів; та аналітичний метод, який вміщує детальний розгляд транскрипцій. **Новизна** теми полягає в розподіленні аранжувань, транскрипцій та редакцій для альту, які складають значну частину виконавського та педагогічного репертуару, за авторством, жанрами та причинами створення. В ході дослідження було виявлено, що в значній мірі першопричиною появи транскрипцій та аранжувань ставала виконавська або педагогічна практика, яка потребувала поповнення концертного та навчального репертуару. На прикладі сонат Й. Брамса, п'єс Р. Шумана та К. Вебера було розкрито зумовленість створення композиторами декількох версій власних творів для різних сольних інструментів.

Також було надано аналіз відмінностей між редакціями найчастіше виконуваних творів, а саме Віолончельних сюїт Й. С. Баха та Сонат оп. 120 Й. Брамса. Нарешті охарактеризовано вклад виконавців (В. Прімоуз, Л. Тертіс, М. Кугель, В. Борисовський) та педагогів (З. Дашак, Б. Паликов, М. Грінберг) в збагачення альтового репертуару. На основі проведеного дослідження зроблено **висновки**, що використання транскрипцій, аранжувань та редакцій є поширеною та регулярною практикою серед альтистів, яка допомагає розкрити багатство тембру та звуку альту. Крім цього їх виконання є прекрасною можливістю більш детального знайомства виконавців із творчим доробком композиторів, а не є вимушеним для альтистів через відносно обмежений оригінальний альтовий репертуар.

Ключові слова: аранжування, транскрипція, редакція, альт, виконавський репертуар, віртуозність, темброва варіативність.

Iryna ZHURENKO*Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies at the Department of Orchestral String Instruments, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65000***ORCID:** 0009-0005-2797-5478

To cite this article: Zhurenko, I. (2025). Transkryptsii ta aranzhuvannia yak rozshyrennia repertuaru altystiv [Transcriptions and arrangements as an expansion of the viola repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 45–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>

TRANSCRIPTIONS AND ARRANGEMENTS AS AN EXPANSION OF THE VIOLA REPERTOIRE

This article examines the diversity of transcriptions and arrangements for viola, covering many genres (solo works, suites, sonatas, concertos, plays, etc.), created from the Baroque to the present day. The **aim of the article** is to study the specifics of transcriptions, revisions and arrangements for viola, and to investigate their impact on the expansion of the concert-performing and educational-pedagogical viola repertoire. The **methodology** is based on the following

methods: systemic, which traces different genre directions from solo to ensemble; historical-chronological, which emphasizes the change in the approaches of composers, editors, performers, and teachers to creating arrangements depending on their affiliation with a certain style; comparative, which reveals the essence of the differences between different editions of the same works; and analytical method, which includes a detailed consideration of transcriptions. The **novelty** of the topic lies in the distribution of arrangements, transcriptions and revisions for viola, which make up a significant part of the performing and pedagogical repertoire, by authorship, genres and reasons for creation. During the study, it was found that to a large extent the primary reason for the appearance of transcriptions and arrangements was performing or pedagogical practice, which required replenishment of the concert and educational repertoire. Using the example of J. Brahms's sonatas, R. Schumann's and K. Weber's pieces, the conditionality of the creation of several versions of their own works by composers for different solo instruments was revealed.

An analysis of the differences between the editions of the most frequently performed works, namely the Cello Suites by J. S. Bach and the Sonatas op. 120 by J. Brahms, was also provided. Finally, the contribution of performers (V. Primrose, L. Tertis, M. Kugel, V. Borisovsky) and teachers (Z. Dashak, B. Palshkov, M. Grinberg) to the enrichment of the viola repertoire was characterized. Based on the conducted research, it was **concluded** that the use of transcriptions, arrangements and editions is a widespread and regular practice among viola players, which helps to reveal the richness of the timbre and sound of the viola. In addition, their performance is an excellent opportunity for performers to become more familiar with the creative work of composers, and is not forced for viola players due to the relatively limited original viola repertoire.

Key words: arrangement, transcription, editing, viola, performance repertoire, virtuosity, timbre variability.

Актуальність проблеми. В цій статті розглядаються перекладення для альту – інструменту зі струнно-смичкової родини, який має «досить складний шлях, сповнений драматичних моментів, самовідданості та наполегливості багатьох поколінь музикантів» (Удовиченко, 2022, с. 10). В порівнянні за скрипкою або віолончеллю, альт очевидно має менший репертуар, тому очевидно, що він збагачувався за рахунок нових редакцій чи транскрипцій вже існуючих творів – для скрипки, віолончелі, кларнету тощо. Сучасна концертно-виконавська практика підтверджує регулярне використання транскрипцій та аранжувань в програмах альтистів. Але не всі дослідники погоджуються з думкою, що перекладення були вимушеними через нестачу концертного репертуару. Це породжує музикознавчий інтерес до альтових перекладень та спонукає вивчати причини виникнення альтових редакцій чималої кількості творів, написаних для інших інструментів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиліть значно підвищився інтерес до теми розширення репертуару альту, що підтверджується науковими працями та обґрунтуваннями М. Удовиченко (2022), А. Городецького (2019), Д. Гаврильця (2012) та С. Гаврилюка (2023). Питання різноманіття редакцій до сольного альтового репертуару на прикладі віолончельних сюїт Й. С. Баха розглядали М. Лоткін (1985), Р. Паттен (2020). Особливу увагу впливу виконавців на збагачення репертуару приділено в роботі Л. Морган (2014), присвяченій аранжуванням

В. Прімоуза. Значення камерної музики в контексті альтового репертуару висвітлено в роботах В. Мар'ямкі (2021). Е. Купріяненко (2010) та І. Смірнова (2021) в своїх працях розглядали особливості тембрової специфіки камерної музики Й. Брамса на прикладі Сонат ор. 120. Детальний аналіз редакцій Сонат Брамса для альту та їх відмінностей зроблено в роботах Л. Кьонджу (2004), М. Тірі (2013), М. Айзексона (2018) та А. Бреддока (2017). Загалом на основі зазначених робіт можемо зробити висновок, що питання розширення альтового репертуару за допомогою транскрипцій та аранжувань охоплює велику кількість творів, композиторів, редакторів, виконавців та педагогів, тому спроба узагальнити та систематизувати їх за авторством та жанрами є актуальною на сьогоднішній день.

Мета статті полягає в дослідженні різноманітності та специфіки транскрипцій, редакцій та аранжувань для альту, їх впливу на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару.

Виклад основного матеріалу дослідження. Що спонукає композиторів, редакторів та виконавців створювати аранжування та транскрипції вже існуючих творів, в яких партія одного сольного інструменту (в різних інструментальних комбінаціях) замінюється іншим? На думку М. Удовиченко перекладення в альтовому репертуарі «у більшості випадків...були зроблені саме через художню привабливість конкретних творів, відчуття, що саме тембр альту відкриває нові можливості, висвітлює нові

риси образів твору» (Удовиченко, 2022, с. 73), а не були пов'язані з нестачею репертуару. В ході з'ясування таких складних питань та вивчення причин створення перекладень для альту, в даній статті був обраним метод розподілу редакцій за типом авторства: **виконавські, педагогічні, редакторські** та власне **композиторські** аранжування. Такий метод дозволяє розкрити різноманітність поштовхів до їх виникнення, а саме: для розширення концертного репертуару; з метою привертання більшої уваги до інструменту та його можливостей; для збагачення навчального-педагогічного матеріалу.

До найвідоміших **виконавців**, які мали за мету відродити *альт*, як сольний інструмент, варто віднести Вільяма Прімоуза, Лайонела Тертіса, Вадима Борисовського та Михайла Кугеля. Перелічені музиканти в своїх аранжуваннях зверталися як до репертуару інших інструментів, так і до вже альтових видань, збагачуючи твори своїми баченнями музичного матеріалу.

Видатний шотландський альтист ХХ століття В. Прімоуз обирав композиції для аранжування, спираючись на підкресленні звучності та віртуозні можливості *альта*. Американська дослідниця та викладачка Університету Бригама Янга Л. Морган (LeeAnn Morgan) у своєму дослідженні перелічує зміни музичного матеріалу, які вніс В. Прімоуз при адаптуванні творів для альту: вибір тональностей, аплікатур, напряму смичків, зміни нот та зміни відносно оригінального регістру (Morgan, 2014).

В своїх альтових версіях В. Прімоуз звертався до різноманітних жанрів та стилів, які охоплюють періоди від раннього класицизму до романтизму (Концерт К. Стаміца, Ноктюрни Ф. Шопена та Л. ван Бетховена та твори Ж. Бізе, Ф. Шуберта та К. Вебера). Бароко представлене в аранжуваннях творів Й. С. Баха (його сюїти для віолончелі), Концертів і Сонат А. Вівальді. Серед творів, які демонструють віртуозність, можна назвати Капризи Н. Паганіні (№24) та Г. Венявського, «La Campanella» Н. Паганіні – Ф. Листа та «Хора-стаккато» Г. Дініку – Я. Хейфеца.

В «Анданте та Угорському рондо» К. Вебера В. Прімоуз дозволяє собі певну свободу в редагуванні, прагнучи показати віртуозність інструменту. Його обробка включає цілі розділи

нового матеріалу, до відмінностей якої відносяться більш досконала аплікатура та артикуляція (*staccato* та *spiccato* смичком вгору додають звучанню альту блиску та ясності); нові гармонії, які збагачують твір новим шармом; чотирьох-звучні акорди в коді, які надають більшої драматичності та виразності. Неоднозначним залишається питання, з версії для *альта* чи для *фаготу* В. Прімоуз робив своє перекладення, через його примітку на транскрипції «Спочатку для фагота та оркестру» в партитурі Міжнародної музичної компанії (W. Primrose, 1956). З історії створення твору відомо, що дві версії «Анданте та Угорське рондо» К. Вебер створив ймовірно з сімейних та дружніх причин, написавши альтову версію для свого брата, а фаготову – для фоготиста-віртуоза, з яким познайомився згодом.

Крім цього В. Прімоуз знаходив достатньо «цінних матеріалів для альту», взятих з творів написаних для кількісно великих або якісно віддалених складів, наприклад: для струнного квартету (Х. Вольф «Італійська серенада»); для сопрано з вісьмома віолончелями (Е. Вілла-Лобос Арія з «Бразильських бахіан» №5); для двох фортепіано (А. Бенджамін «Дві ямайські вуличні пісні») та навіть з фрагменту з балету Ф. Пуленка «Пастурель» (Morgan, 2014, с. 62). В навчальних цілях В. Прімоуз редагував для *двох альтів* Сорок чотири скрипкові дуети Б. Бартока, пропонуючи два варіанти аплікатур різного рівня складності. Наведені приклади доводять, що аранжування В. Прімоуза значно примножили альтовий репертуар, як виконавський так і навчально-педагогічний.

До найбільш відомих редакцій британського альтиста та викладача ХХ століття Л. Тертіса можна віднести «Школу техніки смичка» О. Шевчика (Op. 2, ч. 1 і ч. 3, 1918), яку він аранжував для альту, переслідуючи **педагогічні** цілі. Також популярним є його редакція «Liebestraum» №3 Ф. Листа – для *альта з фортепіано* (1954), яка збагачує концертний репертуар альтистів.

Альтисту та педагогу В. Борисовському належить понад 250 перекладень, серед яких є твори, які вже стали традиційною частиною **концертно-виконавського** репертуару альтистів. До найбільш відомих аранжувань належать його обробки Концерту для альту з оркестром D-dur К. Стаміца, «Адажіо та алегро» та

деякі мініатюри Р. Шумана, фрагменти з балетів С. Прокоф'єва, твори Й. С. Баха, Е. Гріга, Ф. Шопена, К. Дебюссі та Б. Бартока. В. Борисовський керувався ступенем яскравості образних творів та власним відчуттям їх існування саме в тембровому потенціалі альту.

М. Кугель – всесвітньо відомий альтист з українським походженням, в своїх перекладах робить наголос на віртуозних властивостях *альта*, чим також переслідує мету **розширення концертного репертуару**. До його робіт відносяться твори, які є доволі складними навіть для скрипалів, наприклад «Остання розаліта» Г. Вільгельмі, «Лісовий цар» Ф. Шуберта – Г. Вільгельмі, Фантазія Ф. Ваксмана на теми опери Ж. Бізе «Кармен» та інші.

Серед українських **викладачів**, які робили версії для альту в **навчально-педагогічних** цілях, варто назвати засновника української альтової школи Зенона Дашака, який віддавав перевагу творам українських авторів. Він підготував збірники камерної музики з творами В. Барвінського, В. Костенка, М. Лисенка, І. Левицького, які адаптував для *альта*. Викладач альту Київської консерваторії Борис Палшков також робив перекладення для *альта*, зокрема творів українських композиторів, та упорядковував до видання зарубіжні твори (П. Хіндеміта, Ф. Шуберта тощо).

Професор Михайло Грінберг, який заснував клас альту в Одеській консерваторії в 40-х рр. XX століття, протягом викладацької діяльності приділяв увагу перекладенням для *альта соло*, з *аккомпанементом* та *ансамблем альтів*. Ці роботи зберігаються в архіві бібліотеки ОНМА ім. А. В. Нежданової та мають рецензії від доцентів академії, які схвалюють та підкреслюють цінність його внеску у педагогічний та виконавський репертуар. М. Грінберг зробив обробку Першої частини Віолончельного концерту Й. Гайдна для альту та написав до нього власну каденцію. Обробки творів Р. М. Глієра (Дует та П'єса) М. Грінбергом для ансамблю альтів задовольняють потреби **навчальному та ансамблевому репертуарі**.

Особливе та значне місце у **виконавському та навчальному** репертуарі альтистів посідають переклади та транскрипції творів Й. С. Баха, а саме – його сонат і партій для скрипки соло та сюїт для віолончелі соло. Безсумнівно, скрипкові сонати і партити Й. С. Баха за своєю

складністю залишаються прерогативою скрипалів, та **редакції** для альту (А. Консоліні, Є. Страхова, С. Роуланд-Джонса), в яких відбувається зміна тональностей через транспортування музичного тексту на квінту нижче, поширені серед виконавців. Дещо інша справа з віолончельними сюїтами. Альтові редакції відрізняються від віолончельних тим, що при збереженні оригінальних тональностей, текст сюїт транспоновано на октаву вище.

На сьогоднішній день відомо **вісім редакцій віолончельних сюїт** Й. С. Баха для альту (Л. Свесенського, С. Ліфші, Ф. Шпіндлера, Ф. Шмідтнера, Р. Булея, В. Прімоуза, Ю. Крамарова та М. Куперман), які побачили світ протягом XX-го та на початку XXI століть. В перших редакціях ще переважає суб'єктивний погляд, що було зумовлено попередньою *романтичною традицією* аранжування, при якій оригінальний текст сприймався ніби контур, навколо якого редактор реалізовував своє вільне бачення твору. Надалі редактори вже проявляли більше інтересу до оригінального тексту, все більше відновлюючи початковий авторський варіант, що отримало назву *текстологічного підходу* в аранжуванні.

В редакції Л. Свесенського (1916) на початку викладено редакторську передмову, де надається розшифровка штрихових, аплікаційних та інших умовних позначень. Специфіка редакції С. Ліфші (1936) полягає у поєднанні окремих рис як романтичного, так і текстологічного типів.

50-ті роки XX століття знаменують собою вже більш усвідомлений поворот в альтовому редагуванні, що підтверджується двома німецькими редакціями Ф. Шпіндлера (1953) і Ф. Шмідтнера (1955). В 1962 році виходить редакція Р. Булея, в якій відчутні агогічні та динамічні недоліки. Редакція В. Прімоуза (1978), яка містить в собі всі сюїти крім Шостої, наближена до текстологічного підходу, що пояснюють слова автора в передмові до видання, в яких він наголошує на важливості автентичного виконання циклу та пропонує власні аплікатуру та акордову техніку. 80-ті роки на прикладі редакції Ю. Крамарова (1982) також демонструють переваги текстологічного підходу як визначального в редагуванні музики Й. С. Баха. На початку XXI століття з'являється ще одна редакція віолончельних сюїт

Й. С. Баха – М. Куперман (2010), в якій авторка, дбайливо ставлячись до стилю та характеру твору, пропонує цікаві аплікатурні варіанти та штрихові рішення, які виявляють звукові та тембральні можливості альту, керуючись своїми знаннями та виконавським досвідом.

Окрім сольних творів Й. С. Баха для струнно-смичкових інструментів інтерес представляють його власні перекладення Трьох сонат для віолончель та гамби та клавесину – Соната G-dur BWV 1027, Соната D-dur BWV 1028 та Соната g-moll BWV 1029. Р. Паттен (R. Patten) у своїй роботі досліджує історію, причини написання цих аранжувань та аналізує складності виконання творів саме на *альті*. Складності насамперед стосуються акордів та деяких нот поза діапазоном *альта*, тому у виданнях їх транспоновано на октаву вгору, що дає додаткову перевагу в розрізненні на слух партії альту від партії клавесина. Нестандартним аранжуванням цих сонат є вірогідно власне композиторська редакція для струнного тріо (*скрипка, альт та віолончель*), в якій партія віолончель призначається альту, а скрипка та віолончель отримують партії правої та лівої рук клавесина відповідно до діапазону кожного інструменту (Patten, 2020). Таке аранжування допомагає слухачам відрізнити кожен голос завдяки іншому тембру, водночас забезпечуючи баланс між трьома інструментами.

Важливе місце в репертуарі альтистів зайняла Соната a-moll для арпеджіоне та фортепіано Ф. Шуберта. В. Мар'ямкі (V. Marjamäki) в статті, присвяченій Сонаті, робить огляд проблем, пов'язаних з аранжуванням для альту (V. Marjamäki, 2021). Соната була написана Ф. Шубертом у 1824 році для нині забутого інструмента *арпеджіоне*, який за виглядом та технікою звуковидобування можна назвати «смичковою гітарою». Якщо порівнювати зі струнно-смичковими інструментами, то звук арпеджіоне нагадує гру на альту *sul ponticello* (V. Marjamäki, 2021, с. 21).

Перше видання Сонати Ф. Шуберта, видане посмертно у 1871 році, включало *віолончель* та додаткову партію *скрипки*. Найдавніша партія *альта* є обробкою Другої частини Сонати, аранжованою для альту та фортепіано приблизно в 1930 році П. Кленгелем. Пізніше болгарська композиторка Д. Табакова написала аранжування для *альта та струнного*

оркестру (V. Marjamäki, 2021, с. 17). Також відомо про аранжування для альту та фортепіано наступних редакторів та видань: А. Бондс (A. E. Bonds), Ф. Нахбаур та Ж.-П. Кулон (F. Nachbaur and J.-P. Coulon, 1998), Я. Ковалевський (J. Kowalewski). Альтист Г. Талалян, як відомо, редагував окремо партію альту. Соната значно краще звучить на альті, ніж на скрипці, завдяки низькій струні *До*, яка дозволяє виконувати деякі низькі ноти арпеджіоне. У відтворенні оригінальної текстури арпеджіоне існують суто технічні труднощі, які вимагають значного аранжування. Проблеми виникають через пасажі у високому регістрі, які без редакції опиняються на дуже високих позиціях на *альті*, які нажаль не звучать переконливо через тембр інструменту.

Залишаючись в жанрі камерної музики, переходимо до *композиторських* редакцій для альту власних творів. В ансамблевих творах від пізнього бароко до Й. Брамса діяли традиції взаємозамінюваності інструментів, які не зважали на якість кожного інструменту. Але Й. Брамс вже використовує тембр інструментів в інших цілях, через власний інтерес до можливості взаємозбагачення функцій інструментів-учасників, що підтверджує *темброву версійність* у парі «альт – кларнет» (Купріяненко, 2010).

Найбільший інтерес являють його дві сонати ор. 120, в яких партії для альту Й. Брамс написав власноруч. Це пояснюється традицією того часу писати *альтову версію* творів для кларнету, а для нотних видавництв XIX століття було звичним друкуванням двох партій одразу. Вірогідно, що у створенні альтової версії брав участь друг композитора Й. Йоахим, який володів альтом. Третю версію сонати – *скрипкову* – Брамс створив пізніше, внесши певні зміни в партію фортепіано (Удовиченко, 2022, с. 33).

У втіленні ідеї співіснування перших двох версій Й. Брамс збагачував партію альту темами кантиленного складу, кларнетові – фігураціями та пасажами. Чимало дослідників (Е. Купріяненко; М. Тайрі; М. Айзексон; Л. Кьонджу та ін.) проводять аналіз цих творів, спираючись на виконавські проблеми, які виникають саме через темброві особливості. Композитор хвилювався щодо привабливості та зручності альтової редакції Сонат ор. 120. Наприклад, в Першій частині Сонати №1 f-moll партія альту відрізняється від кларнетової в 13 місцях.

М. Айзексон (M. Isaacson), описуючи зі зміни в своєму дослідженні, поділяє їх на три категорії: перша містить додані ноти або техніки, які неможливо виконати на кларнеті (арпеджіо акорди, подвійні ноти або ноти альту нижче діапазону кларнета); друга категорія складається з октавних транспозицій, а третя включає повністю змінені ноти або ритми. В прагненні якнайкраще висвітлити специфічність тембру альту та зробити партії зручною до виконання, Й. Брамс навіть порушує мелодію та чіткість тексту (Klorman, 2013). Й. Брамс робить вступ в Першій частині Сонати №1 октавою нижче у версії для альту, саме через теплий і повний звук інструменту (Isaacson, 2018).

Надавши дві версії сонат ор. 120, композитор домігся різних ефектів також завдяки практичним прийомам (вібрато, переходів, динаміки та зміни діапазону). Також у Другій частині Сонати №2 Es-dur у версії для альту композитор змінив темп (*Appassionato, ma non troppo Allegro*). Л. Кьонджу (L. Kyung ju) висловлює свою думку про дві версії Сонат Ор. 120 – «справляють дуже різні враження на слухачів... я роблю висновок, що Брамс створив два характерні твори, а не просто транскрипцію з кларнета на версію для альту» (Kyung ju, 2004, с. 37).

Окрім власної редакції для альту Сонат ор. 120 №1 та №2 Й. Брамса, альтист Т. Рібль (Thomas Riebl) пропонує також транскрипцію його Сонати для скрипки G-dur ор. 78. У технічно складних місцях Т. Рібль пропонує вибір аплікатури (3 ч. Сонати №2 Es-dur) та переноси на октаву нижче. Видання Т. Рібля Сонати для скрипки ор. 78 є першою опублікованою *транскрипцією для альту* в оригінальній тональності, вона є найближчою до оригіналу завдяки майже незмінній фортепіанній партії та оригінальній тональності, що дає альту можливість показати темний та густий тембр нижнього регістру (Braddock, 2017).

Серед інших композиторів, які так само надавали редакції власних творів, варто зазначити раніше згаданого К. Вебера. Як відомо, композитор спочатку написав його для *альту та фортепіано* (1809), а вже у 1813 році, познайомившись із фаготистом-віртуозом Г. Брандтом, він переробив твір і для *фагота*. Це підтверджує видання Шотта, в якому у передмові вказано, що К. Вебер склав «*Andante e Rondo*

Ungarese» для альту «*Solo con gran Orchestra*» для свого брата Фріца, альтиста (Schott, 1938).

Романтик Р. Шуман, в свою чергу, був дуже практичною людиною та одразу писав твори для виконання на *різних сольних інструментах*. Таким прикладом є його «*Adagio та Allegro*» Ор. 70, написане в оригіналі для фортепіано та валторни, та яке можна виконувати як на кларнеті, гобої, так і на віолончелі або альті (Brilliant Classic). Цей твір сповнений рис романтизму: діалогічність *Adagio* контрастує із динамічністю рефренів та коди в *Allegro*. Редакція твору для *альту з камерним оркестром* І. В. Тарасенко та Т. В. Шевченко дозволяє поєднувати формування виконавських навичок із художнім процесом. Тут партія альту максимально наближена до діапазону валторни, а фактура акомпанементу в оркестрі вимагає від соліста слухового контролю.

Щодо аранжувань власних творів для інших інструментів гарними прикладами постають роботи наступних композиторів. У творчості М. Бруха є роботи, які написані для інших інструментів та виконуються на *альті*: Кол-Нідре для віолончелі з оркестром (ор. 47), Канцона для віолончелі з оркестром (ор. 55), Ave Maria (ор. 61) та інші. В творчому доробку угорського скрипаля і композитора Й. Хубая є чимала кількість окремих п'єс і циклів, які передбачають виконання сольної партії як на *скрипці*, так і на *альті*.

Спроби перекладень для альту творів великої форми з оркестром залишають досить суперечливе враження. Можливо це відбувається через те, що ці твори стало асоціюються з тембром і регістром інструментів, для яких ці твори були написані (віолончельні концерти Р. Шумана, Д. Шостаковича). Саме в зазначених прикладах редакцій альт відчутно програє звучанню оригінальних інструментів (Удовиченко, 2022).

Висновки і перспективи подальших наукових розвідок До результатів проведеного дослідження можна віднести спробу поєднати та системно розподілити існуючі аранжування, транскрипції та редакції для альту за авторством, жанрами та причинами створення. В ході роботи також було проаналізовано їх специфіку та вплив на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару. Виявлені мотиви створення транскрипцій та аранжувань виконавцями та викладачами (В. Прімоуз, Л. Тертіс, М. Кутель,

В. Борисовський, З. Дашак, Б. Палшков, М. Грінберг) показали перш за все їхнє прагнення розширити репертуар для концертної та навчальної практики. З'ясування причин створення композиторами декількох версій власних творів для різних сольних інструментів на прикладі робіт В. Мар'ямки, Е. Купріяненко, І. Смірної, Л. Кьонджу, М. Тірі, М. Айзексона та А. Бреддока надало можливість провести аналіз відмінностей між редакціями.

Можна підсумувати, що використання транскрипцій, аранжувань та редакцій є поширеним та відкриває прекрасну можливість детального знайомства виконавців із творчим доробком композиторів. Але зростаючий інтерес сучасних виконавців, педагогів та дослідників до композицій, створених для інших інструментів, дозволяють вказувати на те, що в перспективі альтовий репертуар має потенціал до ще більшого розширення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Купріяненко Е.Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.
2. Удовиченко М.М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI ст. : наук. обґрунт. творчого мист. проєкту на здобуття ступеня докт. мистецтва 025:02; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2022. 107 с.
3. Braddock A. (2017) Brahms Transcriptions. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33. No. 2. P. 55–58.
4. Carl Maria von Weber ed. George Schünemann (1938) Andante e Rondo Ungarese: Für Viola Und Orchester, 36 vols. Mainz; New york: B. Schott's Söhne; Schott Music Corp.
5. Carl Maria von Weber ed. William Primrose (1956) Andante e Rondo Ungarese. New york: International Music Co., 11.
6. Isaacson M. (2017) From Clarinet to Viola: "Awkward and Unappealing": Exploring the Transcription of the First Movement of Brahms's Sonata op. 120, no. 1. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33, Online Issue. P. 10–28.
7. Klorman E. (2013) «Edward Klorman on Brahms' Clarinet Sonatas.» *The American Viola Society*. Last modified 17, 2013.
8. Kyungju L. (2004) An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or Viola) And piano Op.120 by Johannes Brahms. Work for submission as part of the requirements for the degree of: Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. P. 41.
9. Marjamäki V. (2021) Franz Schuberts «Arpeggione» sonata: Style, background and role in romantic viola repertoire. Kandidatprogram, musiker, klassisk musik. Institutionen för klassisk musik (KK). 36 p.
10. Morgan L. (2014) Primrose's Rise to Eminence and the Expansion of the Viola Repertoire Through His Transcriptions and Arrangements. *Journal of the American Viola Society*. Volume 30 No. 2. P. 49–69.
11. Patten R. H. (2020) The Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord by J. S. Bach: Their Origins, Features, and Versatility. University of Colorado, Boulder. 33 p.
12. Schumann: Complete Music for Viola and Piano. *Brilliant Classics*. 2013 URL: <https://www.brilliantclassics.com/articles/s/schumann-complete-music-for-viol-and-piano/#:~:text=instrument.%20and%20biographies%20of%20the%20performers>

REFERENCES:

1. Kupriianenko E.B. (2010) Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie baroko – Y. Brahms) [Viola in a polytimbre chamber instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)]. *Author's abstract of the dissertation ... candidate of art history*. Kharkiv. 18 s. [in Ukrainian]
2. Udovychenko M.M. (2022) Kontsertni amplua alta v tvorchosti kompozytoriv XVIII–XXI st. [Concert roles of the viola in the works of composers of the 18th–21st centuries] *Scientific justification of the creative artistic project for the degree of Doctor of Arts*. Kharkiv. 107 s. [in Ukrainian]
3. Braddock A. (2017) Brahms Transcriptions. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33. No. 2. P. 55–58.
4. Carl Maria von Weber ed. George Schünemann (1938) Andante e Rondo Ungarese: Für Viola Und Orchester, 36 vols. Mainz; New york: B. Schott's Söhne; Schott Music Corp.
5. Carl Maria von Weber ed. William Primrose (1956) Andante e Rondo Ungarese. New york: International Music Co., 11.
6. Isaacson M. (2017) From Clarinet to Viola: «Awkward and Unappealing»: Exploring the Transcription of the First Movement of Brahms's Sonata op. 120, no. 1. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33, Online Issue. P. 10–28.
7. Klorman E. (2013) «Edward Klorman on Brahms' Clarinet Sonatas.» *The American Viola Society*. Last modified 17, 2013.

8. Kyungju L. (2004) An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or Viola) And piano Op.120 by Johannes Brahms. Work for submission as part of the requirements for the degree of: Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. P. 41.
9. Marjamäki V. (2021) Franz Schuberts «Arpeggione» sonata: Style, background and role in romantic viola repertoire. Kandidatprogram, musiker, klassisk musik. Institutionen för klassisk musik (KK). 36 p.
10. Morgan L. (2014) Primrose's Rise to Eminence and the Expansion of the Viola Repertoire Through His Transcriptions and Arrangements. *Journal of the American Viola Society*. Volume 30 No. 2. P. 49–69.
11. Patten R. H. (2020) The Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord by J. S. Bach: Their Origins, Features, and Versatility. University of Colorado, Boulder. 33 p.
12. Schumann: Complete Music for Viola and Piano. *Brilliant Classics*. 2013 URL: <https://www.brilliantclassics.com/articles/s/schumann-complete-music-for-viola-and-piano/#:~:text=instrument.%20and%20biographies%20of%20the%20performers>

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 784.011.26:[305-055.2:159.923.2]"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-8>

Наталія КОВМІР

викладач кафедри естрадного співу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0001-5290-2629

Павло ЗІБРОВ

народний артист України, професор кафедри естрадного співу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-3537-5860

Анна БУРЛАКА

доктор філософії, старший викладач кафедри естрадного співу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0003-0752-5857

Бібліографічний опис статті: Ковмір, Н., Зібров, П., Бурлака, А. (2025). Жіноча вокальна ідентичність на сучасній естраді: нові виконавські стратегії та деконструкція гендерних стереотипів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 53–65, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-8>

ЖІНОЧА ВОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ: НОВІ ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ ТА ДЕКОНСТРУКЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ

Мета: визначити особливості формування та прояву жіночої вокальної ідентичності в естрадному мистецтві, виявити нові виконавські стратегії та способи подолання гендерних стереотипів у творчості українських і західноєвропейських співачок.

Методологія: застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий, культурологічний, гендерний та компаративний аналіз. Використано інтерпретаційний, дискурсивний та структурно-аналітичний методи для виявлення особливостей еволюції жіночої вокальної манери та художнього образу на естраді, дослідження формування жіночої вокальної ідентичності та аналізу нових виконавських стратегій, спрямованих на деконструкцію гендерних стереотипів у творчості сучасних українських і західноєвропейських співачок. Розглядається еволюція жіночої вокальної манери від традиційного лірично-етичного звучання до експериментальних моделей, що поєднують автентичність, соціальний меседж і сценічну інноваційність. Особлива увага приділяється трансформації художнього образу жінки на сцені, його відходу від патерналістських архетипів і становленню багатошарової суб'єктності.

Наукова новизна: уперше системно розглянуто феномен жіночої вокальної ідентичності в контексті естрадного мистецтва як динамічний процес взаємодії традиційної спадщини й інноваційних стратегій самовираження. Визначено механізми трансформації художнього образу жінки-виконавиці в умовах деконструкції гендерних стереотипів та глобалізації музичного простору.

Висновки: порівняльний аналіз українського та західноєвропейського досвіду демонструє, що сучасна естрада стає платформою для утвердження жіночої суб'єктності, самовираження, культурного протесту та творчої автономії жінки, поєднуючи традиції та інновації у розвитку вокальної культури. Тенденції розвитку жіночої вокальної манери засвідчують перехід від традиційних моделей емоційної чуттєвості до експериментальних, ідентифікаційних та інтеркультурних форм, що поєднують автентичність, соціальний зміст і сценічну інноваційність.

Ключові слова: жіноча вокальна ідентичність, естрадна музика, гендерні стереотипи, українська сцена, західноєвропейська естрада, виконавські стратегії, художній образ.

Nataliia KOVMIR

Lecturer, Department of Pop Singing, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0001-5290-2629

Pavlo ZIBROV

People's Artist of Ukraine, Professor, Department of Pop Singing, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0002-3537-5860

Anna BURLAKA

Doctor PhD, Senior Lecturer, Department of Pop Singing, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0003-0752-5857

To cite this article: Kovmir, N., Zibrov, P., Burlaka, A. (2025). Zhinocha vokalna identychnist na suchasni estradi: novi vykonavski stratehii ta dekonstruktsiia hendernykh stereotypiv [Female vocal identity in contemporary pop: new performance strategies and deconstruction of gender stereotypes]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 53–65, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-8>

FEMALE VOCAL IDENTITY IN CONTEMPORARY POP: NEW PERFORMANCE STRATEGIES AND DECONSTRUCTION OF GENDER STEREOTYPES

Goal: to determine the features of the formation and manifestation of female vocal identity in pop art, to identify new performance strategies and ways to overcome gender stereotypes in the work of Ukrainian and Western European singers.

Methodology: an interdisciplinary approach was applied, combining musicological, cultural, gender and comparative analysis. Interpretive, discursive and structural-analytical methods were used to identify the features of the evolution of female vocal manner and artistic image on the stage, to study the formation of female vocal identity and the analysis of new performance strategies aimed at deconstructing gender stereotypes in the work of modern Ukrainian and Western European singers. The evolution of female vocal manner from traditional lyrical-ethical sound to experimental models that combine authenticity, social message and stage innovation is considered. Special attention is paid to the transformation of the artistic image of a woman on stage, its departure from paternalistic archetypes and the formation of a multilayered subjectivity.

Scientific novelty: for the first time, the phenomenon of female vocal identity in the context of pop art is systematically considered as a dynamic process of interaction between traditional heritage and innovative strategies of self-expression. The mechanisms of transformation of the artistic image of a female performer in the conditions of deconstruction of gender stereotypes and globalization of the musical space are determined.

Conclusions: a comparative analysis of Ukrainian and Western European experience demonstrates that modern pop is becoming a platform for the affirmation of female subjectivity, self-expression, cultural protest and creative autonomy of women, combining traditions and innovations in the development of vocal culture. Trends in the development of female vocal manner demonstrate a transition from traditional models of emotional sensuality to experimental, identification and intercultural forms that combine authenticity, social content and stage innovation.

Key words: female vocal identity, pop music, gender stereotypes, Ukrainian stage, Western European stage, performance strategies, artistic image.

Актуальність проблеми. Сучасне естрадне мистецтво є потужним комунікативним простором, у якому формуються та транслюються моделі поведінки, світоглядні орієнтири, соціальні ролі. Особливе місце в цій системі посідає «вокальна ідентичність естрадного вокаліста», що «відображає унікальні характеристики й особливості його вокальної майстерності, стилю співу та виконавського підходу. Це є сукупністю унікальних рис, звуків, виразності й емоцій, які роблять вокаліста впізнаваним та особливим» (Фурдичко та ін., 2024, с. 184).

У цьому аспекті особливої уваги заслуговує жіноча вокальна творчість, адже саме через неї виявляються нові способи самовираження, емоційної чутливості та соціальної активності жінки в культурі. Упродовж XX–XXI століть відбулися значні зміни у сприйнятті ролі жінки на сцені: від декоративного об'єкта чи «медіума емоцій» – до самостійної артистки, авторки, продюсерки, носійки інтелектуального і соціального меседжу – «феномену на концертній естраді... із образним осмисленням та харизматичним впливом на слухача

крізь призму репертуарного розмаїття» (Бойчук, 2023, с. 56).

В українському музичному просторі процеси емансипації та переосмислення жіночої ролі набули особливої динаміки після 2010-х років, коли на естраді з'явилися та ствердилися нові виконавиці – ONUKA, Alyona Alyona, Jerry Neil, Юлія Саніна, Христина Соловій та ін., які поєднують традиційність і новаторство, створюючи складну систему знаків жіночої ідентичності. Паралельно у західноєвропейському контексті відбувається трансформація художнього образу жінки – від чуттєвої співачки до культурної лідерки (Lady Gaga, Beyoncé, Adele, Dua Lipa, Florence Welch та ін.). Ці виконавиці розширюють межі естрадного вокалу, поєднуючи музичний, перформативний, соціальний і філософський виміри творчості.

Проблематика жіночої вокальної ідентичності в естрадному мистецтві набуває особливої актуальності у зв'язку з поширенням дискурсів гендерної рівності, самопрезентації та деконструкції стереотипів. Вона виходить за межі суто вокальної майстерності, охоплюючи питання сценічного образу, тембрової характеристики, манери співу, інтерпретації тексту, пластики, стилю одягу та комунікації з аудиторією. Актуальність теми визначається необхідністю наукового осмислення процесів, що відбуваються у сучасному естрадному просторі, де жіночий голос стає не лише естетичним явищем, а й інструментом соціокультурної рефлексії. Порівняння українського та західноєвропейського досвіду дозволяє виявити спільні тенденції й відмінності у стратегіях самопрезентації жінки-виконавиці, її способах формування художнього образу та відображення гендерної проблематики у музичному дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика жіночої вокальної ідентичності, гендерних аспектів сценічної творчості та трансформацій естрадного виконавства останніми роками стає предметом міждисциплінарних наукових студій як в українському, так і в західноєвропейському контекстах. У зарубіжних дослідженнях акцент робиться на осмисленні взаємозв'язку між вокальною манерою, візуальною репрезентацією та гендерною ідентичністю. Зокрема, Т. Годлевські (Godlewsky, 2019) аналізує візуальні стратегії жіночого сценічного самовираження в музичних відео;

Е. Маррей-Джонс (Murray-Jones, 2021) розглядає досвід жінок-співачок у системі британської музичної освіти, підкреслюючи роль ідентичності у формуванні вокальної манери; Б. Терпін (Turpin, 2022) вводить поняття «voice image» як конструкта вокальної ідентичності, що об'єднує фізіологічні, естетичні й соціокультурні чинники.

В українському музикознавчому дискурсі активно розвивається аналіз естрадного вокалу в контексті культурних і соціальних процесів: І. Бобул (2021) розглядає естрадно-вокальне мистецтво як феномен масової культури; А. Бойчук (2023) простежує трансформацію виконавських підходів у парадигмі ХХІ століття; А. Бурлака (2023) трактує естрадну пісню як засіб культурної ідентифікації. Суттєвий внесок у вивчення вокальної манери та художнього образу виконавця зроблено у працях О. Войченко (2022), П. Зіброва і В. Зайцева (2024), О. Козій і Л. Тарасюк (2022), де розкриваються техніко-стильові параметри сучасного співу. Дослідники (Гаценко, Ковмір, Юрчук, 2024; Фурдичко, Усачова, Калюжна, 2024; Кдинова, Цапенко, Пlegуца, 2024) звертаються до сценічного втілення пісні, інтерпретаційних стратегій та інноваційних підходів, що визначають еволюцію виконавської культури. А. Попова (2023) розглядає інтеграцію джазового вокалу, тоді як А. Каплюк (2023) окреслює стильове різноманіття сучасної української естради. Окремий пласт наукових розвідок (Конвалюк, 2018; Красовська та ін., 2025; Матюшенко-Матвійчук, 2022) присвячено типології творчих особистостей і пошуку новаційних концепцій у вітчизняному вокально-естрадному просторі. Водночас роботи О. Сінькевич (2014) та А. Ткачук і Ж. Буць (2023) формують гендерно-культурологічне підґрунтя, у межах якого аналізується образ жінки у масовій культурі.

У сукупності розглянуті джерела демонструють, що сучасна наука поступово переходить від описового аналізу вокальних практик до інтерпретації співу як соціокультурного й ідентифікаційного феномену, що відображає трансформації ролі жінки на сцені. Проте питання взаємозв'язку між жіночою вокальною ідентичністю, художнім образом та деконструкцією гендерних стереотипів на матеріалі української та західноєвропейської естради

потребує подальшого системного осмислення, що й визначає мету цієї статті.

Мета дослідження – визначити особливості формування та прояву жіночої вокальної ідентичності в сучасному естрадному мистецтві, виявити нові виконавські стратегії та способи подолання гендерних стереотипів у творчості українських і західноєвропейських співачок.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розглядаючи теоретико-методологічні засади дослідження жіночої вокальної ідентичності, зауважимо, що поняття вокальної ідентичності є багатшаровим і охоплює як звукову (темброву, технічну, стилістичну), так і смислову (психологічну, соціокультурну, естетичну) складові. У музикознавчому дискурсі воно означає сукупність вокальних, виражальних і поведінкових характеристик, через які артист заявляє свою індивідуальність у просторі публічної комунікації, адже «для кожного співака вкрай важливим завданням є пошук власного стилю, неповторної манери, того, що вирізняє його з-поміж інших виконавців» (Войченко, 2022, с. 79). За визначенням дослідників, вокальний стиль є не лише технікою звукоутворення, а й модусом самопрезентації, способом «озвучення» особистості у культурі. У цьому сенсі жіночий голос у естрадному мистецтві виступає маркером не лише естетичної, а й гендерної ідентичності. Його звучання завжди несе певний соціальний код – ніжність, силу, пристрасть, протест або іронію, що в українському контексті засвідчує «концептуальне оновлення сучасної ... вокальної естради» та «набуття нею значущої соціальної місії, статус сфери вираження як вічних, так і гостро актуальних проблем буття людини та людства, зокрема в національному забарвленні» (Красовська та ін., 2025, с. 62).

Вокальна ідентичність, безперечно, є складовою художнього образу, її формування включає такі аспекти, як: темброва індивідуальність (унікальне звучання голосу, пов'язане з природними й технічними параметрами); виконавська манера (інтонаційна гнучкість, фразування, дихання, артикуляція, володіння стилем); сценічна поведінка (жести, пластика, візуальний образ, мова тіла); інтерпретація тексту (емоційно-смісловне наповнення виконання); авторська позиція (творення особистого меседжу, який відображає життєву або соціальну

позицію). В естрадному жанрі, який має комунікативно-театральну природу, вокальна ідентичність часто набуває рис перформативності – тобто втілюється у дії, у процесі виконання. Вона стає не лише проявом майстерності, а й актом самовизначення виконавиці перед публікою. Отже, сценічний виступ співачки – це не просто демонстрація вокальних даних, а втілення гендерної ролі, її інтерпретація або заперечення. Застосування гендерного підходу в аналізі музичного мистецтва дає змогу розглядати вокал не лише як художню, а й як соціокультурну практику.

Традиційно в історії європейської естради (як і української) образ жінки асоціювався з емоційністю, чуттєвістю, вразливістю. Проте з другої половини ХХ століття, під впливом феміністичних рухів і глобалізації культурних процесів, з'являється новий тип жіночої суб'єктності – активної, незалежної, експресивної. В сучасних соціокультурних умовах «персону естрадного співака трактуємо як пасіонарну, самоактуалізовану особистість, здатну на вчинок «креативну свідомість» на індивідуальному рівні, як індивідуальний первень у творчій реальності» (Конвалюк, 2018, с. 78). У межах цього нового бачення виконавиці дедалі частіше виступають авторками власного репертуару, продюсерками, режисерками сценічних проєктів. Таким чином, жіночий голос перестає бути «об'єктом слухання» і перетворюється на суб'єкт культурного висловлювання, де моделлю самопрезентації стає виконавська стратегія та «інноваційні образи, котрі відіграють роль орієнтирів гендерної ідентифікації» (Сінькевич, 2014, с. 16–17).

Поняття виконавської стратегії у музичному мистецтві охоплює систему творчих рішень, спрямованих на формування індивідуального стилю виконавиці. Це комплекс вокальних, сценічних і комунікативних прийомів, за допомогою яких артистка формує свій образ і взаємодіє з публікою. Для сучасної естради характерні такі типи жіночих виконавських стратегій, як: емоційно-лірична (орієнтація на щирість, психологічну глибину, автентичність почуття – Тіна Кароль, Adele); інтелектуально-концептуальна (поєднання вокалу з філософською або соціальною ідеєю – ONUKA, Björk, Florence Welch); бунтарсько-іронічна (заперечення стереотипів, гра з маскулініними кодами – Alyona Alyona, Lady

Gaga) та поп-феміністична (акцент на самоповазі, жіночій силі, тілесній свободі – Beyoncé, Dua Lipa). Кожна з цих стратегій є не лише естетичною, а й світоглядною позицією, що визначає характер художнього висловлювання.

Формування жіночого образу в історії естрадного мистецтва пройшло складний шлях від традицій до нової чуттєвості. Естрадне мистецтво, яке виникло на перетині музики, театру та масової культури, від самого початку було простором, де жіночий образ відігравав особливу роль. Змінюючись разом із соціальними епохами, цей образ відображав не лише естетичні смаки часу, а й уявлення суспільства про жіночність, мораль, свободу, красу й голос.

У перші десятиліття ХХ століття на європейській естраді панував образ жінки-музи – тендітної, романтичної, декоративної. Її функція полягала у вираженні емоцій, але не у формуванні позиції. У той час вокальна манера тяжіла до камерного або театрального типу звучання, що підкреслював мелодійність і «жіночну» м'якість голосу. На Заході цей тип уособлювали Édith Piaf, Marlene Dietrich, Ella Fitzgerald, які, навіть виходячи за рамки стандартів, залишалися в межах традиційного уявлення про жіночу емоційність. В Україні подібний архетип втілювали співачки 1950–початку 1990-х років – Лілія Сандулеса, Надія Крутова-Шестак, Оксана Білозір, Алла Кудлай та ін., зокрема Ніна Матвієнко, чия сценічна подача поєднувала сердечність, ліризм і глибоку народнопісенну інтонацію.

Починаючи з 1980-х, на тлі зростання ролі мас-медіа, формується образ жінки-зірки – яскравої, впевненої, зорієнтованої на сценічний успіх. У цей період естрадна культура активно взаємодіє з модою, рекламою, кіно. Вокальна манера стає більш експресивною, ритмічною, а образ жінки – енергійним, іноді провокаційним. Приклади – Мадонна (Madonna) на Заході та Софія Ротару в Україні, які у своїй творчості поєднали музичну різноплановість, сексуальність і сценічний артистизм. Творчості таких співачок стали притаманними «високий професіоналізм, пасіонарність, якість художніх інтерпретацій творів різного жанрово-стильового розмаїття, самоактуалізація, ...висока культура співу та інтерпретацій» (Конвалюк, 2018, с. 81).

На межі тисячоліть спостерігається докорінна зміна парадигми. Зростання впливу

цифрових медіа, соцмереж, глобалізація культури та розвиток феміністичних ідей сприяли гендерній революції і формуванню нової жіночої суб'єктності у ХХІ столітті. Жінка на сцені перестає бути об'єктом естетизації – вона стає авторкою власної історії. Ця тенденція породила явище, яке можна означити як «нова чуттєвість» або, за думкою дослідників, як «авторський стиль» (Фурдичко та ін., 2024, с. 183) – поєднання сили й вразливості, раціональності й емоційності, духовності й тілесності. У західноєвропейській культурі цей етап позначений творчістю Beyoncé, Lady Gaga, Adele, Dua Lipa, Florence Welch (Florence + The Machine).

Beyoncé утвердила модель сильної, незалежної жінки, яка через музику говорить про гідність, материнство, расову й гендерну рівність. Її альбом «Lemonade» (2016) став маніфестом жіночої автономності. Lady Gaga розмиває межі між мистецтвом і провокацією, використовуючи сценічний образ як засіб протесту проти стереотипів, зокрема щодо зовнішності, гендеру й сексуальності. Adele повертає до цінності щирості та емоційної правди, демонструючи, що жіночий голос може бути глибоким, «неглянцевим» і при цьому комерційно успішним. Dua Lipa репрезентує покоління нової жіночої емансипації, поєднуючи поп-естетику з твердженням самоповаги та професійної свободи.

Українська естрада ХХІ століття пройшла шлях від романтичних і народнопісенних архетипів до інтелектуального, соціально активного типу постфольклорної жіночності. Тут можемо виділити кілька ліній: по-перше, етнофемінізм і автентичність – у творчості Тоні Матвієнко, Каті Чілі, Христини Соловій зберігається зв'язок із традиційною співочою культурою, але її подача набуває камерно-урбаністичного звучання. Співачки втілюють образ жінки як носійки духовної пам'яті, що актуалізує традицію у сучасності. Електронно-інтелектуальна стратегія яскраво презентована у творчості Onuka (Ната Жижченко), яка поєднує електроніку з фольклором, створюючи модель модерної української ідентичності. Її сценічний образ – це поєднання жіночності, інтелекту і технологічної сучасності. Феміністично-соціальний протест є головним у творчості Alyona Alyona, яка радикально ламає уявлення про «жіночий»

голос на сцені. Її реп-мова, енергія і самоіронія стали символом нового покоління, яке не боїться бути поза стандартами краси та стилю. Саморефлексивна поп-іронія є притаманною Jerry Heil: співачка створює образ жінки сучасної, цифрової, іронічної, що через самоіронію та відвертість говорить про вразливість і внутрішню силу.

Осмилення індивідуальних стратегій жіночої вокальної ідентичності, які поєднують музичний стиль, сценічну поведінку й соціокультурне послання, призводить до пошуків загальних тенденцій у цьому напрямку, що демонструють неоднозначність вище окресленої класифікації. Зокрема, Юлія Саніна («The Hardkiss») у своїй творчості поєднує високий рівень вокальної техніки (від академічних прийомів до рокової експресії) із потужною концептуальністю сценічного образу. Її творчість часто має філософський або соціально-психологічний підтекст («Журавлі», «Коханці»), а сценічна поведінка відзначається контрольованою експресією і силою характеру. У візуальних і вокальних стратегіях Ю. Саніна тяжіє до гендерної рівноваги – поєднання жіночої чуттєвості з «небездоганною» брутальністю, що руйнує традиційні уявлення про «жіночість» на сцені; виконавиця є яскравою представницею нового покоління, що поєднує інтелектуальність і силу. Отже вокально-сценічну концепцію співачки можемо визначити як інтелектуально-концептуальну з елементами бунтарсько-іронічної.

Наталія Могілевська на ранньому етапі творчості реалізовувала класичну модель естрадної ліричної героїні (пісні «Ла-ла-ла», «Відправила меседж»), зосереджену на емоційній щирості, любовних переживаннях, м'якій вокальній пластиці. Однак у подальшому її сценічний образ набув рис самодостатності, внутрішньої сили й жіночого лідерства, що зближує співачку з поп-феміністичною парадигмою – особливо у виступах 2010–2020-х років, де наголошено на самоповазі, упевненості, харизмі, – традиції, трансформованій у жіночу самодостатність, що ствердило переважно емоційно-ліричну вокально-сценічну стратегію співачки, модифіковану поп-феміністичними тенденціями.

Ірина Білик – одна з ключових постатей української поп-естради 1990–2000-х років, чий вокальний стиль базується на емоційній

щирості, інтимності, чуттєвості, але при цьому супроводжується артистичною свідомістю сценічної гри. У багатьох її піснях простежується авторська філософія жіночої суб'єктності – любов як випробування, але не як підпорядкування, емоційна глибина як основа індивідуального стилю. Білик активно експериментувала із зовнішнім образом, сценічною пластикою, візуальною провокацією, випереджаючи свій час, демонструючи емоційно-ліричну стратегію з виразними рисами інтелектуально-концептуальної та наголошуючи «на виразності, глибині почуттів і тонкій музичній інтерпретації». Білик належить до такого типу співачок, які «можуть використовувати багато музичних нюансів, виражати емоції через голос, а також налаштованість на сприйняття інтимності й емоційного зв'язку зі слухачем» (Фурдичко та ін., 2024, с. 188).

Сценічно-вокальна стратегія Наді Дорофєєвої є знаковою для покоління 2020-х, яке поєднує масову популярність, іронічність і феміністичну саморепрезентацію. Дорофєєва уособлює нову хвилю жіночого поп-виконавства, де поєднано легкість, тілесну свободу та самоіронію. Її вокальна манера спирається на м'який поп-вокал з елементами електронної обробки, що підтримує атмосферу щирості, близькості до слухача, але без надмірної патетики. Сценічний образ співачки формує модель сучасної молоді жінки, яка поєднує естетику самоприйняття, сексуальну впевненість і іронічне ставлення до стереотипів («Gorit», «Щоб не було»). Через тексти, кліпи та стиль співачка утверджує право жінки бути емоційною, розкутою, самостійною, не втрачаючи при цьому ніжності й гри. Її художня стратегія має ознаки самоіронічної деконструкції «жіночої витонченості» – відмова від ідеалізованої образності на користь реальної, живої, часом недосконалої, але щирої героїні. Співачка послідовно формує власну поп-феміністичну стратегію з елементами бунтарсько-іронічною з орієнтацією на самоповагу, тілесну свободу та іронічне переосмислення жіночого образу в масовій культурі.

Тіна Кароль є однією з ключових постатей для аналізу жіночої вокальної ідентичності в українській естраді. Вона цікава тим, що її творчий шлях демонструє трансформацію від традиційного жіночого образу до самодостатнього мистецького концепту, тобто проходить

кілька етапів еволюції: від емоційно-ліричної концепції вокально-сценічного мистецтва до інтелектуально-концептуальної з елементами сакралізації жіночого образу. Тіна Кароль репрезентує високий рівень синтезу емоційності, драматизму та духовності в сучасній естрадній культурі. Її вокальна манера заснована на школі академічного співу, адаптованій до естрадного формату: широка амплітуда динаміки, контроль дихання, драматична подача тексту. Такий стиль споріднений із традицією *bel canto* – м'яке легато, гнучка фраза, орієнтація на «високу емоцію», але у поєднанні з сучасною поп-естетикою.

У перші роки творчості (альбоми «Show Me Your Love», «Полос притяжения») співачка втілювала образ ніжної, люблячої, жертвовної жінки, що відповідає класичному стереотипу «жіночої ліричності». Після 2010-х її художня стратегія зазнала глибокої трансформації – у творчості (концертні альбоми «Сила любові і голосу», «Красиво», альбом «Scandal», пісні «Україна – це ти», «Вільна», «Троянди» та ін.) з'являється концепт жіночої сили, духовної стійкості, сакрального покликання мистецтва. Вона створює «іконічний» образ жінки-музи, що поєднує в собі земне й небесне, тілесне й духовне. Це вже не просто співачка – це метафора любові, жертвовності та віри. Сценічні рішення (біле вбрання, символіка світла, ритуалізована пластика) надають її виступам майже літургійного характеру, що відсилає до сакральних архетипів жіночого начала в українській культурі (Берегиня, Матір, Жінка-Душа). Тіна Кароль трансформує естрадну ліричність у високий етичний і духовно-естетичний концепт; її образ уособлює перехід від традиційної чуттєвості до інтелектуально-сакрального виміру жіночої ідентичності.

Відтак, у сучасному українському естрадному мистецтві жіночий образ стає багатограним і поліфонічним: він одночасно вибирає етнічну пам'ять, урбаністичну експресію, соціальну активність і особистісну щирість. Якщо для естради середини ХХ століття головною ознакою жіночого образу була емоційність, то в сучасному мистецтві формується рефлексивна чуттєвість – здатність усвідомлювати й осмислювати власні почуття, проговорювати досвід через вокал, слово, жест. Жінка на сцені тепер не лише «співає про любов», а й аналізує

любов як соціокультурний феномен, торкається тем самопізнання, тілесності, духовності, травми, внутрішньої сили. Така нова чуттєвість перетворює естраду на простір діалогу між артисткою та суспільством, у якому вокальний виступ стає актом самопрезентації, інтелектуальної дії та емоційного спротиву.

Слід також зупинитися на питанні еволюції жіночої естрадної вокальної манери – від традицій до експерименту, адже жіноча вокальна манера на естраді є показником не лише професійних тенденцій, а й соціокультурних процесів, які відображають зміну гендерних стереотипів та переосмислення ролі жінки в суспільстві. Ця еволюція простежується від наслідування академічних і народних традицій – до формування індивідуальних експериментальних стратегій, що охоплюють широкий спектр естетичних і технологічних підходів.

У ХХ столітті естрадна вокальна культура розвивалася у двох головних напрямках: традиційно-ліричному (пов'язаному з канонами академічного або народного співу) та модернізованому, зорієнтованому на нові жанри популярної музики. У цей період українська естрада представлена насамперед виконавицями, які поєднували народну інтонаційну основу з елементами камерної вокальної школи – Оксана Білозір, Ніна Матвієнко, Софія Ротару та ін. Для їхньої манери характерні чистота інтонації, ясність дикції, увага до фольклорного мелосу й інтонаційної виразності. Вокал був спрямований на збереження національної мелодики та етичну красу жіночого образу. Початок ХХІ століття ознаменувався появою нової генерації співачок, які відходять від нормативності звуку та канонічного уявлення про «жіночий голос». У їхньому виконанні вокал стає простором експерименту й самовираження, де важливу роль відіграють емоційна автентичність, темброва гнучкість, пошук індивідуального звучання, тобто «вокальна універсальність ... та виразний індивідуально забарвлений тембр» (Войченко, 2022, с. 81).

Українська сцена демонструє яскраві приклади цього процесу: Onuka (Ната Жижченко) – поєднує електронну естетику з фольклорними тембрами, впроваджуючи у вокал «несценічні» звучання (подих, шепіт, природні шуми). Юлія Юріна (екс-«Yuko») – використовує традиційні вокальні техніки (так зв. «білий голос»)

у контексті електронної музики, перетворюючи фольклор на інструмент сучасного експерименту. Alyona Alyona – вводить у простір української естради реп як форму жіночого самоствердження, де вокальність базується не на співі, а на ритмічній декламації та соціальному меседжі. Паралельно у західноєвропейському просторі простежується аналогічна тенденція. Бйорк (Ісландія), Florence Welch (Florence + The Machine), Billie Eilish пропонують різні моделі жіночої вокальної експресії: від мінімалістичного інтимного звучання до театралізованої емоційності. Їхні голоси виходять за межі технічної досконалості – натомість акцентують особистісну правдивість і художню свободу.

Еталонною постаттю для аналізу виконавської стратегії в західноєвропейському контексті є Adele (Адель Аتكінс), що презентує емоційно-ліричну модель сценічної презентації авторської вокальної творчості (щирість, психологічна глибина, автентичність почуття). Adele є представницею традиційної європейської ліричної естради, у центрі якої – психологічна правда почуттів і емоційна достовірність. Її вокальна манера базується на соуловій і блюзовій традиції, що поєднує технічну стриманість із глибинною експресією. Вокал Adele вирізняється щільним тембром, контрольованою динамікою, акцентом на смисловій артикуляції, що створює ефект щирої сповіді. Основна виконавська стратегія співачки – максимальна психологічна відвертість, іноді навіть вразливість. Вона не грає роль, а говорить від себе, що формує довіру слухача та ефект інтимного діалогу. Її пісні («Someone Like You», «Hello», «Easy On Me») є зразками «емоційного реалізму» – простота мелодії компенсується глибиною інтонації й драматичною насиченістю голосу. На відміну від більшості поп-виконавиць, Adele уникає візуальної гіперсексуалізації. Її сценічний образ побудовано на мінімалізмі, гідності, внутрішній зібраності, що руйнує стереотип «жіночої привабливості як умови успіху». Така естетика формує новий етичний стандарт жіночої присутності на сцені – не як об'єкта бажання, а як суб'єкта переживання. Adele репрезентує жіночий тип артистизму, в якому головною стає емоційна чесність і глибина, а не зовнішня ефектність. Вона деконструє традиційний поп-образ співачки як «ідеальної жінки», утверджуючи модель «справжньої

людини», здатної говорити про біль, любов і прощення без прикрас.

Таким чином, еволюція жіночої естрадної вокальної манери демонструє перехід від репрезентації традиційного образу жінки (ліричної, ніжної, «вокально красивої») до самоідентифікації артистки як автора, експериментатора, носія індивідуальної правди. Ця трансформація є не лише естетичним явищем, а й маркером культурної емансипації, що виводить жіночий голос із простору наслідування у сферу творчої суб'єктності.

Безперечно, що жіночий образ на естраді є складним культурним конструктом, у якому поєднуються естетичні, соціальні та психологічні виміри. Він формується не лише художніми засобами – вокалом, сценічним рухом, костюмом, – а й системою суспільних очікувань, що протягом десятиліть визначали «належну» роль жінки у мистецькому просторі. Тривалий час естрада, як і загалом музична індустрія, відтворювала патерналістські моделі жіночності, де виконавиця постає об'єктом естетизації, а не суб'єктом творчого висловлення. У радянському та ранньопострадянському контекстах жіночий сценічний образ часто будувався на архетипі «берегині» або «музи», покликаної передавати моральні й ліричні цінності. Образ жінки-співачки поєднував емоційну щирість, моральну чистоту й контрольовану чуттєвість. Ці риси втілювали виконавиці, що символізували національний стиль та етичну висоту – Ніна Матвієнко, Раїса Кириченко, Оксана Білозір. Їхні сценічні образи формували уявлення про жінку як духовну носійку традиції, берегиню дому, моральний орієнтир нації.

З початком ХХІ століття відбувається злам традиційних гендерних наративів. Жінка на сцені дедалі частіше виступає не як виконавиця «чужого тексту», а як авторка, продюсерка, режисерка власного художнього вислову. Сучасна українська сцена демонструє різні моделі цього нового образу. Зокрема, Onuka (Ната Жижченко) уособлює тип «інтелектуальної артистки», що репрезентує сучасну Україну без екзотизації національного; її сценічний образ мінімалістичний, технологічно вишуканий, позбавлений гендерної акцентуації. Alyona Alyona – радикально переосмислює жіночність у хіп-хоп культурі, відмовляючись від тілесних ідеалів поп-естетики; її образ ґрунтується на

щирості, гуморі та соціальній відвертості. Тоня Матвієнко – поєднує ніжність традиційного тембру з внутрішньою силою сучасної жінки, демонструючи, що «жіночність» може бути різною – не лише м'якою, а й свідомо сильною, емоційно глибокою.

Західноєвропейський контекст пропонує ще ширший спектр художніх ідентичностей. Lady Gaga вибудовує багатошаровий перформативний образ, який балансує між театралізованою провокацією та гуманістичним меседжем; Björk утілює архетип «жінки-творця», що долає межі жанрів; Billie Eilish формує нову естетику «антиглянцю», де індивідуальність важливіша за відповідність ідеалу. Всі ці виконавиці реалізують спільну тенденцію – переходу від репрезентації до самопрезентації, від зовнішнього образу до внутрішнього сенсу.

Отже, художній образ жінки на естраді еволюціонує від символу соціально зумовленої ролі до вияву індивідуальної ідентичності. Сучасна артистка більше не є лише «виконавицею» – вона створює власну міфологію, що відображає багатоманітність жіночого досвіду, свободу вибору та креативну самодостатність. Таким чином, естрада стає простором не лише розваги, а й самовираження та культурного спротиву, де деконструються усталені гендерні уявлення й народжуються нові моделі жіночої присутності у мистецтві. У ХХІ столітті естрада стає одним із провідних майданчиків для переосмислення соціальних ролей і культурних кодів, зокрема гендерних. Сучасні виконавиці дедалі активніше використовують нові виконавські стратегії, що спрямовані на руйнування традиційних уявлень про жіночність, красу, поведінку та функцію співачки на сцені. Ці стратегії проявляються у виборі вокальних засобів, сценічної пластики, стилістики, текстів і навіть у способі комунікації з аудиторією.

Однією з ключових тенденцій є переорієнтація з естетики «жіночої витонченості» на естетику автентичності й сили. Українські виконавиці активно долають накинута шаблони «ніжної музи» чи «етно-берегині», демонструючи різні моделі жіночої суб'єктності. Зокрема, Alyona Alyona перетворює реп – традиційно «чоловічий» жанр – на платформу для артикулювання жіночого досвіду. Її вокальна стратегія полягає не у вокальній віртуозності, а в потужній дикції, тембровій глибині й ритмічній

переконливості. У своїх текстах вона деконструє кліше краси й успіху, наголошуючи на самоповазі, соціальній свідомості, силі інтелекту. Онука пропонує інший вектор – інтелектуальний модерн, де традиційні українські інтонації переосмислюються через електронну звукопалітру. Її сценічний образ – стриманий, позбавлений сексуалізованих рис; головною стає не зовнішня естетика, а сенсова глибина, етична позиція, національний контекст. Юлія Юріна (екс-Yuko) впроваджує елементи традиційного співу у електронну музику, створюючи синтез етнічного коріння та авангардної форми. Її експериментальна стратегія демонструє, що фольклор може бути не лише архаїкою, а й основою сучасного жіночого самовираження.

Західноєвропейські співачки, у свою чергу, пропонують інші, але концептуально споріднені моделі деконструкції гендерних кліше. Lady Gaga перетворює сцену на простір перформативної гри з ідентичністю. Її образ – це не «жінка» в традиційному розумінні, а багатогранний персонаж, який постійно змінює форми, ставлячи під сумнів саму стабільність гендеру. Björk вибудовує естетику «постлюдського» вокалу, де голос набуває рис природного, електронного, фантастичного. Її стратегія полягає у відмові від нормативності звучання – спів є частиною ширшої екологічної й філософської концепції. Billie Eilish деконструє стереотип молодого поп-зірки, відмовляючись від гламурного іміджу на користь «нормальності», вразливості й психологічної чесності. Її тихий, шепітний вокал стає символом інтимної правди та протестом проти демонстративності шоу-бізнесу.

Попри відмінність культурних контекстів, спільним для сучасних українських і західноєвропейських артисток є прагнення до самоідентифікації через творчість, а не через нав'язану модель «жіночності». Їхні нові виконавські стратегії засновані на: індивідуалізації голосу (унікальний тембр, природність, відмова від «канонічної краси»); авторській позиції (самостійне написання пісень, продюсування, режисура сценічних концепцій); поєднанні естетики та соціального меседжу (використання пісень як інструменту культурної критики); та перформативній свободі, де тіло, голос і текст стають рівноправними складниками художнього вислову. Таким чином, деконструкція гендерних кліше

в сучасному естрадному мистецтві є не лише проявом феміністичного руху, а й свідченням нового етапу розвитку вокальної культури. Жіночий голос набуває статусу повноцінного суб'єкта культурного діалогу – носія інтелектуального, емоційного та етичного змісту. У цій перспективі естрада перетворюється на простір рівноправного діалогу, де гендер стає не обмеженням, а джерелом творчої багатоманітності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Міждисциплінарний підхід та теоретико-методологічні засади дослідження дозволили розглянути жіночу вокальну ідентичність як явище на перетині музики, соціології, культурології та гендерних студій. Вона постає не лише як сукупність вокально-технічних параметрів, а як динамічна форма самовираження, у якій відображаються процеси трансформації суспільних уявлень про жіночність, свободу і творчість.

Було проаналізовано поняття «вокальна ідентичність» у контексті сучасного естрадного мистецтва; висвітлено історичні та соціокультурні передумови формування жіночого образу на естраді; розкрито специфіку художнього образу жінки у сценічному просторі української та західноєвропейської естради; визначено нові виконавські стратегії сучасних співачок, пов'язані з пошуками особистісної свободи та художнього самовираження; досліджено, яким чином естрадне мистецтво сприяє деконструкції гендерних стереотипів і трансформації уявлень про жіночність у масовій культурі; простежено, як сучасні вокалістки деконструють гендерні стереотипи через художній образ і сценічну поведінку; здійснено порівняльний аналіз творчих практик формування жіночої вокальної ідентичності українських та західноєвропейських виконавиць (на прикладах: Тіна Кароль, Onuka, Jerry Heil, Alyona Alyona – vs. Lady Gaga, Beyoncé, Adele, Dua Lipa та ін.).

Дослідження показало, що жіноча вокальна ідентичність на сучасній естраді є складним і багатограним феноменом, що поєднує вокальну майстерність, сценічний образ та соціокультурний меседж. Аналіз українського та західноєвропейського досвіду дозволив окреслити кілька ключових тенденцій. По-перше, визначено, що еволюція вокальної манери відбувається від традиційного, лірично-етичного звучання до експериментальної,

індивідуалізованої моделі, де голос стає засобом самовираження, а не лише інструментом виконання. Українські виконавиці (Onuka, Юлія Юріна, Alyona Alyona) демонструють поєднання фольклорних і авангардних практик, тоді як західноєвропейські співачки (Björk, Lady Gaga, Billie Eilish) впроваджують інноваційні темброві та перформативні рішення, руйнуючи традиційні жанрові й соціальні очікування. По-друге, зацентровано, що художній образ жінки на естраді трансформується від патерналістських архетипів («берегиня», «муза») до багатшарових моделей жіночої суб'єктності. Сучасна співачка поєднує емоційну щирість із інтелектуальною позицією, відчуттям соціальної відповідальності та художньої автономії. Ця трансформація відображає процеси емансипації та деконструкції усталених гендерних уявлень.

По-третє, окреслено, що нові виконавські стратегії включають індивідуалізацію голосу, авторську позицію, соціально значущий контент і перформативну свободу. Вони дозволяють артисткам демонструвати різні моделі жіночої ідентичності: від інтелектуально-рефлексивної (Onuka, Florence Welch) до соціально-протестної (Alyona Alyona, Lady Gaga) та емоційно-інтимної (Adele, Тоня Матвієнко). Незалежно від культурного контексту, ці стратегії забезпечують активну деконструкцію гендерних стереотипів, перетворюючи сцену на простір творчої автономії.

Перспективи подальших досліджень. Отже, сучасна естрада стає платформою, де жіночий голос не лише розважає, а й транслює нові соціокультурні моделі, відкриває можливості для самовираження та зміцнення інтелектуальної і художньої суб'єктності жінки. Порівняльний аналіз українського та західноєвропейського досвіду демонструє, що глобальні тенденції взаємодіють із локальними традиціями, створюючи унікальні прояви вокальної ідентичності, які поєднують культурну спадщину, інновації і соціальну свідомість. Жіноча вокальна ідентичність на естраді є динамічним явищем, що розвивається під впливом естетичних, технологічних, соціальних та гендерних чинників, формуючи новий образ сучасної жінки як автономної, творчої та самодостатньої суб'єкти мистецтва. Перспективи подальших досліджень із означеної теми полягають

у поглибленому вивченні взаємодії гендерної ідентичності та вокальної естетики в контексті цифрової культури й глобалізаційних процесів. Актуальним напрямом стане порівняльний аналіз жіночих виконавських стратегій у різних жанрах сучасної естради – від інді-попу до

етно-електроніки. Також перспективним видається вивчення ролі візуальних і медіаобразів у формуванні жіночої сценічної суб'єктності, а також осмислення постфеміністичних наративів у творчості молодого покоління виконавиць України та Європи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Godlewsky Tanja. Female Musicians' Visual Gender Staging in Music Videos. *CUBIC JOURNAL*. 2019, No. 2. Gender in Design – The GREAT small. P. 32–47. DOI: 10.31182/cubic.2019.2.016
2. Murray-Jones Evie. Singing and Gender. Through the lens of identity: A narrative study on the female singing experience within the Popular Music Higher Education sector in the UK. 2021. https://www.researchgate.net/publication/388780938_SINGING_AND_GENDER_Through_the_lens_of_identity_A_narrative_study_on_the_female_singing_experience_within_the_Popular_Music_Higher_Education_sector_in_the_UK
3. Turpin, Bethany R. Voice Image: developing a new construct for vocal identity. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2022, 8443. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/8443>
4. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021, № 3. С. 190–196.
5. Бойчук А. Нариси формування естрадного співака України у парадигмі ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023, Вип. 60, том 1, С. 53–59. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8>
6. Бурлака, А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*, 2023(41), С. 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>
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. 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>
10. Каплюк, А. Стильове різноманіття сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2023(25), С. 24–37. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222327>
11. Кдирова, І., Цапенко, Н., Плегуча, О. Традиції і новаторські підходи у сучасному вокальному мистецтві. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2024(49), С. 107–113. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843>
12. Ключова О., Помазан Д. Мовностилістичні особливості пісенних текстів Jerry Neil (на матеріалі пісень «Тато» і «Мрія»). *Лінгвістика*. 2022, №2 (46), С. 50–59. DOI: <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2022-2-46-50-59>
13. Козій, О., Тарасюк Л. Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022, Вип 51, С. 142–147. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20>
14. Конвалюк У. Типологія творчих особистостей української пісенної естради. *Українська музика*, 2018, №2(28). С. 76–82. <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/2018-2-n28-11.pdf>
15. Красовська Л., Кудрич Л., Манько С., Михайлюченко О., Іванов В. Українська вокальна естрада поч. ХХІ ст.: у пошуках новаційних концептуальних обріїв. *Слобожанські мистецькі студії*, 2025, випуск 1 (07), С. 62–68. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.11>
16. Матюшенко-Матвійчук, В. Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 2022(4), С. 52–57. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7>
17. Попова А. Інтеграція джазового вокалу у виконанні естрадних артистів Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023, Вип. 63, том 2, С. 52–58. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-9>
18. Сінькевич О.Б. (2014) Гендер в ідентифікаційних практиках масової культури. *Філософія. Грані*. 2014, №11(115), С. 16–22.
19. Ткачук, А., Буць, Ж. Гендерні стереотипи української жіночої еліти в портретному інтерв'ю. *Folia Philologica*, 2023(6), 36–41. <https://doi.org/10.17721/fofia.philologica/2023/6/5>
20. 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. Godlewsky Tanja. Female Musicians' Visual Gender Staging in Music Videos. *CUBIC JOURNAL*. 2019, No. 2. Gender in Design – The GREAT small. P. 32–47. DOI: 10.31182/cubic.2019.2.016 [in English]
2. Murray-Jones Evie. Singing and Gender. Through the lens of identity: A narrative study on the female singing experience within the Popular Music Higher Education sector in the UK. 2021. https://www.researchgate.net/publication/388780938_SINGING_AND_GENDER_Through_the_lens_of_identity_A_narrative_study_on_the_female_singing_experience_within_the_Popular_Music_Higher_Education_sector_in_the_UK [in English]
3. Turpin, Bethany R. Voice Image: developing a new construct for vocal identity. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 2022, 8443. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/8443> [in English]
4. Bobul I. V. Estradno-vokalne mystetstvo v konteksti rozvytku masovoi kultury. [Pop and vocal art in the context of the development of mass culture] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2021, № 3. S. 190–196. [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. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8> [in Ukrainian]
6. Burlaka, A. Suchasna ukrainska estradna pisnia yak zasib transliatsii kulturnoi identychnosti. [Modern Ukrainian pop song as a means of transmitting cultural identity] *Pytannia kulturolohi*, 2023(41), S. 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688> [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. Serii: Muzychni mystetstvo*. 2024, № 7(2). S. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731> [in Ukrainian]
9. Zibrov P., Zaitsev V. Vokalna manera yak osnova tvorchoho styliu pop-vykonavtsia. [Vocal manner as the basis of the creative style of a pop performer] *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]
10. Kapliuk, A. Stylove riznomanittia suchasnoho vokalno-pisennoho vykonavstva v Ukraini. [Stylistic diversity of modern vocal and song performance in Ukraine] *Muzykoznachna dumka Dnipropetrovshchyny*, 2023(25), S. 24–37. <https://doi.org/10.33287/222327> [in Ukrainian]
11. Kdyrova, I., Tsapenko, N., Plehutsa, O. Tradytsii i novatorski pidkhody u suchasnomu vokalnomu mystetstvi. [Traditions and innovative approaches in contemporary vocal art] *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2024(49), S. 107–113. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843> [in Ukrainian]
12. Klieshchova O., Pomazan D. Movnostylistychni osoblyvosti pisennykh tekstiv Jerry Heil (na materialy pisen «Tato» i «Mriia»). [Linguistic and stylistic features of Jerry Heil's song texts (based on the songs "Daddy" and "Dream")] *Linhvistyka*. 2022, №2 (46), S. 50–59. DOI: <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2022-2-46-50-59> [in Ukrainian]
13. 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. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-20> [in Ukrainian]
14. Konvaliuk U. Typolohiia tvorchykh osobystosti ukrainskoi pisennoi estrady. [Typology of creative personalities of Ukrainian song variety] *Ukrainska muzyka*, 2018, №2(28). S. 76–82. <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/2018-2-n28-11.pdf> [in Ukrainian]
15. Krasovska L., Kudrych L., Manko S., Mykhailiuchenko O., Ivanov V. Ukrainska vokalna estrada poch. XXI st.: u poshukakh novatsiinykh kontseptualnykh obriiv. [Ukrainian vocal music at the beginning of the 21st century: in search of innovative conceptual horizons] *Slobozhanski mystetski studii*, 2025, vypusk 1 (07), S. 62–68. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.11> [in Ukrainian]
16. 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. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7> [in Ukrainian]
17. Popova A. Intehratsiia dzhazovoho vokalu u vykonanni estradnykh artystiv Kyieva. [Integration of jazz vocals in the performance of pop artists of Kyiv] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023, Vyp. 63, tom 2, S. 52–58. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-9> [in Ukrainian]
18. Sinkevych O.B. Hender v identyfikatsiinykh praktykakh masovoi kultury. [Gender in the identification practices of mass culture] *Filosofii. Hrani*. 2014, №11(115), S. 16–22. [in Ukrainian]

19. Tkachuk, A., Buts, Zh. Henderni stereotypy ukrainskoi zhinochoi elity v portretnomu interv'iu. [Gender stereotypes of the Ukrainian female elite in a portrait interview] *Folia Philologica*, 2023(6), 36-41. <https://doi.org/10.17721/fofia.philologica/2023/6/5> [in Ukrainian]

20. 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]

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1:789.2:78.091

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>**Михайло КУЖБА**

доктор мистецтва, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-5762-8574**Катерина ЛОЗЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-0353-2454**Ольга ЮРЧЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0003-1282-4595

Бібліографічний опис статті: Кужба, М., Лозенко, К., Юрченко, О. (2025). Перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті XXI століття: виконавський аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 66–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>

ПЕРЕКЛАДЕННЯ У СВІТОВОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено виконавську практику перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті XXI століття. Актуальність роботи зумовлена потребою осмислення історичних процесів, визначення тенденцій розвитку сучасного цимбального виконавства в концертній і педагогічній практиці. Питання перекладення набуває особливого значення в контексті формування академічного репертуару для цимбалів системи Шунди та розширення художньо-технічних можливостей інструмента.

Мета статті – виявити роль перекладення у становленні жанрово-стильової системи сучасного цимбального мистецтва, з'ясувати вплив жанру на оновлення концертного й навчального репертуару, а також визначити виконавські підходи до інтерпретації творів різних епох і стилів.

Методологія базується на поєднанні історико-аналітичного, порівняльного та системного підходів. Застосовано методи жанрово-стильового аналізу, інтерпретаційного моделювання, узагальнення виконавських практик і компаративного зіставлення цимбальних перекладень із оригінальними версіями для інших інструментів (фортепіано, альт, віолончелі тощо).

Наукова новизна полягає у визначенні перекладення як одного з важливих чинників формування цимбального виконавства XXI століття. Окреслено роль жанру у розкритті тембрових і технічних можливостей концертного інструмента.

Висновки. Жанр перекладення є стратегічно важливим для розвитку цимбального мистецтва як у професійному, так і в освітньому середовищі. Воно сприяє оновленню репертуару, підвищенню виконавської майстерності, формуванню національної ідентичності української школи, що виявляється у використанні тембрових можливостей гуцульських цимбалів. У сучасному неакадемічному просторі (кросовер, джаз, рок) перекладення трансформуються в авторські композиції, що свідчить про динаміку, відкритість і креативність сучасного цимбального виконавства.

Ключові слова: перекладення, транскрипція, інтерпретація, світове музичне мистецтво, цимбальне виконавство, концертний та навчальний репертуар, концертні цимбали, академічне мистецтво, неакадемічний напрям виконавства, виконавське перекладення.

Mykhailo KUZHBA

Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Ukrainian Folk Instruments, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0002-5762-8574

Kateryna LOZENKO

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Interpretation and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0002-0353-2454

Olha YURCHENKO

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Ukrainian Folk Instruments, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0003-1282-4595

To site this article: Kuzhba, M., Lozenko, K., Yurchenko, O. (2025). Perekladennia u svitovomu cymbalomu mystetstvi pershoi chverti XXI stolittia: vykonavskyi aspekt [Transcriptions in the world cymbalom art of the first quarter of the 21st century: the performing aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 66–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>

TRANSCRIPTION IN GLOBAL CYMBALOM ART OF THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: PERFORMANCE ASPECT

The article explores the performance practice of transcription in the global art of cymbalom playing in the first quarter of the 21st century. The relevance of the study is determined by the need to comprehend historical processes and to identify the main tendencies in the development of modern cymbalom performance in concert and pedagogical practice. The issue of transcription gains particular importance in the context of shaping the academic repertoire for the Shunda-system cymbalom and expanding the artistic and technical capabilities of the instrument.

The purpose of the paper is to reveal the role of transcription in the formation of the genre and stylistic system of contemporary cymbalom art, to determine its influence on the renewal of concert and educational repertoire, and to identify performance approaches to interpreting works of different eras and styles.

The methodology is based on a combination of historical-analytical, comparative, and systemic approaches. The study employs methods of genre and style analysis, interpretative modeling, synthesis of performance practices, and comparative examination of cymbalom transcriptions in relation to original versions for other instruments (piano, viola, cello, etc.).

The scientific novelty lies in defining transcription as one of the key factors in the formation of cymbalom performance art in the 21st century. The research outlines the role of the genre in revealing the timbral and technical possibilities of the concert instrument.

The conclusions emphasize that the transcription genre is strategically important for the development of cymbalom art both in professional and educational contexts. It contributes to the renewal of repertoire, enhancement of performance mastery, and the strengthening of the national identity of the Ukrainian cymbalom school, particularly through the timbral characteristics of Hutsul-type instruments. In the modern non-academic sphere (crossover, jazz, rock), transcription transforms into authorial compositions, reflecting the dynamism, openness, and creativity of contemporary cymbalom performance.

Key words: transcription, arrangement, interpretation, global musical art, cymbalom performance, concert and educational repertoire, concert cymbalom, academic art, non-academic performance direction, performance transcription.

Актуальність проблеми. Становлення вітчизняних цимбальних шкіл у другій половині XX століття, як і розвиток інших світових цимбальних шкіл з кінця XIX століття, зумовило формування нового академічного напрямку в європейському мистецькому житті. Упродовж XX століття відбулися значні процеси: відкриття нових імен фундаторів, викладачів, виконавців, композиторів; розбудова системи

освіти через відкриття класів гри на різних рівнях, створення колективів; закладання науково-методичних і художніх засад виконавської практики. Ці процеси, як у західноєвропейських країнах (Угорщина, Молдова, Словаччина, Чехія, Румунія тощо), так і в Україні, неодноразово ставали предметом уваги різних поколінь дослідників – від осмислення загальних тенденцій до аналізу окремих явищ, від

оцінки творчості конкретних персоналій до опису зразків виконавської діяльності.

Особливе значення має поширена практика перекладення творів з репертуару інших інструментів або складів для народних інструментів, зокрема цимбалів. Питання концертного та навчального репертуару є важливим як на початковому етапі формування інструментальної школи, так і в період її активного розвитку. Враховуючи специфіку формування жанрових систем у межах різних напрямів народно-інструментального мистецтва, автори статті зосереджуються на аналізі окремих прикладів виконавського перекладення у цимбальному мистецтві, не охоплюючи весь інструментарій. Дослідження цієї практики не лише поглиблює розуміння історичних процесів, а й окреслює орієнтири для подальшого розвитку виконавської та педагогічної діяльності, що визначає актуальність і наукову новизну проблематики.

Метою статті постає виявлення та аналіз виконавської практики перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті ХХІ століття в контексті становлення жанровостильової системи, визначення її ролі у формуванні концертного та навчального репертуару, а також окреслення значення цих процесів для подальшого розвитку виконавської та педагогічної практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою сучасних народно-інструментальних досліджень виступає узагальнення музикознавчих підходів до становлення та специфіки жанру перекладення, а також аналіз його різновидів. У більшості наукових праць історичний огляд цього жанру розпочинається з лютневих транскрипцій ХVІ століття, а подальший розвиток пов'язується з виконавсько-композиторською практикою видатних транскрипторів та музикантів-віртуозів. Такий ракурс засвідчує визначальну роль виконавського аспекту у процесі формування та функціонування жанру перекладення.

Серед ключових постатей, які зробили вагомий внесок у становлення транскрипційної практики, слід виокремити Й. С. Баха, якого беззаперечно вважають одним із найвидатніших транскрипторів. Ф. Ліст, називаючи свої опуси транскрипціями, фактично був першовідкривачем цього жанру. Водночас Ф. Крейслер

використовував термін «обробка», надаючи власного змістового відтінку цьому виду творчості. Показовим у контексті теоретичного осмислення жанру є позиція Ф. Бузоні, який ототожнював інтерпретацію з транскрипцією.

Подальший виклад зосередимо на аналізі наукових розвідок у сфері народно-інструментального мистецтва вітчизняної музикознавчої думки. У сучасній музикознавчій та виконавській практиці поняття транскрипція та перекладення нерідко використовуються як синонімічні. У деяких випадках транскрипція розглядається як ширше поняття, а перекладення – як один із її різновидів, що передбачає творче переосмислення вже наявного музичного матеріалу. В інших підходах, навпаки, саме перекладення набуває ширшого значення.

Вагомий внесок у розроблення теоретичних основ перекладення для баяна здійснив М. Давидов (Давидов, 1977). У праці «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» він сформулював базові принципи адаптації оригіналу до темброво-виразальних та конструктивних можливостей інструмента. Дослідник розрізняв стабільні засоби музичної виразності – мелодію, гармонію, метроритм, які становлять основу художнього задуму та мають залишатися незмінними, та мобільні засоби, до яких він відносив фактуру, тембр, артикуляцію, динаміку, агогіку.

Подальший розвиток проблематики жанру перекладення спостерігається в дисертаційному дослідженні Г. Олексів «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти» (Олексів, 2021). На відміну від низки попередніх музикознавців, дослідниця запропонувала нову класифікацію жанрових різновидів, виокремивши дві основні групи залежно від міри віддаленості від оригіналу: наближені (перекладення, аранжування, транскрипції) та віддалені (фантазії, парафрази, варіації, обробки). На її думку – «Баянне перекладення відображає творче переосмислення оригінального матеріалу та виступає його своєрідною композиторською інтерпретацією» (Олексів, 2021, с. 20).

В бандурному мистецтві звернення до проблематики спостерігається в дисертаційному дослідженні Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект» (Хмель, 2018). Авторка

вводить поняття конверсії як засобу оновлення та трансформації музичного матеріалу, що передбачає зміну тембрових характеристик і технологічних особливостей під час перенесення твору з однієї епохи в іншу. Окрему увагу дослідниця приділяє аналізу методів ампліфікації (згущення) та редукції (розрідження) фактури у процесі перекладення барокової музики для бандури.

Т. Яницький (Яницький, 2020) у дослідженні «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» систематизує основні принципи цього виду творчості, визначаючи бандурне перекладення як окремий жанр музичного мистецтва. Дослідник розглядає перекладення як різновид інтерпретації різножанрових творів і трактує його як співтворчий процес, що перегукується з відомим твердженням італійського піаніста та композитора Ф. Бузоні. Головним завданням перекладача Т. Яницький вважає «Збереження емоційно-сислової основи твору, з якого здійснюється перекладення, є головним завданням» (Яницький, 2020, с. 4). Досягнення цього, за його словами, відбувається шляхом переосмислення виражальних засобів у нових інструментальних умовах.

В сучасному українському цимбалознавстві різні аспекти питання адаптації творів з репертуару інших інструментів для цимбалів системи Шунди піднімають дослідники Т. Баран, О. Юрченко, І. Теуту, М. Кужба.

Так Т. Баран (Баран, 2008) розрізняє три основні типи перекладень для цимбалів: строге перекладення, вільне перекладення та редакторська транскрипція. Доцільність такої класифікації дослідник підтверджує аналізом творів українських композиторів М. Лисенка, С. Кушнірука, Д. Попічука у нотній збірці «Цимбаліст Тарас Баран» (Баран, 2001), які демонструють різні рівні втручання в авторський текст. Перші два типи перекладень мають особливу цінність у педагогічній практиці. Натомість головним джерелом поповнення концертного репертуару цимбалів, на думку автора, є редакторські транскрипції, що поєднують інтерпретаційну свободу з високим професійним рівнем адаптації.

О. Юрченко (2015) у своїй роботі стверджує, що в сучасній науковій та виконавській практиці сформувалася класифікація видів перекладень, яка охоплює строге і вільне перекладення,

транскрипцію, а також так зване «виконавське перекладення». Строге перекладення передбачає максимальне наближення тембрових характеристик цимбалів до оригінального інструмента, що зумовлює особливу увагу до збереження фактури та художнього задуму першотвору. Натомість вільне перекладення ґрунтується на використанні специфічних тембрових, технічних і виражальних можливостей цимбалів, які стають основою для інтерпретаційної роботи з музичним матеріалом.

І. Теуту (Теуту, 2016) у дисертаційній роботі «Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти» зазначає, що транскрипція ґрунтується на адаптованому до цимбалів використанні твору першоджерела, ототожнюється з поняттям «вторинної творчості» та має бінарну природу – подвійне авторство, що синтезує індивідуальні манери й стилі композитора та транскриптора. Водночас деякі положення дослідження І. Теуту викликають певні сумніви та потребують уточнення. Зокрема, незрозумілими залишаються підстави, на яких автор, спираючись на сучасну жанрову теорію в музикознавстві, об'єднує різні похідні жанри (обробку, перекладення, редакцію, аранжування) під спільним терміном «транскрипція».

Щодо термінології жанрів адаптування, ми поділяємо позицію О. Жаркова (Жарков, 1994), який трактує термін «переклад» як процес «художнього перекладу» та виокремлює низку жанрових типів, зокрема: транскрипцію, перекладення, аранжування, редакцію, авторський тип перекладення, обробку та вільну обробку.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості» М. Кужби (Кужба, 2023) є практико-орієнтованим дослідженням, яке окрім питань стилю, системно вивчає процес адаптації, використовуючи власний мистецький проєкт як емпіричну базу. Джерело є цінним, оскільки воно не тільки теоретизує жанр, але й надає конкретні технологічні та стильові критерії для перекладення барокової музики на цимбали, підкреслюючи, що ігнорування бароко знецінить цінність цимбального мистецтва загалом.

Таким чином, теоретичне осмислення жанру перекладення та його різновидів, усвідомлення типологічних відмінностей безпосередньо

зумовлює специфіку виконавських рішень та практичних прийомів на цимбалах, оскільки виконавський аспект відіграє визначальну роль у процесі формування та функціонування жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Продовж всієї історії становлення української академічної цимбальної школи значну частку концертного та навчального репертуару цимбалістів становлять перекладення творів з репертуару інших інструментів. Як зауважував Т. Баран (Баран, 2008) у монографії «Цимбали та музичний професіоналізм», радянська ідеологічна політика ігнорувала взаємозв'язок між народною та професійною музичною практикою, через що фольклорні інструментальні зразки не були інтегровані в освітній процес. Водночас обмеженість завдань, які постали перед українською цимбальною школою у минулому, жодним чином не применшує значення перекладень і транскрипцій класичного репертуару для технічно-виконавського зростання цимбаліста-віртуоза.

Попри значну кількість оригінальних творів для цимбалів системи Шунди, створених як українськими, так і зарубіжними композиторами, цей репертуар не може зрівнятися з багатовіковими традиціями інструментів із усталеними академічними традиціями (фортепіано, струнно-смічкові та духові інструменти). Це зумовлює природне прагнення виконавців і викладачів звертатися до «чужого» репертуару шляхом перекладень і транскрипцій. Якість цієї роботи визначається як глибиною знання специфіки інструмента та його технічних можливостей, науково обґрунтованим підходом, так і виконавською майстерністю транскриптора.

Звернення цимбалістів до жанру перекладення зумовлене низкою як об'єктивних, так і суб'єктивних чинників, що охоплюють освітній, професійний, культурно-естетичний та творчий виміри.

По-перше, це необхідність заповнення прогалин в оригінальному репертуарі інструмента. Згідно з навчальними програмами та конкурсними вимогами, у репертуарі мають бути представлені твори різних стилевих епох – від бароко до романтизму. Оскільки подібний пласт музики для цимбалів практично відсутній, саме перекладення забезпечують його методико-виховну, пізнавальну та

культурно-просвітницьку функції, стаючи ключовим засобом формування повноцінного академічного репертуару.

По-друге, перекладення виступило інструментом культурної легітимації та зміни статусу самого інструмента. Звернення до «високих зразків» світової музичної спадщини було не стільки кількісним розширенням репертуару, скільки якісним стрибком. Виконуючи на цимбалах поліфонію Баха чи віртуозні твори Ліста, виконавці доводили технічний та художній потенціал інструмента, його здатність впоратися з найскладнішими завданнями академічної музики. Це дозволило цимбалам вийти за межі ніші «народного інструмента» та завоювати повноправне місце на великій концертній сцені.

По-третє, перекладення можна розглядати як форму творчого самовираження. Багато виконавців і викладачів прагнуть адаптувати або переосмислити улюблені твори, враховуючи специфіку інструмента, власний художній смак та виконавську майстерність. У цьому контексті перекладення набуває значення не лише як технічний чи репертуарний прийом, а як повноцінний творчий процес.

Ще більш природною для адаптації на цимбали системи Шунди стала музика, яка написана для альту або віолончелі. Завдяки близькості їхньої теситури до концертних цимбалів це відкриває великі можливості для різноманітних виконавських інтерпретацій. Серед яскравих прикладів таких адаптацій – *Концерт для альту (віолончелі) до мінор Й. Х. Баха*, *Концерт для віолончелі мі мінор Ж.-Л. Дюпора*, *Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха* тощо.

Особливе місце серед перекладень старовинної музики посідає концертне виконання II та III частин Концерту для двох мандолін і струнного оркестру, представлене в межах проєкту «Світ цимбалів». Солістами цього виконання стали лауреат міжнародних конкурсів Михайло Кужба (янґчін) та Ольга Губко (мандоліна). Цікавою особливістю цієї інтерпретації є темброве вирішення партії другої мандоліни: її виконував янґчін – китайські цимбали, чий дзвінкий і світлий тембр близький до звучання мандоліни. У порівнянні з концертними цимбалами, на янґчині грають спеціальними бамбуковими пальцятками з гумовими накладками, що надає звучанню м'якого й водночас виразного

тембрового забарвлення. Оскільки інструмент не має глушникового механізму, звук згасає природно й досить швидко, що ще більше підкреслює його схожість із струнно-щипковим інструментом. Таке темброве рішення дозволило, з одного боку, наблизити звучання до оригінального задуму, а з іншого – відкрити слухачеві новий ракурс сприйняття вишуканої простоти й геніальності музики А. Вівальді.

Значне місце вже протягом багатьох десятиліть у концертному репертуарі цимбалістів посідають Угорські рапсодії Ференца Ліста. На сьогодні перекладено та активно виконуються Друга, Шоста, Сьома, Одинадцята, Тринадцята та Чотирнадцята рапсодії; окремі з них представлені в кількох варіантах перекладень.

Інтерес виконавців до цього циклу творів пояснюється не лише високим художнім рівнем музики Ф. Ліста, але й глибоким історичним зв'язком композитора з інструментом. Адаптація фортепіанної музики для цимбалів є непростим завданням через суттєві відмінності в технічних можливостях та звукових характеристиках інструментів. Проте відомо, що попередником сучасних концертних цимбалів був інструмент, поширений серед ромських музикантів Австро-Угорської монархії. Саме його поклав в основу конструкції своїх педальних цимбалів Йозеф Венцел Шунда – винахідник інструмента, якому Ференц Ліст особисто подарував портрет із написом: «Панові Й. В. Шунді на знак великого визнання за створення і удосконалення педальних цимбалів, які заслуговують всесвітнього поширення. Будапешт, березень 1886 р. Ференц Ліст» (Баран, 2008, с. 89). З цього можна зробити висновок, що угорський композитор добре знав цимбали та високо їх цінував. Детальний аналіз музичної мови рапсодій демонструє наявність численних прийомів, притаманних саме цимбальному виконавству.

Особливо важливо, що Ліст трактує жанр рапсодії як віртуозну концертну фантазію, засновану на фольклорному матеріалі – угорських та ромських піснях і танцях. А цимбали, як відомо, є основою традиційної ромської капели. Музична мова рапсодій вирізняється яскраво вираженою національною специфікою завдяки використанню міського угорського фольклору, відомого як стиль вербункош. Йому властиве поєднання імпровізаційної свободи

викладу з енергійним ритмічним малюнком, насиченим акцентами, пунктирними ритмами та синкопами – усі ці риси становлять невід'ємну частину народного цимбального виконавства.

Найбільш популярною серед цимбалістів стала Угорська рапсодія № 2. Сьогодні існує декілька інтерпретацій цього твору, кожна з яких має власну художню цінність та зумовлена як особливостями національних традицій, так і конструктивними відмінностями інструментів. Головною відмінністю між ними є спрямованість на виконання для цимбалів соло або у супроводі фортепіано. Вибір тієї чи іншої версії визначається як виконавськими традиціями, так і рівнем технічної підготовки музиканта. Залежно від цього змінюється трактування фактури, а також способи розкриття технічних можливостей інструмента.

Водночас слід зазначити, що у варіантах для цимбалів соло неминуче відбуваються певні фактурні втрати. Це пов'язано зі специфікою інструмента, зокрема з неможливістю повноцінного відтворення гармонічних акордів, власних фортепіанній фактурі. Показовим прикладом такого типу інтерпретацій є виконання угорської цимбалістки *Елізабет Годор*.

Цікавим і водночас перспективним рішенням є адаптація Шостої рапсодії для дуету цимбалів, здійснена М. Кужбою. Такий варіант дає змогу повніше розкрити темброву палітру інструмента та зберегти фактурну насиченість, притаманну оригінальному фортепіанному тексту. Водночас імпровізаційність повільної частини та фрагментарна агогічність виконання швидкої частини рапсодії вимагають від дуету цимбалістів високого рівня ансамблевої злагодженості й віртуозного володіння інструментом.

Особливе місце серед сучасних інтерпретацій посідає виконання Угорської рапсодії № 14 у транскрипції для цимбалів та оркестру. Цей твір прозвучав у виконанні одного з провідних цимбалістів-віртуозів світу, соліста Budapest Gypsy Symphony Orchestra *Оскара Окрьоша* разом із симфонічним оркестром Берлінської філармонії під орудою угорського диригента *Івана Фішера*. Це перекладення, на нашу думку, цілком слушно можна вважати транскрипцією твору Ф. Ліста, адже слухачі мали змогу почути імпровізаційну каденцію угорського віртуоза,

замість збереженого музичного матеріалу повільної частини угорського композитора, а також окремі зміни у швидкій частині у виконанні соліста та симфонічного оркестру. Звернення до тембру цимбалів у цьому контексті є глибоко закономірним: партія інструмента органічно вплітається в оркестрову тканину, дублюючи окремі голоси й доповнюючи їх *rubato*-соло. Такий прийом підкреслює національну природу музики Ф. Ліста та її тісний зв'язок з угорською музичною традицією.

Останнім часом у світі стало популярним виконання музики у стилі класичного кросоверу. Цей стиль являє собою своєрідний синтез класичної музики з елементами поп-, рок- та електронної музики і відноситься до неакадемічного напрямку виконавства. Термін «класичний кросовер» офіційно закріпився нещодавно, увійшовши до списку номінацій музичної премії *Grammy*, яку щорічно присуджує Національна академія звукозапису США. Цей стиль не оминув і виконавців на народних інструментах, зокрема цимбалістів. Саме в цьому стилі виправдане використання поняття «виконавське перекладення», а також тут зароджується новий для цимбального мистецтва жанр – «авторські композиції». Найчастіше він проявляється в ансамблевих формах, де цимбаліст виступає або як лідер, або як виконавець з вагомою виконавсько-організуючою роллю. Для цього напрямку характерний синтез різних функцій творчої особистості: виконавець, аранжувальник і композитор. Цікаво, що творчість у неакадемічному напрямі зберігає одну з характерних рис фольклорної традиції – відсутність нотної фіксації.

Так, міжнародна сцена представлена низкою віртуозів, переважно з Румунії та Угорщини, які активно інтегрують цимбали в сучасні неакадемічні жанри.

Маріус Преда (Румунія), творчість якого тісно пов'язана з джазовим виконавством. Завдяки його таланту, цимбали міцно закріпилися у світовому колі як джазовий інструмент. М. Преда також працює в жанрі кросовер, збагачуючи, наприклад, тематичний матеріал відомого фортепіанного концерту Е. Гріга новими «фарбами».

Маріус Мікалаке (Румунія) поєднує різноманітні сучасні тенденції, зокрема етно-джаз, ритми негритянської музики та роботу ді-джея. Його знакові виступи відбувалися на одній

сцені з Чіком Коріа, Глорією Гейнор, Ніною Сімон та іншими світовими зірками.

Єно Лістеш (Угорщина) відомий своєю роботою в різних напрямках виконавства. Його діяльність у складі ансамблю Робі Лакоташа цікава поєднанням цигансько-угорської імпровізаційності, джазу та академічної музики в жанрі кросовер. Крім того, його дуєт з Унгер Балажем насичений синтезом джазу та балканської музики.

Джані Лінкан (Румунія), який раніше створював традиційні композиції, в останні роки вийшов за ці рамки, майстерно поєднуючи, наприклад, ритми фанку та румунського фольклору.

У творчості *Михайла Захарії* (Словаччина) гармонійно поєднуються різні стильові напрями виконавства на цимбалах системи Шунди. Його неакадемічні роботи включають розробку всесвітньо відомої теми Сіртаки М. Теодоракіса за допомогою засобів, притаманних словацько-угорському танцювальному фольклору.

Варто підкреслити, що у світовому музичному контексті, який представляють ці виконавці, національна специфіка не завжди виступає домінантною, а цимбали використовуються не лише як носій автентичної традиції музикування.

У вітчизняному цимбальному виконавстві також спостерігаються подібні жанрово-стильові пошуки поза межами академізму, але переважно вони акцентують увагу на українській ідентичності. Можливо, орієнтиром у цьому є історичний контекст, у якому нині живе вся Україна. Неакадемічний напрям, на нашу думку, відзначається одночасно потребою творчого оновлення та великим рушієм у популяризації цимбального мистецтва.

Андрій Войчук (Київ), чия творчість пов'язана зі співпрацею з такими відомими сучасними українськими гуртами, як Опука, Воплі Відоплясова та Руслана. В представлених творчих колабораціях досить часто використовуються гуцульські цимбали з їхнім специфічним дзвінком тембром і характерним «гулом», обумовленим відсутністю глушників.

Ігор Брухаль (Тернопіль) відомий своїми роботами у складі ансамблю «BRIO band» в етно-джазі та кросовері.

Михайло Кужба (Харків), брав участь у цікавих колабораціях, серед яких співпраця

з рок-гітаристом Микитою Рубченком у кавер-версії на пісню «Love of my life» гурту Queen, а також в авторських рок-композиціях («The light», «Fury»); акустичний експеримент з гуртом «Sanatana», в якому свідомо використовувався янглін для досягнення традиційного східного звучання. Також, харківський цимбаліст є учасником блек-метал гурту «Nokturnal Mortum», в композиціях якого музиканти активно залучають саме гуцульські цимбали.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі проведеного дослідження практики перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті ХХІ століття, а також її значення для становлення жанрово-стильової системи та репертуарного наповнення, сформульовані такі наукові висновки:

1. *Визначальна роль перекладення у становленні академічного цимбального репертуару та професіоналізму.* Практика перекладення творів із репертуару інших інструментів (фортепіано, струнно-смічкові) є ключовою для формування повноцінного академічного репертуару концертних цимбалів. Така практика зумовлена об'єктивним прагненням виконавців і викладачів звертатися до «чужого» репертуару, оскільки значна кількість оригінальних творів для цимбалів не може зрівнятися з багатовіковими традиціями інструментів з усталеними академічними традиціями. Перекладення забезпечують методико-виховну, пізнавальну та культурно-просвітницьку функції, необхідні для представлення творів різних стильових епох (від бароко до романтизму) згідно з навчальними програмами та конкурсними вимогами. Освоєння великих класичних форм через адаптацію сприяло утвердженню цимбалів як повноцінного концертного інструмента в академічному мистецтві та становленню цимбального професіоналізму.

2. *Методологічна та виконавська специфіка жанру перекладення.* Перекладення виступає як співтворчий процес, що відображає творче переосмислення оригінального матеріалу. Виконавський аспект відіграє визначальну роль у процесі формування та функціонування цього жанру. У цимбальному мистецтві розрізняють різні типи перекладень, зокрема строге перекладення (максимальне наближення до оригіналу) та вільне перекладення (використання специфічних можливостей цимбалів для інтерпретації). Якість адаптації визначається

глибиною знання та володінням інструмента, науково обґрунтованим підходом.

3. *Історично обумовлена доцільність та художня цінність перекладень.* Звернення цимбалістів до репертуару альту або віолончелі (наприклад, твори Й. С. Баха та Ж.-Л. Дюпора) є природним через теситурну подібність концертних цимбалів системи Шунди до цих струнно-смічкових інструментів. Сучасна практика демонструє варіативність перекладень (наприклад, адаптація Шостої рапсодії для дуету цимбалів М. Кужби), що дозволяє повніше розкрити темброву палітру та зберегти фактурну насиченість, втрати якої неминучі у варіантах для цимбалів соло.

4. *Розширення меж цимбального мистецтва через неакадемічний напрям виконавства.* В умовах сучасності цимбальне мистецтво активно виходить за межі академічних рамок, інтегруючись у стиль класичного кросоверу, джазу, етноджазу, року та електронної музики. Цей неакадемічний напрям виконавства є великим рушієм у популяризації цимбального мистецтва та створює умови для появи нового жанру – «авторських композицій». У цьому контексті виправдане використання поняття «виконавське перекладення», де цимбаліст поєднує функції виконавця, аранжувальника та композитора.

На світовій сцені (М. Преда, М. Мікалаке, Є. Лістеш, М. Захарія та інші) цимбали успішно закріплюються як інструмент джазу та кросоверу, часто без акценту на національну специфіку. Водночас в українському цимбальному мистецтві (А. Войчук, І. Брухаль, М. Кужба) неакадемічні тенденції переважно акцентують увагу на українській ідентичності та використовують, зокрема, гуцульські цимбали.

Таким чином, у першій чверті ХХІ століття практика перекладення залишається стратегічно важливою для світового цимбального мистецтва, забезпечуючи його методологічне наповнення та професійний розвиток, а також відкриваючи нові можливості для творчого самовираження та інтеграції у світові неакадемічні жанрово-стильові простори.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні «нових» жанрів цимбального мистецтва – «авторської композиції» та «виконавського перекладення», де цимбаліст поєднує функції виконавця, аранжувальника та композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
2. Баран Т. Цимбаліст Тарас Баран / ред. А. І. Муха, М. П. Загайкевич. Львів : Кобзар, 2001. 113 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 126 с.
4. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ: Київська консерваторія ім. П.І. Чайковського, 1994. 25 с.
5. Кужба М. Цимбальний всесвіт : стильові виміри сучасної творчості : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2023. 84 с.
6. Олексів Г. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві : історичний та аналітичний аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2021. 203 с.
7. Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві : історичний та теоретичний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2016. 222 с.
8. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко : виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса: Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2018. 222 с.
9. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 20 с.
10. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2020. 245 с.

REFERENCES:

1. Baran, T. (2008). *Tsymbaly ta muzychnyi profesionalizm [Cymbals and musical professionalism]*. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
2. Baran, T. (2001). *Tsymbalist Taras Baran [The Cimbalom Player Taras Baran]*. Lviv: Kobzar [in Ukrainian].
3. Davydov, M. (1977). *Teoretychni osnovy perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia baiiana [Theoretical foundations of arranging instrumental works for the bayan]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Zharkov, O. (1994). *Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic translation in music: Problems and solutions]. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: Kyiv P. I. Tchaikovsky Conservatory [in Ukrainian].
5. Kuzhba, M. (2023). *Tsymbalniyi vsesvit: stylovi vymiry suchasnoi tvorchosti: naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu [Cymbal universe: Stylistic dimensions of contemporary creativity: Scientific substantiation of an artistic project]*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
6. Oleksiv, H. (2021). *Zhanr perekladennia v suchasnomu baiannomu mystetstvi: istorychnyi ta analitychnyi aspekty [The genre of arrangement in modern bayan art: Historical and analytical aspects]. Doctor's thesis*. Lviv: Lviv M. V. Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
7. Teutu, I. (2016). *Transkryptsiia v ukrainskomu tsymbalnomu mystetstvi: istorychnyi ta teoretychnyi aspekty [Transcription in Ukrainian cymbal art: Historical and theoretical aspects]. Candidate's thesis*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
8. Khmel, N. (2018). *Spetsyfika bandurnykh perekladen muzyky baroko: vykonavsko-tekstolohichnyi aspekt [Specifics of Baroque music arrangements for bandura: Performance and textological aspect]. Candidate's thesis*. Odesa: Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy [in Ukrainian].
9. Yurchenko, O. (2015). *Zhanrovo-stylovi zasady profesiinoho tsymbalnoho mystetstva Ukrainy [Genre and stylistic principles of professional cymbal art of Ukraine]. Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
10. Yanytskyi, T. (2020). *Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury [Theoretical foundations of artistic transcription of musical works for bandura]. Candidate's thesis*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 785.74:78.071.2.071.5'06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-10>

Емма КУПРІЯНЕНКО

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри камерного ансамблю, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-8037-0823

Станіслав КУЧЕРЕНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри камерного ансамблю, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0003-0010-8727

Бібліографічний опис статті: Купріяненко, Е., Кучеренко, С. (2025). Формування квартетного виконавця: мистецтво ансамблевої взаємодії та сучасні педагогічні аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 75–82, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-10>

ФОРМУВАННЯ КВАРТЕТНОГО ВИКОНАВЦЯ: МИСТЕЦТВО АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ ТА СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ

Статтю присвячено питанням формування квартетних виконавців та організації навчального процесу. В представленому дослідженні з точки зору сучасності здійснено аналіз новітньої методології й методики навчання квартетному мистецтву, виявлено різновиди підходів та розглянуто особливості процесу міжособистісної комунікації між учасниками струнного квартету. У контексті запропонованої теми змістовне сфорцандо зосереджується на механізмі розкриття психофізіологічних особливостей камералістів, їх взаємодіях в ансамблі та невербальних комунікаціях. Інновації композиторського мислення як у змістовній, так і в музичній площині, оновлюють традиційне естетичне розуміння квартетного жанру як носія глибоких емоцій та драматургії. Проаналізовано методи роботи, притаманні сучасній квартетній педагогіці. Феномен формування квартетистів XIX–XXI століть досі не був предметом спеціальних наукових розвідок, тому у представленому дослідженні розглянуто специфіку квартетної семантики та ансамблевої діяльності з розподілом функцій між учасниками складу. Здійснено розкриття поняття ансамблевої емоційної компетентності та зосереджено увагу на особливостях організаційного процесу квартетного класу.

Окрему увагу приділено аспекту психологічного балансу між індивідуальним і колективним відчуттям, що важливо для становлення та розвитку професійного молодого музиканта. Окреслена важливість педагогічних моделей, які допомагають інтегрувати квартетистів-початківців в процес ансамблевого мислення, інтонаційної ритмічної стабільності, логічного фразування. Визначено роль репетиційної практики як лабораторії творчої взаємодії, де формується здатність до взаємної підтримки, імпровізаційного діалогу та гнучкого реагування на музичні імпульси партнерів. Загалом квартет в ідеальному втіленні доцільно розглядати та інтерпретувати як умовний «монометр» – гармонійний синтез індивідуальних звучань у єдиному ансамблевому просторі.

Ключові слова: струнний квартет, ансамблева взаємодія, ансамблеве мислення, ансамблева емоційна компетентність, функціональна рівноправність, ансамблева інтеграція, психологічні аспекти.

Emma KUPRIYANENKO

PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0002-8037-0823

Stanislav KUCHERENKO

PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of Chamber Ensemble Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0003-0010-8727

To cite this article: Kupriyanenko, E., Kucherenko, S. (2025). Formuvannia kvartetnoho vykonavtsia: mystetstvo ansamblevoi vzaïemodii ta suchasni pedahohichni aspekty [Formation of the quartet performer: the art of ensemble interaction and contemporary pedagogical aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 75–82, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-10>

FORMATION OF THE QUARTET PERFORMER: THE ART OF ENSEMBLE INTERACTION AND CONTEMPORARY PEDAGOGICAL ASPECTS

The article explores the development of quartet performers and the organization of the educational process in chamber music training. From a contemporary perspective, the study analyses recent methodologies and approaches to teaching the art of quartet performance, identifies diverse pedagogical strategies, and examines the specific features of interpersonal communication among string quartet members. Within the proposed thematic framework, expressive emphasis is placed on uncovering the psychophysiological traits of chamber musicians, their patterns of interaction, and the role of nonverbal communication in performance.

Innovations in compositional thinking – both conceptual and musical – reshape the traditional aesthetic perception of the quartet genre as a vehicle for profound emotion and dramatic expression. The article reviews current methods applied in modern quartet pedagogy. The phenomenon of quartet performer formation from the nineteenth to the twenty-first century has not yet been the subject of systematic research; therefore, this study focuses on the semantics of quartet performance and ensemble collaboration, emphasizing the functional distribution among the ensemble members. The concept of ensemble emotional competence is defined, with particular attention paid to the organizational aspects of quartet-class instruction.

Special attention is given to maintaining a psychological balance between individual and collective perception, which is crucial for the formation of young professional musicians. The study highlights the significance of pedagogical models that facilitate the integration of novice quartet performers into the processes of ensemble thinking, intonational and rhythmic stability, logical phrasing. Rehearsal practice is presented as a creative laboratory fostering mutual support, improvisational dialogue, and flexible responses to partners' musical impulses. Overall, the quartet may be interpreted as a conditional monotonimbre – a harmonious synthesis of individual sonorities within a unified ensemble space.

Key words: string quartet, ensemble interaction, ensemble thinking, ensemble emotional competence, functional equality, ensemble integration, psychological aspects.

Постановка проблеми. Квартетне мистецтво посідає виняткове місце в історії музичної культури, репрезентуючи одну з найскладніших і найвишуканіших форм камерного музичування. Протягом століть професійне виконання у складі струнного квартету вважається взірцем ансамблевої досконалості, витонченого художнього мислення та гармонійної взаємодії між музикантами. Квартетне виконавство потребує не лише бездоганної технічної підготовки, а й високого рівня емоційного, психологічного та музичного взаєморозуміння. Складна система внутрішньої комунікації, де водночас існують взаємозбагачення обох видів творчості, є основою квартетної гри і в цьому

контексті ансамбль постає як динамічний діалог, де кожен виконавець водночас є і солістом, і частиною цілісного музичного організму. Полікомпонентний феномен квартетного музичування охоплює не лише технічні та інтерпретаційні аспекти, але й психологічні, комунікативні та педагогічні чинники ансамблевої взаємодії.

У роботі запропоновано:

– розглядати квартетну гру як модель міжособистісної взаємодії в умовах колективної творчості;

– ввести поняття «ансамблевої емоційної компетентності» як важливого складника виконавської підготовки;

- обґрунтувати доцільність інтеграції елементів методик К. Орфа та З. Кодая в систему професійного навчання камерного музиканта;
- висвітлити нові підходи до формування комунікативних навичок у процесі ансамблевого музикування.

У системі професійної мистецької освіти формування навичок квартетної гри є одним із ключових завдань. Саме в ансамблевому середовищі найбільш повно розкриваються не лише технічні та інтерпретаційні вміння, а й загальні музичні здібності: інтонаційна точність, динамічна чутливість, ритмічна стабільність. Водночас особливу роль відіграють соціально-психологічні чинники – здатність до співпраці, ведення діалогу між голосами, вирішення творчих конфліктів на основі взаємної довіри. Сучасна педагогіка камерного виконавства ставить нові вимоги до підготовки музиканта. В умовах трансформації мистецької освіти, впровадження цифрових технологій та зміни парадигми музичного мислення зростає потреба в оновленні методів навчання. Актуальним стає використання інноваційних педагогічних моделей, що поєднують технічну, естетичну, емоційну та комунікативну складові музичного виконавства. Поряд із сучасними підходами варто звернутися й до класичних педагогічних концепцій К. Орфа та З. Кодая. Попри первісну орієнтацію на початкове музичне навчання, їхні ідеї – колективне музикування, імпровізація, інтеграція мистецтв – можуть бути адаптовані для роботи з ансамблями, зокрема квартетами. Такий досвід відкриває нові можливості для розвитку взаємодії між учасниками та формування цілісного музичного мислення.

Останні дослідження та публікації. У культурологічному, жанрово-стильовому та дидактичному вимірах сучасна наукова думка активно осмислює питання формування квартетного виконавця як самобутнього явища музичної освіти і професійної підготовки. У фокусі дослідників опиняється не лише розвиток технічної майстерності камералістів, розкриття ансамблевих ланок, питання психологічної адаптації виконавців до колективної форми музикування, а також педагогічні стратегії ефективного формування ансамблевих компетентностей.

Метою статті є визначення етапів формування квартетиста та особливостей організаційної роботи.

Методологія дослідження. Останні публікації в галузі камералістики засвідчують зростання інтересу до проблем соціальної взаємодії всередині ансамблевого складу, зокрема струнного квартету, як моделі мікросоціуму, де важливими є емоційна чутливість, вміння слухати партнера, домовлятися під час пошуків інтерпретаційних рішень, спільно долати виконавські труднощі. У працях українських та зарубіжних фахівців аналізуються як загальні закономірності формування ансамблевого мислення, так і практичні методи розвитку злагоженості, балансування звучання, ритмічної точності та стилістичної єдності. Окрему групу досліджень становлять роботи, які присвячені психофізіологічним особливостям взаємодії в ансамблі: вивчаються питання спілкування між виконавцями, невербальна комунікація, роль лідера, рівень ментального навантаження у процесі квартетної гри (Bishop, 2023; Horwitz, 2020; Limbert, 2022; Papiotis, 2014; Timmers, 2014). Зазначені аспекти стають підґрунтям для оновлення педагогічних підходів у системі вищої мистецької освіти, де важливо формувати не лише професіонала-інструменталіста, а й ансамбліста з емоційною зрілістю та розвиненим музичним мисленням.

В українському контексті актуальними є праці, що розглядають камерне виконавство як інтегративну педагогічну платформу. Культурологічний вимір акцентує увагу на взаємодії музичних традицій та культурних контекстів, де чільне місце займають «класичні» дослідження мистецтва гри ансамблі (Польська, 2022; Фещак, 2021). Жанрово-стильовий вимір досліджує специфіку виконання в різних стилях. Методичні дослідження (Антонюк, 2019; Гриневич, 2020; Данченко, 2010) наголошують на структурованому підході до навчання квартетній грі через етапність формування компетентностей, аналіз виконавських ролей, розвиток координації та слухової чутливості.

Таким чином, сучасна наукова та методична думка все більше орієнтується на комплексне вивчення квартетного виконавства як особливого виду ансамблевої діяльності, що потребує поєднання інструментальних, комунікативних, організаційних та інтерпретаційних навичок.

Виклад основного матеріалу. Квартет – це унікальний простір, де перетинаються не лише музичні, а й психологічні процеси:

міжособистісна комунікація, емоційна саморегуляція, колективне творче мислення. Під ансамблевою взаємодією розуміємо здатність музикантів координувати свої дії у процесі виконання музичного твору, враховуючи не лише ритмічну й інтонаційну точність, а й стилістичну єдність, баланс звучання, артикуляцію, штрихову техніку, застосування вібрації, динамічні нюанси, фразування, агогіку тощо. Вона ґрунтується на розумінні спільної музичної ідеї, розвитку «ансамблевого слуху» та навичках комунікації в музичному контексті. Особливої важливості взаємодія набуває у квартетному складі, де кожен учасник виконує і унікальну роль, і водночас повинен бути інтегрованим у загальний музичний процес. У цьому контексті виникає потреба у спеціальних педагогічних підходах, які б забезпечували гармонійне формування відповідних умінь. Специфіка жанру вимагає від виконавців виняткової чутливості до партнерів, спроможності не лише бути почутим, а й чути інших – тобто володіння навичками ансамблевої взаємодії.

Ансамблева емоційна компетентність. Під цим у контексті виконавської підготовки пропонується розуміти сукупність емоційних, комунікативних та регулятивних здібностей музиканта, які забезпечують ефективну взаємодію в ансамблі, злагоджену емоційну реакцію на музику, а також здатність до адаптації у творчих ситуаціях. Це поняття охоплює: емоційну чутливість до партій інших виконавців; вміння керувати власними емоціями у процесі спільного виконання; здатність до емоційної емпатії та підтримки загальної атмосфери квартету; розвинене почуття ансамблевого балансу як емоційно-комунікативного явища, а не лише технічного.

Ансамблева емоційна компетентність є важливою складовою підготовки камерного виконавця, оскільки вона визначає не лише якість музичного результату, а й ефективність взаємодії в межах ансамблю. Її розвиток сприяє формуванню емоційно зрілих, гнучких і відкритих до співпраці музикантів, що особливо актуально в умовах сучасної мистецької освіти та вимог до креативності і психологічної адаптивності виконавця.

Педагогіка ансамблевого виконавства приділяє значну увагу розвитку паритетного розмежування ансамблевих функцій та водночас,

техніці взаємодії між учасниками ансамблю та інтеграції як цілісного процесу. Хоча поняття «інтеграція» здебільшого використовується в економічному, соціальному чи політичному контексті, його сутність полягає в об'єднанні окремих елементів у єдине ціле. У контексті камерного музикування, а особливо у процесі формування виконавця-квартетиста, інтеграція набуває особливої актуальності. Адже успішне ансамблеве виконання неможливе без злагодженої взаємодії між учасниками, що передбачає не лише технічну, а й психологічну узгодженість. У зв'язку з актуальністю проблеми формування квартетного виконавця важливо визначити основні педагогічні підходи, які сприяють розвитку ансамблевої взаємодії як ключового аспекту камерного виконавства. Ефективність формування виконавських навичок ансамбліста у класі струнного квартету значною мірою залежить від застосування сучасних методичних підходів та інновацій. Педагогічні підходи можна умовно розподілити на напрямки.

Інтегративний підхід спрямований на формування цілісного ансамблевого мислення, у межах якого поєднуються індивідуальні виконавські якості та колективна музична свідомість. Його сутність полягає у сприйнятті учасниками ансамблю партитури як єдиної художньої «доктрини», не обмежуючись лише власною партією. Такий підхід сприяє глибшому розумінню музичної форми, драматургії твору, ролі кожного голосу в загальному звучанні, досягненню високого рівня інтерпретаційної узгодженості.

Ідеї Карла Орфа, які викладені у його освітньо-музичній системі (Orff-Schulwerk), є прикладом інтегративного підходу в дії. Автор пропонував поєднувати музику, рух, мову та імпровізацію як єдину форму художнього вираження. Цей принцип взаємопроникнення мистецьких форм та акцент на спільному музикуванні можуть бути ефективно адаптовані й у процесі формування ансамблевих навичок у струнному квартеті. Важливим є не лише виконання нотного тексту, а активне залучення виконавця до створення живого музичного простору у взаємодії з партнерами. Підхід К. Орфа можна ефективно використовувати на початкових етапах ансамблевого навчання для розвитку метроритму, імпровізаційного почуття та творчої свободи в колективі. Зокрема, його ідеї

сприяють формуванню невимушеної комунікації в ансамблі, що важливо для камерного виконавства та квартету зокрема.

В цьому сенсі концепції З. Кодая – представника прогресивного музично-педагогічного мислення XX століття, значною мірою вплинули на сучасну мистецьку освіту. Вона забезпечує структурованість, точність і дисципліноване ставлення до музичного матеріалу. Його методика сприяє вдосконаленню ансамблевого слуху, інтонаційної «дисципліни» та глибокого розуміння музичної форми, що є ключовим при виконанні складного квартетного репертуару. В умовах сучасної мистецької освіти доцільним є поєднання підходів К. Орфа і З. Кодая в межах інтегративної моделі. Наприклад, на початковому етапі – ідеї К. Орфа: ритмічні ігри, імпровізаційні вправи, ансамблева свобода; на етапі вдосконалення – принципи З. Кодая: робота над інтонаційною точністю, сольфеджування партитури, читання з листа. Таким чином, педагог, «формує» квартетного виконавця, може спиратися на інтегративний синтез методів, що поєднує емоційність, структуру, слухову чутливість і колективну взаємодію.

Комунікативний підхід включає розвиток невербальної взаємодії (візуальний контакт, міміка, жести), що є особливо актуальним під час музикування. Акцент робиться на «відчуттях партнера» та спільному диханні.

Психологічний підхід. Один з головних, що передбачає формування довіри, відкритості та емоційної чутливості у колективі, гнучкості і здатності до компромісу. Важливо навчати студентів створювати атмосферу співпраці, конструктивного вирішення творчих конфліктів, умінню слухати й бути почутим у межах ансамблю.

Рефлексивний підхід сприяє формуванню навичок само- та спільного аналізу. Після репетицій корисним є колективне обговорення сильних і слабких сторін, виявлення моментів асинхронності чи стилістичних розбіжностей.

Технологічний підхід. Використання аудіо та відеозапису для аналізу, розбір інтерпретацій видатних ансамблів, практичні вправи для розвитку ансамблевого слуху (наприклад, зміна ролей між виконавцями).

Формування квартетного виконавця є складним і багатогранним процесом, що вимагає системного педагогічного підходу. Ключовим

у цьому процесі є розвиток ансамблевої взаємодії, яка базується на інтеграції індивідуальних виконавських особливостей у спільний музичний простір. Застосування інтегративного, комунікативного, психологічного та технологічного підходів забезпечує високу якість ансамблевого виконавства та сприяє становленню музиканта як повноцінного члена творчого колективу.

Виховання квартетного виконавця неможливо без системного підходу в технічному та психологічному сенсі. Саме у квартеті музикуванні, як у дзеркалі, відображається не лише виконавська майстерність, а й глибина людських взаємовідносин, здатність до діалогу, довіри, тонкого слухового резонансу. Серед камерних жанрів струнний квартет посідає особливе місце – це водночас і найвища форма ансамблевої культури, і випробування на музичну зрілість. Від епохи Й. Гайдна і до сьогодення квартет залишається своєрідною «лабораторією» будівництва музичної мови та взагалі музичного мислення, де формуються нові стилі, естетики та виконавські практики. Попри величезне значення жанру для професійної музичної освіти, питання цілеспрямованого виховання квартетиста залишається недостатньо дослідженим і з точки зору методики не систематизованим.

Сучасна музична освіта ставить перед викладачем важливе завдання – виховати не просто майстерного інструменталіста, а універсального музиканта-ансамбліста, здатного до творчої взаємодії, слухового партнерства, розвинутого музичного мислення. Особливої актуальності це набуває у процесі роботи над репертуаром струнного квартету – камерного жанру, який вимагає від виконавця високого рівня професійної культури, комунікації, відповідальності. Проблема у процесі становлення ансамбліста, який часто залишається фрагментарним, інтуїтивним, без чіткого методичного аналізу. Брак систематизованого підходу до виховання квартетиста гальмує повноцінну реалізацію потенціалу камерного музикування в освітньому процесі.

Теоретичні засади ансамблевого музикування

Ансамблеве музикування є однією з найскладніших і найглибших форм музичного виконавства, що поєднує індивідуальну технічну

майстерність з умінням слухати, відчувати та взаємодіяти. Теоретичні засади ансамблевої гри ґрунтуються на принципах музичної комунікації, структурної взаємодії партій, а також стилістичної єдності виконання. Ключовим поняттям у ансамблевому виконавстві є музична комунікація – процес обміну музичною інформацією між учасниками ансамблю через звук, жести, динамічні та агогічні сигнали. На відміну від сольного музикування, ансамбль потребує постійного слухового діалогу, де кожен виконавець не лише реалізує власну партію, а й «читає» партії інших, «вбудовуючи» свою в загальну звукову тканину. Інша важлива засада – функціональна рівноправність. У струнному квартеті, на відміну від, наприклад, фонових різновидів, усі чотири партії мають повноцінне художнє навантаження. Це вимагає від кожного виконавця усвідомлення структури твору, ролі кожної лінії та її зв'язків з іншими. Логіка композиції, гармонічна вертикаль, поліфонічна взаємодія та динамічна драматургія – всі ці елементи повинні бути узгоджені. Враховується стилістика, єдність артикуляції, динаміки, балансу, фразування та темпу, які мають бути не механічно відтворені, а свідомо погоджені між учасниками в процесі репетиційної роботи.

Психологічна взаємодія в ансамблі

Психологічний аспект – один з найважливіших складових ансамблевого виконавства, особливо у форматі камерного музикування, де відсутній диригент, а вся відповідальність за інтерпретацію та інструментальну координацію лежить на самих музикантах. Психологічна взаємодія в ансамблі – це не лише питання особистих стосунків, а передусім виконавської співпраці, довіри й професійної етики. Гра у квартеті – це комунікація без слів, лідерство та розподіл ролей, довіра і взаємоповага. Одним із фундаментальних принципів музикування є взаємна ансамблева чутливість. Це означає вміння не лише чути себе, а й уважно стежити за звучанням партнерів, прогнозувати їхні рішення, гнучко реагувати на зміни динаміки, агогіки, артикуляції. Така чутливість розвивається лише у процесі систематичної спільної роботи, коли виконавці навчаються «мислити колективно», не втрачаючи особистої виразності.

Ще один важливий компонент – розподіл відповідальності і функцій у квартеті. Під час

виконання твору учасники квартету можуть по черзі брати на себе функцію лідера або акомпаніатора, ініціатора або підтримуючого. Ця динаміка вимагає неформального лідерства, але не авторитарного, а партнерського – ґрунтованого на професійному авторитеті та повазі до колег. Довіра – одне з головних психологічних понять ансамблевої гри. Без неї неможлива свобода інтерпретації, ансамблева гнучкість, єдине музичне дихання. Аура відкритості, доброзичливості, можливість висловлювати власні пропозиції тощо формує здорову репетиційну атмосферу. Не менш важливою є і емоційна стабільність виконавців. Робота в ансамблі нерідко супроводжується конфліктами, розбіжностями в уявленнях, тому спроможність конструктивно вирішувати такі ситуації, зберігати професіоналізм та не переносити особисте на музичне – ознака зрілого ансамбліста.

Таким чином, психологічна взаємодія – не допоміжний, а центральний чинник у процесі формування ансамблевої єдності. Її не можна навчити лише теоретично, вона формується через досвід, відповідальність, емпатію. Попри значну увагу до квартетного ансамблю з боку видатних композиторів, у наукових дослідженнях частіше аналізуються окремі опуси переважно в контексті творчості їхніх авторів або як приклади характерних стильових тенденцій. Натомість робіт, присвячених питанням виконання квартетної музики – особливо на етапі становлення ансамблю – залишається небагато. Зокрема, недостатньо вивченими є початкові проблеми технологічного та ансамблевого характеру.

Інновації композиторського мислення – як у змістовній, так і в музичній площині – оновлюють традиційне естетичне розуміння квартетного жанру як носія глибоких емоцій та драматургії в деталях. Виразні засоби та методи, притаманні квартетному музикуванню, постійно розширюються, зберігаючи при цьому камерну інтимність та інтелектуальну глибину жанру. У своєму ідеальному втіленні звучання квартету можна інтерпретувати як умовний «монотембр» – настільки органічним і збалансованим є ансамблевий колорит, де рівноправність усіх чотирьох партій об'єднана в єдину звукову палітру, яка породжує притаманний лише визначеному опусу тембровий образ.

Деякі цікаві погляди на репетиційний процес з'явилися протягом останніх десятиріч.

Вони пов'язані зі змінністю ролей та лідерства (лідерство не було постійним, а залежало від ситуації, моменту чи потреб музичного контексту); різновидом репетиції (учасники використовували спів-проговорювання, експерименти, деталізовану роботу над фразами – все це допомагало в спільному пошуку рішень); поглибленим аналізом твору (історія, стиль, драматургія форми, засоби виразності). Викладачі, у свою чергу, повинні враховувати: як стимулювати спільне вирішення проблем, ставити запитання, направляти, не нав'язуючи, але допомагаючи студентам самостійно знаходити музичні рішення. Практика таких репетиційних стратегій змінює здатність ансамблю працювати разом і впливає на якість виконання.

Висновки. У сучасних умовах розвитку музичної освіти особливо актуальним є питання формування комплексних ансамблевих компетенцій у студентів-інструменталістів, що опановують струнний квартет. Незважаючи на значну увагу до сольної підготовки, недостатньо досліджені педагогічні аспекти, що сприяють розвитку навичок квартетної гри. Наукове осмислення проблеми становлення ансамбіста в класі струнного квартету є важливим для підвищення ефективності навчального процесу та підготовки висококваліфікованих виконавців камерної музики. Розвиток ансамблевої взаємодії у струнному квартеті є не лише технічною, а й творчою

проблемою, яка вимагає комплексного підходу. Відомо, що якість виконання камерної музики значною мірою залежить від ступеня професійної інструментальної підготовки, взаєморозуміння між учасниками ансамблю, їх здатності до спільного музичного мислення. Водночас педагогічна практика показує, що формування таких навичок потребує не лише традиційних методів, а й впровадження сучасних інноваційних підходів, які сприяють розкриттю потенціалу кожного виконавця.

У світовій музичній педагогіці існують методики, які спрямовані на розвиток ансамблевої майстерності, однак адаптація цих підходів до специфіки української освіти та особливостей класу струнного квартету потребує подальшого вивчення. Особливо важливим є поєднання індивідуальної підготовки з формуванням командної взаємодії, що дозволяє виховувати камералістів високого рівня. Таким чином, дослідження процесу формування квартетного виконавця через призму ансамблевої взаємодії та сучасних педагогічних підходів є надзвичайно актуальним та відкритим для подальших наукових розробок. Такий підхід уможливорює розгляд камерного музикування не лише як виконавської практики, а як культурного, естетичного та комунікативного явища, що формує новий тип музиканта – відкритого, гнучкого, інтегрованого в творчий процес.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк Т. В. Методика навчання гри в ансамблі у класі камерного ансамблю. *Мистецька освіта та культура*. 2019. Вип. 26. С. 13–17.
2. Гриневич Л. М. Формування навичок ансамблевого музикування у студентів мистецьких закладів. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2020. Вип. 18. С. 42–47.
3. Данченко Н. Комунікація в жанрі струнного квартету. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 18. С. 305–312.
4. Польська І. Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. 58(2). С. 93–98. URL: http://www.afhn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf
5. Фецак Н. Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. 51(2). С. 26–43. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387)
6. Bishop L., Høffding S., Lartillot O., Laeng B. Mental effort and expressive interaction in expert and student string quartet performance. *Music & Science*. 2023. Vol. 6. DOI: <https://doi.org/10.1177/20592043231208000>
7. Horwitz E., Harmat L., Osika W., Ullén F., Juslin P. N. The interplay between chamber musicians during two public performances of the same piece: A novel methodology using the concept of “flow”. *Frontiers in Psychology*. 2020. Vol. 11. Article 618227. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227>
8. Limbert W., McGrath J. The fantastic four! Problem-solving processes in a professional string quartet. *Psychology of Music*. 2022. Vol. 50, No. 2. P. 403–421. DOI: <https://doi.org/10.1177/03057356211009995>
9. Papiotis P., Marchini M., Maestre E. Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in Psychology*. 2014. Vol. 5. Article 963. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00963>

10. Timmers R., Endo S., Bradbury A., Wing A. M. Synchronization and leadership in string quartet performance: A case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*. 2014. Vol. 5. Article 645. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645>

REFERENCES:

1. Antoniuk, T. V. (2019). Metodyka navchannia hry v ansambli u klasi kamernoho ansamblu [The method of teaching ensemble playing in the chamber ensemble class]. *Mystetska osvita ta kultura [Art Education and Culture]*, (26), 13–17. [in Ukrainian].
2. Hrynevych, L. M. (2020). Formuvannia navychok ansamblevoho muzykuvannia u studentiv mystetskykh zakladiv [Formation of ensemble performance skills in art students]. *Aktualni problemy mystetskoi pedahohiky [Current Issues of Art Pedagogy]*, (18), 42–47. [in Ukrainian].
3. Polska, I. (2022). Fenomen ansamblevoi dialohizatsii v solnomu muzychnomu vykonavstvi [The phenomenon of ensemble dialogicity in solo musical performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current Issues in the Humanities]*, 58(2), 93–98. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf. [in Ukrainian].
4. Danchenko, N. (2010). Komunikatsiia v zhanri strunnoho kvartetu [Communication in the genre of the string quartet]. *Mystetstvoznavchi zapysky [Art Studies Notes]*, (18), 305–312. [in Ukrainian].
5. Feshchak, N. (2021). Vykonavski zasady funktsionuvannia ukrainskoho strunnoho kvartetu: istorychnyi aspekt [Performing foundations of the Ukrainian string quartet: A historical aspect]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*, 51(2), 26–43. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387). [in Ukrainian].
6. Bishop, L., Høffding, S., Lartillot, O., & Laeng, B. (2023). Mental effort and expressive interaction in expert and student string quartet performance. *Music & Science*, 6. <https://doi.org/10.1177/20592043231208000>. [in English].
7. Horwitz, E., Harmat, L., Osika, W., Ullén, F., & Juslin, P. N. (2020). The interplay between chamber musicians during two public performances of the same piece: A novel methodology using the concept of “flow”. *Frontiers in Psychology*, 11, 618227. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.618227>. [in English].
8. Limbert, W., & McGrath, J. (2022). The fantastic four! Problem-solving processes in a professional string quartet. *Psychology of Music*, 50(2), 403–421. <https://doi.org/10.1177/03057356211009995>. [in English].
9. Papiotis, P., Marchini, M., & Maestre, E. (2014). Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in Psychology*, 5, 963. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00963>. [in English].
10. Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A., & Wing, A. M. (2014). Synchronization and leadership in string quartet performance: A case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*, 5, 645. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645>. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 785.031.4(477.82-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-11>

Володимир КУЧЕРУК

доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-8030-4896

Бібліографічний опис статті: Кучерук, В. (2025). Оркестри народних інструментів міста Луцька: становлення та розвиток. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 83–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-11>

ОРКЕСТРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ МІСТА ЛУЦЬКА: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

У статті йдеться про концертно-виконавську діяльність оркестрів народних інструментів міста Луцька (друга половина XX – початок XXI ст.), що активно пропагували українське мистецтво. Зокрема проаналізовано історичні етапи розвитку оркестрів народних інструментів міських навчальних закладів та міського Палацу культури, охарактеризовано концертний репертуар, музичний інструментарій та творчі досягнення окремих оркестрових колективів.

Мета статті – вивчення процесу формування й становлення оркестрового виконавства зазначеного періоду у Луцьку, об'єктивна характеристика концертно-виконавської діяльності оркестрів народних інструментів на основі вивчення та аналізу концертних програм оркестрових колективів, афіш, інтерв'ювання, публікацій у пресі.

Наукова новизна. У статті здійснено комплексне дослідження діяльності оркестрів народних інструментів всіх ланок музичної освіти та Палацу культури міста. Вперше систематизовано історичні етапи становлення та розвитку оркестрів народних інструментів міста Луцька, їх концертно-виконавську діяльність та роль у музичному житті України.

У **висновку** здійснено підсумок результатів дослідження діяльності оркестрів народних інструментів всіх ланок музичної освіти Луцька та міського Палацу культури.

Ключові слова: оркестрове мистецтво, оркестр народних інструментів, музичний інструментарій, репертуар, оркестрові кобзи, струнно-смичкова група.

Volodymyr KUCHERUK

Associate Professor, Department of Musical Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Avenue, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-8030-4896

To cite this article: Kucheruk, V. (2025). Orchestry narodnykh instrumentiv mista Lutska: stanovlennia ta rozvytok [Orchestras of folk instruments in Lutsk: formation and development]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 83–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-11>

ORCHESTRAS OF FOLK INSTRUMENTS IN LUTSK: FORMATION AND DEVELOPMENT

The article examines the concert and performance activities of folk instrument orchestras in the city of Lutsk (second half of the 20th – early 21st centuries), which actively promoted Ukrainian art. In particular, it analyzes the historical stages of development of folk instrument orchestras in city educational institutions and the City Palace of Culture, characterizes their concert repertoire, musical instruments, and the creative achievements of individual orchestral ensembles.

Purpose of the article. To study the process of formation and establishment of orchestral performance in Lutsk during the specified period, and to provide an objective description of the concert and performance activities of folk instrument orchestras based on the study and analysis of orchestral concert programs, posters, interviews, and press publications.

Scientific novelty. The article presents a comprehensive study of the activities of folk instrument orchestras across all levels of music education and the City Palace of Culture. For the first time, the historical stages of the formation and development of Lutsk folk instrument orchestras, their concert and performance activities, and their role in the musical life of Ukraine have been systematized.

Conclusion. *The study summarizes the results of research on the activities of folk instrument orchestras at all levels of Lutsk music education and the City Palace of Culture.*

Key words: *orchestral art, folk instrument orchestra, musical instruments, repertoire, orchestral kobzas, bowed string family of instruments.*

Актуальність проблеми. Актуальність дослідження полягає в поглибленому вивченні музичної культури Волині як окремого регіону шляхом аналізу й осмислення тих чи інших подій для відтворення об'єктивної картини розвитку мистецького життя України загалом і Волині зокрема. Музична культура Волині, зокрема діяльність оркестрів народних інструментів міста Луцька, недостатньо вивчена, хоча є деякі публікації загального характеру.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Упродовж XX–XXI століття вітчизняні науковці досліджують оркестри народних інструментів в Україні: інструментарій колективів (Є. Бобровников, В. Гуцал, Л. Черкаський, С. Марцинковський та ін.), методику роботи з оркестром (О. Трофимчук, В. Воєводін, В. Комаренко, Є. Юцевич, Л. Пасічник), репертуар (Л. Дrajниця, Є. Роговська, В. Рутецький та ін.).

Грунтовно оркестрове мистецтво Волині та міста Луцька досліджувалося Н. Кучерук – «Активізація домрово-оркестрового виконавства на теренах Волині у 2-й половині XX ст.», В. Кучеруком – «Становлення та розвиток аматорського інструментального виконавства Волині (ансамблі та оркестри народних інструментів) у 2-й половині XX ст.» та «Деякі питання творчого шляху оркестру народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки», В. Денисюком – «Зачаровані мистецтвом» і «Одержимі творчістю».

Виклад основного матеріалу. Оркестри народних інструментів міста Луцька є у музичних школах, Палаці учнівської молоді, Палаці культури міста Луцька, в педагогічному, культурно-освітньому та музичному училищах (до об'єднання), університеті імені Лесі Українки. Ці колективи доносять до громадськості міста й області кращі зразки народно-оркестрового мистецтва, відроджують та розвивають народно-інструментальні традиції та є важливими для розвитку музичної культури України.

«Луцька дитяча музична школа №1 імені Фридерика Шопена». У 1963 році оркестр народних інструментів очолила О. Васильєва. Згодом, понад 20 років, колективом

керував Р. Скіра. Далі: І. Заколябін, Л. Зуєнко (2001–2002), С. Міклоші (2002–2011), О. Пелюх (2011–2013), О. Скалюк (2013–2024) (Lutsk Music School No. 1, 2009, с. 4).

У репертуарі оркестру різних часів були такі твори, як: «Вітчизні» (С. Козак, А. Малишко), «Українська рапсодія» І. Левицького, «Увертюра» до опери «Наталка_Полтавка» М. Лисенка, «Вальс» Л. Ревуцького, українська народна пісня в обробці В. Миронича «Їхав козак містом», «Сюїта на теми українських народних пісень» В. Лапченка. А також низка творів в аранжуванні О. Скалюк – «Коломийка» в обробці М. Корчинського, «Концерт для скрипки з оркестром а-moll» Ж. Б. Акколаї, «Коломийка» О. Саратського, «Коллаж на теми танго А. Пяццоллі», Сюїта «Шерлок» Д. Арнольда та М. Прайса, колядка «Тешуть теслі» та інші.

Протягом тривалого часу основою оркестру була струнно-щипкова (домрово-балалаєчна) група, цимбали та група оркестрових баянів. Дерев'яні духові інструменти застосовувалися епізодично. На початку 1990-х років балалайки були вилучені тодішнім керівником І. Заколябіним, а за час керівництва оркестром С. Міклоші було введено струнно-смичкову групу. На жаль, з 2010 року зі зміною керівництва школи, струнно-смичкова група була вилучена. У 2011 році колектив очолила Ольга Пелюх. В цей період до оркестрового складу додано групу духових інструментів, а саме – «сім'ю» сопілок. Впродовж 11 років оркестром керувала О. Скалюк. Оркестровий склад в ті роки мав такий інструментарій: домри-прими І-ші – 6, домри-прими II-і – 5–6, альтів – 3, тенорів – 3, домра-бас – 4, бандур – 6–8, кілька баянів. Були задіяні, також різні ударні інструменти та фортепіано (епізодично). Оркестр – лауреат всеукраїнських та міжнародних мистецьких конкурсів: І місце в міжнародному конкурсі «InterSvitiaz accomuzic 2017» та Гран-прі («InterSvitiaz accomuzic 2020, 2021» (Луцьк); І місце у всеукраїнському конкурсі «Волинська гуковиця» (Луцьк, 2017); 1 місце у міжнародному конкурсі «Perpetuum Mobile»

(Дрогобич, 2017, 2019) та II місце у тому ж конкурсі 2024 року; Гран Прі у міжнародному фестивалі-конкурсі «Імперія мистецтв» (Дніпро, 2021); I місце у міжнародному двотуровому конкурсі «Музичний дивоцвіт» (Кривий Ріг, 2024); II місце у міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах «Art Dominanta» (Харків, 2024).

З вересня 2024 року оркестр припинив свою роботу.

«Луцька музична школа №2».

У 1979 році оркестр народних інструментів організувала й очолила Л. Миронюк. Основа колективу – струнно-щипкова група (сімейство чотириструнних домр, бандури, гітари) та група баянів. У 1984–1985 роках колектив очолював В. Горчинський, а з 1985 по 2023 рік незмінним керівником оркестру була О. Танечник. В цей час склад оркестру доповнено цимбалами та гітарами. З 2023 року оркестр очолює М. Данилова.

В репертуарі колективу обробки народних пісень і танцювальних мелодій, твори сучасних композиторів в аранжуванні керівників оркестру такі як: «Варіації на дві українські теми» К. Новицького, «Концертна п'єса» та «Українське скерцо» К. Мяскова, «Думка» і «Шумка» В. Гуцала, «Ой, летіли дикі гуси» (варіації для скрипки з оркестром) І. Поклада та ін. (Луцька музична школа №1. Луцьк, 2009).

«Луцька музична школа №3» У 2001 році оркестр народних інструментів організовано заслуженим працівником культури України О. Мізюком. Оркестровий інструментарій складався з домр-прим, гітар, віолончелей, бандур, цимбалів, баянів, ударних інструментів, контрабаса. А згодом долучили бас-гітару і було придбано повне сімейство кобзової групи.

З 2023 року колектив очолила Н. Завальна. Нині оркестр складається зі струнно-щипкової групи (домри, бандури), цимбал, ударних, частково струнно-смичкової групи (скрипки, віолончелі, контрабас) та групи баянів.

У репертуарі оркестру такі твори, як «Козача» М. Різоля та «Весняна фантазія» Г. Менкуш в аранжуванні О. Мізюка, «Поема» А. Бідняка, «Полька для цимбал» Д. Попійчука, «Фантазія на українські теми» І. Міського, Вальс-мюзет «Байдужість» Е. Мурена-Дж. Коломбо, «Концертна полька» Е. Балого, «Святковий марш» В. Гуцала та ін. У 2017 році колектив отримав

2-е місце у міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomuzic 2017» в номінації оркестри (Луцька музична школа №3 : офіційний сайт, 2001).

«Палац учнівської молоді Луцької міської ради». Варто згадати ще про один оркестровий колектив – зразковий художній колектив оркестр народних інструментів «Дивограй», створений у 1988 році А. Антоновою. З 1990 року оркестр очолив Відмінник освіти України С. Нікітін. Склад оркестру: скрипки, сопілки, бандури, домри, баяни, ритм- та бас-гітари, ударні інструменти. В репертуарі колективу твори відомих композиторів, та твори в аранжуванні керівника оркестру: «Козача» В. Капустяна, «Волинська фантазія» В. Позняка, «Концертна хора» В. Раду, «Концертна полька» В. Попадюка, «Легенда Карпат», «Забуття» А. Пяццолли та інші. Оркестр є неодноразовим переможцем різноманітних конкурсів: «Калинова сопілка» (1 місце, Ковель, 2013), «Подільський зорепад» (1 місце, Вінниця, 2015), «Смарагдові витоки» (1 місце, Мукачеве, 2019) та ін. (ПУМ : офіційний сайт, 2019).

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради. У 1957 році з відкриттям відділення «Музичне виховання» Луцького педагогічного училища створено оркестр народних інструментів з числа студентів та викладачів навчального закладу. Зі слів багаторічної учасниці цього колективу А. Рогозінської керівниками оркестру були: А. Ващенко, В. Шахов, М. Штець, В. Глотов, Й. Штець, В. Кучко, В. Рокош. Оркестровий склад – струнно-щипкова група (домри прими, альти, тенори, контрабаси), баяни та гітари. Деякий час в оркестрі використовувалися балайки. Оркестром виконувалися твори: «Угорський танок» Й. Брамса, «Чардаш» В. Монті (соло на домрі В. Кучко), «Жарт» Й. С. Баха, I частина Концерту для фортепіано з оркестром Й. Гайдна, «Сонце низенько», «Чорнії брови» (слова К. Думитрашка), «Коханий» І. Поклада на слова І. Бараха, «Осіньне золото» І. Шамо на слова Дм. Луценка та ін. В середині 1990-х років оркестр народних інструментів припинив свою діяльність. На його основі створено інструментальний ансамбль викладачів під керівництвом В. Кучка.

У 2014 р. відбулося відродження оркестру в новому складі. До ансамблю баяністів/

акордеоністів Луцького педагогічного коледжу під керівництвом В. Рокоша було залучено струнно-щипкові народні інструменти (домра, прима, альт, тенор; бандури; гітари), струнно-смичкові інструменти (скрипка, контрабас), духові народні інструменти (сопілка, ребро (най)). Перший твір, який було виконано у новому складі – «Ватра» В. Матвійчука. Згодом у репертуарі з'явилися й інші твори: «Дрібничка» («Fiddle-Fiddle») Л. Андерсона, «Українська фантазія» та «Фантазія на гуцульські народні теми» В. Попадюка, «Віртуоз-мікс» В. Корнєва-О. Корчового, «Українські награвання» В. Сидоренка та ін. (КЗ вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» ВОР : офіційний сайт, 2014).

«Культурно-освітнє училище». На основі технікуму підготовки культосвітніх працівників, що відкрився 1952 року в місті Ківерці, було створено оркестр народних інструментів. Першими керівниками музичного колективу були А. Корзун та В. Корбут. Інструментальний склад: сімейство чотириструнних домр (прими, альти, тенори, баси, контрабаси) та баяни. (Денисюк, 2004, с. 4). У 1963 році училище переводять до Луцька.

У 1964 році оркестр народних інструментів очолив Й. Штець. На час служби в радянській армії (1965-1968) його заміняє брат – М. Штець. З 1968 року Йозеф Шандрович був незмінним керівником колективу. На той час в училищі було вже кілька комплектів домрового оркестру. Згодом, на початку 1980-х років, закуплено сімейство концертних оркестрових кобз. Доповнювався склад оркестру баянами, бандурами, цимбалами, сопілками, флейтою.

У репертуарі колективу були такі твори, як: Увертюра до опери «Заграва» А. Кос-Анатольського, Вступ до опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Арія Андрія з тієї ж опери (соліст – народний артист України В. Чепелюк), Менует Л. Боккеріні, цикл італійських пісень у виконанні В. Чепелюка.

Оркестр народних інструментів – лауреат Всесоюзного фестивалю мистецтв.

У 1997 році відбулася реорганізація двох закладів культури міста Луцька – злиття музичного та культурно-освітнього училищ в одне училище культури і мистецтв. Згідно цього основним оркестром народних інструментів залишився оркестр музичного училища.

«Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського».

З часу створення Луцького музичного училища і відділу народних інструментів у 1959 році почав працювати оркестр народних інструментів. Першим керівником цього колективу був домрист А. Дорофєєв (1959–1962), згодом А. Бідняк (1962–1964), Л. Горбатенко (1964–1966), Л. Арштейн (1973–1975). А. Шевченко очолював оркестр у 1966–1973 та 1975–1996 роках, а далі тандем В. Громадський та Л. Зуєнко (1996–2011). Саме в цей час оркестр поповнився українськими інструментами – сопілками, кобзами, ребром, зозулями, а колектив отримав нову назву – оркестр українських народних інструментів (Денисюк, с. 131). З 2011 року оркестр народних інструментів очолює С. Міклоші.

Репертуарна палітра колективу різнопланова: це і класика, і твори сучасних композиторів, і обробки народних пісень. Окремою концертною репертуару стали увертюри й фрагменти з опер «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» Дж. Верді; угорські танці Й. Брамса і вальси Й. Штрауса; інструментальні п'єси С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, сучасні твори українських композиторів (А. Гайдєнка, В. Дмитренка, О. Трофимовича). Колектив є багаторазовим переможцем всеукраїнських та міжнародних конкурсів: лауреат І-ї премії міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomuzic 2024», м. Луцьк; лауреат І-ї премії міжнародного двотурового фестивалю-конкурсу музикантів-виконавців «Музичний Дивоцвіт», 2025, Кривий Ріг (Волинський фаховий коледж культури і мистецтв : офіційний сайт, 2024).

«Волинський національний університет імені Лесі Українки». Значної уваги заслуговує оркестрове мистецтво Волинського національного університету імені Лесі Українки. Перші кроки були зроблені у 1950–1960 роках завдяки роботі методичної комісії музики і співів (згодом кафедра музики і співів) (Стефанишин, 2004, с. 13).

Яскраву сторінку в музичне життя Волині, зокрема оркестрове виконавство, вписав Г. Сиротинський, випускник Одеської консерваторії. Він був першим викладачем на Волині

по класу домри: навчав учнів музичної школи та студентів педагогічного інституту в Луцьку. Але Гліб Павлович не обмежувався викладацькою роботою, захоплення оркестровою музикою й прагнення популяризувати її на Волині спонукали його до створення оркестру. Оркестр під керівництвом Г. Сиротинського став активним учасником культурно-мистецького життя краю, переможцем обласних і республіканських оглядів художньої самодіяльності, пропагандистом української й зарубіжної оркестрової музики. В репертуарі колективу були танці, марші, варіації на народні теми. Місцеві солісти-вокалісти у супроводі оркестру виконували пісні та романси. Так, на одному з обласних оглядів (1953) домровий оркестр Луцького педінституту виконав музичні твори «Реве та стогне Дніпр широкий», білоруський народний танок «Янка», грузинську народну пісню «Суліко». Як зазначило журі, це один з кращих колективів області на той час (State Archive of Volyn Region, 2022). На жаль, із закриттям цієї кафедри робота оркестрового колективу припинилася (Кучерук, 2021, с. 289–292).

У 1985 році творче життя оркестру народних інструментів було відновлено, в зв'язку з відкриттям спеціальності «Початкове навчання та музика» (1983). Вже більше сорока років оркестр народних інструментів Волинського національного університету імені Лесі Українки (раніше Луцького педагогічного інституту імені Лесі Українки) є яскравою концертною одиницею та навчальною лабораторією для підготовки диригентів – керівників аматорських музичних колективів.

На початку 1985 року на основі оркестрової групи хору «Розмай» було створено оркестр народних інструментів «Джерела». Учасниками колективу були, в основному, студенти педагогічного та історичного факультетів з початковою музичною освітою та кілька викладачів факультету. Оркестровий колектив очолив випускник Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка старший викладач кафедри методики і педагогіки початкового навчання (згодом доцент, завідувач кафедри музичних інструментів Університету) В. Кучерук.

Презентація нового колективу відбулася 7 травня 1985 р. «Концертною п'єсою на українські теми» В. Кучерука. Відтоді оркестровий колектив є постійним учасником багатьох

концертів, що відбувалися у навчальному закладі та місті. Концертний репертуар оркестру поповнювався творами вітчизняної класики, обробками народних пісень й танцювальних мелодій, в основному, в аранжуванні В. Кучерука. Впродовж всіх років свого існування музичний інструментарій оркестру складався зі струнно-смичкової групи, струннопіщкової (бандури, домри тенорові), цимбал, баянів, дерев'яних духових (сопілки, кларнет).

У 1989 році оркестру народних інструментів Президією Укрпрофради присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив».

З 1995 року виконавсько-технічні можливості колективу зросли, так як оркестр поповнився студентами зі спеціальною середньою музичною освітою. Оркестром виконувалися такі твори, як «Запорізька похідна» Є. Адамцевича в обробці В. Гуцала, «Щедрик» М. Леонтовича у сучасному аранжуванні В. Кучерука, «Молдавські наспіви» в обр. А. Кухтюка, «Фантазія на українські народні теми для цимбал» В. Попадюка, I-ша частина концерту для бандури з оркестром №4 («Трипільський») Ю. Олійника, «Козобас» В. Гуцала, «Лаврівська полька» (обр. В. Кучерука), «Українські жартівливі наспіви» В. Попадюка, «Чумацькі мандри» О. Степанова та інші (Кучерук, 2025, с. 214–217).

З нагоди 15-річчя створення оркестру і його творчої діяльності у травні 2000 року колектив звітував великою концертною програмою перед глядацькою аудиторією у ВДУ імені Лесі Українки. Наступного року на основі оркестру ВДУ під керівництвом В. Кучерука було сформовано зведений міський оркестр народних інструментів для участі у святкуванні 10-ї річниці незалежності України.

У 1996 році творчі колективи ВДУ – оркестр народних інструментів «Джерела», капела бандуристів «Диво-струни» і танцювальний колектив «Кладочка» започаткували мистецьку презентацію «Різдвяні вечори інституту мистецтв», що довгий час були духовною окрасою передріздвяного часу в навчальному закладі. Зі сцени лунали світові різдвяні мелодії, українські колядки.

Вагомою подією в житті оркестру стала поїздка на XII-й міжнародний гуцульський фестиваль (м. Косів) у 2002 році, де колектив змагався з багатьма віртуозними ансамблями та

оркестрами Прикарпаття, Закарпаття та прилеглому закордонню. Оркестр став лауреатом фестивалю і отримав нагороду та схвальні відгуки від корифея оркестрового мистецтва – народного артиста України, керівника і головного диригента Національного академічного оркестру народних інструментів України В. Гуцала.

У 2010–2022 рр. керівником колективу була старший викладач кафедри музичних інструментів З. Дзяман. Оркестр виконував: «Свято в Карпатах» М. Тимофієва, «Сачідао» С. Цінцадзе, «Замок Любарта» й «Веснянка» В. Дмитренка, «Веселий кабальєро» П. Фроссіні й ін. У цей період оркестр успішно брав участь у низці всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

З 2023 року оркестр народних інструментів очолив доцент кафедри музичного мистецтва В. Кучерук.

Оркестр активно співпрацює з солістами міста Луцька: народним артистом України В. Чепелюком, заслуженою артисткою України З. Комарук, заслуженими артистами України О. Гонтарем й А. Зарицьким, С. Бенем та іншими, а також забезпечує практичну роботу й підготовку здобувачів вищої освіти до підсумкової державної атестації.

Потрібно зазначити, що впродовж всього періоду роботи з оркестром керівники колективу поповнювали репертуар як оригінальними творами, так і аранжуваннями В. Кучерука, а саме: «Мелодія» М. Скорика, «Сопілочка» О. Зозулі на слова К. Перелісної, «Байда. Концертна п'єса для бандури та фортепіано» К. Мяскова; українськими і польськими колядками та різдвяними мелодіями – «Дві українські колядки», «Во Вифлеємі», «Що то за предиво», «Ангели в небі», «Vesola novine bracia sluchajcie», «White Christmas («Біле Різдво»); творами естрадного напрямку – «Gabriel's Oboe» Е. Морріконе, «Місячна серенада» Г. Міллера, «Будьте добрі» Дж. Гершвіна, «San Reuge» Р. Гальяно й ін.

Вагомими досягненнями роботи керівників оркестру є низка публікацій навчально-методичних праць, а саме: навчально-методичні посібники з грифом МОН Кучерук В. Ф. «Народний музичний інструментарій» (1997) та Кучерук В. Ф. «Грає оркестр українських народних інструментів» (2005); навчальний посібник з грифом МОН Кучерук В. Ф. (у співавторстві з Кучерук Н. П. та Олексюк О. М.)

«Оркестровий клас» (2010), відзначений Сертифікатом учасника Презентації нової наукової і методичної літератури з проблем педагогічної і мистецької освіти Національної академії педагогічних наук України; навчальний посібник Кучерук В. Ф. (у співавторстві з Кучерук Н. П. та Шиманським П. Й.) «Методика і практиcum роботи з колективом» (2018); репертуарний збірник Кучерук В. Ф. «Різдвяні мелодії» (2022); хрестоматії Дзяман З. В. «Оркестровий клас» (2017), Кучерук В. Ф. «Педагогічна та організаційна майстерність. Методика і практиcum роботи з аматорським музичним колективом (диригування оркестром народних інструментів)» (2023) й ін.

З кожним роком удосконалювалась художня майстерність митців, і це дало змогу оркестру народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки стати одним з кращих оркестрових колективів України. Підтвердженням цього є успіхи оркестрового колективу у мистецьких фестивалях та конкурсах: дипломант республіканських студентських літературно-фольклорних свят «Лесина пісня» (Луцьк, 1988, 1989, 1991) та обласних оглядів-конкурсів народно-інструментальної творчості «Калинова сопілка» (Ковель, 1999, 2000); лауреат XII-го міжнародного гуцульського фестивалю (Косів, 2002); лауреат (1 місце) III-го Всеукраїнського конкурсу виконавців на сопілці та цимбалах «Волинська гуковиця» (Луцьк, 2013); лауреат (2 місце) VIII-го міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomusic» (Луцьк, 2016); лауреат (1 місце) III-го Всеукраїнського відкритого фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Мереживо» пам'яті заслуженого діяча мистецтв України Олександра Степанова (Рівне, 2017); лауреат (1 місце) міжнародного музичного конкурсу «BRAVO» (Туреччина, 2021); лауреат (1 місце) міжнародного двотурового конкурсу VIANOCNA ROZPRAVKA («Різдвяна казка», 2024. Кошіце, Словаччина); лауреат (Гран-прі) III-го міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу мистецтв ZIMNI POHADKA («Зимова казка», 2025. Прага, Чеська республіка).

«Палац культури міста Луцька». Варто відзначити ще один оркестр народних інструментів міста Луцька, а саме – оркестр народних інструментів «Волинянка», що створювався у 1964 році для синтезу хореографії та музики,

тобто – для супроводу танцювального колективу з однойменною назвою. Згодом учасники оркестру – професійні виконавці, підготували самостійні концертні програми. Колектив відразу став постійним учасником багатьох концертів як в Луцьку, так і за його межами, представляючи таланти мистецької Волині. Першим керівником «Волинянки» був викладач музичного училища Т. Рівець (нині народний артист України). У 1980 році оркестру «Волинянка» присвоєно звання «народний аматорський». Наступні чотири роки колектив очолював викладач педагогічного училища А. Вихованець, що сприяло творчому зростанню оркестру та пропагуванню українського мистецтва.

З 1986 року колектив очолив випускник Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка А. Кухтюк, який за досить короткий час оновив оркестровий репертуар. Попередньо оркестровий інструментарій складався зі струнно-смичкових, мідних та дерев'яних духових, баяна, цимбалів, ударних, то тепер в оркестрі з'явилися старовинні інструменти: сопілка, волинка, бугай, козобас та ін. За високопрофесійну роботу по виконанню як самостійного музичного репертуару, так і мистецького супроводу хореографічних постановок, оркестр відзначено у 1988 році Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР (Денисюк, 1997).

Згодом оркестр очолювали заслужений працівник культури України О. Мізюк (1994–2001) та лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів О. П'ятчук (2001–2005). В цей період відбулися зміни у складі оркестру – було вилучено групу мідних духових інструментів. Керівником оркестру «Волинянка» О. Мізюком була зроблена низка аранжувань українських народних пісень «Човен хитається», «Ой, при лужку, при лужку», «В'язанка з українських народних пісень» та ін. для солістів вокалістів В. Чепелюка та Г. Овсійчук.

З 2005 року й до теперішнього часу оркестр очолює талановитий музикант заслужений діяч мистецтв України, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва ВНУ імені Лесі Українки В. Охманюк, який суттєво оновив музичний репертуар та музичний інструментарій. Для колективу було придбано бугай, два концертні італійські баяни, контрабас, скрипку «Ямаха», комплект

сопілок, два комплекти автентичних концертних костюмів.

Концертний репертуар оркестру дуже великий і різноманітний. Нині у репертуарі колективу є українські народні пісні «Чорнії брови», «Ой при лужку», «Дударики», «Куделиця» та інструментальні твори «Фантазія на українські народні теми В. Попадюка, «Хора стакато» О. Диніку, «Дощик» в обробці М. Різоля й ін. З оркестром співпрацювали і співпрацюють солісти: народний артист України В. Чепелюк, заслужений працівник культури України Л. Савельєва, О. Гаркава, Ю. Воскобойник, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів сопілкарів Ю. Фокшей, Г. Конах, О. Голощук, У. Томчук й ін.

В оркестру багата концертна та фестивальна біографія як в Україні, так і за її межами: Польща (1968, 1970, 1971, 1974, 1985, 1986, 1993, 1994, 1995, 2001, 2007, 2009, 2013, 2016, 2017, 2022, 2023), Угорщина (1971), Югославія (1972, 1986, 1988), Молдавія (1974), Греція (1976, 2000, 2002), Туреччина (1976, 2004), Мальта, Туніс, Лівія (1976 р.), Німеччина (1977, 1980, 1996, 1997, 2005, 2012, 2015, 2016), Чехія (1984, 2020), Австрія (1991), Словаччина (1994), Франція (1995, 1997, 2006, 2008, 2017, 2024), Словенія (1998), Швеція (1998), Ізраїль (1999), Португалія (1999, 2004, 2010, 2012, 2025), Греція (1976, 2000, 2002), Єгипет (2001), Англія (2002, 2004). Швейцарія (2006), Китай (2007), Іспанія (2025).

З огляду на трагічні події в Україні, а саме – на розв'язану війну російської федерації проти України, колектив «Волинянки» бере активну участь у патріотично-концертних заходах.

На основі концертного репертуару керівником оркестру «Волинянка» В. Охманюком опубліковано навчальний посібник «Оркестровий клас» (Ч. 1) та хрестоматію «Оркестровий клас» (Ч. 2). А також, розроблено та впроваджено історичну фото-відео ретроспективу творчої діяльності колективу від 1964 по 2020-і роки на сторінці Facebook (Народний оркестр народних інструментів «Волинянка»: офіційний сайт, 2025).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, народне оркестрове мистецтво міста Луцька розпочало свою історію розвитку у 1950–1960-х роках. Основою оркестрів народних інструментів навчальних закладів початкової

та середньої спеціальної музичної освіти були струнно-щипкова група (домрово-балалаєчна) та група язичкових інструментів – оркестрових баянів. Згодом, у 1990-х роках балалайки поступово були вилучені зі складів оркестрів і доповнені національними українськими музичними інструментами (бандурами, цимбалами, групою оркестрових сопілок, групою кобз та ін.). Оркестри народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки та Палацу культури свої інструментальні склади суттєво не змінювали.

Репертуар колективів переважно складався з обробок народних мелодій і пісень, а також творів композиторів класиків, творів українських та місцевих авторів та сучасних естрадних творів зарубіжних композиторів.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні історії становлення та розвитку оркестрів народних інструментів Волинської області та їх внесок у формування культурної спадщини та музичного мистецтва України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Денисюк В. Т. Зачаровані мистецтвом: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Ініціал-Надстир'я, 1997. 160 с.
2. Денисюк В. Т. Одержимі творчістю: Луцьк: Волин. обл. друк., 2004. 228 с.
3. Волинський фаховий коледж культури і мистецтв : офіційний сайт. Циклова комісія Народних інструментів.
1. URL: <https://www.vfkkim.com.ua/structure/departments/Central-Committee-of-folk-instruments> (дата звернення 23.08.2025).
4. Народний оркестр народних інструментів «Волинянка»: веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/groups/573598459661628/> (дата звернення 29.08.2025 р.).
2. Народний аматорський оркестр народних інструментів «Волинянка»: веб-сайт. URL: https://culture.lutsk.ua/collectives/orkestr_narodnih_instrumentiv_volinyanka (дата звернення 04.09.2025 р.).
5. Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради: офіційний сайт. Творчі колективи. URL: <https://lpc.in.ua/ansambl-orkestr-baianistiv-akordeon/> (дата звернення 15.08.2025 р.).
6. Кучерук В. Ф. Деякі питання творчого шляху оркестру народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції* (с. Світязь Шацького району Волинської області, 23–25 травня 2025 року). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь, 2025. С. 214–217.
7. Кучерук В. Становлення та розвиток аматорського інструментального виконавства Волині (ансамблі та оркестри народних інструментів) у 2-й половині ХХ ст. Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції з міжнародною участю. Луцьк., 2021. С. 289–292.
8. Луцька музична школа №1. Луцьк : БАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 16 с.
9. Луцька музична школа №2 : офіційний сайт. Оркестр народних інструментів. URL: <https://muzshkola2-lutsk.oits.pro/kolektyvy/orkestr-narodnykh-instrumentiv/> (дата звернення 26.08.2025)
10. Луцька музична школа №3 : офіційний сайт. Оркестр народних інструментів. URL: <https://muzschool3-lutsk.oits.pro/kolektyvy/orkestr-narodnykh-instrumentiv/> (дата звернення 20.09.2025 р.).
11. ПУМ : офіційний сайт. Колетиви. Зразковий оркестр народних інструментів «Дивограй». URL: <https://www.pum-lutsk.org/?cat=458> (дата звернення 05.09.2025 р.).
12. Стефанишин М. Життя в полоні музики й пісень. Луцьк: ВМА «Терен», 2004. 104 с.
13. Державний архів Волинської області. Р-592 оп. 1 сп. 10 сп.13 (дата звернення 30.07.2025 р.).

REFERENCES:

1. Denysiuk, V. T. (1997). Zacharovani mystetstvom: istoryko-kraeyznachyy narys. Luts'k: Initsial-Nadstyr'ya [Enchanted by art: historical and local history essay]. Lutsk: Initial-Nadstyrya. 160 p. [in Ukrainian].
2. Denysiuk, V. T. (2004). Oderzhymy tvorchistyu [Possessed by Creativity]. Lutsk: Volyn Regional Printing House. 228 p. [in Ukrainian].
3. Volyns'kyu fakhovyy koledzh kul'tury i mystetstv: ofitsiynny sayt. Tsyklova komisiya Narodnykh instrumentiv [Professional College of Culture and Arts: Official Website. Sectional Committee of Folk Instruments]. URL: <https://www.vfkkim.com.ua/structure/departments/Central-Committee-of-folk-instruments> (date of application 23.08.2025) [in Ukrainian].

4. Narodnyy orkestr narodnykh instrumentiv «Volynnyanka»: veb-sayt [Folk Orchestra of Folk Instruments «Volynianka»: Website]. URL: <https://www.facebook.com/groups/573598459661628/> (date of application 29.08.2025) [in Ukrainian].
5. Narodnyy amators'kyi orkestr narodnykh instrumentiv «Volynnyanka»: veb-sayt [Folk Amateur Orchestra of Folk Instruments «Volynianka»: Website]. URL: https://culture.lutsk.ua/collectives/orkestr_narodnih_instrumentiv_volynyanka (date of application 04.09.2025) [in Ukrainian].
6. Komunal'nyy zaklad vyshchoyi osvity «Luts'kyi pedahohichnyi koledzh» Volyns'koyi oblasnoyi rady: ofitsiynyy sayt [Tvorchy kolektyvy Municipal Institution of Higher Education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council: Official Website. Creative Ensembles]. URL: <https://lpc.in.ua/ansambl-orkestr-baianistiv-akordeon/> (date of application 15.08.2025) [in Ukrainian].
7. Kucheruk, V. F. (2025). Deyaki pytannya tvorchoho shlyakhu orkestru narodnykh instrumentiv VNU imeni Lesi Ukrayinky [Some Issues of the Creative Path of the Folk Instrument Orchestra of Lesya Ukrainka Volyn National University]. In Current Problems of the Development of Ukrainian and Foreign Art: Cultural, Art Criticism, and Pedagogical Aspects: Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference (Svitiaz village, Shatsk District, Volyn Region, May 23–25, Lviv–Torun, 214–217 [in Ukrainian].
8. Kucheruk, V. (2021) Stanovlennya ta rozvytok amators'koho instrumental'noho vykonavstva Volyni (ansambli ta orkestry narodnykh instrumentiv) u 2-y polovyni 20 st. [Formation and Development of Amateur Instrumental Performance in Volyn (Ensembles and Folk Instrument Orchestras) in the Second Half of the 20th Century] In National Education in Strategies of Socio-Cultural Choice: Theory, Methodology, Practice: Proceedings of the 5th All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference with International Participation. Lutsk, 289–292 [in Ukrainian].
9. Luts'ka muzychna shkola №1 (2009). [Lutsk Music School No. 1] Lutsk: Volyn Regional Printing House JSC, 16 p. [in Ukrainian].
9. Luts'ka muzychna shkola №2: ofitsiynyy sayt. Orkestr narodnykh instrumentiv [Lutsk Music School No. 2: Official Website. Folk Instrument Orchestra]. URL: <https://muzshkola2-lutsk.oits.pro/kolektyvy/orkestr-narodnykh-instrumentiv/> (date of application 26.08.2025) [in Ukrainian].
10. Luts'ka muzychna shkola №3: ofitsiynyy sayt. Orkestr narodnykh instrumentiv [Lutsk Music School No. 3: Official Website. Folk Instrument Orchestra]. URL: <https://muzschool3-lutsk.oits.pro/kolektyvy/orkestr-narodnykh-instrumentiv/> (date of application 20.09.2025) [in Ukrainian].
11. PUM: ofitsiynyy sayt. Kolektyvy. Zrazkovyy orkestr narodnykh instrumentiv «Dyvohray» [PSU (Palace of Student Youth): Official Website. Collectives. Exemplary Folk Instrument Orchestra «Dyvohrai»]. URL: <https://www.pum-lutsk.org/?cat=458> (date of application 05.09.2025) [in Ukrainian].
12. Stefanyshyn, M. (2004). Zhyttya v poloni muzyky y pisen' [Life in the captivity of music and songs]. Lutsk: VMA «Teren», 104 p. [in Ukrainian].
13. Derzhavnyy arkhiv Volyns'koyi oblasti [State Archive of Volyn Region]. Fond R-592, Inventory 1, File 10, File 13 (date of application 30.07.2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-12>**Наталія ЛАВРИК***професор кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023***ORCID:** 0000-0003-0407-3533**Оксана АНДРІЯНОВА***кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023***ORCID:** 0000-0003-1117-2425

Бібліографічний опис статті: Лаврик, Н., Андріянова, О. (2025). Еволюція композиторського стилю Мел Боні у контексті французької музичної традиції кінця XIX – початку XX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-12>

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ МЕЛ БОНІ У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Тема дослідження творчості Мел Боні є важливою для сучасного музикознавства, оскільки дозволяє переосмислити роль жінок-композиторок у розвитку французької музичної традиції кінця XIX – початку XX століття. **Метою** дослідження є аналіз еволюції музичного стилю Мел Боні у контексті французької музичної традиції кінця XIX – початку XX століття, виявлення характерних особливостей її композиційної мови та оцінка впливу соціокультурних чинників. Дослідження спрямоване на огляд камерних, сольних творів композиторки із врахуванням стилістичних, гармонічних та формотворчих аспектів, а також на розгляд її музики у взаємозв'язку з творчістю сучасних французьких композиторів і загальними тенденціями музичного модернізму та імпресіонізму. **Методологічною основою** роботи стали порівняльно-стилістичний аналіз, історико-музикознавчі методи, естетико-структурний підхід. Дослідження включає аналіз нотного матеріалу, врахування музичної критики та історичних джерел, що дозволяє оцінити еволюцію композиційного мислення Боні і її внесок у розвиток інструментальної та вокальної музики свого часу. **Наукова новизна** роботи полягає у здійсненому системному аналізі музики Мел Боні із врахуванням її стилістичної еволюції, взаємодії романтичної традиції та модерністських тенденцій. У **висновках** підкреслюється, що творчість Мел Боні демонструє тональну цілісність та виразну колористику, а також відображає соціокультурні особливості епохи. Не варто шукати «жіночі» риси в музиці Мел Боні і робити висновки про її творчість, ігноруючи соціальний контекст. Натомість, критично аналізуючи життя та музику композиторки, потрібно розглядати її як митця із власною художньою мовою. Результати дослідження можуть сприяти включенню творів Мел Боні до сучасного концертного репертуару та наукового дискурсу.

Ключові слова: Мел Боні, композиторський стиль, пізньоромантичний стиль, жанр, камерна музика, французька музика, романтична традиція, модернізм.

Natalya LAVRYK*Professor at the Chamber Ensemble Department, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65023***ORCID:** 0000-0003-0407-3533**Oksana ANDRIIANOVA***PhD in Arts, Associated Professor at the Chamber Ensemble Department, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65023***ORCID:** 0000-0003-1117-2425

To cite this article: Lavryk, N., Andriianova, O. (2025). Evoliutsiia kompozytorskoho stylu Mel Boni u konteksti frantsuzkoï muzychnoi tradytsii kintsia XIX – pochatku XX stolittia [The evolution of Mel Bonis compositional style in the context of the French musical tradition of the late 19th and early 20th centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-12>

THE EVOLUTION OF MEL BONIS COMPOSITIONAL STYLE IN THE CONTEXT OF THE FRENCH MUSICAL TRADITION OF THE LATE XIX AND EARLY XX CENTURIES

*The study of Mel Bonis's work is important for contemporary musicology, as it allows us to rethink the role of female composers in the development of the French musical tradition of the late 19th and early 20th centuries. **The aim** of the study is to analyse the evolution of Mel Bonis's musical style in the context of the French musical tradition of the late 19th and early 20th centuries, to identify the characteristic features of her compositional language and to assess the influence of socio-cultural factors. The study focuses on an overview of the composer's chamber and solo works, taking into account stylistic, harmonic and formative aspects, as well as an examination of her music in relation to the work of contemporary French composers and general trends in musical modernism and impressionism. **The methodological basis** of the work is comparative stylistic analysis, historical and musicological methods, and an aesthetic and structural approach. The study includes an analysis of musical material, taking into account music criticism and historical sources, which allows us to assess the evolution of Bonis' compositional thinking and her contribution to the development of instrumental and vocal music of her time. **The scientific novelty** of the work lies in the systematic analysis of Mel Bonis's music, taking into account its stylistic evolution and the interaction between the Romantic tradition and modernist tendencies. **The conclusions** emphasise that Mel Bonis's work demonstrates tonal integrity and expressive colouring, as well as reflecting the socio-cultural characteristics of the era. It is not worth looking for 'feminine' traits in Mel Bonis's music and drawing conclusions about her work while ignoring the social context. Instead, when critically analysing the composer's life and music, she should be viewed as an artist with her own artistic language. The results of the study may contribute to the inclusion of Mel Bonis's works in the contemporary concert repertoire and academic discourse.*

Key words: Mel Bonis, compositional style, late Romantic style, genre, chamber music, French music, Romantic tradition, modernism.

Актуальність проблеми вивчення творчості Мел Боні обумовлена необхідністю комплексного дослідження її музики як значущого явища у культурному та музичному процесі кінця XIX – початку XX століття. Незважаючи на наявні біографії та окремі аналітичні праці, детальний музично-теоретичний та стилістичний аналіз її камерних, сольних і вокальних творів залишається обмеженим.

Сучасні дослідження не сприймають Мел Боні як «забуту жінку-композиторку», а радше відкривають надзвичайно плідну мисткиню, чия творчість поєднувала традиції романтизму з модерністськими тенденціями, що дає змогу оцінити її внесок у розвиток європейської музики. Актуальним є вивчення взаємозв'язку її музики з соціальним становищем жінки-композиторки, а також аналіз виконання і інтерпретації творів сучасними музикантами.

Враховуючи перспективи подальших досліджень, актуальність проблеми полягає у можливості створення ґрунтовної систематизації і музично-наукового осмислення спадщини Мел Боні, що сприятиме ширшому включенню її творчості до національного та міжнародного музичного дискурсу та підвищенню її видимості в академічному та виконавському середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на наявні біографії, музика

Мел Боні досі не зазнала ґрунтовного аналізу. Американська флейтистка Джена Даум у своїй докторській дисертації (Daum, 2013), присвяченій шести творам Боні для флейти, розглядає ці композиції здебільшого з точки зору опису та методичних рекомендацій щодо виконання. Праця Крістін Желіо (Gélot, 2009) надає цінний огляд масштабності та різноманітності творчості композиторки, проте не містить детального музично-аналітичного розбору конкретних творів.

Біографія 2005 року авторства Доротеї Шенк (Schenck, 2005) представляє дослідження композиторки та її життя, спираючись на текст Крістін Желіо для підтвердження фактів про її життя, творчість, філософію та естетику. Ця робота побудована більше за тематичним, ніж хронологічним принципом, з розділами, присвяченими творам Мел Боні для конкретних інструментів, а також таким темам, як «природа» та «релігія».

Онук композиторки Мішель Доманж у 1990 році написав книгу під назвою «Ah! mes aïeux» («Ах, мої предки!»), в якій простежує історію родини Доманж через розповіді про своїх предків та їхні стосунки з відомими особистостями, зокрема Емілем Золя та Олександром Дюма. В книжці наявний короткий біографічний огляд Мел Боні, акцентуючи увагу на її кар'єрі піаністки та композиторки.

В українському музикознавстві останні роки спостерігається значний інтерес до творчості жінок-композиторок, що відображається у численних працях сучасних дослідників, зокрема М. Довгої (Довга, 2025) та М. Чернявської (Чернявська, 2004). Їхні дослідження висвітлюють історичні, соціальні та культурні аспекти становлення жінок у музичному середовищі, аналізують особливості їхньої творчості та вплив на національну музичну культуру.

Проте спеціальна увага до творчості Мел Боні у вітчизняних наукових дослідженнях поки що залишається обмеженою, незважаючи на те, що її твори активно входять до репертуару українських виконавців і використовуються у навчальному процесі. Брак ґрунтовного аналізу її музики створює певний пробіл у розумінні ролі та значення жінок-композиторок у світовому музичному процесі, а також обмежує можливість більш повного включення її творчості до національного та міжнародного музичного дискурсу.

Мета дослідження – простежити еволюцію музичного стилю Мел Боні у контексті французької музичної традиції кінця XIX – початку XX століття, визначити характерні риси її композиційної мови, взаємозв'язок із сучасними їй музичними тенденціями та оцінити вплив соціокультурних чинників.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мелані Елен Боні (Mélanie Hélène Bonis, 1858–1937) – французька композиторка, творчий шлях якої припав на період переходу від романтизму до нових музичних тенденцій початку XX століття. Попри появу модерністських стилів, Мел Боні (псевдонім, під яким вона працювала та видавала свої твори) залишалася вірною пізньоромантичному стилю: її музика дотримувалася традиційної тональної структури та класичних форм.

Остання третина XIX століття у Франції стала періодом значних культурних і політичних змін. Запровадження Третьої республіки (1870–1940) супроводжувалося активним розвитком ідеологій патріархату та націоналізму, які безпосередньо впливали на суспільні уявлення про роль жінки. Проте, як зазначається в дослідженні Чернявської М., «блискуче XIX століття дало світові багатьох талановитих жінок, чим спростувало так звану універсальну першість сильної статі над слабкою. Ці жінки

особливо виявляли себе в тих сферах діяльності, де переважали фантазія і почуття» (Чернявська, 2004: 3).

У Франції панували стереотипи щодо жінок-композиторок, що накладало обмеження на їхню творчість і ускладнювало доступ до концертних майданчиків, замовлень і публікацій. «Жінкам того часу приписували ірраціональність, відсутність аналітичного та критичного мислення, надмірну емоційність» (Цю Діфань, 2023: 214). Вплив цих соціальних конструкцій виходив далеко за межі освітніх і професійних обмежень і позначався на музичному стилі Мел Боні, визначаючи особливості її композиційного підходу та вибір художніх засобів.

Композитори, такі як Мелані Боні та Сесіль Шамінад, стикалися з численними соціальними та культурними обмеженнями, притаманними музичному середовищу кінця XIX – початку XX століття, які суттєво звужували їхні можливості здобути визнання серед колег і публіки. Ці бар'єри включали упереджене ставлення до жінок у професійному музичному житті, обмежений доступ до престижних концертних майданчиків, замовлень і публікацій, а також недостатню підтримку критиків і меценатів.

Як наслідок, їхня творчість лишалася маловідомою, а вплив і значущість їхніх композицій у подальшому залишалися недооціненими, що суттєво позначилося на спадщині їхніх музичних досягнень. Влучно про це висловилася доцент історії музики Консерваторії Джузеппе Верді в Мілані Пінуккья Каррер: «Якщо взяти до уваги імена Джоакіно, Йоганнеса, Людвіга, Річарда, Джузеппе, Йоганна Себастьяна, Жоскена, Гійома чи Клаудіо, то концертні зали чи театри відвідає прихильна публіка, як одразу знає, що це Россіні, Брамс, Бетховен, Вагнер, Верді, Бах, Дебре, Машо і Монтеверді... але що можна подумати, якщо згадати імена Марія, Джулія, Елізабет, Жермен, Тереза, Карлотта, Мел чи Ненсі? Впевнена – не всі подумують про прізвища Шимановська, Реклі, Жаке де Ла Герр, Тайєфер, Аньєзі, Феррарі, Боні або Ван де Вейте» (Zattra, 2018: 193).

Наприкінці XIX – на початку XX століття деякі французькі композитори продовжували традиції «Музичного оновлення», започаткованого «Національним товариством музики» під керівництвом Каміля Сен-Санса та пізніше Сезара Франка. Вони активно працювали над

великими симфонічними та камерними формами, прагнучі створити національно самобутнє французьке мистецтво, часто спираючись на елементи фольклору та народної музики. У цей же період спостерігалось поступове розширення доступу жінок до професійної музичної освіти: дівчата все частіше вступали до консерваторій, а жінки почали обіймати викладацькі посади, що відображало певні зрушення у соціокультурному контексті музичної сфери Франції (Довга, 2025: 21).

Оцінена у 1881 році своїми професорами Паризької консерваторії як «найсильніша студентка в класі» (Gélot, 2009: 36), композиторка Мел Боні (1858–1937) залишалася відносно маловідомою. Зважаючи на те, що її однокласниками були Клод Дебюссі, Габріель П'єрне та Ернест Шоссон, така оцінка свідчить про високий рівень її музичної майстерності. Особливо дивує її відносна невідомість на тлі значного творчого доробку, що налічує понад триста творів у різних інструментальних та вокальних жанрах.

Жінки-композиторки часто вдавалися до псевдонімів, що приховували їхню стать, щоб здобути повагу публіки та критиків і подолати упередження, пов'язані з жіночим іменем. Мелані Боні усвідомлювала, що її творчість не сприйматимуть серйозно, і підписувала свої твори як «Мел». Прем'єра її Квартету сі-бемоль мажор ор. 69 за участі Каміля Сен-Санса викликала у нього здивування: «Я ніколи не повірив би, що жінка може написати таке. Вона знає секрети майстерності» (Gélot, 2009: 202).

Мел Боні створила понад 300 творів у різних жанрах: сольних і камерних, вокальних і хорових, для фортепіано та органу, а також оркестрових. Хоча більшість її музичних творів була написана для фортепіано, органу та голосу, композиторка виявляла прихильність до флейти, скрипки та віолончелі. Вона написала десять творів для флейти, включаючи шість творів для флейти та фортепіано і чотири камерні твори: Сюїта для тріо ор. 59 (1899), Фантазія для септету ор. 72 (1906), Сцени з лісу ор. 123 (1927), Сюїта в старовинному стилі ор. 127 (1928). Цей ваговитий список є результатом її дружби з відомим флейтистом Луї Флері. Стиль її музики для флейти, особливо її сольних творів, імітує співучість виконавської манери Л. Флері. По камерних творах для

флейти можна простежити розвиток її композиторської майстерності та домінуючі стилі в кожному періоді.

В дослідженні Gélot C. (2009) поділено творчий доробок Мел Боні на три періоди за особистими подіями:

1892–1900 – твори для аматорів; музика проста і легка для сприйняття, з приємними мелодіями. Мел Боні написала дуже мало камерних творів протягом цього періоду; її основна увага була зосереджена на фортепіанних і вокальних творах;

1900–1914 – композиції підвищеної складності, які вимагали від виконавців більш високого рівня майстерності в порівнянні з попереднім періодом;

1922–1937 – камерні твори, а також духовна музика для органу та релігійні хорові твори. Усі періоди відзначені еволюцією композиторського стилю від традиційного до експериментального.

Повертаючись до раннього періоду творчості композиторки, варто згадати про Ноктюрн для струнного тріо з арфою (1892). Пізніше Мел Боні його переробила для гобоя, валторни, віолончелі та арфи як конкурсну роботу для Société des Compositeurs de Musique (1899). Сюїта у цьому складі отримала першу премію, проте рукопис не зберігся. Того ж року Мел Боні створила ще три камерні твори, зокрема тріо «Сюїта Орієнталь» ор. 48 для скрипки, віолончелі та фортепіано. Незважаючи на відносну простоту, музика цього періоду вирізняється художньою структурованістю: чітке дотримання тональності, каденції, контраст темпу, фортепіанна партія переважно виконує функцію акомпанементу.

Протягом 1900–1914 рр. Мел Боні переживала справжнє творче піднесення. У 1900–1905 роках композиторкою створено 4 фортепіанні п'єси, 4 *melodie*, оркестровий твір, 2 музичні композиції на поетичні тексти та 7 камерних творів, серед яких тріо, квартет і дві сонати. Тріо для хроматичної арфи та двох духових інструментів здобуло першу премію на конкурсі Société des Compositeurs de Musique (1905). У цей же період була написана Соната для флейти і фортепіано ор. 64, присвячена Луї Флері.

На відміну від попереднього періоду, Мел Боні почала експериментувати з сучасними

стилями, поширеними в Парижі на початку ХХ століття. Найвизначнішим твором цього періоду став Квартет ор. 69 для фортепіано та струнного тріо, над яким композиторка працювала п'ять років. У творі застосовано прогресивні гармонії, складний тематизм і ритмічна організація. Роль фортепіано стала центральною в ансамблевих творах пізньоромантичного стилю. Окремі партії були більш складними з технічної точки зору і вимагали вищого рівня музичної майстерності.

Музика цього періоду вже не була призначена для аматорів, які грали вдома або в салонах, а була спрямована на виконання в концертних залах професійними музикантами. Розділи залишалися чіткими і в основному контрастували за темами, тональністю та темпом. Це дозволяло більшу гнучкість у темпі або стилі *rubato*, що було характерним для фортепіанних творів Ф. Шопена і Ф. Ліста. Багаті гармонії та різноманітні ритми свідчать про відношення музики до пізнього романтизму. Всі ці зміни збіглися з тим, що артистка почала більш свідомо прагнути вдосконалити свою майстерність і знайти своє місце в концертному світі.

Останній період творчості Мел Боні розпочався після короткої перерви, спричиненої Першою світовою війною. Композиторка пережила низку трагічних подій (Gélot, 2009: 142), які визначили напрямки її музичного стилю в цей період (смерть чоловіка Альбера Доманжа в 1918 році і сина Едуара Доманжа в 1932 році, що спричинило у неї глибоку депресію). Вона знайшла притулок у музиці і в шістдесят п'ять років знову зацікавилася композицією. Релігія стала центральною темою її останніх років, що проявилася в численних органних творах і релігійних вокальних творах, які складають основну частину її творчості цього періоду. В той же час останній період творчості знаменується експериментами з джазовими ритмами, імпресіонізмом, бароковими техніками та програмною музикою.

Мел Боні створила шість нових творів для флейти в цей період, а також Соната для скрипки і фортепіано ор. 112, і Квартет ре мажор ор. 124. Ці дві роботи відображають життєву силу старіючої композиторки. Соната для скрипки і фортепіано стала втіленням пізньоромантичного стилю, який залишався домінуючим у цей період, тоді як Квартет дозволяв

уявити музику, яку Мел Боні могла б створити, якби вона прийняла сучасні стилі джазу та імпресіонізму. Квартет був одним з її найдорожчих творів, як видно з листа, який вона написала Мадлен: «Мій квартет поступово завершується. Я вважаю його своїм музичним заповітом, хоча я все ще живу на землі» (Gélot, 2009: 262).

Мел Боні у цей період була більш схильна до експериментів. Популярність джазової музики у Франції справила враження на композиторку, і вона включила її у «Бостонський вальс» та скерцо з Квартету. Попри використання сучасних технік, композиторка лишалася вірною тональному мисленню та класичним формам.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Було б неточно стверджувати, що прихильність Мел Боні до романтизму якимось чином обмежувала її композиторський стиль або робила його статичним. Хоча деякі її сучасники, такі як К. Дебюссі, прагнули кардинально зруйнувати існуючі традиційні форми та гармонії, композиторка залишалася обережною щодо інновацій лише заради новизни, вважаючи за краще слідувати власному почуттю доброго музичного смаку: вона писала, що «страх перед банальністю – це свого роду нісенітниця, яка коштувала дуже талановитим митцям втрати їхньої справжньої особистості» і що «новизна... це чеснота, яка відрізняється від цінності» (Schenck, 2005: 61).

Мел Боні належала до категорії композиторів, які, зберігаючи структурну цілісність та тональну визначеність, характерні для пізньоромантичного періоду, водночас активно інтегрували елементи модернізму у свої твори. Це поєднання дозволяло композиторці створювати оригінальні музичні форми, де традиційна тональна організація доповнювалася новаторським гармонічним колоритом, використанням східних ладів, експериментами з формою та фактурою.

Вплив імпресіоністичних тенденцій у її творчості проявлявся у майстерному застосуванні колористичних гармоній, нюансованому ритмічному малюнку та свободі музичної форми, що створювало особливу атмосферу тонкої експресії та образності. Такий підхід не був унікальним Мел Боні: серед її сучасників, зокрема К. Сен-Санса, С. Франка та В. Д'Інді, також спостерігалось прагнення зберегти тональність і класичні структурні принципи,

водночас інтегруючи сучасні музичні ідеї, що дозволяло створювати твори, водночас традиційні за основою і новаторські за виразними засобами.

Таким чином, творчість Мел Боні демонструє, як романтична спадщина може взаємодіяти з модерністськими течіями, створюючи стиль, який поєднує стабільність тональної організації з експериментальною свободою і виразною колористикою, що стало характерною ознакою музичного середовища Парижа кінця XIX – початку XX століття.

Перспективи подальших досліджень творчості Мел Боні полягають у поглибленому аналізі її музики не лише як прикладу жіночої творчості, а як значущого явища у контексті

музичного процесу кінця XIX – початку XX століття. Нинішні дослідження не є простим «викриттям забутої жінки-композиторки», а радше відкриттям надзвичайно плідної та талановитої художниці, чия музика й досі потребує систематичного вивчення.

В перспективах детальний музичний аналіз камерних, сольних і вокальних творів Мел Боні; порівняння стилістичних особливостей із сучасними французькими композиторами; а також дослідження виконання та інтерпретації її творів сучасними музикантами. Такі підходи дозволять не лише глибше зрозуміти художню мову Мел Боні, а й оцінити її внесок у розвиток музичної культури та історію жіночої композиторської діяльності у Європі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Довга Д. Ю. Скрипкова творчість жінок-композиторок початку XIX – середини XX століття. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025. 75 с.
2. Цю Діфань. Феномен жінки-композитора в музичній культурі Китаю XX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 2. С. 213–218.
3. Чернявська М. «Муза натхненного фортепіано...» (Марі Мок-Плейель). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти, 13, 2004. 205–215.
4. Bennett D., Hennekam S., Macarthur S., Hope C., Goh T. Hiding gender: How female composers manage gender identity. *Journal of Vocational Behavior*. U.S. : Academic Press. 2019, Vol. 113. P. 20-32.
5. Daum J. “Mel Bonis: Six Works for Flute and Piano.” Arizona State University, 2013. 118 p.
6. Domange M. Ah! Mes aïeux: 1830-1945. Évian: Éditions du Nant d’Enfer, 1990. 205 p.
7. François V. “Mel Bonis (1858-1937) : une vocation de compositrice contrariée”. Université Paris-Sorbonne UFR de Musique et Musicologie, 1999. 78 p.
8. Géliot C. Mel Bonis: femme et “compositeur” (1858-1937). 2ème édition. Univers Musical. Paris: Éditions L’Harmatan, 2009. 317 p.
9. McVicker M. Women Composers of Classical Music: 369 Biographies through the Mid- 20th Century. Jefferson, NC: McFarland, 2010. 258 p.
10. Schenck D. “Très douée, bonne musicienne” : die französische Komponistin Mel Bonis (1858-1937). Oldenburg: Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg. 2005. 110 p.
11. Zattra L. Von Francesca Caccini zu Francesca Verunelli. Festival de musiques nouvelles Philharmonie Luxembourg. Philharmonie Luxembourg. 13-25.11.2018, Lydia Rilling, Stephan Gehmacher, Tatjana Mehner (eds.), Luxembourg, ISBN 978-2-9199443-4-7, 2018. P. 192-195. URL : https://www.academia.edu/37995490/_Von_Francesca_Caccini_zu_Francesca_Verunelli_Komponistinnen_in_Italien_

REFERENCES:

1. Bennett, D., Hennekam, S., Macarthur S., Hope ,C., Goh, T. (2019). Hiding gender: How female composers manage gender identity. *Journal of Vocational Behavior*. U.S. : Academic Press. Vol. 113. P. 20-32 [in English].
2. Chernyavska, M. S. (2004). Muza natkhennoho fortepiano...Mari Mok-Pleiel] [The Muse of Inspired Piano... (Mari Mok-Pleiel)]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 13, 205–215 [in Ukrainian].
3. Daum, J. (2013). Mel Bonis: Six Works for Flute and Piano. Arizona State University. 118 p [in English].
4. Difan, Qiu. (2023). Fenomen zhinky-kompozytora v muzychnii kulturi Kytaiu XX stolittia [Phenomenon of Female Composer in Musical Culture of China in the Twentieth Century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 213–218 [in Ukrainian].
5. Domange, M. (1990). Ah! Mes aïeux: 1830-1945 [Ah! My ancestors: 1830–1945]. Évian: Éditions du Nant d’Enfer. 205 p. [in French].

6. Dovha, D.Yu. (2025). Skrypkoва tvorchist zhynok-kompozytorok pochatku XIX – seredyny XX stolittia [Violin works of women composers of the early 19th and mid – 20th centuries]. Qualifying scientific work in the form of a manuscript. Scientific justification of the creative art of the project for obtaining a scientific degree of Doctor of Arts in the specialty 025 « Musical Arts». Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv. 75 p. [in Ukrainian].
7. François, V. (1999). Mel Bonis (1858-1937) : une vocation de compositrice contrariée” [Mel Bonis (1858–1937): a thwarted vocation as a composer]. Université Paris-Sorbonne UFR de Musique et Musicologie. 78 p. [in French].
8. Géliot, C. (2009). Mel Bonis: femme et “compositeur” (1858-1937) [Mel Bonis: woman and “composer” (1858-1937)]. 2ème édition. Univers Musical. Paris: Éditions L’Harmatan. 317 p. [in French].
9. McVicker, M. (2010). Women Composers of Classical Music: 369 Biographies through the Mid- 20th Century. Jefferson, NC: McFarland. 258 p. [in English].
10. Schenck, D. (2005). Très douée, bonne musicienne : die französische Komponistin Mel Bonis (1858-1937) [Highly talented, accomplished musician: the French composer Mel Bonis (1858-1937)]. Oldenburg: Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg. 110 p. [in German].
11. Zattra, L. (2018). Von Francesca Caccini zu Francesca Verunelli. Festival de musiques nouvelles Philharmonie Luxembourg [From Francesca Caccini to Francesca Verunelli. Festival of New Music, Philharmonie Luxembourg]. Philharmonie Luxembourg. 13-25.11.2018, Lydia Rilling, Stephan Gehmacher, Tatjana Mehner (eds.), Luxembourg, ISBN 978-2-9199443-4-7, 2018. P. 192-195. URL : https://www.academia.edu/37995490/_Von_Francesca_Caccini_zu_Francesca_Verunelli_Komponistinnen_in_Italien_ [in Italian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.647.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>**Олександр ЛИТВИЩЕНКО**

доктор філософії, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-5028-4000

Бібліографічний опис статті: Литвищенко, О. (2025). Жанрово-стильові засади творів для баяна О. Назаренка (на прикладі пісні «Бабине літо» Т. Маркової). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «БАБИНЕ ЛІТО» Т. МАРКОВОЇ)

У сучасному баянному репертуарі є багато концертних творів, що представляють собою інструментальне аранжування вокальних творів. Подібні аранжування відкривають нові ракурси сприйняття знайомих мелодій, дозволяючи «почути» їх у темброво зміненому, камерно-оркестрованому звучанні. Переклад пісенного матеріалу в баянну фактуру створює умови для відтворення емоційної інтонаційності вокалу через виразні можливості інструмента. **Мета статті** – виявити художньо-стильові засади авторського підходу О. Назаренка до аранжування пісні «Бабине літо» Т. Маркової. **Методологія дослідження** включає жанрово-стильовий, структурно-функціональний та аналітичний методи, що дало змогу розкрити специфіку формотворення, фактурної організації та засобів виразності обраного матеріалу. **Наукова новизна** дослідження полягає в визначенні феномену жанрово-стильового синтезу в баянній творчості митця та осмисленні інструментального аранжування як повноцінного авторського висловлювання. З'ясовано, що стиль О. Назаренка тягнє до класико-романтичної традиції, проте вирізняється сміливими пошуками у сфері фактури, гармонії та формоутворення. Окреслено специфіку музичного мислення композитора, що стилізує баянне звучання під «оркестр у мініатюрі», активно використовує кольорову гармонію, ритмічну свободу, темброві й фактурні контрасти. Представлений аналіз твору дозволив визначити характерні риси композиторського стилю О. Назаренка в контексті сучасного українського баянного мистецтва. У **висновках** підкреслюється, що баянна версія «Бабиного літа» в аранжуванні О. Назаренка не лише продовжує життя популярної пісні у новому звучанні, а й засвідчує потенціал авторської інструментальної інтерпретації вокальних творів як важливого напрямку музичної творчості.

Ключові слова: О. Назаренко, твори для баяну, жанрово-стильові засади, аранжування, українське баянне мистецтво, тембр, фактура.

Oleksandr LYTVYSHCHENKO

Ph.D, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-5028-4000

To cite this article: Lytyvshchenko, O. (2025). Zhanrovo-stylovi zasady tvoriv dlia baiana O. Nazarenka (na prykladi pisni «Babyne lito» T. Markovoi) [Genre and style basics of O. Nazarenko's works for the button accordion (based on the song "Indian Summer" by T. Markova)]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>

GENRE AND STYLE BASICS OF O. NAZARENKO'S WORKS FOR THE BUTTON ACCORDION (BASED ON THE SONG "INDIAN SUMMER" BY T. MARKOVA)

In contemporary button accordion repertoire, a significant number of concert works represent instrumental arrangements of vocal compositions. Such arrangements open new perspectives for perceiving familiar melodies, allowing them to be "heard" in a timbrally transformed, chamber-orchestrated sound. The transfer of vocal material into the texture of the button accordion creates conditions for conveying the emotional and intonational expressiveness of the original through the instrument's performative and tonal capabilities. **The aim of this article** is to identify the artistic and stylistic principles underlying O. Nazarenko's approach to arranging T. Markova's song "Indian Summer". The **research methodology** includes genre-stylistic, structural-functional, and analytical methods, which made it possible to reveal

the specifics of form-building, texture organization, and expressive means of the selected material. The scientific novelty of the research lies in the definition of the phenomenon of genre-style synthesis in the artist's button accordion works. It has been established that O. Nazarenko's style tends towards the classical-romantic tradition, but is distinguished by bold explorations in the areas of texture, harmony and form. The specifics of the composer's musical thinking are outlined, which stylises the button accordion sound as a 'miniature orchestra' and actively uses colour harmony, rhythmic freedom, timbre and texture contrasts. The analysis of the work presented has made it possible to identify the characteristic features of O. Nazarenko's compositional style in the context of contemporary Ukrainian button accordion art. The conclusions, it is emphasized that the button accordion version of "Indian Summer" arranged by O. Nazarenko not only extends the life of the popular song in a new sonic form, but also demonstrates the potential of authorial instrumental interpretation of vocal works as an important direction of contemporary musical creativity.

Key words: O. Nazarenko, works for button accordion, genre and style principles, arrangement, Ukrainian button accordion art, timbre, texture.

Актуальність проблеми. Сучасне баянне мистецтво демонструє активний інтерес до переосмислення вокальних творів у контексті інструментального аранжування. Цей процес не лише розширює репертуарні можливості виконавця, а й відкриває нові шляхи художнього осмислення музичного матеріалу. Зокрема, інструментальне прочитання дозволяє виявити приховані інтонаційні, фактурні та гармонічні можливості твору, що не завжди є очевидними у вокальній версії. У цьому контексті баян постає як інструмент із широкими виразовим потенціалом, здатний моделювати оркестрове мислення у камерному форматі.

Особливе місце в цьому процесі займають твори корифея та продовжувача традицій харківської баянної школи – **Олександра Івановича Назаренка** – заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, композитора, концертного виконавця та диригента (митець працював на кафедрі народних інструментів України з 1967 по 2022 рр.).

Аранжування пісні «Бабине літо» для баяна О. Назаренка демонструє багаторівневу жанрово-стильову трансформацію: від збереження інтонаційного ядра вокального першоджерела до створення яскравого концертно-інструментального твору. Водночас відсутність аналізу цього аранжування в науковій літературі, його цілісного осмислення у контексті жанрово-стильових трансформацій сучасного українського баянного мистецтва й обумовлює **актуальність теми** представленого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Баянна творчість митця знайшла ґрунтовне висвітлення в низці наукових праць, зокрема в дослідженнях Ю. Дяченка (Дяченко, 2012), С. Пташенка (Пташенко, 2020), М. Плющенко

(Плющенко, 2018; 2021). У цих роботах окреслено провідні риси композиторського стилю О. Назаренка, серед яких – фактурна винахідливість, оркестрове мислення та стильова орієнтація на класико-романтичну традицію. Водночас інструментальні версії творів, первісно написаних для вокального виконання, залишаються у сучасному науковому дискурсі малодослідженими. До таких прикладів належить альбом популярної музики для баяна/акордеона, виданий О. Назаренком у 2018 році, що включає авторські аранжування, редакції та перекладення, які досі не стали предметом ґрунтовного музикознавчого аналізу. Особливу наукову цінність становлять ті зразки, в яких пісенність виступає не лише джерелом тематичного матеріалу, а й провідним чинником стильової організації твору. Яскравим прикладом такого підходу є баянна версія пісні «Бабине літо» в аранжуванні Олександра Назаренка, що й становить об'єкт цього дослідження.

Отже, мета представленої статті – виявити художньо-стильові засади авторського підходу О. Назаренка до аранжування пісні «Бабине літо» Т. Маркової.

Виклад основного матеріалу. Авторський стиль О. Назаренка як виконавця та композитора формувався, зокрема, під впливом Володимира Подгорного. Як один із найяскравіших учнів свого наставника, він тісно співпрацював із ним, переймав нові творчі ідеї, а також наслідував притаманну вчителю виконавську манеру. Сам В. Подгорний визначав власний стиль як такий, що ґрунтується на класичній системі композиції, сформованій під впливом музики композиторів класико-романтичної доби. У цьому контексті стиль О. Назаренка також спирається на подібні художньо-естетичні засади.

Багатьом творам для баяна О. Назаренка притаманні симфонічні принципи розвитку

музичного матеріалу, що проявляються у масштабному формотворенні, тематичній варіантності, фактурному багатстві та глибокій драматургічній логіці. Ці риси наближають баянну інструментальність до оркестрового звучання. За словами М. Плющенко (Плющенко, 2021), «... в інтерпретаціях О. Назаренка баян стає міні-оркестром. Транскриптор збагачує темброво-гармонічну колористику оригіналів шляхом насичення фактури додатковими гармонічними голосами, що відновлені з прихованого голосоведіння або заново створені інтерпретатором».

У процесі роботи над кожним твором О. Назаренко глибоко занурюється в жанрово-стильову специфіку обраного тематичного матеріалу. Завдяки тонкому художньому смаку та чіткому відчуттю стилю композитор з особливою майстерністю вирішує виражальні завдання, забезпечуючи гармонійну взаємодію первинного задуму з новим фактурно-інтерпретаційним прочитанням. Досліджуючи творчість композиторів-баяністів Харкова, в тому числі і О. Назаренка, С. Пташенка (Пташенко, 2020) зазначає: «Метою композиторів було всебічне розкриття характеру кожної з оригінальних пісень і свого ставлення до глибокого змісту трагічної, ліричної, елегійної та, водночас, оптимістичної образності оригіналу творів. Втім, синтез високої духовності, таланту та професіоналізму митців став запорукою блискучого втілення пісенних першоджерел у баянних обробках, які вирізняються уважним ставленням до оригіналу».

Характерною рисою інтерпретаційної практики О. Назаренка є збереження індивідуального композиторського стилю навіть у межах обробок творів інших авторів. Його аранжування не зводяться до суто технічної адаптації вихідного матеріалу, а набувають якостей цілісного художнього висловлювання з елементами творчого переосмислення. У трактуванні пісні «Бабине літо» це простежується в застосуванні кольорової гармонії, розгорнутої фактури, динамічної пластики, а також у виразних тембрових і регістрових контрастах. Завдяки такому підходу інструментальна версія твору сприймається не лише як аранжування, а як самобутня композиція, у якій чітко артикулюється авторське бачення О. Назаренка.

Пісня «Бабине літо» (1962) посідає визначне місце у вітчизняній музичній культурі як

приклад твору, що зазнав численних інтерпретацій і переосмислень, зберігаючи при цьому свою художню цілісність. Її популярність спричинила звернення до тексту та мелодики пісні з боку низки відомих композиторів і виконавців, серед яких – відомі естрадні виконавці минулого. Кожен із них сформував власну версію пісні, надаючи їй нових жанрово-стильових рис і розширюючи її виразовий потенціал.

Інтерпретація пісні Т. Маркової у виконанні К. Шульженко вирізняється камерністю, щирою емоційністю та витонченістю музичної мови. Саме ця версія стала відправною точкою для інструментального осмислення твору в баянному аранжуванні О. Назаренка. Не випадково композитор звернувся саме до цього варіанту – вишуканий інструментальний супровід, поєднаний з емоційною виразністю виконання К. Шульженко, виявився близьким його художньому світовідчуттю та залишив глибокий слід у пам'яті митця. У власній версії О. Назаренко поєднує ностальгійні настрої з індивідуальним прочитанням образного змісту, інтонаційною делікатністю та стилістичною орієнтацією на класико-романтичну традицію. Показово, що низка його творів побудована на вальсовій основі, що відсилає до періоду, коли цей жанр мав особливу популярність у молодіжному музичному середовищі.

Твір розпочинається лаконічним проведенням теми в основній тональності *g-moll* (тт. 1–8). Вона складається з двох коротких речень 4+4 такти: перше речення – двотактова низхідна хроматична секвенція (*g-c; F-B*), друге – поступове кадансування. Мелодія відзначається простотою, з перевагою речитативних інтонацій. Частина інтонаційних зворотів прихована в загальних формах руху, що ускладнює чітке виокремлення мелодійної лінії.

Мелодія викладена у верхньому голосі та прикрашена як підготованими, так і непередготованими затриманнями, а супровід зберігає вальсову пульсацію, що надає твору пісенно-романсового характеру. Фактура – винятково гомофонно-гармонічна з елементами підголосковості. Тональний план теми нескладний: він спирається на основну тональність *g-moll* і базується на головних функціях ладу з короткими відхиленнями до споріднених тональностей – зокрема у секвенціях *g-c, F-B*.

У зоні каденції звучить альтерована субдомінанта IV7 з підвищеною примою, що

тракується як «ложний D7». Попри консонансну основу гармонії, композитор збагачує звучання включенням тризвуків побічних ступенів, що додає барвистості, а також насичує гармонію в септакордах, заповнюючи інтервали між звуками – це наближає звучання до кластерних побудов і додає джазового відтінку.

Після акорду з ферматою, без паузи, затактовий мотив відкриває першу варіацію обсягом 16 тактів (тт. 9–24). За тематизмом вона є найближчою до теми: це простежується у фактурі, яка зберігає гомофонно-гармонічний тип, у тонально-гармонічному плані, а також у засобах розвитку – зокрема секвенційних. Така подібність робить варіацію логічним продовженням теми.

Попри квадратну будову (16 тактів), перша варіація не містить традиційних двох речень по 8 тактів. Натомість вона складається з кількох коротших побудов, що порушують звичну формулу вальсового танцювального коліна. Водночас вальсовий характер посилено завдяки тріольному ритму у фактурі та наявності затактових мотивів у кожній структурі. Структурно варіація має побудову 3+4+2+2+5, у якій двотактові фрази утворюють висхідну хроматичну секвенцію.

Тональність варіації, як і теми, – *g-moll*, гармонія базується на головних тризвуках і септакордах. Композитор активно використовує зворотні функціональні послідовності, зокрема D7–II7 (тт. 9–10), а також вводить альтерований II7 з підвищеною квінтою, що виконує функцію мелодичної субдомінанти (т. 13). Гармонічний план урізноманітнений завдяки використанню зменшених тризвуків і еліптичних гармонічних зворотів (тт. 16–17).

У **першій варіації** також наявне короткочасне відхилення в *B-dur*, у якому вона й завершується без кадансових акордів: T6–III5/3 (т. 23). Це дозволяє трактувати варіацію як модулюючу в паралельну тональність. Як і у випадку з переходом від теми до першої варіації, друга варіація починається після акорду з ферматою. Вона суттєво контрастує з попередньою за всіма параметрами: тематичним матеріалом, фактурою та принципами формоутворення. Варіація має обсяг 16 тактів (тт. 25–40) і складається з двох рівновеликих речень по 8 тактів.

Перше речення вирізняється новою акордовою фактурою та застосуванням специфічної

техніки гри лівою рукою, що створює відчутний контраст із попереднім матеріалом. Мелодична лінія не має виразного рельєфу; умовно вона простежується у верхньому голосі акордів, однак її можна вважати прихованою. Інтервально організація так званої мелодії є обмеженою, оскільки провідну роль відіграє фактурна тканина.

Як і в першій варіації, у фактурі правої руки зберігається тріольний рух, а ліва підтримує традиційний вальсовий супровід «бас-акорд». Проте вальсовий характер дещо послаблюється через зміни у фактурному шарі.

Друга варіація повертає до гомофонно-гармонічної фактури, подібної до першої варіації, з насиченням тріольним рухом та підголосками. Мелодія виводиться у середній голос і розвивається паралельно з акордовими підголосками, не перевантажуючи фактуру. Тональний план спирається на раніше використані акорди та тональні співвідношення, зокрема відхилення в *B-dur* (тт. 30–31). Однак акордовий шар доповнений неакордовими звуками, які порушують терцієву структуру гармонії, створюючи нові мішані співзвуччя (т. 29, перша доля), кластери (т. 31, третя доля) тощо.

Друге речення також характеризується активним фонізмом і нетиповими гармонічними зв'язками. На основі тональності *g-moll* композитор використовує DD4/3 з пониженою квінтою (т. 33), який не розв'язується у звичний спосіб: тяжіння акорду зі збільшеною секстою веде не до тоніки, а до гармонічної субдомінанти паралельної тональності – *es-moll* (т. 34). Далі на останній долі такту *es-moll* перетворюється на *Es-dur*, який може трактуватися як субдомінанта як у *g-moll*, так і в *B-dur*. За ним з'являється кадансовий квартсектакорд основної тональності. Окремо слід відзначити значну хроматизацію підголосків, що надає колористичності навіть простій гармонії.

Третя варіація (тт. 41–55) також починається без зупинки, в атаці, і має чимало спільного з другою. Її форма – період, загальний обсяг – 15 тактів. Перше речення (8 тактів) майже дослівно повторює попереднє – з погляду мелодичної будови, фактури й гармонії. Водночас тональний розвиток зазнає змін.

В основі варіації знову *g-moll*, однак відчуття тоніки значно послаблене. У партії лівої руки зберігається акомпанемент у вигляді

«басо-акорду», але вальсовість губиться через зміну акордової фактури у правій руці. Остання тяжіє до кластерів і мішаних структур. Гармонія насичена нетиповими акордами: зменшеними септакордами, мішаними структурами, нонакордами та іншими дисонуючими співзвуччями, що розмивають ладовий центр.

Друге речення (7 тактів) фактично повторює проведення теми за всіма параметрами: фактурою, прийомами розвитку, тональним планом. Мелодія має винятково інструментальний характер – пасажі, арпеджіо, подвійні ноти. Зберігається гомофонно-гармонічна фактура, посилюється вальсовий характер, а тема розкривається у новому, рухливому й динамічному аспекті.

Четверта варіація (тт. 56–71) має форму періоду єдиної будови. Попри квадратність структури, у ній відсутній поділ на речення – як у гармонії, так і в ритміці. Основна особливість – безперервний мелодичний розвиток, що створює враження суцільної форми. Мелодія близька до оригінальної теми, однак насичена пасажами, хроматизмами, арпеджіо, що додає їй рухливості й блиску. Гармонічна структура наближається до тієї, що використовувалась у темі й першій варіації.

П'ята варіація (тт. 72–87) також починається атакою й структурно тяжіє до другої й третьої варіації. Вона складається з двох восьмитактових речень. Перше – продовження попередньої варіації, побудоване на схожих фактурних елементах. *Glissando*, пасажі й хроматизми ускладнюють виразну мелодійну лінію. У супроводі з'являється новий синкопований ритмічний малюнок.

Друге речення вирізняється фактурною складністю та застосуванням поліритмії. На остинатний вальсовий ритм накладаються квартолі, квінтолі, тріолі. Гармонія лишається стабільною, а завершення варіації – це розширений каданс у *g-moll*: II7–D7–D4/3–t5/3 (тт. 92–96).

Шоста варіація (тт. 88–103) контрастує з попередніми, насамперед темпом: замість *Tempo di valse* звучить *Vivace*. Два речення (9 і 7 тактів) поєднують матеріал попередніх варіацій, зокрема акордові елементи з тріольним тематизмом. Мелодія повністю зникає – навіть у прихованій формі. Гармонія розширюється за рахунок зменшених і побічних септакордів, неаполітанської гармонії та кластерних побудов. Заключний акорд – тонічний тризвук з додаванням мелодичної сексти – виводить твір до просвітленого завершення.

Висновки. Концертний твір демонструє характерні риси інструментального стилю О. Назаренка: вишукану мелодику, романтичну експресію, фактурну деталізацію та гармонічну свободу. В аранжуванні переважає гомофонно-гармонічна фактура, проте з'являються й акордові, підголоскові, поліфонізовані нащарування, що значно збагачують текстуру звучання. Стилістичне осмислення вальсової основи додає твору рис елегійної поетичності, близької до жанру інструментального романсу.

Таким чином, баянна версія пісні «Бабиного літа» в аранжуванні О. Назаренка не лише продовжує життя популярної пісні у новому звучанні, а й засвідчує потенціал авторської інтерпретації як одного з провідних принципів сучасної баянної музики. Твір набуває нового жанрового статусу – від вокального першоджерела до концертної інструментальної версії з елементами імпровізаційності, де баян постає як «оркестр у мініатюрі», здатний передати багатство емоційної палітри та складні художні ідеї.

Перспективи подальшого дослідження полягають у розширенні аналізу інструментального доробку Олександра Назаренка як представника харківської баянної школи. Доцільним є вивчення інших його аранжувань з урахуванням жанрово-стильових стратегій, принципів фактурної організації та інтонаційної трансформації тематичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 36. С. 368–380.
2. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Львів: Сполом, 2023. 350 с.
3. Литвищенко О. О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 43–56. DOI 10.34064/khnum1-56.03

4. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків : Харківський національний університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2018. 218 с.
5. Назаренко О. І., Кононова О. В., Володимир Подгорний. Київ : Муз. Україна, 1992. 46 с.
6. Плющенко М. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 47. С. 138–150.
7. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків : Харківський національний університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2021. 290 с.
8. Пташенко С. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну композиторів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 59. С. 67–88. DOI 10.34064/khnum1-59.05
9. Снедков І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В. 2015. 250 с.
10. Стрілець А. Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXII. С. 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01

REFERENCES:

1. Dyachenko, Yu. (2012). Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchosti kharkivs'kykh kompozytoriv-bayanistiv [The variety-jazz stylistics in creation of Kharkiv accordion composers]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 36, 368–380 [in Ukrainian].
2. Kuzhelev, D. (2023). Bayanna tvorchist' ukrayins'kykh kompozytoriv druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittya [Accordion works of Ukrainian composers of the second half of the 20th – early 21st century] (*Monography*). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
3. Lytvyschenko, O. (2020). Nazarenko yak koryfey Kharkivs'koyi bayannoyi shkoly: stanovlennya avtors'koho stylu [O. I. Nazarenko as a coryphaeus of the Kharkiv accordion school: formation of the authorial style]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 56, 43–56. DOI 10.34064/khnum1-56.03 [in Ukrainian].
4. Maliy, D. M. (2018). Spetsyfika kompozytors'koho myslennya v muzytsi ostann'oyi tretyny XX – pochatku XXI stolit' [The specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries] (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Nazarenko, O., Kononova, O. (1992) Volodymyr Podgornyi [Volodymyr Podgornyi]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Pliushchenko, M. (2017) Vektory tvorchosti Oleksandra Nazarenka: vid vykonavstva do kompozytors'koyi diyal'nosti [The creative vectors of Olexander Nazarenko: from artistic performing to composer's interpretation]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 47, 138–150 [in Ukrainian].
7. Pliushchenko, M. (2021) Tembrovo-fakturna spetsyfika transkryptsiy za uchastyu bayana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintsya XX – pochatku XXI stolittya [Timbral-textural specifics of transcriptions featuring accordion or button accordion by Kharkiv composers of the end of XX – beginning of XXI century] (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Ptashenko, S. (2020). Spetsyfika pisenno-tantsyual'noyi zhanrovosti u tvorakh dlya bayanu kompozytoriv kafedry narodnykh instrumentiv Ukrayiny KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [Specificity of song and dance genres in bayan works by composers of the Department of Folk Instruments of the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 59, 67–88. DOI 10.34064/khnum1-59.05 [in Ukrainian].
9. Sniedkov, I. (2015). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: geneza stanovlennia ta krashchi imena* [Kharkiv School of Accordion and Accordion Art: Genesis of Formation and Best Names] (Navch. posib). Kharkiv: Sheinina O. V., 68 [in Ukrainian].
10. Strilets, A. (2021). Kontsertno-pedahohichnyy repertuar kharkivs'koyi bayannoyi shkoly v zhanrovo-styl'oviy dynamitsi [Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv accordion school in genre and style dynamics]. *Aspects of Historical Musicology*, XXII, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78:781.7:785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-14>**Ци Лі***аспірантка кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057***ORCID:** 0009-0007-0247-273X

Бібліографічний опис статті: Лі, Ци (2025). Китайська народна інструментальна композиція «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та транскрипціях для оркестру традиційних інструментів: взаємодія національних та європейських традицій. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 105–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-14>

КИТАЙСЬКА НАРОДНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КОМПОЗИЦІЯ «КОЛЬОРОВІ ХМАРИ В ПОГОНІ ЗА МІСЯЦЕМ» У ФОРТЕПІАННІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ ВАН ЦЗЯНЬ ЧЖУНА ТА ТРАНСКРИПЦІЯХ ДЛЯ ОРКЕСТРУ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ВЗАЄМОДІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Актуальність дослідження зумовлена потребою в комплексному вивченні жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці як з позицій взаємодії національних традицій та надбань світової музичної культури, так і в ракурсі варіативності втілення початкового музичного матеріалу в різних інструментальних версіях. **Метою статті** є осмислення стилістичних та образно-семантичних трансформацій традиційного музичного матеріалу, зокрема, через порівняння фортепіанної п'єси «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» Ван Цзянь Чжуна, заснованої на давній фольклорній інструментальній мелодії, з аранжуваннями фольклорної теми для китайських традиційних інструментів. **Методологія** дослідження базується на поєднанні структурно-аналітичного, стилістичного, семантичного та компаративного аналізу. **Наукова новизна** дослідження заснована на першому досвіді компаративного аналізу згаданих інструментальних версій, що дозволяє доповнити уявлення про особливості функціонування жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці ХХ ст. та специфіку побутування китайської традиційної музики на сучасному етапі. **Висновки.** Встановлено, що початковий фольклорний інваріант набуває гнучкого та різноманітного втілення в різних інструментальних версіях, що також демонструють різні способи поєднання національних та привнесених стилістичних рис. Фортепіанна версія Ван Цзянь Чжуна вбирає в себе елементи імпресіоністичної стилістики та європейські принципи розвитку тематизму, але, водночас, транслює звукові образи китайських традиційних щипкових інструментів та естетику китайської поезії та живопису. Версія для оркестру китайських традиційних інструментів, виконана Китайським національним традиційним оркестром, демонструє поєднання національних та світових інструментальних традицій на рівні оркестрування, гармонії, тематизму (поєднання китайських та європейських інструментів, європейський принцип побудови оркестру, квартетна гармонія, характерні для європейської академічної музики ХХ ст., вкраплення латиноамериканських ритмів), тяжіючи, з одного боку, до напрямку «world music», а з іншого – демонструючи типову для китайської традиції ладову основу (пентатоніка) та статичний тип драматургії.

Ключові слова: транскрипція, китайська музика, традиційний китайський оркестр, фортепіано, творчість Ван Цзянь Чжуна.

Qi LI*PhD student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057***ORCID:** 0009-0007-0247-273X

To cite this article: Li, Qi (2025). Kytaiska narodna instrumentalna kompozytsiia «Kolorovi khmary v pohoni za Misiatsem» u fortepiannii transkryptsii Van Tszian Chzhuna ta transkryptsiiakh dla orkestru tradytsiinykh instrumentiv: vzaemodiia natsionalnykh ta yevropeiskykh tradytsii [Chinese folk instrumental composition “Colorful Clouds Chasing the Moon” in Wang Jian Zhong's piano transcription and transcriptions for traditional instrument orchestra: interaction of national and European traditions]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 105–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-14>

CHINESE FOLK INSTRUMENTAL COMPOSITION 'COLORFUL CLOUDS IN PURSUIT OF THE MOON' IN PIANO TRANSCRIPTION BY WANG JIANZHONG AND TRANSCRIPTIONS FOR ORCHESTRA OF TRADITIONAL INSTRUMENTS: INTERACTION OF NATIONAL AND EUROPEAN TRADITIONS

The relevance of the study is due to the need for a comprehensive study of the transcription genre in Chinese instrumental music both from the perspective of the interaction of national traditions and the achievements of world musical culture, and in the light of the variability of the embodiment of the original musical material in different instrumental versions. The aim of the article is to understand the stylistic and figurative-semantic transformations of traditional musical material, in particular, through a comparison of the piano piece "Colorful Clouds Chasing the Moon" by Wang Jianzhong, based on an ancient folk instrumental melody, with the arrangement of a folk theme for Chinese traditional instruments. The research methodology is based on a combination of structural-analytical, stylistic, semantic and comparative analysis. The scientific novelty of the study is based on the first experience of comparative analysis of the collected instrumental versions, which allows supplementing the generalization about the features of the functioning of the transcription genre in Chinese instrumental music of the 20th century. and the specifics of the existence of Chinese traditional music at the present stage. Conclusions. It has been established that the initial folklore invariant is flexibly and diversely embodied in different instrumental versions, which also demonstrate different ways of combining national and imported stylistic features. Wang Jianzhong's piano version combines elements of impressionistic stylistics and European principles of the development of thematics, but at the same time transmits the sound images of Chinese traditional plucked instruments and the aesthetics of Chinese poetry and painting. The version for the orchestra of Chinese traditional instruments, performed by the Chinese National Traditional Orchestra, demonstrates a combination of national and world instrumental traditions at the levels of orchestration, harmony, and thematics (a combination of Chinese and instrumental instruments, the European principle of orchestration, quartic harmonies characteristic of European academic music of the 20th century, improvement). Latin American rhythms), tending, on the one hand, to the direction of "world music", and on the other hand, demonstrating types for the Chinese tradition of the mode basis (pentatonic) and the static type of dramaturgy.

Key words: transcription, Chinese music, traditional Chinese orchestra, piano, Wang Jianzhong's work.

Постановка проблеми. Розвиток китайської інструментальної музики протягом XX – XXI ст. пов'язаний з активним освоєнням європейських музичних інструментів, усталених у західній музичній культурі форм та жанрів. Водночас відбувається активна культурна взаємодія та пошуки китайськими митцями шляхів поєднання національних музичних традицій та кращих надбань європейської та світової музики. В цьому контексті особливого значення для китайських композиторів набуває процес адаптації цілих пластів традиційної музики, що відображають знакові для національної культури образи та сюжети на новому, загальносвітовому ґрунті. Одним з його проявів стало виникнення та широке розповсюдження творів, що стали результатом роботи із запозиченим матеріалом (фольклорним або авторським, але таким, що втілює глибоко національні за духом музичні образи). Його творче переосмислення набуло в китайській інструментальній музиці найрізноманітніших втілень: від адаптації тем відомої патріотичної кантати «Жовта ріка» для створення фортепіанного концерту, що став одним з найпопулярніших китайських зразків цього жанру, численних транскрипцій ще одного знакового опусу – Скрипкового концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Чень Гана

і Хе Чжанхао – до багатьох фортепіанних мініатюр, створених на основі відомих народних пісень або інструментальних зразків.

Велике розмаїття творів, що належать до «транскрипційної сфери», за термінологією С. Гіги (Гіга, 2023), при цьому охоплюючи інші жанрові пласти (від симфонічних та концертних творів до камерних мініатюр) свідчить про особливе значення транскрипції як жанру і творчого методу для китайських митців як одного зі шляхів кроскультурної взаємодії. Втім, цей феномен ще не став предметом системного наукового осмислення ані в китайському, ані в українському музикознавстві, що зумовлює **актуальність** дослідження.

Однією з мініатюр, що стала результатом адаптації китайського традиційного музичного матеріалу в системі виразових засобів європейської фортепіанної музики є «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» Ван Цзянь Чжуна. Цей твір, будучи одним зі знакових зразків китайської фортепіанної музики, також, однак, ще не став предметом спеціального дослідження саме в контексті вивчення жанру транскрипції.

Метою пропонованої розвідки є осмислення взаємодії національних та європейських інструментальних традицій у фортепіанній п'єсі «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» Ван

Цзянь Чжуна, стилістичних та образно-семантичних трансформацій традиційного музичного матеріалу, зокрема, через порівняння фортепіанного опусу із аранжуваннями фольклорної теми для китайських традиційних інструментів.

Наукова новизна статті пов'язана з такими позиціями:

- вперше в українському та китайському музикознавстві розглянуто п'єсу Ван Цзянь Чжуна «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» в контексті варіативності втілення традиційного музичного матеріалу;

- вперше здійснено компаративний аналіз інструментальних версій фольклорного зразка «Кольорові хмари в погоні за Місяцем»: фортепіанної транскрипції Ван Цзянь Чжуна та аранжувань композиції для традиційних китайських інструментів, дослідницьку увагу зацентовано на фактурно-тембрових, стилістичних, образно-семантичних трансформаціях початкового матеріалу;

- завдяки залученню нового аналітичного матеріалу розширюються уявлення про жанр транскрипції у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ ст., особливості функціонування жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці загалом та специфіку побутування китайської традиційної музики на сучасному етапі.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. В українському музикознавстві похідним жанрам (обробці, транскрипції, аранжуванню тощо) присвячено низку досліджень. Серед них дисертація М. Борисенко (2005), що вивчає теоретичні аспекти дослідження жанру транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю, стаття С. Власової (2019), що розглядає технологічні засади хорового аранжування; дисертація А. Давітадзе (2021) присвячена обробкам народних пісень в творчості Л. ван Бетховена; різновидам перекладу в бандурному мистецтві присвячено дослідження І. Дмитрук (2009). Феномен обробки українського пісенного фольклору в різних ракурсах розглядається в працях І. Коновалової (2020), А. Соловйова (2022), О. Зосім (2023). Зміст поняття аранжування в контексті сучасного музикознавчого дискурсу в його кореляції з термінами обробки, транскрипції, перекладення розглянуто в статті С. Гіги (2023). Загалом, окрім власне аналітичного вивчення

музичного матеріалу, в працях українських музикознавців присутня розгалужена термінологічна система, що описує «транскрипційну сферу», диференціація понять перекладення, обробки, транскрипції та аранжування відбувається за критерієм ступеня видозміни початкового матеріалу.

Жанру фортепіанної транскрипції в китайській музиці, а саме – перекладам традиційного фольклору присвячено збірку статей Дей Бейшена (1999), видану Шеньянською консерваторією.

Фортепіанні обробки китайських народних пісень та інструментальних композицій досліджено в дисертації Ян Чжихао (2018). Автор вибудовує типологію транскрипцій за тематикою та жанром оригіналу, а також – описує принципи композиторської роботи під час створення обробок і наголошує на тому, що фортепіанні транскрипції традиційних мелодій стають для китайських митців засобом плекання національної культури, а також – «адаптації фортепіано в культурний простір Китаю та пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій» (Ян Чжихао, 2018, с. 182).

Однак, п'єса «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» Ван Цзянь Чжуна не увійшла до числа зразків, фортепіанної транскрипції, що детально аналізуються автором дисертації і згадується в ній лише побіжно (Ян Чжихао, 2018, с. 91, с. 149–150), зокрема, як зразок відтворення китайськими композиторами «імпресіоністичних колористичних вражень» (Ян Чжихао, 2018, с. 108).

Також Ян Чжихао розглядає шляхи трансформації початкового музичного матеріалу, досліджуючи лише кінцевий результат композиторської діяльності.

П'єсу Ван Цзянь Чжуна також розглянуто в кількох статтях китайських науковців як видатний зразок національної фортепіанної музики.

Наприклад, цій мініатюрі присвячено статтю Лю Іді, в якій також наголошено на впливі західноєвропейських традицій на творчість Ван Цзяньчжуна, а з іншого – на національну музичну спадщину як ще одно джерело формування його композиторського стилю. Дослідник чітко визначає мініатюру як адаптацію відомих зразків китайської традиційної музики

відповідно до виразового потенціалу фортепіано. На його думку, комплекс засобів, що сформувався в європейській фортепіанній музиці, зокрема колористичні прийоми, сприяли значно глибшому розкриттю художнього образу традиційної мелодії та підкресленню її національної природи. Лю Іді також вказує на імітацію у фортепіанній фактурі звучання народного китайського струнно-щипкового інструменту (Лю Іді, 2020).

Також Ван Шиюань дає характеристики форми, загального характеру мініатюри, фактурних формул та видів фортепіанної техніки, використаних у ній, способів роботи піаніста над ними. Ван Шиюань також вказує на імітацію засобами фортепіанної музики звучання китайських народних інструментів (однак, не розкриває це питання детально), а також – на зв'язок загального образного строю мініатюри з китайською поезією (та естетикою загалом) з її споглядальністю та емоційною стриманістю. Авторка також констатує поєднання національної основи та надбань європейської музичної культури в цьому творі (Ван Шиюань, 2022).

Проте, в обох статтях розгляд мініатюри, зокрема, взаємодії національних та європейських музичних елементів має доволі поверхневий характер. Автори так само не торкаються питання трансформацій оригінальної теми в різних інструментальних втіленнях.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Походження оригінальної теми «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» (китайською – 彩云追月, *Cai Yun Zhui Yue*, в перекладі англійською – *Colorful Clouds Chasing the Moon* або *Silver Clouds Chasing the Moon*) сягає глибини віків. Ця народна інструментальна композиція була дуже розповсюдженою в південній провінції Гуандун за часів династії Цинь. Програмна назва п'єси має зв'язок з класичною китайською літературою та та транслює образ героїв даоської міфології, безсмертних (бо сянь), що літають на барвистих хмарах до Місячного Палацу. Початково традиційна інструментальна мелодія призначалась для виконання бамбуковою флейтою або *ерху* – китайським смичковим інструментом, що за конструкцією та діапазоном нагадує скрипку, однак, зазвичай має одну чи дві струни та доволі специфічний «носовий», більш тьмяний порівняно зі скрипкою тембр.

Слід зазначити, що, зважаючи на фольклорне і настільки давнє походження композиції та варіативність способів запису музики, які побутували в Китаї (4 способи ієрогліфічного запису та цифрова нотація, запроваджена на початку XX ст.), некоректним буде говорити про наявність єдиного, чітко визначеного оригіналу композиції, радше йдеться про певний інваріант, що зберігає відносно усталену ладову, мелодичну та ритмічну структуру та форму.

Протягом XX і, далі, XXI століття цей інваріант отримав найрізноманітніше інструментальне втілення – від аранжування Рен Гуана (Ren Guang) для оркестру традиційних китайських інструментів, створеного у 1935 році, та ще однієї оркестрової транскрипції, створеної у 1960 році Пен Сюйвенем (Peng Xiuwen) до власне фортепіанної версії Ван Цзянь Чжуна (рік створення – 1975) та численних сучасних транскрипцій: для квартету традиційних китайських інструментів, для духового оркестру з європейських інструментів, для симфонічного оркестру європейського типу, для різних сольних інструментів у супроводі ансамблю чи оркестру (як китайських та європейських) та ін.

В межах даної статті ми розглянемо особливості втілення фольклорного інваріанту у фортепіанній транскрипції Ван Цзянь Чжуна та у версії для оркестру китайських традиційних інструментів, створену для виконання Китайським національним традиційним оркестром (中央民族乐团 China National Traditional Orchestra) колективом авторів: Пан Цяньцяном, Хуан Ліпінгом, Чжень Цзе, Ху Хуангом, Чжан Сяньяном, Дун Сяолінем (Pan Qianqian / Huang Liping / Zheng Jie / Hu Huang / Zhan Xiangyang / Dong Xiaolin).

Фортепіанна версія Ван Цзянь Чжуна цілком вписується в жанрову стилістику європейської фортепіанної мініатюри та демонструє засвоєння композитором більшості колористичних та технічних прийомів, властивих французькому фортепіанному імпресіонізму, який, завдяки захопленню французьких композиторів, зокрема, К. Дебюссі, естетикою орієнталізму, виявився співзвучним із китайською національною традицією.

Колористичний початок яскраво проявляється у вступі та коді (ідентичними за матеріалом, що свідчить про використання композитором принципу картинності і прийому

обрамлення). З суто імпресіоністичних прийомів, що, водночас, підсилюють поетичний образ, закладений в програмі фольклорного зразку, тут наявні прозорі акорди в високому регістрі, що надають звучанню кристалевої ясності та легкості, заповнення подовжених за допомогою педалі акордів у середньому регістрі легкими пасажима по звуках мажорної пентатоники, що імітують одночасно як фактуру деяких творів К. Дебюссі (навіть тих, що, згідно з їх програмою, не мають аллюзій на східну культуру, зокрема, подібний фактурний прийом застосовано французьким композитором в середньому розділі прелюдії «Вітрила»), так і прийоми гри на китайських струнно-щипкових інструментах (таких як піпа, чжунжуань та ін.).

Досить показовим у вступі та коді є застосування типового для європейської фортепіанної музики XIX–XX століть прийому октавного *martellato*. Якщо в творах європейських композиторів він найчастіше є засобом, що використовується для створення потужного оркестрового звучання в кульмінаціях, то тут, завдяки перенесенню в високий регістр та нюансу *p*, він стає також суто колористичною деталлю. Також цей елемент відтворює мелодичні структури, що виконуються китайськими струнно-щипковими інструментами. Звуковий образ останніх також опосередковано передається завдяки арпеджованим акордам (також у високому регістрі). Водночас цей засіб формує й імпресіоністичний звуковий образ фортепіано в цій п'єсі.

Структура фортепіанної п'єси є доволі лаконічною. Це тричастинна репризна форма зі вступом і кодою. Фактично тричастинність формується завдяки вільному трактуванню двочастинної структури, типової для танцювальних інструментальних мелодій багатьох народів світу. У п'єсі Ван Цзян Чжуна після вступу викладено першу частину (А), потім, другу частину фольклорного прообразу (В), потім коротка зв'язка підводить до репризи частини А. При цьому частину В можна охарактеризувати як середній розділ розробкового типу: тут ущільнюється фактура (восьмі тривалості в акомпанементі змінюються на шістнадцяті, основна мелодична лінія основна мелодична лінія подекуди «потовщується» за допомогою акордів), динаміка поступово зростає від *p* до *f*. Таким чином, маємо не погодитись із думкою Ян Чжихао щодо «статичної драматургії»

(Ян Чжихао, 2018, с. 108). Схильність автора до активного тематичного та фактурного розвитку (наскільки це можливо в межах такої лаконічної за формою та вишуканої мініатюри) підтверджує й характер репризи. Поява теми А збігається з кульмінацією середнього розділу, їй передують проведення елементу з октавами *martellato*, похідного від матеріалу вступу, який тут використаний в більш традиційному для європейської фортепіанної музики ключі – як засіб підсилення звучання.

Реприза представляє собою урочисто-святкове за характером проведення теми А. Композитор майстерно застосовує прийом фактурного *crescendo* протягом твору: матеріал частини А викладається в прозорому високому регістрі на тлі дуже скромних за регістровим об'ємом фігурацій восьмими, натомість, протягом частини В та в репризі фактурний об'єм розширюється завдяки залученню басових нот в низькому регістрі, яких майже не було в першому розділі, фігурації супроводу ущільнюються завдяки подрібненню тривалостей (шістнадцяті замість восьмих).

В коді знову спостерігаємо спад динаміки та розрідження фактури.

Таким чином, в межах дуже скромної за масштабом мініатюри Ван Цзян Чжун вибудовує драматургію хвилеподібного типу.

Слід зазначити, що попри очевидну орієнтацію композитора на імпресіоністичну естетику та прийоми фортепіанного викладу, він не намагається усюди наслідувати багатшаровість та поліфонічність фактури творів К. Дебюссі або М. Равеля, залучаючи значну меншу кількість фактурних елементів. Це викликає асоціації з китайським живописом, що відрізняється значною економією засобів та мінімалістичною стриманістю.

Водночас прозорість та легкість звучання значно підсилює поетичний зміст програмної назви.

Оркестрова версія «Кольорових хмар в погоні за Місяцем», виконана у 2021 році, демонструє дещо інший підхід до втілення фольклорного інваріанту.

Якщо в мініатюрі Ван Цзян Чжуна домінують камерна естетика, лаконізм та увага до дрібних деталей і водночас економія засобів, то оркестрова версія демонструє епічний розмах, багатобарвність та масштабність.

Партитуру створену для того типу китайського оркестру, який склався протягом XX століття вже під впливом європейських оркестрів. Від останніх іде розподіл інструментів (у нотному записі й на сцені) за групами, охоплення всього регістрового діапазону. Такий оркестр зазвичай має групи духових, струнно-щипкових, струнно-смичкових та ударних інструментів. Струнно-смичкова група зазвичай має в своєму складі ерху та інструменти, що були створені вже на початку XX століття на базі цього інструмента за аналогією з віолончеллю та контрабасом – *геху* та *диангеху*. Замість цих інструментів у сучасних китайських оркестрах також використовуються власне віолончелі та контрабаси. Такі поєднання інструментів свідчать про активну взаємодію національних та європейських інструментальних традицій.

Транскрипція, створена для Китайського національного традиційного оркестру, має більш розгорнуту форму, ніж фортепіанна мініатюра. Вона відкривається доволі розлогим вступом, що складається з соло ксилофона на тлі тремоло ерху та піпа (струнно-смичкова та струнно-щипкова групи), що створює яскраве темброве поєднання. Гармонічний план цього фрагменту свідчить про вплив певних стильових напрямів європейської академічної музики XX ст., зокрема неофольклоризму: акордова вертикаль складається з нашарувань квартових гармоній, що додає звучанню водночас сучасності та архаїчності. Другим елементом вступу є імпровізаційна каденція двох *женгів* (сучасний різновид стародавньої китайської цитри). Безпосередньо тему готує третій елемент – хід звуками мажорної пентатоніки, викладений крупними тривалостями, у виконанні всієї струнно-щипкової групи.

Основна тема викладається групою ерху, дубльована бамбуковими флейтами, у супроводі струнно-щипкових інструментів та віолончелей і контрабасів. Слід зазначити, що на відміну від фортепіанної п'єси, частина А повторюється двічі. У другому проведенні основна мелодична лінія темброво варіюється, розподіляючись між ерху та струнно-щипковими інструментами. Яскравою тут є контрапункт до основної теми – хід звуками пентатоніки, що повторюється почергово в партії струнно-смичкових або струнно-щипкових інструментів.

В розділі В основна мелодична лінія переходить з регістру в регістр – початкова фраза виконується групою других ерху (група ерху розподілена в сучасних оркестрах традиційних інструментів за аналогією з першими і другими скрипками в європейському оркестрі) в нижчій теситурі, далі переходить до перших ерху, в вищий регістр. Далі окремі звороти теми ерху вступають в діалог з пентатонними ходами та трелями в партіях флейт та струнно-щипкових інструментів. Досить оригінальним є застосування в цьому фрагменті *pizzicato* віолончелей та контрабасів, що викликає асоціації з прийомом «walking bass» у джазі. Однак басова лінія також частково окреслює звуки пентатоніки.

Перед репризою в оркестровій транскрипції з'являється фрагмент, що виконує функцію зв'язки і, водночас, контрастного тематичного елементу: його басова лінія досить несподівано наслідує латиноамериканські ритми (фігура дві чверті з точкою та чверті в розмірі 4/4), тут навіть застосовується ударний інструмент конга (що є розповсюдженим в афро-кубінській музиці, але також часто зустрічається в сучасних китайських оркестрах разом з національними інструментами). Водночас основна мелодична лінія засновується на пентатонних зворотах, що створює ефект полістилістики.

Цей фрагмент підводить до репризи, що також відкривається кульмінаційним проведенням теми А.

Завершується оркестрова транскрипція короткою кодою, що містить окремі звороти теми А, але не повторює матеріал вступу. Тут наявна лише темброва «арка» – в коді, як і вступі використовується звучання ксилофону, але тут він виконує не соло, а лише невеликий мелодичний контрапункт до основної мелодичної лінії.

Автори оркестрової версії, як і Ван Цзянь Чжун, використовують принцип фактурного *crescendo*, хоча він виражений значно слабше, ніж в фортепіанній версії. Загалом, драматургія оркестрової транскрипції є більш статичною, єдиним контрастним елементом є розділ зв'язка перед репризою. Це значно більше корелює з естетикою китайської традиційної музики, ніж зі стильовими настановами європейської фортепіанної музики, якими керувався Ван Цзянь Чжун, створюючи свою інтерпретацію фольклорного інваріанту.

Висновки. Отже, фольклорний інваріант композиції «Кольорові хмари в погоні за Місяцем» зазнає найрізноманітніших трансформацій у різних інструментальних версіях. При цьому відбувається й постійна взаємодія національних та європейських або інших стильових елементів. У фортепіанній транскрипції традиційний матеріал зазнає впливу імпресіоністичної естетики і, водночас, європейських принципів мислення, що виявляється у фактурному викладі, й у способах розвитку тематизму (елементи, що відсилають як до творів К. Дебюссі, так і до фактурних формул національних струнно-щипкових інструментів, фактурне *crescendo*, хвилеподібна драматургія). Водночас, Ван Цзян Чжун, створюючи фортепіанну транскрипцію фольклорної мелодії, вбирає в себе не тільки естетику європейської фортепіанної мініатюри з її камерністю і, водночас, насиченістю змістом, лаконізмом та економією засобів, але й естетику китайського живопису й поезії з їх стриманістю та водночас вишуканістю.

В оркестровій версії, виконаній Китайським національним традиційним оркестром, взаємодія питома китайських та світових стильових рис виражається як в самому складі оркестру (поєднання національних інструментів та європейських, їх розподіл на групи за

аналогією з європейськими оркестрами), так і на рівні гармонії та тематизму: квартові гармонії, властиві академічній музиці ХХ століття у поєднанні з пентатонними зворотами, вкраплення латиноамериканських тембрів та ритмів. Залучення таких яскравих інонаціональних ритмоінтонаційних елементів наближає цей зразок транскрипції до сучасного напрямку «world music». Водночас в оркестровій транскрипції значно менше, ніж в фортепіанній виражене тяжіння до активного тематичного розвитку (зокрема, фактурними засобами), характерне для європейської музики, на перший план виходить статичність драматургії, властива китайським традиційним інструментальним творам.

Нарешті, гнучким та варіативним стає сам образно-семантичний план фольклорного прообразу. В фортепіанній версії Ван Цян Чжуна акцентовано поетичність та вишуканість закладену в традиційній темі, в оркестровій транскрипції підсилюється жанровість, епічний образний нахил та театральний початок. Якщо фортепіанна мініатюра викликає асоціації з китайською поезією та живописом, то оркестрова транскрипція – насамперед із яскравими придворними діями та виставами традиційного музичного театру з їх декоративністю та пишністю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
2. Власова С. А. Технологічні аспекти хорового аранжування. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 19. Т. 3. 2019. С. 71–74.
3. Гіга С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 1, 2023. С. 103–110.
4. Давітадзе А. Г. Жанр обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена : дис. ... д-ра філософії : 025 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 334 с.
5. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
6. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 222–227.
7. Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 220–240.
8. Ян Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 211 с.
9. Dei Baishen. The Art of Translating Traditional Chinese Music for Piano. Collection of Articles. Liaoning: Shenyang Conservatory of Music. 1999. No. 3. 112 pages. (代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘 — 辽宁, 1999. — №3, 112 页).

10. Liu Idi. Artistic Techniques and Features of Adapting Wan Zhian Zhong's Piano Piece – The Case of «Colorful Clouds Chasing the Moon». *Theatrical House*, Issue 20, 2020. P. 88 (刘一迪: 《戏剧之家》: 2020 年第 20 期, 武汉: 湖北省戏剧家协会。)

11. Wan Xiuan. Artistic characterization and performance analysis of «Colored Clouds over the Moon». *Drama House*. Issue 06, 2022. P. 93–94 (王诗媛 《戏剧之家》: 2022 年第 06 期, 武汉市: 湖北省戏剧家协会。)

REFERENCES:

1. Borysenko M. Yu. (2005) Zhanr transkryptsii v systemi individualnoho kompozytorskoho stylu [Transcription genre in the system of individual composer's style] : Candidate's thesis. Kharkiv, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

2. Davitadze A. H. (2021) Zhanr obrobky narodnoi pisni v tvorchosti L. van Betkhovena [The Genre of Folk Song Processing in the Works of L. van Beethoven] : PhD: 025 thesis. Kharkiv, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

3. Dei Baishen (1999). The Art of Translating Traditional Chinese Music for Piano. Collection of Articles. Liaoning: Shenyang Conservatory of Music. 1999. No. 3, 112. (代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘 - - 辽宁, 1999. - №3, 112 页) [In Chinese].

4. Dmytruk I. I. (2009) Zhanr perekladu ta yoho riznovydy v suchasnomu bandurnomu mystetstvi [The genre of translation and its varieties in contemporary bandura art] : Candidate's thesis. Lviv, Lysenko Lviv State Music Academy [in Ukrainian].

5. Giga S. Poniattia aranzhuvannia v konteksti suchasnoho terminolohichnoho dyskursu [The Concept of Arrangement in the Context of Contemporary Terminological Discourse]. *Actual Problems of Humanitarian Sciences*. Issue 67, Volume 1, 2023, 103–110 [in Ukrainian].

6. Konovalova I. Yu. (2020) Smyslovi vymiry muzychnoi obrobky yak mystetskoho yavyscha i sfery kompozytorskoï interpretatsii [The semantic dimensions of music processing as an artistic phenomenon and the sphere of composer's interpretation]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph*. Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 220–240 [in Ukrainian].

7. Liu Idi (2020). Artistic Techniques and Features of Adapting Wan Zhian Zhong's Piano Piece – The Case of «Colorful Clouds Chasing the Moon». *Theatrical House*, Issue 20, 88 (刘一迪: 《戏剧之家》: 2020 年第 20 期, 武汉: 湖北省戏剧家协会。) [In Chinese].

8. Vlasova S. A. (2019) Tekhnolohichni aspekty khorovoho aranzhuvannia [Technological aspects of choral arrangement]. *Innovative pedagogy*. Issue 19, Vol. 3, 71–74 [in Ukrainian].

9. Wan Xiuan (2022). Artistic characterization and performance analysis of «Colored Clouds over the Moon». *Drama House*. Issue 06, 93–94 (王诗媛 《戏剧之家》: 2022 年第 06 期, 武汉市: 湖北省戏剧家协会。) [In Chinese].

10. Yan Chzhykhao (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan i transkryptsii u fortepiannii tvorchosti kytaiskyykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolittia [Typological features of processing, arrangement, and transcription in the piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st century] : Candidate's thesis. Lviv, Lysenko Lviv State Music Academy [in Ukrainian].

11. Zosim O. L. (2023) Televiziynyi proiekt «Koliadky na Kudriavtsi» yak forma zberezhennia ta aktualizatsii ukrain-skoho folkloru [Television project «Carols on Kudriavka» as a form of preservation and actualisation of Ukrainian folklore]. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts : scientific journal*. № 1, 222–227 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.01:781.1]+001.1:78.06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-15>**Чень Лі***аспірантка кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002***ORCID:** 0009-0002-9870-1173

Бібліографічний опис статті: Лі, Чень (2025). Поняття звукового образу у світлі наукової рефлексії: багатовекторність осмислення. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 113–119, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-15>

ПОНЯТТЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ У СВІТЛІ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ: БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ ОСМИСЛЕННЯ

У статті розглянуто поняття звукового образу, яке дістало різноаспектного осмислення в наукових працях. **Метою** є узагальнення наукових поглядів і підходів щодо поняття звукообразу (звукового образу), які склались в сучасній музикознавчій літературі, із залученням точок зору на цей предмет, сформульованих в суміжних мистецтвознавчих сферах, з метою розширення уявлень про нього як про складний, багаторівневий і міждисциплінарний. У статті застосовані загальнонаукові і спеціальні наукові **методи** і підходи, зокрема аналізу і синтезу, системний, компаративний, функціональний. **Наукова новизна** полягає в узагальненні різноманітних точок зору на поняття звукового образу з артикулюванням його міждисциплінарної, різновекторної і багаторівневої специфіки. **Висновки.** З'ясовано, що поняття звукообраз (звуковий образ) у сучасному музикознавстві є феноменом, який функціонує на перетині суто музичних (музикознавчих, виконавських, композиторських) і міждисциплінарних підходів. Аналіз наукових джерел засвідчив різноспрямованість розробки поняття, продуктивність його дослідження у різних площинах: інструментальної специфіки, стилю, жанру, різноманітних мистецьких практик тощо. Звукообраз постає багаторівневим утворенням – від метафізичних онто-сонологічних моделей до конкретних проявів у фактурі, тембрі та виконавській практиці. Встановлено, що різні підходи до окреслення поняттєвих меж звукообразу формують розгалужене поле методологічних стратегій: онто-сонологічну, стильово-інструментальну, жанрову, культурологічну тощо. Широкий спектр дослідницьких оптик доводить потенціал поняття для подальшої наукової розробки. Підкреслено, що відсутність універсальної методики аналізу звукообразу зумовлена об'єктивною багатовимірністю і багаторівневістю поняття. Водночас сучасні наукові напрацювання формують основу для подальшого методологічного синтезу, зокрема з позицій когнітивного музикознавства, семіотики, культурології та аудіовізуальних студій.

Ключові слова: звуковий образ, інструмент, стиль, жанр, тембр, фактура, звук.

Qian LI*Postgraduate Student, Department of Musicology and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87, Romenska St, Sumy, Ukraine, 40002***ORCID:** 0009-0002-9870-1173

To cite this article: Li, Qian (2025). Poniattia zvukovoho obrazu u svitli naukovoï refleksii: bahatovektornist osmyslennia [The concept of the sound image in the context of scholarly reflection: multivector interpretations]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 113–119, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-15>

THE CONCEPT OF THE SOUND IMAGE IN THE CONTEXT OF SCHOLARLY REFLECTION: MULTIVECTOR INTERPRETATIONS

The article examines the concept of the sound image, which has received multifaceted scholarly interpretation. The **aim** is to summarize the scientific views and approaches to the concept of the sound image as developed in contemporary musicological literature, involving perspectives formulated in related fields of art studies, with the intention of expanding the understanding of this category as complex, multilayered, and interdisciplinary. The study applies general scientific and specialized **methods** and approaches, including analysis and synthesis, as well as systemic, comparative, and functional methods. **The scientific novelty** lies in the generalization of various viewpoints on the sound image, with an emphasis on articulating its interdisciplinary, multidirectional, and multilevel specificity. **Conclusions.** It has been established that the concept of the sound image in modern musicology functions as a phenomenon situated at the intersection of strictly musical (musicological, performance, and compositional) and interdisciplinary approaches. The analysis of scholarly sources

revealed the diversity of its development and the effectiveness of its exploration in various dimensions: instrumental specificity, style, genre, and different artistic practices. The sound image appears as a multilevel construct – from metaphysical onto-sonological models to concrete manifestations in texture, timbre, and performance practice. It has been determined that the plurality of approaches to defining the conceptual boundaries of the sound image forms an extensive methodological field, including onto-sonological, stylistic-instrumental, genre-based, and cultural approaches. The wide range of research perspectives underscores the potential of the concept for further scholarly development. It is emphasized that the absence of a universal methodology for analyzing the sound image is conditioned by the objective multidimensionality and multilayered nature of the category. At the same time, contemporary scholarly works form the basis for future methodological synthesis, particularly within the frameworks of cognitive musicology, semiotics, cultural studies, and audiovisual studies.

Key words: sound image, instrument, style, genre, timbre, texture, sound.

Актуальність проблеми. Поняття звукообразу (звукового образу) є доволі сталим у сучасному музикознавстві. В науковій літературі воно застосовується відповідно до двох стратегій: з чітким окресленням смислових меж або як таке, що є загальновідомим і зрозумілим. Таким чином, поняття «звукообраз» не завжди є строго визначеним у музикознавстві, що становить важливий аспект актуальності обраної теми. Не менш важливим аспектом є відсутність чіткої методики аналізу звукообразу, у зв'язку з чим нерідко шляхом його дослідження обирається вивчення стилістичних особливостей творів (що виявляється продуктивним, однак іноді недостатнім), а головним інструментом – описовість. Аналіз емпіричних даних, на яких має базуватись дослідження звукообразу (що природним чином зумовлено самим предметом), має виходити на масштабний рівень узагальнень, на якому виявлятимуть чинність певні «налаштування» – тенденції, принципи, інструменти, що має вивести на загальну методику і методологію дослідження звукообразу. Третім аспектом актуальності можна вважати той факт, що дане поняття є міждисциплінарним, і цілком доцільним в його вивченні може бути врахування та залучення досвіду суміжних музикознавству сфер (літературознавства, мистецтвознавства, культурології тощо), чого також бракує в сучасній українській музикознавчій думці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні роки сформувався науковий дискурс, який розгортається навколо поняття звукообразу (звукового образу). Його утворюють різні за жанром, масштабом і цілями дослідження. Це, передусім, ґрунтовні дисертації і монографії (Рябуха, 2017; Кучма, 2021; Шевченко, 2023; Kalashnyuk, Loshkov, 2024), а також статті (Ван Яньсуй 2022; 2023; Желєзняк, 2018, 2021; Марченко, 2019; Волкомор, 2020; Плаксіна, 2020; Жила, 2024; Калашник, 2025). Якщо

в масштабних працях звукообраз (звуковий образ) найчастіше є спеціальним предметом дослідження, то в статтях нерідко він вивчається у зв'язку і в контексті різноманітної проблематики – стильової, жанрової, технічної тощо. Чинником, що слугує демаркаційною лінією, за якою можна виокремити групи робіт і напрями дослідження, є також об'єкт, до якого відноситься поняття звукообразу. Найчастіше це інструмент, але може бути і жанр, стиль, конкретний твір тощо. Це змінює ракурс дослідження, відповідно потребує пошуку інструментарію аналізу. Викладені міркування ставлять під сумнів створення загальної методики і методології звукообразу, про що йшлося вище. Однак це не означає, що вона не може бути сформована на основі тих досліджень, які вже існують. Підкреслимо, що в межах цієї статті така амбітна мета не ставиться.

Метою даної статті є узагальнення наукових поглядів і підходів щодо поняття звукообразу (звукового образу), які склались в сучасній музикознавчій літературі, із залученням точок зору на цей предмет, сформульованих в суміжних мистецтвознавчих сферах, з метою розширення уявлень про нього як про складний, багаторівневий і міждисциплінарний.

Методологія статті базується на комплексі загальнонаукових і спеціальних наукових методів і підходів, зокрема аналізу і синтезу, системному, компаративному, функціональному, націлених на вирішення сформульованої в статті мети.

Виклад основного матеріалу дослідження. У цілій низці музикознавчих праць звукообраз (звуковий образ) постає центральним предметом дослідження, відповідно, автори пропонують адекватні йому шляхи пізнання і методи аналізу, пропонують дефініцію. У ґрунтовному дисертаційному дослідженні Н. Рябухи «звуковий образ» розробляється як категорія сучасного музикознавства, складний системний

концепт, який дістає осмислення на декількох рівнях: від звукового образу світу через звуковий образ епохи до звукового образу інструмента (фортепіано). Концепт «звуковий образ світу» детермінований його онтологією і сонології культури, що дозволяє представити його як мета-структуру (Рябуха, 2017, с. 396) у світлі запропонованого авторкою онто-сонологічного підходу. Відповідно, авторка пропонує наступні визначення: «Звуковий образ світу – це духовна форма пізнання та відтворення онтологічної, соціокультурної, гносеологічної, сонологічної, національно-ментальної, символічної, індивідуально-стильової специфіки музики – царині звукового Логосу Буття» (Рябуха, 2017, с. 402). Звуковий образ інструмента трактується дослідницею як засіб відбиття концепції звуковідчуття митця, при цьому він отримує подвійну детермінацію – з одного боку, композитора, з іншого, виконавця. Серед параметрів інструментального мислення композитора Н. Рябуха називає акустичні, темброво-колеристичні, ладово-гармонічні, ритмо-фактурні, фоно-артикуляційні, темпово-динамічні, що втілюються виконавцем за допомогою темброво-артикульованого звучання (Рябуха, 2017, с. 397). Відповідно, цей комплекс впливає на створення звукового образу фортепіано в конкретному творі.

У свою чергу, Н. Кучма також пропонує підхід до поняття звукового образу інструмента з точки зору взаємодії інтерпретатора/композитора та інструмента. Як і Н. Рябуха, дослідниця трактує поняття як багаторівневе і пропонує вивчати його багатоаспектно. Воно, на її думку, може бути спроектовано на організацію музичної фактури, особливості музичного мовлення того чи іншого музиканта, досліджено в технологічному та художньо-естетичному аспектах (Кучма, 2021, с. 164). Положення, викладені в дисертаціях Н. Рябухи та Н. Кучми, на нашу думку, закладають міцний фундамент для створення загальної методики і методології дослідження звукового образу в різних площинах, не тільки з перспективи певного інструменту.

Продовжуючи лінію звукообразів конкретних інструментів, звернемось до монографії М. Калашник та Ю. Лошкова (Kalashnyk, Loshkov, 2024). Автори не пропонують власної дефініції звукообразу, спираючись на літературу, яка присвячена цій проблематиці, однак ясно окреслюють межі цього поняття,

досліджуючи баянне і акордеоне мистецтво в стильовій, жанровій, стилістичній, технічній, педагогічній площинах, створюючи його детальну панораму. Тим самим звуковий образ інструмента постає в контексті української музичної культури в різних проєкціях відповідно до тієї функції, який інструмент відіграє в певній сфері. Звуковий образ акордеона досліджено також в статті Є. Жили (Жила, 2024) на прикладі творів В. Зубицького та П. Роффі. Автор розглядає акордеон як інструмент, що у XX–XXI століттях набуває повноправного академічного статусу, вільно функціонуючи між академічною, естрадною та джазовою сферами. Спираючись на комплекс методів дослідження, автор окреслює специфіку художнього мислення сучасних митців, у якому звукообраз акордеона відображає процес дифузії стилів і культур, характерний для метамодерного мистецтва. Аналізуючи твір В. Зубицького, дослідник доходить висновків щодо дифузного і полікультурного характеру звукового образу, у якому співіснують елементи концертності, сонатності, вокальної кантилени та театральної видовищності. Акордеон виступає «актором» у сценічному просторі, а його образ постає відкритим, «ризомним», що вбирає багатопланові культурні сенси (Жила, 2024, с. 23). У творі П. Роффі звукообраз формується на основі барокових алюзій, концепту *perpetuum mobile* і використання сонорних та перкусійних ефектів. Композиційна дихотомія руху й статичності створює подвійну іпостась інструмента: технічно-віртуозну (резонанс із класицистичною і романтичною традицією) та кантиленну, що тяжіє до сакральності (Жила, 2024, с. 23). Узагальнюючи, Є. Жила визначає звукообраз акордеона як крос-культурний, динамічний і поліфонічний феномен, який у сучасній культурі синтезує досвід минулих епох і новітні техніко-виразові пошуки (Жила, 2024, с. 23).

Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського досліджується в статті М. Калашник (2025). Спираючись на концепцію звукового образу Н. Рябухи, авторка досліджує звукообраз фортепіано у творчості композитора як відображення сучасних тенденцій оновлення звукового простору. Дослідження звукового образу здійснюється на різних рівнях: від емансипованого звуку на мікрорівні (Калашник, 2025, с. 75), через концептуальний, жанровий, інтонаційний

рівні. Звукообраз фортепіано у О. Щетинського трактується як індивідуалізована модель інструментального мислення, що поєднує філософські та сакральні ідеї. На жанровому рівні він виявляється в «індивідуалізованих інтерпретаціях жанрових моделей академічної традиції, зокрема позначених відносною закріпленістю композиційно-структурних та концептуальних параметрів» (Калашник, 2025, с. 78). На інтонаційному рівні звукообраз фортепіано відзначається вокальністю, монодійністю, емансипацією дисонансу, трактуванням акордової вертикалі як самостійного сонорного комплексу. Важливу роль відіграють імпліцитне звучання, пауза та принципи «нової простоти», що створюють драматургію статичності і внутрішньої зосередженості (Калашник, 2025, с. 78). Фортепіанний звук у О. Щетинського – це носій метатекстуальності, концентрат культурної пам'яті, який поєднує сакральне, філософське й екзистенційне начала. Звукообраз інструмента у митця не є експериментально-радикальним, а радше інтроспективним і духовно зосередженим, спрямованим на комунікацію між виконавцем і слухачем.

Звукообраз бандури і його трансформації в творчості М. Лисенка досліджує Р. Шевченко. Обираючи обробки народних пісень та солоспівів і застосовуючи поняттєвий апарат семіотики і музикознавства, авторка вивчає, яким чином семантика звучання бандури втілюється у фортепіанній фактурі і вокальній партії творів. Адже, як вона справедливо вважає, «прийоми гри кобзарів стали складовим компонентом музичної мови композитора, а бандура набула значення національного звукового символу, що зберігається у традиційній культурі українців та передається від покоління до покоління» (Шевченко, 2023, с. 221). Це пояснює стійке звернення до звукообразу бандури фундатора української композиторської школи.

М. Марченко (2019) досліджує звукообраз в жанровій площині, звертаючись до партесного концерту. Авторка вивчає звуковий образ через фокус взаємодії музичної інтонації та риторичних фігур, у зв'язку з чим виділяє наступні аспекти звукового образу: визначальна роль слова, декламаційність, емоційність вислову, ораторська інтонація, тяжіння до взаємодії зі слухачем, просторовість, «відкритість», символічність, діалогічність (Марченко, 2019, с. 153).

М. Марченко підкреслює, що реалізації цих аспектів у виконавській практиці дозволяє втілити історично-достовірний звуковий образ (Марченко, 2019, с. 160). Таким чином, М. Марченко розробляє поняття звукообразу в жанровій площині та в кореляції з особливостями певної історичної епохи (що дозволяє провести паралелі з працею Н. Рябухи), поєднуючи теоретично-музикознавчу проєкцію з виконавською. Дослідження звукового образу в розрізі жанру представлено в статті Яньсуй Ван, в якій розглянуто історію формування звукообразу пасторалі, що відтворює ідилічний світ природи, гармонію людини й довкілля. Автор простежує еволюцію жанру від античної буколічної поезії до доби рококо, коли пастораль остаточно закріпилася як самостійний тип художнього мислення. Звукообраз дослідником визначається як «сукупність музичних елементів (інтонацій, співзвуч, що мають певну висоту, тривалість, темброву, ладову, динамічну забарвленість, гармонічний колорит, ритмічно і метрично організованих в часі), що створюють за допомогою асоціацій уявлення про об'єкт, явище, певну подію» (Яньсуй Ван, 2022, с. 95). З опорою на концепцію Н. Рябухи автор трактує звуковий образ психофізіологічним феноменом, що поєднує фізичне звучання та емоційно-сміслову сприйняття. Досліджуючи звуковий образ жанру пасторалі, автор робить висновок, що до XVIII ст. в музичному мистецтві утвердився стійкий комплекс звукових засобів пасторальності: імітації співу птахів, водних шумів, перегуків голосів, звучання флейти, волинок, лютні, спокійні темпи й м'яка гармонія. Отже, звукообраз пасторалі як узагальнений символ гармонії, спокою й поетизації природи формується засобами тембрової, ритмічної та інтонаційної організації звучання, а також відображає зміну стильових парадигм від античної простоти до рококової витонченості.

В розрізі жанрової специфіки звуковий образ досліджує О. Плаксина (2020) на прикладі аналізу композицій фолк-метал гурту «Eluveitie». Авторка, з опорою на концепцію Н. Рябухи, досліджує звукообраз як спосіб відображення одночасно національно-специфічного та загального, універсального, архаїчного і сучасного, що відповідає сучасним тенденціям глобалізації та глокалізації. Дослідниця бере до уваги не тільки інтонаційну та темброву складову звукового образу, але і вербальну складову – звучання

мови. Вона вважає, що звуковий образ в композиціях гурту утворюється завдяки: «1) застосуванню звуко-акустичних знаків епох у полішаровій композиції («тяжкого» електронного звучання та звучання акустичних академічних, а також народних інструментів); 2) використання фонізму давньої галльської мови, спеціально реконструйованої учасниками групи; 3) опрацювання кельтських мелодій, що органічно вплітаються у контекст сучасної естрадної композиції» (Плаксина, 2020, с. 82).

Звернемось до трактування звукового образу у суміжних мистецтвознавчих сферах. С. Железняк (2018) окреслює межі звукообразу в сучасній аудіовізуальній культурі, пропонуючи таку його дефініцію: «Звуковий образ – передавання або відтворення об'єктивної й суб'єктивної (що відображає емоції, уявлення, ідеї) реальності, її певної частини звуковими засобами (звуками, їх видозміною та комбінацією)» (Железняк, 2018, с. 200).

Автор виокремлює структурні елементи звукового образу, зокрема: тембр, гучність, просторовість та перспективу, темп і ритм, поєднання з іншими звуковими елементами. Також дослідник класифікує звукові образи на натуралістичний, або реалістичний; емоційний, або виразний, символічний, комбінований (Железняк, 2018, с. 200-201). Таким чином, згідно з С. Железняком, звукозоровий образ – це художній образ, створений звуковими засобами (запис, обробка, монтаж) у межах аудіовізуального твору, який через взаємодію зі зображенням (або автономно) формує сприйняття, значення і емоційний вплив. Він має і технологічний, і художній аспект, і входить у класифікацію видів звучання за їхньою функцією в екранному творі. В іншій статті С. Железняк (2021) досліджує взаємодію звукового та зображального рядів в творах аудіовізуального мистецтва, що становить окремий вектор досліджуваної проблематики, розгляд якого не ставиться за мету в контексті даної роботи.

У статті В. Волкомора (2020) поняття звукообразу розглядається як ключова категорія музичної та аудіомистецької практики, зокрема в контексті звукозапису й композиції. Автор спирається на художньо-естетичну концепцію

формування звукового образу, сформульовану П. Шеффером, яка вплинула на мистецтво звукозапису. Мова йде про різноманітні жанри студійної музики («експериментальна електроакустична музика, радіо-арт та «звукова поезія»»), а також прийоми сучасного звукозапису в роботі зі звуком. запропоновані ним прийоми і методи широко використовуються в сучасному звукозаписі для покращення звуку (Волкомор, 2020, с. 141).

Висновки. У ході дослідження з'ясовано, що поняття звукообраз (звуковий образ) у сучасному музикознавстві є феноменом, який функціонує на перетині суто музичних (музикознавчих, виконавських, композиторських) і міждисциплінарних підходів. Аналіз наукових джерел засвідчив різноспрямованість розробки поняття, продуктивність його дослідження у різних площинах: інструментальної специфіки, стилю, жанру, різноманітних мистецьких практик тощо. Звукообраз постає багаторівневим утворенням – від метафізичних онто-сонологічних моделей до конкретних проявів у фактурі, тембрі та виконавській практиці. Встановлено, що різні підходи до окреслення поняттєвих меж звукообразу формують розгалужене поле методологічних стратегій: онто-сонологічну, стильово-інструментальну, жанрову, культурологічну тощо. Широкий спектр дослідницьких оптик доводить потенціал поняття для подальшої наукової розробки. Підкреслено, що відсутність універсальної методики аналізу звукообразу зумовлена об'єктивною багатовимірністю і багаторівневістю поняття. Водночас сучасні наукові напрацювання формують основу для подальшого методологічного синтезу, зокрема з позицій когнітивного музикознавства, семіотики, культурології та аудіовізуальних студій.

Звукообраз є продуктивним інструментом наукового осмислення музичного мистецтва, здатним забезпечити глибше розуміння художньої природи звуку, його комунікативних і семантичних можливостей. Перспективи подальших досліджень убачаються у створенні цілісної міждисциплінарної методології аналізу звукообразу, що поєднуватиме теоретичні та практичні підходи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Яньсуй. Звукообраз як категорія музичного мистецтва. *Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results»* (December 28–29, 2023). Rome, Italy, 2023. С. 174–177.

2. Волкомор В. В. Художньо-естетичні концепції формування звукового образу. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. 2020. Вип. 38. С. 137–142.
3. Желєзняк С. Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі. *The Culturology Ideas*. 2018. № 14. С. 199–204. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204>.
4. Желєзняк С. Взаємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі. *The Culturology Ideas*. 2021. № 20. С. 171–178. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.171-178>.
5. Жила Є. М. Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 2 (05). С. 20–24.
6. Калашник М. Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 73–80.
7. Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть: дисертація доктора філософії. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021. 204 с.
8. Марченко М. Осмислення звукового образу партесного твору через зв'язок музичного та риторичного мистецтв у XVII столітті. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії*. 2019. № 58. С. 149–161. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.12>.
9. Плаксина О. До питання специфіки звукообразу в сучасному європейському естрадному музичному мистецтві. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. Вип. 19. С. 74–82. DOI: <https://doi.org/10.33287/222035>.
10. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дисертація доктора мистецтвознавства. Харків: Харківська державна академія культури, 2017. 456 с.
11. Шевченко Р. С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка»): дисертація доктора філософії. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023. 522 с.
12. Яньсуй Ван. Становлення звукообразу пасторалі в західноєвропейській музиці: від античності до рококо. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53, т. 1. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-12>.
13. Kalashnyk M.P., Loshkov Yu.I. The sound image of the accordion in the modern national artistic space: Monograph under the editorship Prof. Mykhailychenko O.V. / LAP LAMBERT Academic Publishing, 2024. 114 p.

REFERENCES:

1. Wang Yansui. (2023). Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho mystetstva [Sound image as a category of musical art]. Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results» (December 28–29, 2023), 174–177 [in Ukrainian].
2. Volkomor, V. V. (2020). Khudozhno-estetychni kontseptsii formuvannia zvukovoho obrazu [Artistic and aesthetic concepts of forming the sound image]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 38, 137–142 [in Ukrainian].
3. Zheliezniak, S. (2018). Problematyka vyznachennia y klasyfikatsii zvukovoho obrazu v audiovizualnii kulturi [Issues of defining and classifying the sound image in audiovisual culture]. *The Culturology Ideas*, 14, 199–204. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204> [in Ukrainian].
4. Zheliezniak, S. (2021). Vzaiemodiia zvuku y zobrazhennia v suchasni audiovizualnii kulturi [Interaction of sound and image in contemporary audiovisual culture]. *The Culturology Ideas*, 20, 171–178. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.171-178> [in Ukrainian].
5. Zhyla, Ye. M. (2024). Zvukovy obraz akordeona v suchasnomu khudozhnomu prostori [The sound image of the accordion in the contemporary artistic space]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2(05), 20–24 [in Ukrainian].
6. Kalashnyk, M. (2025). Zvukoobraz fortepiano u tvorchosti O. Shchetynskoho [The sound image of the piano in the works of O. Shchetynsky]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 73–80 [in Ukrainian].
7. Kuchma, N. A. (2021). Vtlenennia zvukovoho obrazu fortepiano v tsyklakh etiudiv kompozytoriv XIX–XX stolit': Dysertatsiia doktora filosofii [The embodiment of the sound image of the piano in the etude cycles of 19th–20th-century composers: PhD thesis]. Kharkiv National University of Arts [in Ukrainian].
8. Marchenko, M. (2019). Osmyslennia zvukovoho obrazu partesnogo tvoru cherez zv'iazok muzychnoho ta rytorychnoho mystetstv u XVII stolitti [Understanding the sound image of the partes composition through the connection between music and rhetoric in the 17th century]. *Kyivske muzykovedstvo*, 58, 149–161. <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.12> [in Ukrainian].
9. Plaksina, O. (2020). Do pyttannia spetsyfyky zvukoobrazu v suchasnomu yevropeiskomu estradnomu muzychnoti mystetstvi [On the specifics of the sound image in contemporary European popular music]. *Muzykovedcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 19, 74–82. <https://doi.org/10.33287/222035> [in Ukrainian].

10. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: Onto-sonolohichni pidkhiid: Dysertatsiia doktora mystetstvoznavstva [Transformation of the sound image of the world in piano culture: Onto-sonological approach: Doctoral dissertation]. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

11. Shevchenko, R. S. (2023). Transformatsiia zvukoobrazu bandury u tvorchosti M. Lysenka: Dysertatsiia doktora filosofii [Transformation of the sound image of the bandura in the works of M. Lysenko: PhD thesis]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

12. Yansui Wang. (2022). Stanovlennia zvukoobrazu pastorali v zakhidnoievropeiskii muzytsi: Vid antychnosti do rokoko [Formation of the sound image of the pastoral in Western European music: From antiquity to rococo]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 53(1), 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-12> [in Ukrainian].

13. Kalashnyk, M. P., & Loshkov, Yu. I. (2024). The sound image of the accordion in the modern national artistic space: Monograph. LAP LAMBERT Academic Publishing [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.432.083

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-16>**Іван ЛОГВІН***аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000***ORCID:** 0009-0002-9544-0668**Бібліографічний опис статті:** Логвін, І. (2025). Жанрово-стильовий вимір фортепіанного циклу Р. Гана «Le Rossignol Éperdu». *Fine Art and Culture Studies*, 5, 120–129, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-16>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Р. ГАНА «LE ROSSIGNOL ÉPERDU»

Рейнальдо Ган (1874–1947), французький композитор так званої Прекрасної епохи, який досить довгий час залишався маловідомим, а то й другорядним представником французького музичного мистецтва. Лише невелика кількість дослідників, переважно французьких, присвятили увагу його творчому портрету та композиторському доробку. Проте, протягом останніх десятиліть відмічається зростання інтересу до музики Р. Гана. І якщо вокальні опуси й раніше інколи можна було побачити на афішах концертів, то фортепіанна творчість найбільш тривалий час залишалася поза контекстом уявлень про музику Франції кінця XIX початку XX століття (як музикознавців, так і виконавців).

Метою дослідження є визначення основних жанрових та стильових параметрів фортепіанної творчості Рейнальдо Гана, втілених композитором у його циклі з 53х фортепіанних мініатюр «Le Rossignol Éperdu» (Знавісний соловей). У дослідженні використовуються такі **методи**: жанровий – дозволяє окреслити жанрову основу п'єси циклу; стильовий – виявити основні елементи стилів, що формують індивідуальний почерк композитора; семантичний – дослідити образно-тематичний зміст мініатюр, їх внутрішню логіку та зв'язок із художнім світом композитора. **Наукова новизна** полягає у тому, що фортепіанна творчість Р. Гана, представлена циклом «Le Rossignol Éperdu», вперше стала об'єктом дослідницької уваги в українському науковому просторі.

Висновки. Цикл з 53 мініатюр-поем являє собою яскравий приклад втілення програмності, об'єднаний як загальною назвою («Знавісний соловей»), так і назвами кожної з частин (I – «Серія I», II – «Схід», III – «Записна книга мандрівника», IV – «Версаль»). Мініатюри циклу також мають програмні назви, більшість супроводжуються епіграфом або присвятою. Основні образно-тематичні групи поеми циклу становлять: міфологічні та біблійні персонажі; згадки про реальних людей; імпресіоністичні замальовки природи; поеми, в назві яких відображаються витоки музичних жанрів; звернення до портретного жанру. Жанровий синтез реалізований у визначенні п'єси циклу як поеми, хоча за своєю суттю вони є фортепіанними мініатюрами. На прикладі обраних п'єс (№1 – «Frontispice», №34 – «Rêverie nocturne sur le Bosphore», №38 – «Le Jardin de Petrarque», №47 – «La Reine au Jardin») виявлено такі стильові та жанрові тенденції: елементи романтизму (тяжіння до програмності, використання жанру інструментальної мініатюри); елементи імпресіонізму (програма творів, де зустрічаються замальовки природи, зображення психологічних станів); елементи орієнталізму (найяскравіше втілені у другій частині під назвою «Схід»); ускладнена ладо-гармонічна будова музичної тканини, тональна нестабільність, велика кількість хроматизмів та альтерацій; значна роль семантики тональностей.

Ключові слова: творчість Reynaldo Hahn, фортепіанна поема, фортепіанний цикл, фортепіанна творчість, виконавське мистецтво, жанрово-стильова специфіка.

Ivan LOHVIN*Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000***ORCID:** 0009-0002-9544-0668

To cite this article: Lohvin, I. (2025). Zhanrovo-stylovyi vymir fortepiannogo tsyklu R. Hana «Le Rossignol Éperdu» [The genre and style dimension of the piano cycle by R. Hahn "Le Rossignol Éperdu"]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 120–129, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-16>

THE GENRE AND STYLE DIMENSION OF THE PIANO CYCLE BY R. HAHN "LE ROSSIGNOL ÉPERDU"

Reynaldo Hahn (1874–1947), a French composer of the so-called Belle Époque, who for quite a long time remained little-known, or even a secondary representative of French musical art. Only a small number of researchers, mostly French, have devoted attention to his creative portrait and compositional legacy. However, in recent decades there has been a growing interest in the music of R. Hahn. And if vocal opuses could sometimes be seen on concert posters before, then piano creative work remained outside the context of ideas about French music of the late 19th and early 20th centuries (both among musicologists and performers).

The aim of the study is to determine the main genre and style parameters of the piano creative work of Reynaldo Hahn, embodied by the composer in his cycle of 53 piano miniatures «Le Rossignol Éperdu» («The Lost Nightingale»). The following **methods** are used in the study: the genre one – allows to outline the genre basis of the pieces of the cycle; the style one – to identify the main elements of styles that form the individual style of the composer; the semantic one – to investigate the figurative and thematic content of the miniatures, their internal logic and connection with the artistic world of the composer. **The scientific novelty** lies in the fact that the piano creative work of R. Hahn, represented by the cycle «Le Rossignol Éperdu», for the first time became the object of research attention in the Ukrainian scientific space.

Conclusions. The cycle of 53 miniature-poems is a vivid example of the embodiment of program nature, united both by a common title («The Lost Nightingale») and by the titles of each of the movements (I – «Series I», II – «East», III – «Traveller's Notebook», IV – «Versailles»). The miniatures of the cycle also have program titles, most of which are accompanied by an epigraph or dedication. The main figurative and thematic groups of the poems of the cycle are: mythological and biblical characters; references to real people; impressionistic sketches of nature; poems whose titles reflect the origins of musical genres; references to the portrait genre. Genre synthesis is implemented in the definition of the pieces of the cycle as poems, although in their essence they are piano miniatures. On the example of the selected pieces (No. 1 – «Frontispice», No. 34 – «Rêverie nocturne sur le Bosphore», No. 38 – «Le Jardin de Petrarque», No. 47 – «La Reine au Jardin»), the following stylistic and genre tendencies have been revealed: the elements of romanticism (attraction to program nature, the use of the genre of instrumental miniature); the elements of impressionism (the program of compositions where sketches of nature, depictions of psychological states are found); the elements of orientalism (most vividly embodied in the second movement called «East»); complicated melodic-harmonic structure of the musical fabric, tonal instability, a large number of chromaticisms and alterations; a significant role of the semantics of tonalities.

Key words: Reynaldo Hahn's creative work, piano poem, piano cycle, piano creative work, performing art, genre-style specificity.

Актуальність проблеми. Рейнальдо Ган (1874–1947) – французький митець зламу XIX–XX століть – один з найяскравіших представників Belle Époque (Прекрасної епохи) в музиці; композитор, піаніст, диригент, музичний критик. Проте, не дивлячись на достатньо широкий жанровий спектр його музики, на сьогоднішній день існує досить мало наукових праць, присвячених як постаті самого композитора, так і його творчому спадку; внаслідок чого, музика композитора майже не звучить у концертних залах мистецьких вишів, філармоній, тощо. Привертає увагу й інший аспект цієї проблеми, а саме аксіологічний: творчість композитора з певних причин значний час знаходилась в тіні, була майже «забутою», а тому потребує перегляду та переоцінки її значення в контексті сучасності. Найбільш малодосліджуваною є саме фортепіанна творчість Р. Гана, на прикладі якої ми намагались частково досягнути жанрові та стильові парадигми композиторської творчості митця. Отже, актуальність статті зумовлена малодослідженістю фортепіанної творчості композитора як в європейському

музикознавстві, так і в українському; недооціненністю феномену творчості Рейнальдо Гана, як продовжувача традицій французької композиторської школи та яскравого представника салонної культури.

Останні дослідження і публікації за темою. Праць, присвячених творчості Рейнальдо Гана, а особливо його фортепіанному спадку, вкрай мало. До найбільш значущих можна віднести такі: Жан-Крістоф Етьєн (Etienne, 1981) – перша масштабна спроба зібрати, систематизувати та проаналізувати усі (відомі на той час) фортепіанні твори Рейнальдо Гана. Показовим є те, що дослідник вивчає не тільки репертуар для фортепіано соло, а й ансамблеві твори, як то п'єси для двох роялів чи для чотирьох рук. Жак Деполіс (Deraulhis, 2006) у своїй роботі вперше систематизував та представив повний список творів композитора, включаючи вокальні, оркестрові та інструментальні твори, а не лише фортепіанні. Також він доповнив свою роботу повною бібліографією, присвяченою композитору та дискографією. Фортепіанному циклу Р. Гана,

що складається з чотирьох п'єс-портретів видатних французьких художників присвятив свою наукову розвідку Ніколя Вардон (Vardon, 2008), зосередившись на феномені синтезу мистецтв, а саме поєднанні музики, образотворчого мистецтва та літератури (поезії). Найбільш дотичною до теми статті та сучасною є робота американського дослідника Норіто Ірей (Irei, 2012), присвячена детальному аналізу одної з частин фортепіанного циклу «Le Rossignol Éperdu» – «Orient»: у якій дослідник акцентує увагу на елементах орієнталізму в музиці композитора.

Метою даної статті є визначення основних жанрових рис та принципів композиторського стилю Рейнальдо Гана, що втілені у фортепіанному циклі поем «Le Rossignol Éperdu».

Виклад основного матеріалу дослідження. Цикл «Le rossignol éperdu» перекладається з французької мови як «Знавіснілий соловей». Проте, слід зазначити, що слово «éperdu» не має точної аналогії в українській мові і перекладається іноді як «знавіснілий», а іноді як «заморочений». Дане слово має й менш близькі синонімічні значення, такі як «розгублений», «збентежений», «відчайдушний», «божевільний», «очманілий». В даній статті ми користуємось перекладом назви циклу «Знавіснілий соловей». Дослідник Норіто Ірей у своїй роботі зазначає, що «...його фортепіанні твори були практично невідомі до 2001 року, коли американський піаніст Ерл Уайльд випустив запис п'ятдесяти трьох сольних фортепіанних п'єс Гана під назвою «Le Rossignol Éperdu» (Irei, 2012, с. 1). Тож розглянемо структуру циклу.

П'єси циклу поділені на чотири тематичні частини, кожна з яких має власну програмну назву.

I частина за визначенням композитора має назву «Série 1», що перекладається як «Серія 1». Дана частина є найбільшою, адже налічує тридцять п'єс, за кількістю мініатюр вона переважає над іншими частинами циклу.

II частина – «Orient», в перекладі «Схід». Вона є найменшою в циклі, і містить лише шість п'єс.

III частина налічує дев'ять мініатюр. Вона має назву «Carnet de Voyage», що перекладається як «Записна книга мандрівника».

Остання *IV частина* складається з восьми номерів і має назву «Versailles» – «Версаль».

Даний цикл поем є яскравим прикладом втілення програмності у творчості композитора, оскільки назва циклу («Знавіснілий соловей»), його частини (I – «Серія 1», II – «Схід», III – «Записна книга мандрівника», IV – «Версаль»), та самі мініатюри (яких налічується п'ятдесят три) мають програмні назви.

Всі композиції циклу дуже контрастні. Хоча п'єси й скомпоновані в чотири тематичні блоки, їх образний зміст досить різний. Наприклад, поеми другої частини, яка має назву «Схід», об'єднані спільною тематикою та колоритом східної музики. Проте кожна з п'єс розкриває новий контрастний образ. У мініатюрі «В каяку» композитор імітує погойдування на хвилях, «Кальян» – імітація клубнів диму від куріння кальяну, «Собаки Галати» – зображення одного з районів Стамбулу, тощо.

Окрім програмності мініатюр циклу, на їх контрастність впливає тривалість написання даного опусу, який створювався композитором протягом дев'яти років, з 1902 по 1910 роки. Протягом цього часу Ган також пише такі твори:

- для ф-но в чотири руки: цикл «7 Berceuses»; тема з варіаціями та кодою «Variations puériles sur une mélodie de Reinecke»;

- для ф-но соло: «Bacchante Endormie»; «Pavane d'Angelo» (з оркестрової музики до п'єси Віктора Гюго, транскрипція композитора); Сонатина C-dur; «Canon dans le mode phrygien» (канон у фрігійському ладі); Theme Varie a Lady Lewis sur le nom de Haydn (тема з варіаціями на ім'я Гайдна); транскрипція твору Форе «Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Egypte»;

- каденції до концертів Моцарта;

- окрім фортепіанної музики були написані дві опери, три балети, дев'ять музичних супроводів до театральних вистав, оркестрові, камерні, та хорові твори великих форм, а також цикли вокальних мініатюр.

На нашу думку, цілком логічним є припущення, що робота над творами у симфонічних, хорових та театральних жанрах, над якими Рейнальдо Ган працював паралельно зі створенням циклу «Знавіснілий соловей», наклала свій відбиток й на музику даного фортепіанного опусу.

Також вважаємо за необхідне окреслити особливості жанрового синтезу п'єс циклу, які, за своїми характеристиками є поемами, як їх трактує сам композитор, та одночасно

фортепіанними мініатюрами. Надамо невелику загальну характеристику жанру поеми та простежимо, які з особливостей даного жанру прибутанні п'єсам циклу Р. Гана.

Проаналізувавши семантику кожної поеми, ми віднайшли п'єси, які за своїм тематичним наповненням відповідають ознакам жанру поеми, які було описано у вищенаведеному тексті. Наприклад, Рейнальдо Ган у якості узагальненої програми використовує міфологічну тематику. Тому, дані поеми можна виділити в окрему образно-тематичну групу. Композитор звертається до таких міфологічних та навіть біблійних персонажів:

- Andromède résignée – Андромеда подала у відставку;
- Eros caché dans les bois – Ерос, захований у лісі;
- Antiochus – Антиох;
- Ouranos – Уранус;
- Chérubin tragique – Трагічний Херувим;
- La Tete De Terpsichore – Голова Терпсихори;
- Faunesse dansante – Танцююча Фаунесса;
- Hommage a Martius – Поклон Мартію;
- Le Reveil de Flore – Пробудження Флори.

Проаналізувавши назви перерахованих поем, які є їхньою узагальненою програмою, простежується певна закономірність. Композитор не цитує самі міфологічні сюжети, а опосередковано використовує лише їх персонажів. Тож виявлена нами закономірність є ще однією рисою, властивою жанру поеми, яка проявляється у творчості Рейнальдо Гана.

Також відзначимо, що у процесі ускладнення європейської музичної мови, який охопив різні жанри, активну роль, безсумнівно, відведено жанру поеми. Спостерігається тенденція до значної хроматизації звукоряду, як наприклад, в творах К. Дебюссі та О. Скрябіна. Однак Рейнальдо Ган у своїх поемах шукає власні ладові утворення, які є спорідненими, але не ідентичними хроматиці вище згаданих композиторів.

Продовживши аналіз програмних назв поем циклу «Знавісний соловей», ми вирізнили ще декілька образно-тематичних груп. Крім міфологічних персонажів Рейнальдо Ган у своїх поемах використовує згадки про цілком реальних людей, занурюючи їх у авторські ситуації та обставини, що також властиво жанру поеми. Да них відносяться наступні п'єси:

- La rose de Blida – Роза з Бліди;

- Le Jardin de Petrarque – Сад Петрарки;
- Les Noces du Duc de Joyeuse – Весілля герцога де Жуайєза;
- Les Pages d'Elisabeth – Сторінки Єлизавети.

Наступною образно-тематичною групою поем є імпресіоністичні замальовки природи. Серед найбільш яскравих п'єс, які відносяться до даної групи назвемо:

- Douleureuse rêverie dans un bois de sapins – Хвороблива мрійливість у сосновому лісі;
- Soleil d'automne – Осіннє сонце;
- Effet de nuit sur la Seine – Нічний ефект на Сені;
- Les chênes enlacés – Переплетені дуби;
- Rêverie nocturne sur le Bosphore – Нічні мрії на Босфорі;
- Mirage – Міраж;
- L'oasis – Оазис;
- Hivernale – Зима.

Враховуючи програмні особливості даних п'єс слід наголосити, що такого роду образність характерна для творів романтичної та імпресіоністичної спрямованості. На рівні тематизму дані поеми можна порівняти з прелюдіями К. Дебюссі.

Проаналізувавши поеми з точки зору образно-тематичної сфери, нами було виявлено ключові ознаки, за якими п'єси циклу «Знавісний соловей» Р. Гана можна віднести до жанру поеми, як це робить сам композитор. Проте, слід відзначити один параметр, який не є характерним для поем. Він відсилає нас до іншого жанру, котрий активно побутував в епоху Романтизму. Мова йде про жанр фортепіанної мініатюри.

Привертає увагу той факт, що п'єси циклу є зовсім невеликими за масштабами. Середня тривалість кожної п'єси не перевищує двох хвилин, лише поеми №3 «Douleureuse rêverie dans un bois de sapins», №19 «Berceuse féroce», №25 «Per i piccoli canali», та №53 «Le Pèlerinage inutile» звучать довше трьох з половиною хвилин та п'ять поем з цього циклу тривають менше хвилини. Саме за даними ознаками цикл поем «Знавісний соловей» має спільне з «Піснями без слів» Ф. Мендельсона, а також з «Ліричними п'єсами» Е. Гріга. Проте, не зважаючи на свої масштаби, п'єси є досить технічними, вони здатні яскраво продемонструвати віртуозність виконавця.

У підтвердження того, що дві вищенаведені тези відносять поеми й до жанру фортепіанної мініатюри наведемо слова Т. Грищенко: «Фортепіанна мініатюра у творчості композиторів-романтиків долучається до сфери професійного, «високого» мистецтва, втрачаючи побутово-прикладний характер функціонування. Не останню роль у цьому відіграє й розквіт фортепіанного мистецтва. Композитори наблизилися до розкриття потенційних виконавсько-технічних можливостей фортепіано, які поєднують в собі властивості як камерного інструмента, так і концертного, здатного до втілення оркестрового звучання. Отже, «подвійна природа» фортепіано відкрила нові можливості жанру, пов'язані з двома напрямками: п'єси лірико-суб'єктивного, інтимного змісту та концертні п'єси віртуозного характеру» (Грищенко, 2018, с. 11).

Враховуючи програмність п'єс, яка обумовлює їх образно-тематичний зміст, що відносить їх до жанру поеми, а також наявність рис жанру фортепіанної мініатюри, на нашу думку, доречно буде застосовувати термін *поємність*. У п'єсах з циклу «Знавісний соловей» композитор синтезує жанр інструментальної поеми та фортепіанної мініатюри, що призводить до поємності фортепіанної мініатюри.

Поза ракурсом синтезу жанрів у циклі «Знавісний соловей» вважаємо необхідним відзначити й інші образно-тематичні групи п'єс. В окремий блок виділимо поеми, в назві яких зазначаються витoki музичних жанрів:

- *Chanson de Midi* – Полуденна пісня;
- *Berceuse féroce* – Жорстока колискова;
- *La danse de l'amour et de l'ennui* – Танець любові та нудьги;
- *La danse de l'amour et du danger* – Танець любові та небезпеки.

Окрему увагу привертають декілька номерів, назва яких написана іншими мовами:

- *Liebe Liebe* – Любов любов (переклад з німецької);
- *Never more* – Ніколи більше (переклад з англійської);
- *Per i piccoli canali* – Для невеликих каналів (переклад з італійської).

Окрім того, до кожної з поем композитор додає епіграфи, переважно французьких письменників та філософів, для більш широкого розуміння задуму твору.

Помітно, що Р. Ган відчуває прихильність до усього французького. Так, до вступної поеми циклу, композитор додає цитату з поезії французької поетеси епохи романтизму – Марселіни Дебор-Вальмор. Другу поему Р. Ган також супроводжує епіграфом французького письменника і поета Альфреда де Вінї. До третьої поеми композитор додає цитату французького письменника Мольєра, до п'ятої – французької письменниці Марі де Савіньє, листи якої цитував в своєму романі «У пошуках утраченого часу» Марсель Пруст.

Рейнальдо Ган – не перший з композиторів, хто у програмному циклі до назв п'єс додавав епіграфи. Схожий випадок є в циклі П. І. Чайковського «Пори року», де композитор окрім назви додає фрагменти із поезії. У першій частині циклу «Знавісний соловей» зустрічаються цитати Верлена, Бодлера, Теокріта, Гете, Флобера, Кребійона, Фенелона, Вольтера, Ередіа, Мюссе, Ламартіна.

Деякі з п'єс циклу не мають епіграфу, проте мають присвяту. Так, поема «*Les héliotropes du Clos-André* (Геліотропи Кло-Андре)» присвячена матері французького режисера і письменника Жана Кокто, а п'єса «*Per i piccoli canali* (Для невеликих каналів)» присвячується польському піаністу І. Я. Падеревському.

Наступна образно-тематична група відсилає слухача до портретного жанру. До неї віднесемо наступні п'єси:

- *Frontispice* – Малюнок поруч з титулкою;
- *Portrait* – Портрет;
- *L'Enfant au Perroquet* – Дитина з папугою;
- *Passante* – Перехожий;
- *Gretchen* – Гретхен (не дивлячись на відношення даної поеми до групи літературних персонажів, вона може розцінюватись як портрет в тому числі).

Остання образно-тематична група містить зображення психологічних станів та почуттів. Поеми даної групи являють собою так звані – музичні моменти, один з улюблених жанрів композиторів-романтиків, це є важливою складовою характеристики творчості Рейнальдо Гана.

- *Douloureuse rêverie dans un bois de sapins* – Хвороблива мрійливість у сосновому лісі;
- *Le Bouquet de Pensées* – Букет думок;
- *Les Rêveries du Prince Églantine* – Мрійливість принца Еглантіна;

– La Fausse Indifférence – Помилкова байдужість».

Першу частину відкриває поема під назвою «*Frontispice*», що в перекладі з французької означає малюнок (або портрет), що розташовується на початку книги, поряд з титульною сторінкою. Програмна назва п'єси створює паралелі з портретним жанром. На нашу думку, дана мініатюра символічно є своєрідним музичним портретом, який налаштовує слухача на атмосферу музики циклу.

Проте, дана назва є досить абстрактною, тому визначити образну сферу лише за даним параметром досить важко. Отже, ми спираємось на авторську ремарку «*mélancoliquement*», що стоїть на початку твору. У перекладі з французької вона означає «Меланхолійно».

Перше, що привертає увагу, це спокійний темп та виклад мелодії довгими тривалостями, переважно чвертями та половинними. Некваліфіковане виконання мініатюри влучно підкреслює загальний настрій твору. Окрім темпу, одразу відчутна нестабільна ритмічна складова мелодії, яка переповнена синкопами, маскуванням сильних долей, за рахунок використання залігованих тривалостей та навпаки – подовження слабких. У комплексі означені прийоми створюють ефект спокійної, ясної меланхолійності, яка викликає асоціації зі споглядальним настроєм, в якому мрійливі думки вирують у вільному польоті.

Вище наведені асоціації також підкреслює форма вільної будови, в якій відсутня реприза або репризність як така, а музичний матеріал має безперервний наскрізний розвиток.

Ще одним виразовим засобом, який яскраво підкреслює образно-тематичний зміст твору «*Frontispice*» є тональність. Як відомо, за тональністю досить часто закріплюється певне семантичне значення. Яскравим прикладом є тональність *h-moll*, яка в творчості багатьох композиторів є втіленням Року, трагізму та печалі. Як приклад – Меса І. С. Баха (в особливості №16 «*Crucifixus*»), «Незакінчена» симфонія Ф. Шуберта, Прелюдія №6 Ф. Шопена.

Головна тональність поеми «*Frontispice*» – *Fis-dur*. За нею закріпилося світле, ніжне, духовне семантичне значення. О. М. Скрибін відносив *Fis-dur* до «духовних» тональностей». В даному випадку слід пригадати його Сонату №4 (*Fis-dur*) І частина, яка пронизана відчуттям чистоти та спокою.

Схожим колоритом пронизані твори й інших видатних композиторів, такі як *Adagio* (II частина) з Симфонії №10 Г. Малера та Ноктюрн ор. 15 №2 Ф. Шопена. Тому, доцільно припустити, що Рейнальдо Ган не випадково обирає для твору «*Frontispice*» тональність *Fis-dur*. На нашу думку, її семантичні якості гармонійно підкреслюють меланхолійний настрій мініатюри.

До того ж, композитор використовує сучасний, на той час, тип мелодизованої, розширеної тональності. За рахунок великої кількості хроматизмів та альтерацій, а також порушення ладових тяжінь нестійких щабелів у стійкі, тональність в даній poemі сприймається швидше як тональний центр. Дане явище також підкреслює загальний образний зміст та характер п'єси.

У комплексі з тональністю слід відзначити й гармонічне наповнення поеми. Рейнальдо Ган активно використовує складні гармонічні співзвуччя, для яких є характерним додаткові, замінені та розщеплені тони, велика кількість альтерацій, тощо. Дані видозміни акордів свідчать про домінування значення барвистості звучання над їх функційним значенням. Логічно припустити, що дані особливості гармонічної мови направлені на підкреслення образної сфери поеми «*Frontispice*».

Окрім характерного означення «*mélancoliquement*» слід звернути увагу на епіграф, який міститься перед нотним матеріалом. У перекладі з французької в ньому зазначається «Прислухайтесь до цього птаха, що плаче. Це я!». Здавалося б, що даний текст може бути узагальненою програмою до поеми. Проте, проаналізувавши поему «*Frontispice*», за нашими спостереженнями, характеристика музично-виразових засобів не втілює заявлений образний зміст. Тому, враховуючи назву циклу «Знавісний соловей», доцільно припустити, що Р. Ган відносить дані слова до всього фортепіанного опусу в цілому. Незначним підтвердженням даної тези може свідчити місцезнаходження епіграфа – перед назвою твору. В той час як всі інші епіграфи знаходяться після програмної назви п'єс циклу.

Відзначимо одне цікаве спостереження. На нашу думку, поема «*Frontispice*» має спільні риси з однойменною п'єсою Моріса Равеля для фортепіано в п'ять рук. Вони співзвучні за

характером, для обох п'єс є характерним меланхолійний настрій. У мініатюрі Рейнальдо Гана на початку твору навіть міститься ремарка композитора «*mélancoliquement*», що з французької перекладається саме як «меланхолійно».

Також твори схожі за масштабом та тривалістю звучання, обидві п'єси звучать близько двох з половиною хвилин та виконуються майже у однаковому темпі, близько шестидесяти ударів за хвилину.

Примітним є те, що і поема Р. Гана, і п'єса М. Равеля мають схоже інтонаційне ядро. Початковий мотив обох творів містить ідентичний, за кількісним показником, інтервальний склад, а саме хід на секунду, а потім на терцію. До того ж, обидві п'єси з перших нот створюють атмосферу невизначеності, як тональної, так і образної.

Наступною розглянемо поему №34 «*Rêverie nocturne sur le Bosphore*», що перекладається як «Нічні мрії на Босфорі». Дана поема відноситься до образно-тематичної групи, в якій зображуються імпресіоністичні замальовки природи. Характер даної мініатюри повністю обумовлений програмною назвою твору. Перш за все слід відзначити, що поема «Нічні мрії на Босфорі» розташована у другій з чотирьох частин циклу «Знавісний соловей». Дана частина має програмну назву «Схід», що обумовлює тематику всіх поем, які містяться у ній. На відміну від першої «Серія 1», назва якої даної особливості не має. Назви п'єс не випадкові: адже Р. Ган відобразив у цій частині свою подорож країнами Північної Африки та Близького Сходу. Перші чотири частини пов'язані з Турцією, дві інші – з Алжиром.

Тематика сходу, яка проявляється в кожній поемі другої частини – «Схід», втілюється завдяки особливостям музичної мови, характерним для музичного орієнталізму.

В поемі «Нічні мрії на Босфорі» Р. Ган використовує мінорний лад, який завдяки своїй структурі має обширну основу для ладових модифікацій, що створюють східний колорит. Вже з перших тактів композитор застосовує IV підвищений щабель, завдяки чому утворюється збільшена секунда. Даний інтервал у поєднанні з півтоновим низхідним рухом в мінорному ладі нагадує східні наспіви. Протягом всієї поеми композитор використовує

різноманітні хроматизми та альтерації, які націлені на втілення східних національних мотивів.

Також в даній поемі, завдяки прийому глісандо, який звучить на початку майже кожного такту, Рейнальдо Ган використовує імітацію звучання струнно-щипкового інструменту. Можливо композитор має на увазі саз – національний турецький інструмент. У комплексі з ладово-інтонаційним наповненням поеми, це створює своєрідний східний колорит.

Звернемо увагу на ритміку п'єси. Аналізуючи нотний текст ми помітили, що ритм поеми пластичний та примхливий. Примітною є ритмічна формула, яку композитор використовує протягом всього твору. Вона представляє собою тріоль шістнадцятими після якої звучить довга тривалість. Така характеристика ритмічної складової та означена ритмоформула характерні для музики країн Близького Сходу, в тому числі Турції.

Музичний матеріал твору заснований на принципі монотематизму, який характерний як для східних мелодій, так і для музики епохи Романтизму (продовження традицій Ф. Ліста). Дана особливість простежується у ритмо-інтонаційній сфері поеми. Ніби безкінечна мелодія звучить з характерною плавною, але водночас примхливою ритмікою, та тонкими східними інтонаційними елементами. В комплексі з помірним темпом та тихою динамікою, композитор втілює мрійливий, задумливий образ.

Звернемо увагу й на тональність твору – b-moll. На нашу думку, за своїми семантичними якостями дана тональність створює темний, похмурий колорит. Можна припустити, що вибір даної тональності підкреслює образ саме нічних мрій, роздумів, закладеного у програмній назві поеми.

Перейдемо до аналізу поеми з третьої частини «Записна книга мандрівника». Ми зупинили свою увагу на поемі «*Le Jardin de Petrarque*» – «Сад Петрарки». Дана поема має цікаву особливість, з точки зору змістового наповнення. Її можна віднести одразу до декількох образно-тематичних груп.

По-перше, програмна назва вказує на відомого італійського поета XIV століття – Франческо Петрарку. Проте, композитор не спирається на літературні або історичні події, він використовує авторські ситуації та обставини, що властиво жанру поеми. Таким

чином, Петрарка сам стає персонажем поеми Р. Гана.

По-друге, поему «Сад Петрарки» можна віднести до портретних замальовок.

Музика поеми «Сад Петрарки» створює ефект ніжного, прозорого, спокійного та дещо наївного звучання. Акордовий склад фактури, виклад матеріалу переважно довгими тривалостями у помірному темпі створює асоціації з просвітленим хоралом. Проте, мелодичний голос, який звучить в октавному подвоєнні, створює ефект помірного руху. Даний ефект досягається завдяки ритмо-інтонаційним властивостям мелодії, яка очевидно має вокальний склад. Про це свідчить часте використання поступеневого руху, стрибки заповнені, сама мелодія проста, діатонічна.

Просвітлене звучання поеми «Сад Петрарки» створює семантика обраної композитором тональності – A-dur. За цієї тональності закріпилась семантика радості, легкості, пасторальності.

Ладо-тональні та ладо-гармонічні зв'язки досить стабільні, порівняно з іншими проаналізованими поемами циклу «Знавісний соловей» Р. Гана. Композитор постійно знаходиться в межах основної тональності; контрастні тональні зіставлення, ускладнені акорди, різноманітні хроматизми та альтерації в поемі відсутні. На нашу думку, дане рішення обумовлене епохою, в якій жив Петрарка. В даному випадку, можливо, Рейнальдо Ган демонструє своє бачення образу поета.

З четвертої частини циклу до огляду було обрано поему під назвою «La Reine au Jardin», що у перекладі звучить як «Королева в саду». На нашу думку, не дивлячись на невеликий розмір, дана п'єса є показовим зразком втілення композиторського стилю Р. Гана, а також є найбільш репрезентативною з точки зору образно-тематичного наповнення четвертої частини циклу – «Версаль».

Незважаючи на мініатюрність п'єси, композитор закладає у творі досить масштабний образно-тематичний зміст. Звернемо увагу, що перед твором міститься дві фрази, які виконують роль епіграфів та авторська ремарка.

В першому епіграфі, який належить перу французького письменника Жан-Франсуа де Лагарп, сказано «*Скінетр не має користі за такої краси*». Другий епіграф представляє

собою слова французького поета-імпресіоніста Поля Верлена «*Вона йде сходами...*». З даних слів та програмної назви стає зрозуміло, що мова йде про характеристику реальної королеви. Остаточну ясність вносить ремарка Рейнальдо Гана «*Спогади мадам Віже-Лебрен*». Елізабет Віже-Лебрен – французька художниця портретистка. Відомим є той факт, що її обожнювала французька королева Марія-Антуанетта. Вона все життя вела щоденники, частина її мемуарів була опублікована.

Враховуючи дані факти, доцільно припустити, що Рейнальдо Ган створює музичний портрет королеви Марії-Антуанетти зі спогадів художниці Елізабет Віже-Лебрен. Примітним є те, що королева перебувала у Версалі. На нашу думку, комплексне поєднання даних фактів роблять поему «Королева в саду» найбільш репрезентативною, з точки зору втілення в ній образно-тематичного змісту четвертої частини циклу – «Версаль».

На нашу думку, жанровою основою поеми «Королева в саду» є французький танець менует. Про це свідчить тридольний розмір, помірний темп *Larghetto*, струнка чітка форма (двочастинна реприза), імітація ходи за рахунок рівномірного руху чвертями у супроводі, та зупинок-поклонів, виражених довгими тривалостями співпадаючими з кадансами. Також для даної мініатюри не є характерними хроматизми, альтерації та велика кількість тональних співставлень. Поема цілком діатонічна, написана у світлій тональності B-dur. Гармонічне наповнення поеми відповідає законам класичної гармонії, без будь-яких ускладнених акордів. Тематичне різноманіття музичного матеріалу, як і динамічний розвиток у поемі «Королева в саду» відсутні.

Поема написана у тональності B-dur. Окрім того, у другій частині мініатюри композитор використовує тональність g-moll, для якої характерним є поетичність та величність. Дані семантичні особливості означених тональностей ще більше підкреслюють та характеризують королеву, музичний портрет якої зображує Р. Ган.

В зазначеній мініатюрі композитор майстерно втілює музичні віяння епохи XVIII століття, використовуючи елементи відповідної їй музичної мови.

Висновки. Здійснена характеристика циклу поем для фортепіано «Знавіснілий соловей» французького композитора Рейнальдо Гана дозволила зробити висновки щодо жанрово-стильових параметрів його композиторської творчості. Вони увиразнені у наступних позиціях.

1. Даний цикл поем є яскравим втіленням програмності у творчості композитора, оскільки назва циклу («Знавіснілий соловей»), його частини (I – «Серія I», II – «Схід», III – «Записна книга мандрівника», IV – «Версаль»), та самі мініатюри, яких налічується п'ятдесят три, мають програмні назви.

2. За своїми характеристиками твори циклу є поемами, як їх трактує сам композитор, та одночасно фортепіанними мініатюрами, що свідчить про наявність жанрового синтезу.

3. Проаналізувавши образний зміст кожної поеми, який закладено в програмній назві, ми розділили мініатюри на образно-тематичні групи (міфологічні та біблійні персонажі, згадки про цілком реальних людей, імпресіоністичні замальовки природи, поеми, в назві яких зазначаються витoki музичних жанрів, звернення до портретного жанру, тощо).

4. Також ми зупинилися на конкретних поемах, які розглянули з точки зору їх жанрової специфіки, ідейного наповнення та особливостей музичної мови. Для аналізу були обрані наступні поеми з циклу «Знавіснілий соловей»:

- №1 «Frontispice» – «Малюнок поруч з титульною сторінкою»;
- №34 «Rêverie nocturne sur le Bosphore» – «Нічний роздуми у Босфору»;
- №38 «Le Jardin de Petrarque» – «Сад Петрарки»;

– №47 «La Reine au Jardin» – «Королева в саду».

Проведений аналіз дає підстави визначити основні жанрово-стильові особливості фортепіанного циклу Р. Гана «*Le Rossignol Éperdu*». Серед них:

– тяжіння до програмності та використання жанру інструментальної мініатюри, що є характерною ознакою музики епохи романтизму;

– тематична спрямованість програмних творів, яка охоплює зображення психологічних станів, замальовки природи та інші асоціативні образи, що наближає музику композитора до естетики імпресіонізму;

– складна ладо-гармонічна структура, позначена тональною нестабільністю, насиченістю хроматизмами, альтераціями та ускладненими акордовими співзвуччями;

– наявність елементів орієнталізму, найбільш виразно виявлених у другій частині циклу – «Схід»;

– значуща роль семантики тональностей у розкритті змісту твору;

– велика кількість темпових та характерних ремарок, епіграфів і авторських позначень, що засвідчує глибоке прагнення композитора до точного тлумачення художнього задуму та виконавської інтерпретації.

Отримані результати дають змогу ширше поглянути на французьку фортепіанну музику кінця 19 початку 20 століття, доповнюють відомості про цикл фортепіанних поем Рейнальдо Гана «Знавіснілий соловей» та відкривають шлях до подальшого занурення дослідників та виконавців у вимір фортепіанної спадщини композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грищенко Т. А. Методичні аспекти роботи над зразками жанру мініатюри у класі фортепіано. Слов'янськ : Вид-во І. В. Маторіна, 2018.
2. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Харків : Факт, 2020.
3. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури. Харків, 2004.
4. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006.
5. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті// Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). 2002. Вип. 16. С. 154–177.
6. Blay P. *Reynaldo Hahn: un éclectique en musique*. Arles : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2015. (ISBN 978-2-330-04803-7).

7. Depaulis J. Un compositeur français sous-estimé : Reynaldo Hahn (Електронний ресурс). Режим доступу: <https://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsdiverscentre>.
8. Ersoff Z. Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France.: PhD thesis. University of California, Los Angeles, 2013.
9. Étienne J. L'œuvre pour piano de Reynaldo Hahn: maîtrise en musique. Université Toulouse-Le Mirail. Toulouse, France, 1981.
10. Irei N. French Orientalism in Reynaldo Hahn's series «Orient» from Le Rossignol éperdu: doctoral thesis. University of Miami. Coral Gables, Florida, 2012.
11. Kabisch T. Music in saloon – Convention and nuances//*Musiktheorie* . 2008. Vol. 23, № 2. P. 110–140.
12. Karácsony N. The relationship between poetry and music in the melodies of Reynaldo Hahn//*Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica* . 2019. Vol. 64, № 2. P. 189–200. DOI 10.24193/subbmusica.2019.2.10.
13. Caddy D. On ballet at the Opéra, 1909–14, and La fête chez Thérèse//*Journal of the Royal Musical Association* . 2008. Vol. 133, № 2. P. 220–269. DOI 10.1080/02690400809480703.
14. Vardon, N. Portraits de peintres: d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d'union entre les arts / N. Vardon. – Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2008. – Master's thesis.

REFERENCES:

1. Hryshchenko, T. A. Methodical aspects of working on samples of the miniature genre in the piano class. Sloviansk: I. V. Matorin Publishing, 2018. [in Ukrainian]
2. Nikolaievskaya, Yu. V. Homo interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries. Kharkiv: Fakt, 2020. [in Ukrainian]
3. Riabukha, N. O. The miniature as a phenomenon of musical culture (based on piano works of Ukrainian composers of the late 19th–20th centuries) (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2004. [in Ukrainian]
4. Saldan, S. O. Genre and stylistic models in the piano works of the Lviv composition school of the 20th century (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2006. [in Ukrainian].
5. Shyp, S. The musical genre in the methodological aspect. Cultural Problems of Ukrainian Music (Scholarly Discourses in Memory of Academician I. F. Liashenko), (16), 154–177. [in Ukrainian].
6. Blay, P. Reynaldo Hahn: Un éclectique en musique. Arles: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2015. [in French].
7. Depaulis, J. Un compositeur français sous-estimé: Reynaldo Hahn [Online resource]. Retrieved from <https://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsdiverscentre> [in French].
8. Ersoff, Z. Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France (PhD thesis). University of California, Los Angeles, 2013.
9. Étienne, J. L'œuvre pour piano de Reynaldo Hahn (Master's thesis). Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, France, 1981. [in French].
10. Irei, N. French Orientalism in Reynaldo Hahn's series «Orient» from Le Rossignol éperdu (Doctoral thesis). University of Miami, Coral Gables, Florida, 2012.
11. Kabisch, T. Music in saloon – Convention and nuances. *Musiktheorie*, 23(2), 110–140.
12. Karácsony, N. The relationship between poetry and music in the melodies of Reynaldo Hahn. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 64(2), 189–200. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2019.2.10>
13. Caddy, D. On ballet at the Opéra, 1909–14, and La fête chez Thérèse. *Journal of the Royal Musical Association*, 133(2), 220–269. <https://doi.org/10.1080/02690400809480703>
14. Vardon, N. (2008). *Portraits de peintres: d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d'union entre les arts* (Master's thesis). Université Paris IV – Sorbonne, Paris [in French].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-17>**Назарій ЛЮБІНЕЦЬ**

аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-9492-5295

Бібліографічний опис статті: Любінець, Н. (2025). Саунд-дизайн як художньо-технологічний феномен: кіно, театр, відеоігри. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 130–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-17>

САУНД-ДИЗАЙН ЯК ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: КІНО, ТЕАТР, ВІДЕОІГРИ

Стаття пропонує цілісну концептуальну модель саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв, створену на основі міжмедійного порівняльного аналізу кіно, театру та відеоігор. У цій моделі кінематограф постає як нормативна рамка саунд-дизайну, що систематизує сталі принципи звукової організації: регулювання фізичних параметрів сигналу; просторове моделювання; часова організація та монтаж; ієрархія мішування; режими реалістичності; семантико-символічні коди; психоакустичні ефекти. Водночас театр інтерпретовано як мистецтво акустичного моделювання присутності, де інтеграція техніки, акустичних характеристик простору, тілесної фізики актора та психології сприйняття глядача забезпечує аудіовізуальну правдоподібність «тут-і-зараз». Відеоігри розглянуто як середовище алгоритмічно керованої параметричної аудіосистеми, що у реальному часі реагує на дії гравця, виконує інструктивні й навігаційні функції та структурує емоційний рельєф. Узагальнення цих медіаспецифічних режимів дає підстави **констатувати** трансформацію професійної ролі саунд-дизайнера як співтворця драматургії та архітектора перцептивного досвіду.

Метою статті є вибудувати цілісну концептуальну модель саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв **на підставі порівняльного аналізу** звуку в кіно, театрі та відеоіграх.

Методологія дослідження ґрунтується на системному та міжмедійному підходах, що дають змогу розглядати саунд-дизайн як цілісну систему організації звукового досвіду в різних медіа та зіставляти специфічні режими його реалізації. **Застосовано такі методи:** порівняльний, структурно-функціональний, семіотичний, акустико-технічний, аналітичний і метод теоретичного узагальнення.

Наукова новизна полягає у запропонованій цілісній концептуальній моделі саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену, побудованій на міжмедійному порівняльному аналізі кіно, театру та відеоігор, у межах якої **сформульовано та систематизовано сталі принципи** звукової організації.

Ключові слова: саунд-дизайн, інтерактивне аудіо, театральний звук, кінематограф, відеоігри, саунд-дизайнер.

Nazarii LIUBINETZ

Postgraduate student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic, and Fine Art and Culture Studies, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko St, Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-9492-5295

To cite this article: Liubinets, N. (2025). Saund-dyzain yak khudozhno-tekhnologichnyi fenomen: kino, teatr, videoihry [Sound design as an artistic and technological phenomenon: cinema, theatre, video games]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 130–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-17>

SOUND DESIGN AS AN ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL PHENOMENON: CINEMA, THEATRE, VIDEO GAMES

The article proposes an integrated conceptual model of sound design as an artistic and technological phenomenon of contemporary audiovisual arts, developed through an intermedia comparative analysis of cinema, theatre, and video games. In this model, cinema is presented as the normative framework of sound design, systematizing the fundamental principles of sound organization: regulation of the physical parameters of the signal; spatial modeling; temporal

organization and editing; mixing hierarchy; modes of realism; semantic and symbolic codes; psychoacoustic effects. At the same time, theatre is interpreted as the art of acoustic modeling of presence, where the integration of technology, the acoustic characteristics of the space, the actor's physical embodiment, and the audience's perceptual psychology ensures audiovisual plausibility of the "here and now". Video games are considered as an environment of algorithmically controlled parametric audio systems that respond in real time to the player's actions, perform instructional and navigational functions, and structure the emotional landscape. The generalization of these media-specific modes makes it possible to state the transformation of the sound designer's professional role – from a technical specialist to a co-creator of dramaturgy and an architect of perceptual experience.

The aim of the article is to construct an integrated conceptual model of sound design as an artistic and technological phenomenon of contemporary audiovisual arts, based on a comparative analysis of sound in cinema, theatre, and video games.

The research methodology is based on systemic and intermedial approaches, which make it possible to consider sound design as an integrated system for organizing auditory experience across different media and to compare the specific modes of its implementation. The following methods were applied: comparative, structural-functional, semiotic, acoustic-technical, analytical, and the method of theoretical generalization.

The scientific novelty lies in the proposed comprehensive conceptual model of sound design as an artistic and technological phenomenon, constructed through an intermedial comparative analysis of cinema, theatre, and video games. Within this model, the fundamental principles of sound organization are formulated and systematized.

Key words: sound design, interactive audio, theatrical sound, cinema, video games, sound designer.

Актуальність теми. Стрімка еволюція аудіовізуальних медіа випереджає їх теоретичне осмислення. Наявні праці здебільшого розглядають окремі сегменти – кінозвук, театральний звук, ігрове аудіо, – унаслідок чого бракує інтегрованої рамки, що дозволяє ідентифікувати спільні механізми організації звуку й окремо висвітлювати специфіку кожного з цих медіа. В українському академічному полі тема лишається фрагментарною, що поглиблює розрив між сучасною практикою і теоретико-методологічною базою.

Запропонована у статті порівняльна перспектива покликана звузати цю прогалину: вона поєднує аналіз кіно, театру та відеоігор, забезпечуючи теоретичну цілісність і практичну придатність для проєктування звукових рішень та оновлення освітніх програм. Дослідження також має прикладну цінність для майбутніх міждисциплінарних проєктів: виокремлені ключові функції саунд-дизайну можуть бути безпосередньо застосовані в аналізі й проєктуванні акустичних музично-виконавських практик, зокрема камерно-ансамблевого виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Саунд-дизайн як окрема професійна й художня сфера все ще перебуває у стані формування, оскільки темп технологічних змін випереджає теоретичне осмислення. Водночас наявні дослідження вже фіксують як універсальні функції звуку в кіно, театрі та відеоіграх, так і специфічні вимоги до звучання, характерні для кожного з цих середовищ. Огляд наукових

джерел у цій статті спирається насамперед на зарубіжні праці, оскільки в українському академічному полі ця тематика поки що залишається фрагментарною.

У сфері кіномистецтва історичну логіку переходу від «німого» до звукового кіно, а також роль технологій як чинника, що змінив принципи звукорежисури та кіномонтажу, системно висвітлено в антології Е. Вайс і Дж. Белтона (Weis, Belton, 1985) та у збірнику за ред. Р. Ейбела й Р. Олтмана (Abel, Altman, 2001). Естетичні, смислотворчі та психоакустичні функції музики, голосу й шуму детально розглянуто в працях К. Калінак (Kalinak, 2010) і Д. Зонненшайна (Sonnenschein, 2001). Обидва дослідники трактують звук як повноцінний драматургічний інструмент із його дієгетичними, недієгетичними та акустичними формами й показують, як через мікшування, роботу з простором і тишею звук керує емоційною напругою та сприйняттям сцени.

У дослідженні звуку у відеоіграх фундаментальною є праця К. Коллінза (Collins, 2008), що простежує розвиток ігрового звуку від перших апаратних рішень до складних цифрових аудіосистем, вводить поняття адаптивної й інтерактивної музики та описує, як звук у грі виконує наративну, емоційну, просторову й інформаційну функції. Каркас інтерактивного аудіо у відеоіграх – зокрема індивідуалізацію музики під внутрішні стани персонажа й механізми підвищення напруги та занурення через адаптивну музику – докладно описують М. Еладхарі, Р. Ніудорп і М. Фріденфальк (Eladhari,

Nieuwdorp, Fridenfalk, 2006), а також К. Плут і Ф. Паск'є (Plut, Pasquier, 2019: 53–60).

У дослідженнях театрального звуку виокремлюються дві взаємодоповнювальні лінії – практично-технологічна та теоретико-естетична. До першої належать праці Г. Фрая (Fry, 2019) та Ч. С. Еквеарірі (Ekweariri, 2010: 67–77), які описують саунд-дизайн як повноцінну складову постановочного процесу. Теоретико-естетичний вимір звуку в театрі докладно розкрито у збірнику за ред. Л. Кендрік і Д. Реснера (Kendrick, Roesner, 2011) та в праці С. Беннетт (Bennett, 2019). У цих роботах звук, шум, голос, тиша та акустичний простір розглядаються як смислоторчі елементи сцени, що організовують відчуття близькості, присутності й участі глядача.

Загальні підходи до саунд-дизайну формують праці К. Коллінз (Collins, 2020) і Т. Гіббса (Gibbs, 2007). К. Коллінз вибудовує міждисциплінарну рамку, у якій звук є інструментом організації простору, уваги та емоцій, тоді як Т. Гіббс розмежовує саунд-арт і саунд-дизайн, простежуючи роль технологій як драйвера естетичних змін. Питання поняттєвого апарату при цьому залишається принциповим; саме тут Л. Мюррей (Murray, 2015: 55–72), застосовуючи семіотику Ч. С. Пірса, описує звук як систему іконічних, індексальних і символічних знаків у кіно, телебаченні та відеоіграх.

У розробці загальних концепцій звуку ключовими є праці Дж. Кейджа (Cage, 1961) та П. Шеффера (Schaeffer, 2012), які радикально змінили уявлення про те, що таке звук. У книзі Дж. Кейджа сформульовано естетику «неконтрольованого звуку», у якій усувається ієрархія між музикою, шумом і тишею; запропоновано модель слухання, за якою будь-який звук – навіть випадковий шум чи тиша, може бути художньо значущим. Натомість концепція П. Шеффера пропонує споріднений за радикалізмом підхід, у якому звук осмислюється як самодостатній композиційний матеріал: на основі роботи з реальними акустичними записами сформульовано поняття «конкретної музики» як композиції з фрагментів звукової реальності, що відриваються від джерела і стають самостійними звуковими об'єктами.

В українському науковому полі питання саунд-дизайну опрацьовано фрагментарно: воно здебільшого розглядається у межах звукорежисури та аудіовізуальних мистецтв

і зосереджується на спробах інституалізувати саунд-дизайн як окрему професійну й художню практику. У статті Г. Степанової та Д. Михайлова (Степанова & Михайлов, 2018: 125–127) саунд-дизайн трактується як новий напрям у звукорежисурі, що виходить за межі суто технічної роботи зі звуком і включає створення художньо вмотивованих звукових образів та середовищ. Цей напрям розвиває також Д. Хренов (Хренов, 2019: 18–26), пропонуючи ширшу культурно-історичну рамку: саунд-дизайн постає як інтегрована дизайнерська діяльність, що поєднує естетику, технологію та психоакустичний вплив і функціонує в кіно, театрі, відеоіграх, телебаченні, рекламі та медіаінсталяціях.

Метою дослідження є вибудова цілісної концептуальної моделі саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв на підставі порівняльного аналізу звуку в кіно, театрі та відеоіграх.

Виклад основного матеріалу досліджень.

Саунд-дизайн у сучасних аудіовізуальних середовищах доцільно розглядати не як технічний етап озвучення готового матеріалу, а як цілеспрямовану систему організації слухового досвіду. Його функції виходять за межі відтворення, охоплюючи структурування уваги, формування просторово-часового сприйняття, регулювання емоційної напруги та забезпечення аудіовізуальної правдоподібності події.

Теоретичним вихідним пунктом є подвійна природа звуку. З одного боку, звук – фізичне явище (коливання акустичного тиску з параметрами частоти, амплітуди, спектра). З іншого – це завжди перцептивна подія, яку осмислює конкретний суб'єкт у певному контексті. Саме робота з розривом між фізичною характеристикою сигналу та його когнітивно-емоційною інтерпретацією становить основне поле діяльності саунд-дизайнера.

Щоб побачити, як цей розрив набуває концептуальної чіткості, звернімося до кіно: саме тут найпосплідовніше систематизовано сталі принципи звукової організації, що по-різному реалізуються у театрі та відеоіграх.

У кінематографі саунд-дизайн є паралельною лінією розвитку події, а не підпорядкованою ілюстрацією візуального ряду. Він формує власну наративну лінію, що входить у складну аудіовізуальну взаємодію з зображенням, іноді створюючи контрапункт чи випереджаючи

події. Отже, функція звуку виходить за межі реалістичного відтворення середовища й витворює автономну звукову драматургію, яка забезпечує монтажну цілісність нарівні з відеорядом.

Одним із ключових інструментів звукової драматургії є фолі¹ – керована реконструкція звуків тілесних дій та предметів. Його завдання – підвищити зрозумілість дії й упізнаність фактури. На прагматичному рівні фолі забезпечує синхронізацію в часі та фокус уваги; на художньому – ефект правдоподібності, смислове підсилення й метафоричну функцію (Sonnenschein, 2001: 40–41).

Важливим чинником у побудові звукової драматургії є динамічна межа між дієгетичним і недієгетичним звуком. Дієгетичні звуки відповідають за відчуття присутності та реалістичності, тоді як недієгетичні (насамперед музика) виконують інтерпретативну та емоційно-коментуючу функції. У сучасному кіно ця межа свідомо порушується як художній прийом, дозволяючи змінювати статус сцени й переводити її в площину символічного тлумачення.

Майстерне керування цією межею дає змогу маніпулювати психологічним станом аудиторії. Окрему роль тут відіграє акустатичний звук – звук прихованого джерела: він створює зону невизначеності й потенційної загрози, мобілізуючи уяву; момент деакустатизації працює як емоційна розрядка та регулює наративне розкриття.

Окрім емоційно-психологічного впливу, принципова просторова функція звуку забезпечує реалістичне моделювання середовища. Йдеться не про ілюстрацію локації, а про конструювання повноцінного аудіопростору події. Керування реверберацією, співвідношенням прямого та відбитого сигналів і частотним балансом оформлює масштаб, глибину й відчуття простору. Відстань сприймається як менша частка прямого сигналу та втрата високих частот; напрям і рух – мікротримка й різниця рівнів між каналами; розмір і геометрія – характер ранніх відбиттів і тривалість реверберації (Sonnenschein, 2001: 87–91).

Водночас важливу роль відіграє ембієнс (атмосферні доріжки) як «акустичний клей», що забезпечує монтажну безперервність і формує цілісний портрет середовища. Як зазначає

Д. Сонненшайн: «Ембієнт із виробничих доріжок має важливе значення для створення безшовного звукового простору, допомагаючи створити ілюзію того, що всі монтажні кадри сцени відбуваються у безперервному просторі» (Sonnenschein, 2001: 36).

Успішна інтеграція цих шарів вимагає точної режисури міксу. Мікшування виконує не сервісну, а драматургічну й смислотворчу функцію: воно розставляє динамічні пріоритети між діалогом, музикою та ефектами. Джерелом цих пріоритетів є ключові параметри сцени, сформульовані Д. Сонненшайном, об'єкти, дії, середовище, емоції та переходи (Sonnenschein, 2001: 28). Функція мікшування тісно пов'язана з психоакустичними закономірностями (чутливість до частот, маскування, втомлюваність слуху) і керуванням динамічними контрастами – чергуванням акустичних піків і тиші.

Розглянувши кінематограф як нормативну рамку саунд-дизайну, звернімося до театру, де ті самі механізми працюють за іншою логікою. Зокрема, театр – це єдине з трьох проаналізованих нами середовищ, де звук, тіло виконавця і тіло глядача фізично співіснують в одному просторі й в єдиному часовому режимі – режимі живої присутності («тут-і-зараз»). У цьому сенсі театральний звук є не лише інформаційним або атмосферним носієм, а й активним елементом драматургії. Він перетворюється на комунікативне середовище, що формує емоційний рельєф та динаміку стосунків – як між самими персонажами, так і у взаємодії сцени та залу.

Саме унікальність простору живої присутності зумовлює підвищені вимоги до саунд-дизайну. У такому акустичному середовищі саунд-дизайн працює з параметрами просторової локалізації як із ключовим психоакустичним механізмом формування довіри та іммерсії. Одна з найважливіших акустичних властивостей театального простору – спрямованість людського голосу. Голос функціонує як спрямований звуковий потік: більшість енергії концентрується безпосередньо перед актором. Тож навіть невеликий поворот голови виконавця здатен істотно змінити, наскільки чітко й голосно чути репліку в різних секторах залу. Невідповідність між аудіальним джерелом і візуальною позицією виконавця швидко руйнує когнітивну цілісність сприйняття.

¹ Фолі – це, передусім, звуки, створені для супроводу рухів акторів у реальному часі (Sonnenschein, 2001: 40).

Розв'язання цього завдання нетривіальне як з технічної, так і з естетичної точок зору. Критична проблема акустичного зворотного зв'язку вимагає мінімального акустичного віддалення мікрофона від актора для забезпечення чистого сигналу з високим співвідношенням сигнал/шум. Водночас театральна естетика часто виключає явну видимість обладнання, що змушує саунд-дизайнера дотримуватися принципу естетичної прозорості та забезпечувати оптимальний баланс між чутністю й невидимістю технології.

Водночас критичне значення має схема розташування гучномовців, адже вона безпосередньо впливає на просторову локалізацію звуку. Людський слух краще толерує зміщення джерела у вертикальній площині (наприклад, коли динаміки розташовані над просценіумом), ніж у горизонтальній. У великих залах для точної ідентифікації джерела застосовують триканальні системи (LCR: Left–Center–Right), де голос актора плавно переміщують між каналами, аби він збігався з його позицією на сцені (Fry, 2019: 186–187).

Вимоги до локалізації звуку залежать від типу сценічного простору. У малих камерних залах близькість глядача вимагає максимальної точності визначення місця звуку: будь-яка невідповідність між локалізацією звуку та позицією актора одразу руйнує ефект безпосередньої присутності. Натомість у великих театральних просторах пріоритетом є забезпечення загальної розбірливості та рівномірного акустичного охоплення найвіддаленіших місць.

Таким чином, саунд-дизайн у театрі постійно балансує між акустикою простору, тілесною фізикою актора та психофізіологією слухача. Звідси випливає, що театральний звук неможливо розглядати як нейтральний технічний носій: він завжди пов'язаний із тілом виконавця та просторово мотивований; будь-який звук має бути пов'язаний із джерелом не лише технічно, а й драматургічно.

До цього додається важливий концептуальний рівень, який виходить за межі суто технічної побудови акустичної системи. Театральний звук – це не лише «голос плюс ефекти», а цілісний звуковий ландшафт. У просторі вистави одночасно звучать голоси акторів, механічні шуми сцени, музика, відлуння приміщення та реакції глядачів. На відміну від зору, який

селективно виокремлює об'єкт із фону, слух сприймає середовище цілісно – як єдину звукову тканину. У театрі ця тканина не випадкова, а навмисно сформована і становить особливе акустичне середовище вистави.

Звідси ще один висновок: театр завжди є досвідом колективного слухання. Саунд-дизайн працює з категоріями інтимності та дистанції як ключовими сценічними інструментами: акустичне моделювання може імітувати дифузне звернення до зали або персоналізоване нашіптування; простір може відчуватися ревербераційно безмежним або акустично замкненим, моделюючи внутрішній простір персонажа. Імерсія тут не є цифровим ефектом чи алгоритмічною реакцією системи: занурення в театр впливає з того, що звук фізично неможливо ізолювати від тіла слухача – він сприймається не лише аудіально, а й тілесно, через вібрацію повітря, тиск резонансів та акустичний контраст тиші.

Розглянувши кінематограф і театр, звернімося до відеоігор, де саунд-дизайн працює за принципово іншою логікою. На відміну від фіксованої аудіодоріжки в кіно та події живої співприсутності в театрі, відеогра оперує параметричною, алгоритмічно керованою аудіо-системою. Ця система динамічно реагує на дії гравця, поточну ситуацію в ігровому світі та внутрішні правила геймплею. Іншими словами, звук є невіддільним компонентом ігрового процесу: він виступає не лише емоційним носієм, а й інструментом просторової навігації, каналом комунікації, механізмом контролю інтенсивності та носієм інформації.

Перший принцип, що вирізняє ігровий звук, інтерактивність²: гравець виступає ініціатором більшості звукових подій. Кожен крок персонажа, стрибок, постріл чи зіткнення – це не фіксоване відтворення, а рендеринг у реальному часі: система комбінує семпли, застосовує обробку та мікшування відповідно до параметрів ситуації (швидкість, матеріал поверхні, дистанція, стан персонажа).

Водночас інтерактивність не зводиться до схеми «дія – звук»: вона має психологічний вимір. Звук у грі виконує функцію когнітивного підтвердження агентності, сприяє навчанню механік і регулює тонус уваги. У традиційному

² Інтерактивне аудіо – це ті звукові події, які реагують на прямі дії гравця (Collins, 2008: 4).

кіно цей принцип відсутній, тому що звукова доріжка не відповідає на дії глядача; у театрі він реалізований лише частково: аудиторія впливає на акустичний фон, але зазвичай не є безпосереднім тригером основних сценічних звуків (виняток – спеціально інтерактивні формати) (Collins, 2008: 4).

Другий ключовий принцип – адаптивність аудіосистеми³. У сучасних іграх звуковий сигнал не є статичним фоном, а динамічно модулюється змінними параметрами ігрового процесу, що стосується всіх аудіо компонентів. Це явище описується як нелінійність аудіо: звуковий контент існує як набір дискретних аудіостанів, між якими система безперервно перемикається, враховуючи параметри ігрового стану, що постійно змінюються. Важливо, що в ігровому контексті відсутнє поняття «фінального міксу», оскільки ігрова система здійснює динамічну реконфігурацію звукових співвідношень, фактично переписуючи мікс щомиті.

Третій принцип – музика як відкрита форма. На відміну від лінійних кіносаундтреків, які мають фіксовану композиційну структуру, музика в іграх сконструйована модульно. Вона існує не як завершена п'єса, а як набір аудіостанів, шарів та варіацій, які динамічно активуються, накладаються або деактивуються залежно від ігрового процесу. Ця реконфігурація в реальному часі може включати зміну темпу, гармонії, підключення додаткових інструментальних шарів або спектральну модуляцію під час зростання напруги (Collins, 2008: 105–106).

Цей принцип мобільної форми вирішує дві ключові задачі. По-перше, він забезпечує синхронізацію з динамікою геймплею: кульмінація в ігровому процесі не залежить від часової тривалості треку і настає миттєво. По-друге, він мінімізує слухову втому. Оскільки гравець може тривалий час перебувати в одному і тому самому умовному ігровому стані, статичне повторення швидко призвело б до зниження емоційної чутливості.

Четвертий принцип – звук як носій ігрових підказок. Як зазначає К. Коллінз: «Однією з ключових ролей музики й звукових ефектів у відеоіграх є їхня підготовча функція – зокрема,

звукове попередження гравця про майбутні події чи небезпеку, наприклад, про наближення ворогів. Вміння передбачити дії є критично важливим для успіху в багатьох іграх, особливо в пригодницьких та екшен-іграх» (Collins, 2008: 129–130). Таким чином, звук є не лише атмосферою, а також аудіальним інтерфейсом, що інформує гравця ще до появи візуальних підказок, стаючи продовженням геймдизайну.

Слід відзначити, що функція оперативного інформування тісно корелює з просторовим моделюванням звуку, яке виступає не просто акустичною симуляцією реального світу, а механізмом тактичної орієнтації. Об'ємне просторове звучання, динамічне панорамування джерел та моделювання відстані й напрямку – усе це дозволяє гравцю не просто досягати імєрсії, а й ефективно функціонувати в ігровому середовищі.

П'ятий принцип – інтелектуальне мікшування. На відміну від статичного міксу у кіно, ігрова аудіосистема використовує динамічну пріоритизацію в реальному часі. Аудіо-рушій здійснює автоматичну реконфігурацію міксу: коли з'являється критично важливий діалог, застосовується автоматичне приглушення музики; при пікових звукових подіях система тимчасово відсуває другорядні аудіодоріжки для збереження розбірливості ключового сигналу. Це є більше, ніж технічна оптимізація гучності: динамічне мікшування функціонує як симуляція слухової перспективи. Система алгоритмічно моделює слухову увагу, визначаючи, що є головним у ситуації (Collins, 2008: 102–104).

Висновки. На підставі порівняльного аналізу сформовано цілісну концептуальну модель саунд-дизайну як художньо-технологічного феномену сучасних аудіовізуальних мистецтв. У цій моделі кінематограф функціонує як нормативна рамка, що систематизує сталі принципи звукової організації: регулювання фізичних параметрів сигналу; просторове моделювання; часова організація та монтаж; ієрархія міксу; режими реалістичності; семантико-символічні коди; психоакустичні ефекти. У межах цієї рамки звук виходить за межі імітації реальності й постає автономною драматургією лінією.

Застосування цієї рамки до інших медіа висвітлює їхню специфіку – насамперед театру,

³ Адаптивне аудіо, натомість, – це звук, що реагує на стани гри, тобто змінюється відповідно до певних внутрішньоігрових параметрів, таких як початок або завершення часу тощо (Collins, 2008: 139).

де саунд-дизайн є мистецтвом акустичного моделювання присутності. Його ключові складники охоплюють інтеграцію техніки, акустичних характеристик простору, тілесної фізики актора та психології сприйняття глядача. Усі ці складники – не набір технічних обмежень, а спосіб творення аудіовізуальної правдоподібності в режимі «тут-і-зараз».

На противагу режиму спільної присутності, у відеоіграх занурення конструюється алгоритмічно: аудіо виступає не статичним фоном, а параметричною, алгоритмічно керованою системою, що працює в безперервному циклі взаємодії з гравцем, враховуючи параметри ігрового стану. Аудіосистема не лише динамічно модулюється у відповідь на дії, а й виконує

інструктивну функцію та структурує емоційний рельєф; таким чином звук інтегрує гравця, переводячи його зі свідка події на активного співучасника.

Узагальнюючи ці медіаспецифічні режими, констатуємо трансформацію професійної ролі. Сучасна роль саунд-дизайнера зсунулася від технічного фахівця з озвучення – до співтворця драматургії та архітектора перцептивного досвіду. Він проєктує аудіосистеми й режисуру міксу як інструменти смислотворення: визначає пріоритети, керує увагою, ритмом і просторовою перспективою, модулює афект і довіру. Отже, саунд-дизайн перестає бути сервісною функцією й стає ядром художньо-технологічної стратегії твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Степанова Г., Михайлов Д. Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Вип. 28. С. 125–127. URL: <https://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v28/33.pdf>
2. Хренов Д. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 18–26.
3. Bennett S. *Theory for Theatre Studies: Sound*. London : Methuen Drama, 2019. 151 p.
4. Brown R. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London : Methuen Drama, 2020. 240 p.
5. Cage J. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
6. Collins K. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London : The MIT Press, 2008. 216 p.
7. Collins K. *Studying Sound: A Theory and Practice of Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London : The MIT Press, 2020. 248 p.
8. Ekweariri C. S. Sound and sound effects application for the theatre: a retrospective and introspective analysis. *Journal of Arts and Contemporary Society*. 2010. Vol. 2. Pp. 67–77. URL: <https://www.cenresinjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/page-67-77-144.pdf>
9. Eladhari M., Nieuwdorp R., Fridenfolk M. The Soundtrack of Your Mind: Mind Music – Adaptive Audio for Game Characters. In: *ACE '06: Proceedings of the 2006 ACM SIGCHI International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology (Hollywood, California, USA, 14–16 June 2006)* / eds. H. Ishii, N. Lee, S. Natkin, K. Tsushima. New York : ACM, 2006. Art. 54. 8 p.. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1178823.1178887>
10. *Film Sound: Theory and Practice* / eds. E. Weis, J. Belton. New York : Columbia University Press, 1985. 462 p.
11. Fry G. *Sound Design for the Stage*. Ramsbury : The Crowood Press Ltd., 2019. 224 p.
12. Gibbs T. *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*. Lausanne, Switzerland : AVA Publishing SA, 2007. 175 p.
13. Kalinak K. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010. 143 p.
14. Murray L. *Sound Design Theory and Practice: Working with Sound*. London; New York : Routledge, 2019. 218 p.
15. Murray L. Adapting Peircean semiotics to sound theory and practice. *SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*. 2015. Vol. 5. № 1. Pp. 55–72. URL: <https://www.soundeffects.dk/article/view/23308>
16. Plut C., Pasquier P. Music Matters: An empirical study on the effects of adaptive music on experienced and perceived player affect. *2019 IEEE Conference on Games (CoG)*, 20–23 August 2019, London, UK. Piscataway, New Jersey : IEEE, 2019. Pp. 53–60. URL: https://ieeegog.org/2019/papers/paper_106.pdf
17. Schaeffer P. *In Search of a Concrete Music* / transl. by C. North, J. Dack. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 2012. 244 p.
18. Sonnenschein D. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City, California : Michael Wiese Productions, 2001. 245 p.
19. *The Sounds of Early Cinema* / eds. R. Abel, R. Altman. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 2001. 327 p.

20. Theatre Noise: The Sound of Performance / eds. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. 227 p.

REFERENCES:

1. Stepanova, H., & Mykhailov, D. (2018). *Saund-dyzain yak novyi napriam u zvukorezhysuri* [Sound design as a new direction in sound engineering]. *Naukovi zapysky Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Vyp. 28. Pp. 125–127. URL: <https://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v28/33.pdf> [in Ukrainian]
2. Khrenov, D. (2019). *Perspektyvy rozvytku saund-dyzainu v Ukraini* [Prospects for the development of sound design in Ukraine]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 40, Pp. 18–26. [in Ukrainian]
3. Bennett, S. (2019). *Theory for Theatre Studies: Sound*. London: Methuen Drama. 151 p. [in English]
4. Brown, R. (2020). *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London: Methuen Drama. 240 p. [in English]
5. Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 276 p. [in English]
6. Collins, K. (2008). *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press. 216 p. [in English]
7. Collins, K. (2020). *Studying Sound: A Theory and Practice of Sound Design*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press. 248 p. [in English]
8. Ekweariri, C. S. (2010). Sound and sound effects application for the theatre: a retrospective and introspective analysis. *Journal of Arts and Contemporary Society*. Vol. 2. Pp. 67–77. URL: <https://www.cenresinjournal.com/wp-content/uploads/2020/03/page-67-77-144.pdf> [in English]
9. Eladhari, M., Nieuwdorp, R., & Fridenfalk, M. (2006). The Soundtrack of Your Mind: Mind Music – Adaptive Audio for Game Characters. In: *ACE '06: Proceedings of the 2006 ACM SIGCHI International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology* (Hollywood, California, USA, 14–16 June 2006). Art. 54. 8 p. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1178823.1178887> [in English]
10. *Film Sound (1985): Theory and Practice* / eds. E. Weis, J. Belton. New York : Columbia University Press. 462 p.
11. Fry, G. (2019). *Sound Design for the Stage*. Ramsbury: The Crowood Press Ltd. 224 p. [in English]
12. Gibbs, T. (2007). *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*. Lausanne, Switzerland: AVA Publishing SA. 175 p. [in English]
13. Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 143 p. [in English]
14. Murray, L. (2019). *Sound Design Theory and Practice: Working with Sound*. London; New York: Routledge. 218 p. [in English]
15. Murray, L. (2015). Adapting Peircean semiotics to sound theory and practice. *SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*. Vol. 5. № 1. Pp. 55–72. URL: <https://www.soundeffects.dk/article/view/23308> [in English]
16. Plut, C., & Pasquier, P. (2019). Music matters: An empirical study on the effects of adaptive music on experienced and perceived player affect. *2019 IEEE Conference on Games (CoG)*, 20–23 August 2019, London, UK. Piscataway, New Jersey: IEEE. Pp. 53–60. URL: https://ieeegog.org/2019/papers/paper_106.pdf [in English]
17. Schaeffer, P. (2012). *In Search of a Concrete Music* / transl. by C. North, J. Dack. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press. 244 p. [in English]
18. Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City, California: Michael Wiese Productions. 245 p. [in English]
19. *The Sounds of Early Cinema (2001)* / eds. R. Abel, R. Altman. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press. 327 p. [in English]
20. *Theatre Noise (2011): The Sound of Performance* / eds. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing,. 227 p. [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.2 І

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-18>**Остан МАЙЧИК**

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри академічного співу, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та міжнародних зв'язків, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0001-5082-4284

Бібліографічний опис статті: Майчик, О. (2025). Парадигми західноєвропейського професіоналізму: антична й середньовічна стадії формування. *Fine art and cultural studies*, 5, 138–144, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-18>

ПАРАДИГМИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ: АНТИЧНА Й СЕРЕДНЬОВІЧНА СТАДІЇ ФОРМУВАННЯ

Мета статті – висвітлення початків формування музично-професійних парадигм композитора, виконавця, музичного теоретика (як попередника музикознавця) та музичного педагога на античній і середньовічній стадіях західноєвропейської культури. **Методологія дослідження** спирається на теорію стадіальності (О. Зінкевич) і на комплексний підхід, що включає загальнонаукові методи (ретроспекції, системного аналізу, узагальнення) та мистецтвознавчі методи, а саме, джерелознавчий (для вибору необхідної інформації з музично-історичних трактатів, посібників, сучасних наукових праць), типологічний (для визначення типових для вказаних стадій напрямків формування музично-професійних парадигм), пошуковий (для виявлення визначних постатей і їхніх професійних надбань). **Наукова новизна** полягає у простеженні формування парадигм музичного професіоналізму у зв'язку з історико-суспільними запитами та з урахуванням гендерного чинника; у підкресленні вагомих композиторських і теоретичних досягнень, жанрових домінант, основного інструментарію, виконавських можливостей і освітніх устремлінь на кожній стадії; у підкресленні меценатства як зовнішнього чинника музичного професіоналізму. **Висновки.** Античність, зважаючи на тривале й послідовне визрівання правозорів професій автора-виконавця, вчителя музики та музичного теоретика, може розглядатися як базова стадія започаткування парадигм західноєвропейського музичного професіоналізму. Це проявилось у появі композиторсько-виконавських шкіл, поступовому розширенні жанрової системи, спробах автономізації інструментальної сфери (яка відділялася від найдавнішого обрядового синкретизму), цінних музично-теоретичних ідей і освітніх устремліннях, що духовно-виховним впливом на молодь забезпечили собі всесвітнє визнання на наступні століття. Антична поетеса Саффо (Сафо) стала зачинателькою жіночого композиторства та виконавства.

Здобутки Середньовіччя у церковній і світській галузях музичної творчості й виконавства (хорове багатоголосся, лірика й епіка придворних музик і лицарів, поява авторської збірки, мандрівні музиканти), у педагогіці (цехове й шкільне навчання, функціонування творчих шкіл), в музичній теорії (вдосконалення нотації, ладового мислення та ін.) знаменують наступну стадію кристалізації музично-професійних парадигм. На цій стадії намітилося розрізнення автора музики та виконавця, однак більшість композиторів залишилися анонімними. До нашого часу дійшли поодинокі імена тогочасних жінок-композиторок – монахинь Кассії, Гільдегарди з Бієгена та королеви Алієнор Аквітанської. Зовнішнім чинником музичного професіоналізму на обох стадіях послужило меценатство, яке сприяло самореалізації творчих особистостей.

Ключові слова: музичний професіоналізм, антична стадія, середньовічна стадія, меценатство, композиторська, виконавська, музично-освітня та музично-теоретична парадигми.

Ostap MAYCHYK

Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of Academic Singing, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical, Educational Work and International Relations, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5, Ostapa Nyzhankivskoho St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0001-5082-4284

To cite this article: Maychuk, O. (2025). Paradyhmy zakhidnoevropeiskoho profesionalizmu: antychna y serednovichna stadii formuvannia [Paradigms of Western European musical professionalssm: ancient and medieval stages of formation]. *Fine art and cultural studies*, 5, 138–144, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-18>

PARADIGMS OF WESTERN EUROPEAN MUSICAL PROFESSIONALISM: ANCIENT AND MEDIEVAL STAGES OF FORMATION

Purpose of the article. The aim of the study is to highlight the initial manifestations of the formation of musical-professional paradigms of the composer; performer; music theorist (as a predecessor of the musicologist), and music teacher during the ancient and medieval stages of Western European culture. **Research methodology.** The research is based on the theory of stages (O. Zinkevych) and a comprehensive approach that combines general scientific methods (retrospection, systems analysis, generalization) with methods of art studies – namely, the source-based method (for selecting necessary information from historical musical treatises, manuals, and contemporary scholarly works), the typological method (for determining trends typical of the indicated stages in the formation of musical-professional paradigms), and the exploratory method (for identifying prominent figures and their professional achievements). **Scientific novelty.** The novelty lies in tracing the formation of paradigms of musical professionalism in relation to historical and social demands and considering the gender factor; in identifying significant compositional and theoretical achievements, genre dominants, principal instruments, performance capabilities, and educational aspirations at each stage; and in emphasizing patronage as an external factor in musical professionalism. **Conclusions.** Antiquity, considering the long and consistent maturation of the archetypes of the professional author-performer, music teacher, and music theorist, can be regarded as the foundational stage in the emergence of Western European musical professionalism paradigms. This was manifested in the rise of composer-performer schools, the gradual expansion of the genre system, attempts at the autonomy of the instrumental sphere (which was separating from ancient ritual syncretism), valuable music-theoretical ideas, and educational aspirations that, through their spiritual and moral influence on youth, gained worldwide recognition in subsequent centuries. The ancient poetess Sappho (Safo) became the originator of female composition and performance. The achievements of the Middle Ages in both ecclesiastical and secular spheres of musical creativity and performance (choral polyphony, the lyric and epic works of court musicians and knights, the appearance of the author's collection, itinerant musicians), in pedagogy (guild and school training, functioning of creative schools), and in music theory (improvement of notation, modal thinking, etc.) mark the next stage in the crystallization of musical-professional paradigms. At this stage, a distinction between the composer and the performer began to emerge, although most composers remained anonymous. Only a few names of women composers of that period have survived – the nuns Kassia, Hildegard of Bingen, and Queen Eleanor of Aquitaine. In both stages, patronage served as an external factor of musical professionalism, contributing to the self-realization of creative individuals.

Key words: musical professionalism, ancient stage, medieval stage, patronage, compositional, performance, music education and music-theoretical paradigms.

Актуальність проблематики. Концепт музичного професіоналізму використовується науковцями досить часто, переважно при студіюванні різноманітних аспектів композиторської творчості й виконавства минулого та сучасності. Проте на сьогодні в українському музикознавстві відсутнє вичерпне дослідження феномену музичного професіоналізму, яке б розкривало його історико-культурну сутність і суспільно-ужиткове обумовлення, компоненти та специфіку, способи досягнення, зовнішні та внутрішні мотиваційні чинники. Не лише музикотворча та виконавська, а й науково-теоретична і музичноосвітня парадигми передбачають обов'язковість опанування властивими кожній епосі засобами майстерності, а також внутрішню відповідність людини до свого фаху. Цим уможлиблюється творче переосмислення існуючих надбань і окреслення нових траєкторій професійної діяльності. З огляду на онтологічні особливості професіоналізму в українській музичній культурі як загальноєвропейській гілці, вартий уваги розгляд початкових стадій, що закладали загальні для

європейських країн основи, які збагачувалися національними прикметами. В цьому й полягає актуальність теми статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто назвати дотичні праці, що охоплюють різні позиції узагальненої проблематики предмета (В. Жаркова, О. Зінкевич, Ю. Ніколаєвська), національно- або регіонально-історичний контекст кристалізації професіоналізму та роль конкретних постатей у цьому (Л. Кияновська, Т. Мартинюк, В. Сивохіп), питання творчих шкіл і їхнього значення для професіоналізації музичного мистецтва (І. Гринчук, Н. Кашкадмова, Л. Садова) тощо. Наявні також аспекти поглибленого розгляду індивідуальної і народної професійності (С. Грица), окремого фаху чи галузі впродовж певних періодів або етапів, зокрема, в національних чи загальноєвропейських, особистих чи колективних проявах (І. Коновалова, Н. Селезнева, Ю. Чекан, А. Черноіваненко, Ю. Ясіновський) і ін. Та витоки й прикмети визрівання сукупності названих музично-професійних парадигм в ранні епохи потребують спеціального вивчення. Тому **мета**

статті полягає у висвітленні зародження, кристалізації та формування професій композитора, виконавця, музичного теоретика й музичного педагога на античній і середньовічній стадіях західноєвропейської культури.

Виклад основного матеріалу. Для вивчення «теорії» історії музики Олена Зінкевич запропонувала теорію стадіальності, потрактованої як інший вимір логіки музично-історичного розвитку, що ґрунтується на виявленні його «різноманітних» ступенів, на відміну від періодизації, як хронологічного членування (Зінкевич, 2007, с. 7). Застосування методологічного інструментарію стадіальності для реалізації поставленої у статті мети дає змогу представити якісні зрушення у професіоналізації музично-культурного процесу, що стимулювали його і впливали на нього.

Торкаючись історико-національної типології європейських композиторських шкіл, започаткованої у епоху Відродження, Іван Ляшенко зауважив появу етностильової та індивідуально-стильової різноманітності музики вже в епоху еллінізму (Ляшенко, 1996, с. 57). Втім, з гомерівського та архаїчного періодів грецької культури дійшли деякі відомості про винахідників музичних стилів, жанрів, форм, про місцеві елементи творчості, а також про перші композиторсько-виконавські школи.

Основи імпровізаційного вокально-інструментального виконавства епічного спрямування закладали аеди, які виконували пісні під акомпанемент фермінги (пізнішої кіфари, про що згадано в епосі Гомера), та рапсоди – народні професійні співаки. Загальним взірцем для творців давньогрецької музики правила «гармонія сфер», утворена в їхній уяві вічним і непорушним рухом-звучанням небесних тіл. Попри встановлені згідно цього стійкі композиційні канони, насамперед, стосовно ладо-гармонічних основ і ритміки, деякі музиканти все ж долали строгі правила. Фундатор школи кіфаредів Терпандр із острова Лесбос став засновником жанру нома, він збільшив кількість струн на кіфарі до семи, його твори привертають увагу точно визначеною будовою (Хомінський, 2014, с. 98). Авлетист Олімпос дав поштовх розвитку тонального мислення – синтезував малоазійські та грецькі звукоряди. Його учень Фалес з Гортини запровадив хоровий спів, згодом розповсюджений на Криті (Хомінський,

2014, с. 98). Індивідуальна талановитість і майстерність Сапфо (Сафо) й Алкея значно збагатили новий музично-поетичний жанр лірики, започаткований Архілохом з Паросу. Кіфарист-віртуоз Тимофій з Мілета, учень Фриніса, став відомим унаслідок першої в інструментальній музиці спроби змалювання картини бурі. З приводу виконання Сакадом інструментального соло на авлосі С. Людкевич зазначав, що «віртуозна авлетика в цій зразковій формі з того часу була надовго поновлена як інтегральна частина мусікійських змагань у Дельфах» (Людкевич, 1999, с. 126). Представник хорової лірики Алкман відомий як творець пеанів, пісень для юнаків і дівчат, для хорових процесій (Хомінський, 2013, с. 100). Велику кількість ліричних хорів скомпонував Піндар. Музика була одним із найголовніших компонентів давньогрецької трагедії. Її відгалуження – сатирична драма – стала улюбленою формою розваги широких кіл суспільства (Хомінський, 2013, с. 102).

Музиканти-педагоги, які навчали співати під супровід інструментів або грати на флейті, лірі чи кіфарі, високо цінувалися, вважалися тими, хто творить і виправляє характери (Муз. ест., 1974, с. 92). Крім цих інструментів, використовувалися лютня, арфа, бубон (зображені на античних вазах), інші прототипи сучасних духових і ударних, а також гідравлічний орган. Вагомість інструментальної музики у грецькому суспільстві доводиться тим, що в його міфології винайдення інструментів приписувалося богам (Гермесу, Пану, Афіні, Марсу) (Хомінський, 2013, с. 97).

Музика рівноправною складовою увійшла до кола загальноосвітніх дисциплін античної доби. Піфагор розробив систему музичного виховання, адже музиці приписувалася здатність до запровадження душі в добрий або поганий етос. «Піфагорійський вплив був відчутний аж до XV ст.» (Хомінський, 2015, с. 128). Вчення про етос музики надалі розроблялося в різних аспектах Платоном, Арістотелем, Дамоном і ін., воно протрималося аж до VI ст. н.е. та стало одним із ключових для пізнання музики і для розбудови її теорії. Платон зіставляв музику й гімнастику як головні методи виховання достойних громадян. У навчанні музики, як і Піфагор, виходив із високих завдань моральності. Засоби досягнення цієї мети Платон бачив у застосуванні певних ладів і ритмічних

зворотів, що позитивно діють на свідомість і психіку людини. Арістотель вже писав про професійне музичне навчання, та воно мало в нього інший зміст – як підготовка музикантів до змагань (Муз. ест., 1974, с. 144). Античні педагоги надавали великого значення хоровим номам – вони готували молодь до колективного життя (Хомінський, 2014, с. 98).

Трактати давньогрецьких учених засвідчують зародження наукових розмислів про музику (відкриття Піфагором музично-акустичних законів, перші спеціальні спроби дослідження музично-теоретичних, органологічних питань і явища музичного сприйняття у спадщині Аристоксена на прізвисько «Музикант», трактат Діогена Вавілонського про сутність музики тощо). Юзеф Хомінський назвав Аристоксена творцем теорії музики як спеціальної наукової системи (Хомінський, 2014, с. 104). Плутарх продовжив шукання Аристоксена, поглибивши міркування про слухачке сприйняття в аспекті розпізнавання мелодії, ритму й словесного тексту при їхньому одночасному звучанні (Муз. ест., 1974, с. 205). Також цей філософ скеровував до ознайомлення з композицією, гармонічними, ритмічними та метричними компонентами тих, «хто розпочинає кар'єру професійного музиканта і володіє мистецтвом інтерпретації, яка передає твір слухачам» (Муз. ест., 1974, с. 205). У перших століттях н. е. в музично-теоретичному напрямку також діяли Клавдій Птолемей, Аристид Квінтіліан, Гауденцій, Порфирій і ін. Кожний з них вніс щось нове (Хомінський, 2014, с. 106). Певне підсумування доробку цих давньогрецьких мислителів згодом зробив римський філософ Аніцій Манлій Северинус Боецій у трактаті «Установи музичні», де розтлумачив музичні поняття (дефініції звука, інтервала, консонанса тощо), розподілив пісенні жанри, зробив класифікацію голосів, охарактеризував будову струнних інструментів, провів аналогії між музикою і математикою та ін. Спираючись на теорії Піфагора, Арістотеля, Нікомаха, Аристоксена, Птолемея, цитуючи Ціцерона й багатьох інших, полемізував із ними та зіставляв їхні міркування. Вплив цієї праці був великим: «„Установи музичні” Боеція мають читатися як трактат, в якому наявний діалогічний баланс між міфічною і математичною площинами. Трактат репрезентує вправу у вірі й інтелекті і лише на цій основі не буде дивним,

що „Установи музичні” формували дисципліну музики впродовж Середніх Віків» (Bower, 1989, с. xxxiv–xliv).

З античності походить явище меценатства, що отримало назву від імені давньоримського політичного діяча Гая Цільнія Мецената. Після нього благодійниками та опікунами митців, науковців тощо ставали інші державні мужі, представники еліти (наприклад, римський письменник Квінт Аврелій Юніор).

У часи раннього Середньовіччя композиторська й музично-виконавська діяльність концентрувалися довкола літургійної практики храмів і монастирів, для забезпечення дозволів в замках аристократії та в перших паростках демократичних за змістом виступів мандрівних груп із репертуаром розважальних жанрів. Як і за античних часів, музичне життя розгалужувалося на храмове (ритуальне), придворне та публічне.

Реформування церковного співу виявилось нелегким і довгим процесом поширення усією Європою наспівів григоріанського хоралу, який мав витіснити усталені способи музичного оформлення літургій. Деякі осередки, особливо монаші, впроваджували варіанти основних частин меси, більшість із яких збереглися донині (Хомінський, 2015, с. 128). Дотримання кодифікованих мелодичних побудов та їх унісонне виконання ускладнювалися усним передаванням мелодики, опануванням вокальних прийомів за допомогою слуху, відносністю фіксації музичного тексту аж до X століття. Для керування напрямком руху мелодії, її темпоритмом і фразуванням використовувалася диригентсько-виконавська пластика (хейрономія). Відомо про діяльність спеціально навчених співаків, як у римському (при папському дворі в Римі близько 600 року була відкрита школа співу), так і у візантійському ареалах (монастир св. Сави біля Мертвого моря став осередком школи середини VIII століття). Після розколу християнської церкви 1054 року відбувалося поступове творення двох традицій літургійної музики, що розвивалися самотніми шляхами. Попри розбіжності між обрядами, доведено, що вони мають спільні музичні джерела в синагогальних співах і давньогрецькій гімнографії (Хомінський, 2015, с. 128). Із провідних співочих шкіл кінця IX – початку X століття при монастирях і кафедральних храмах Франції

та Швейцарії вийшли композитори-реформатори у сфері духовної музики (з них відомі імена богослова й автора підручника з музики Ноткера Заїки, Тотілона). Стефанія Павлишин згадала жінок-композиторок, які працювали в монастирях Візантії у IX столітті (зокрема, Кассія) та монахиню XI століття Гільдегарду з Бінген, яка займалася компонуванням музики (Павлишин, 2004, с. 3). Про королеву Франції та Англії Алієнор Аквітанську, як про авторку куртуазних пісень, написала Валерія Жаркова (Жаркова, 2022, с. 166).

Визначними музичними теоретиками доби стали британський освітній діяч Алкуїн, Авреліан з Реоме (автор першого вагомого трактату Середньовіччя про музику «*Musica disciplina*»), Регіно з Прюма, Одо з Клюні, Гвідо з Ареццо. Великі заслуги останнього (відомого й як Гвідо д'Ареццо, Гвідо Аретинський) у закладенні основ нотної грамоти, запровадженні терміна «діафонія» (Хомінський, 2016, с. 106), діастематичної нотації та методу сольмізації спричинили появу прізвиська «*inventor musicae*» (музичний винахідник). Сама назва трактату Гвідо «*Micrologus de disciplina artis musicae*» відобразила його ставлення до музики як науки й мистецтва.

Поступово розвивалися поліфонічні різновиди літургійного співу: спочатку двоголосся (осередок Сан Марціал на півдні Франції наприкінці XI – початку XII століть), а згодом багатоголосся завдяки мистецтву школи Нотр-Дам при кафедральному соборі в Парижі (більшість анонімних авторів, кантори Леонін і Перотін Великий стали чільними композиторами – представниками двох поколінь), інших шкіл хорової поліфонії доби *Ars Antiqua* в Іспанії, Англії. Це зумовило налагодження фахової підготовки композиторів, диригентів та співаків. Створення багатоголосих культових жанрів (мелізматичних органумів, кондуктів, мотетів) вимагало значно конкретизованішої нотації (буквенної, мензуральної, записаної на чотирилінійному нотному стані). Кондукти й мотети з часом секуляризувалися, знаходили вжиток і на різних урочистостях, у навчальних заходах, виставах, під час інших розваг.

Хорова справа виростала до належного професійного рівня із заснуванням при кафедральних соборах метризм (шкіл-інтернатів для півчих і органістів, що вивчали музичну теорію

і загальноосвітні предмети). Церковний спів вивчався у школах під керівництвом компетентних педагогів (Муз. ест., 1976, с. 248). Кількаголосі шкільні хори співали не лише церковний репертуар, а й так звані «одичні твори» (оди, гимни тощо) у «шкільних драмах» перед можновладцями та простим людом (Епохи, 2003, с. 85).

Музичне мистецтво вивчалось в університетах, які почали з'являтися з XII століття в Парижі, Солерно, Болоньї, Кембриджі, Оксфорді та інших західноєвропейських містах, на основі концепції семи вільних наук: кватривіум складали музика, арифметика, геометрія, астрономія; тривіум – лінгвістичні дисципліни. Концепція, що належала Марціану Капеллі (близько 40-х років V століття), була багаторазово інтерпретована не лише в середньовіччі, а й у добу Відродження (Хомінський, 2015, с. 216). Вона спричинилася до високого становища музичного мистецтва в наступні епохи. У навчальних програмах університетів, заснованих упродовж XIV століття в Празі, Кракові, Відні, Гейдельберзі тощо, музика далі трактувалася як наука: з одного боку, це було продовженням ранньої середньовічної традиції, а з іншого, сприяло усамотійненню професійного музикознавства. Філіп де Вітрі продовжив шукання у сфері нотного запису щодо висоти та ритміки звуків. Користувався авторитетом як науковець і педагог: «вітріанська» традиція тлумачення музичної теорії, поширена його учнями (Жаркова, 2022, с. 237), виявилася досить живучою.

Найближчими до народних верств були мандрівні трупи й поодинокі представники розважальної сфери – жонглери, міми, голіарди, гістріони тощо. Вони демонстрували вміння в хореографії, цирковому та театральному мистецтві, супроводжуючи виступи інструментальною грою, піснями, імпровізаціями. Тому духовенство було змушене відмовитися від вживання в церкві всіх інструментів, окрім органу («Нехай не входять у церкву гістріони й міми, щоб грати на тимпанах, кіфарах та інших музичних інструментах» (Муз. ест., 1976, с. 251)). Мандрівні трупи мали позахрамові виступи, зазвичай із духовною тематикою (містерії, міраклі, мораліте та ін.). Вистави могли примикати до урочистостей при європейських дворах, а також вливалися у карнавали на вулицях Венеції, Флоренції, Парижа тощо.

Виникнення цехових організацій означало осідливість частини музикантів у межах міст, збагачення придворних форм музикування та супроводу літургій у храмах. Цим інспірувалося вдосконалення фахових умінь. Належність до цеху захищала задекларовані у статуті права фахівця, забезпечувала місце в соціальній ієрархії, сприяла успадкуванню традицій від майстра до учня.

Від XII століття утвердився статус світських професійних поетів-музикантів (трубадурів, труверів, міннезінгерів), які практикували виключно по дворах аристократів і королів (Хомінський, 2016, с. 100), оспівуючи воєнні подвиги, красу природи, любов до жінки. До професійних навичок авторів-виконавців входили віршоскладання з компонуванням, імпровізація, власний супровід співу, участь у змаганнях. Важливим фактором професіоналізації стала музично-авторська свідомість, першими проявами якої можна вважати появу індивідуальних збірок пісень представників раннього й пізнього Середньовіччя – герцога Аквітанського (Жаркова, 2022, с. 151–152) та «останнього трувера», поета й композитора Гійома де Машо (Жаркова, 2022, с. 248). З кінця XIII – на початку XIV століття створювалися співацькі об'єднання, як братство св. Миколая у Відні (1288), братство св. Жюльєна в Парижі (1321).

Найзнатнішим меценатом середньовіччя став імператор Карл Великий, доба правління якого (каролінгське відродження) відома процвітанням поезії, музики та інших мистецтв (Хомінський, 2015, с. 127).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Античність, зважаючи на тривале й послідовне визрівання правзорів професій автора-виконавця, вчителя музики та музичного теоретика, може розглядатися як базова стадія

започаткування парадигм західноєвропейського музичного професіоналізму. Її основні надбання: поява композиторсько-виконавських шкіл, поступове розширення жанрової системи, спроби автономізації інструментальної сфери (що відділялася від найдавнішого обрядового синкретизму), цінні музично-теоретичні ідеї та музично-освітні устремління, що своїм духовно-виховним впливом на молодь забезпечили собі всесвітнє визнання на наступні століття. Антична поетеса Сапфо (Сафо) стала зачинателькою жіночого компонування та виконання музики.

Здобутки Середньовіччя у церковній і світській галузях музичної творчості (розробка багатоголосих жанрів, лірика й епіка придворних музик і лицарів, поява авторської збірки), педагогіки (цехове й шкільне навчання, функціонування творчих шкіл), відкриття в музичній теорії (вдосконалення нотації, ладового мислення та ін.) знаменують наступну стадію кристалізації музично-професійних парадигм. На цій стадії намітилося розрізнення автора музики та її виконавця, однак більшість композиторів залишилися анонімними. До нашого часу дійшли поодинокі імена тогочасних жінок-композиторок – монахинь Кассії, Гільдегарди з Бієгена та королеви Алієнор Аквітанської. Вагомим зовнішнім чинником музичного професіоналізму на обох стадіях було меценатство, яке допомагало самореалізації творчих особистостей.

Дослідницькі перспективи тематики відкриваються у вивченні західноєвропейських запозичень і впливів на українських композиторів, виконавців і музичних теоретиків, у зіставленнях давніх музично-освітніх набутоків різних країн, у простеженні національно-історичних властивостей парадигм музичного професіоналізму тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Епохи історії музики в окремих викладах : в 2 ч. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю.Є. Семенов. Одеса : «Будівельник», 2003. Ч. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. 188 с.
2. Жаркова В. Історія Західної музики: Homo Musicus від античності до бароко. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
3. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. Зинькевич Е. *Mundus musicae. Тексты и контексты* : избр. статьи. Київ : Задруга, 2007. С. 7–17.
4. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальності. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд., редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 62–143.
5. Ляшенко І. Українська композиторська школа в історичній типології національного стилеутворення. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 56–63.
6. Музична естетика античного світу / вступ. нарис і збір. текстів О.Ф. Лосева. Київ : Музична Україна, 1974. 204 с.

7. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упор. текстів і вступ. стаття В.П. Шестакова. Київ : Музична Україна, 1976. 262 с.
8. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукианович. Львів : Бак, 2004. 160 с.
9. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики: Стародавня Греція. *Українська музика*. 2014. Ч. 3. С. 96–109.
10. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики: Середньовіччя. *Українська музика*. 2015. Ч. 1–2. С. 216–221.
11. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики: Теорія музики. Значення Карла Великого. Алкуїн. Боецій. *Українська музика*. 2015. Ч. 4. С. 127–132.
12. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики: Світська музика. Трубадури і трувери. Розвиток хоралу. Секвенції. *Українська музика*. 2016. Ч. 1. С. 100–108.
13. Bower Calvin M. Introduction. *A.M.S. Boethius. Fundamentals of Music* / edited by Claud V. Palisca. 1989. Pp. xxxiv–xlv.

REFERENCES:

1. Semenov, Yu.Ye. (Ed.). (2003). *Epokhy istorii muzyky v okremykh vykladakh*. Vol. 1 : Ars-antykva. Ars-nova. Humanizm. Renesans [Eras of music history in separate presentations. Vol. 1: Ars Antiqua. Ars Nova. Humanism. Renaissance]. Odesa: "Budivelnik" [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2022). *Istoriia Zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
3. Zinkevich, E. (2007). Logika khudozhestvennogo protsessa kak istoriko-metodologicheskaya problema [The logic of the artistic process as a historical and methodological problem]. In E. Zynkevych, *Mundus musicae. Texts and contexts* (pp. 7–17). Kyiv: Zadruha [in Russian].
4. Liudkevych, S. (1999). Dva prychnyky do pytannia rozvytku zvukozobrazhnosti [Two reasons for the development of sound imagery]. In Z. Shtunder (Ed.), *Research, articles, reviews, speeches* (Vol. 1, pp. 62–143). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
5. Liashenko, I. (1996). Ukrainska kompozitorska shkola v istorychnii typolohii natsionalnoho styletvorennia [Ukrainian compositional school in the historical typology of national style formation]. *Ukrainian artistic culture* (pp. 56–63). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Losiev, O.F. (Ed.). (1974). *Muzychna estetyka antychnoho svitu* [Musical aesthetics of the ancient world]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Shestakov, V.P. (Ed.). (1976). *Muzychna estetyka zakhidnoieuropeiskoho serednovichchia* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn, S. (2004). Persha ukrainska kompozytorka Stefaniia Turkevych-Lisovska-Lukiianovych [The first Ukrainian composer Stefania Turkevich-Lisovska-Lukiiyanovych]. Lviv: Bak [in Ukrainian].
9. Khominskyi, Yu., Vilkovska-Khominska, K. (2014). Istoriia muzyky: Starodavnia Hretsiiia [History of music: Ancient Greece]. *Ukrainian music*, 3, 96–109 [in Ukrainian].
10. Khominskyi, Yu., Vilkovska-Khominska, K. (2015). Istoriia muzyky: Serednovichchia [History of Music: Middle Ages]. *Ukrainian music*, 1–2, 216–221 [in Ukrainian].
11. Khominskyi, Yu., Vilkovska-Khominska, K. (2015). Istoriia muzyky: Teoriia muzyky. Znachennia Karla Velykoho. Alkuin. Boetsii [History of Music: Music Theory. The Importance of Charlemagne. Alcuin. Boethius]. *Ukrainian music*, 4, 127–132 [in Ukrainian].
12. Khominskyi, Yu., Vilkovska-Khominska, K. (2016). Istoriia muzyky: Svitska muzyka. Trubadury i truvery. Rozvytok khoralu. Sekventsii [History of Music: Secular Music. Troubadours and Trouveres. Development of Chorale. Sequences]. *Ukrainian music*, 1, 100–108.
13. Bower, Calvin M. (1989). Introduction. In Claud V. Palisca (Ed.), *A.M.S. Boethius. Fundamentals of Music*, pp. xxxiv–xlv.

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1:27:159.923:008(477)(092)Задерацький

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-19>**Наталія МАКАРОВА**

докторка філософії, старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, вул. Жилинська, 88, м. Київ, Україна, 01032
ORCID: 0000-0003-0495-2159

Бібліографічний опис статті: Макарова, Н. (2025). Колимське Різдво (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги фа-дієз мінор» №8 із циклу «24 прелюдії та фуги» В.П. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 145–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-19>

КОЛИМСЬКЕ РІЗДВО (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ФА-ДІЄЗ МІНОР» №8 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В.П. ЗАДЕРАЦЬКОГО)

Дослідження присвячене диптиху «Прелюдія і фуга фа-дієз мінор» №8 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького. Цикл був створений в страшних, нелюдських умовах сталінського концтабору – на телеграфних бланках, без доступу до музичного інструменту, без упевненості у завтрашньому дні та задоволенні мінімальних потреб у їжі та теплі. Наукова новизна роботи полягає у комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчий, психологічний, історико-культурологічний та богословсько-символічний аналізи. Цикл постає як музично-психологічний щоденник, що зберігає особисту ідентичність композитора й відображає його внутрішню стійкість у надзвичайно важких життєвих умовах.

Диптих фа-дієз мінор №8 є своєрідною сторінкою музично-психологічного щоденника «24 прелюдії та фуги». Музична мова твору створює відчуття «молитовної паузи» посеред екзистенційних випробувань. Прелюдія нагадує пастораль і символізує очікування моменту народження Месії, що подарує людству духовне оновлення та надію на свободу. Фуга виступає діалогом трьох екзистенційних голосів: голос волі та боротьби (Ніцше), голос присутності і спокою (Гайдеггер) та голос пережитого досвіду (Задерацький). Взаємодія цих голосів формує музичну структуру, що поєднує особисту і колективну пам'ять, трансформуючи пережите у спільний культурний код української нації.

Поєднання традиційного музикознавчого аналізу з психологічними, культурологічними та богословськими підходами дозволяє виявити глибокий сенс музичного тексту. Використання ремарок *dolce cantabile* і *cantando*, контрастів тридольних метричних малюнків підкреслює символічне значення музичного звуку як форми духовної концентрації, внутрішньої молитви та психологічного опору «Я» композитора, що трансформує екстремальний особистий досвід у гармонійний, духовно насичений музичний вислів. Дослідження підтверджує, що творчість Всеволода Петровича Задерацького є особливою сторінкою української музичної культури ХХ століття, що відображає жорстоку правду тогочасної дійсності.

Ключові слова: Задерацький, прелюдія і фуга, диптих, музичний містично-психологічний щоденник, Прелюдія і фуга фа-дієз мінор №8, пастораль, Різдво, Месія.

Natalya MAKAROVA

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department at the Music and Theatre Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0003-0495-2159

To cite this article: Makarova, N. (2025). Kolym'ske Rizdvo (na prykladi analizu "Prelidii i fuhy fa-diiez minor" №8 iz tsyklu "24 preliudii ta fuhy" V.P. Zaderatskoho) [Kolyma Christmas (on the example of the analysis of "Prelude and Fugue in F-sharp minor" No. 8 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by V.P. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 145–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-19>

KOLYMA CHRISTMAS (ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF "PRELUDE AND FUGUE IN F-SHARP MINOR" NO. 8 FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES" BY V.P. ZADERATSKY)

The study is devoted to the diptych "Prelude and Fugue in F-sharp minor" No. 8 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky. The cycle was created in the terrible, inhuman conditions of the Stalinist

concentration camp – on telegraph blanks, without access to a musical instrument, without certainty about tomorrow and the satisfaction of minimal needs for food and warmth. The scientific novelty of the work lies in a comprehensive interdisciplinary approach that combines musicological, psychological, historical-culturological and theological-symbolic analyses. The cycle appears as a musical-psychological diary that preserves the composer's personal identity and reflects his inner resilience in extremely difficult life conditions.

Diptych in F-sharp minor No. 8 is a kind of page of the musical-psychological diary "24 Preludes and Fugues". The musical language of the work creates a feeling of a "prayerful pause" in the midst of existential trials. The prelude resembles a pastoral and symbolizes the expectation of the moment of the birth of the Messiah, who will give humanity spiritual renewal and hope for freedom. The fugue acts as a dialogue of three existential voices: the voice of will and struggle (Nietzsche), the voice of presence and peace (Heidegger), and the voice of lived experience (Zaderatsky). The interaction of these voices forms a musical structure that combines personal and collective memory, transforming experiences into a common cultural code of the Ukrainian nation.

The combination of traditional musicological analysis with psychological, culturological, and theological approaches allows us to reveal the deep meaning of the musical text. The use of dolce cantabile and cantando remarks, contrasts of tripartite metrical patterns emphasize the symbolic meaning of musical sound as a form of spiritual concentration, inner prayer and psychological resistance of the composer's "I", which transforms extreme personal experience into a harmonious, spiritually rich musical expression. The study confirms that the work of Vsevolod Petrovich Zaderatsky is a special page of Ukrainian musical culture of the 20th century, reflecting the cruel truth of the contemporary reality.

Key words: Zaderatsky, prelude and fugue, diptych, musical mystical-psychological diary, Prelude and fugue in F sharp minor No. 8, pastoral, Christmas, Messiah.

***І спочинуть невольничі
Утомлені руки,
І коліна одпочинуть,
Кайданами куті!
Т.Г. Шевченко***

Актуальність теми. Сьогодні, в час, коли українська державність переживає чергове потрясіння історичного значення, знаходячись в стані війни за свою національну ідентичність, особливої ваги у світлі переосмислення культурної пам'яті українського народу набуває постать Всеволода Петровича Задерацького. Композитор особливої філософської глибини, Пророк української музичної культури, Людина, що пережила свого часу два ув'язнення, одне з яких закінчилося засланням в найстрашніший концтабір в долині річки Колима. І не зважаючи на холод, голод, долаючи втому чорноробочого, Всеволод Петрович пише великий цикл «24 прелюдії та фуги», тривалість понад 2,5 годин. Цей твір стане своєрідним музичним містично-психологічним щоденником, завдяки якому композитор збереже свою психологічну цілісність. В циклі кожна прелюдія та fuga передає конкретний психологічний стан, малює звукову картину спогадів попереднього життя. До прикладу, перший диптих до-мажор відображає Благовіст, №2 ля-мінор – нагадує українську народну пісню, що накладається на психологічний стан нав'язливої тривоги, п'ятий диптих ре-мажор – змальовує життя в країні абсурду, сьомий ля-мажор – представляє реконструкцію

табірного дня ув'язненого та ін. Тобто, музичний містично-психологічний щоденник «24 прелюдії та фуги», створений в нелюдських умовах сталінського концтабору, являє собою не лише відродження бахівської поліфонії (до, речі, вперше в історії музичної культури після Й.С. Баха; схожі цикли в ХХ столітті почнуть з'являтися лише через декілька років), а свідченням духовної стійкості Мистця, що продовжував промовляти до нащадків всупереч нищенню особистості тоталітарною системою. Вивчення цього циклу є актом відновлення історичної справедливості та повернення до української (і ширше – європейської) традиції внутрішньої свободи, що утверджується через звук і структуру музичного мислення.

Окремої уваги потребує питання національної ідентичності творчої спадщини Всеволода Петровича Задерацького. Тривалий час російська музикознавча школа намагалася привласнити його творчість, підкреслюючи зв'язок композитора з московським середовищем, де він здобував освіту, певний час працював та проживав. Проте така оптика є історично викривленою: на той момент інших освітніх і творчих можливостей для українських мистців просто не існувало. Саме тому сьогодні важливо повернути ім'я Задерацького до українського контексту, осмисливши його як частину нашої культурної спадщини. У цьому сенсі музика Задерацького постає не лише як код культурної пам'яті та спогад про минуле, а як живий доказ неперервності українського

духу, свідчення Майбутнього, що попри спроби історичного викорінення, пройшовши крізь мовчання і біль, знову звучить у просторі нашої музичної культури.

Аналіз останніх досліджень. Творчість Всеволода Петровича Задерацького все більше привертає увагу вітчизняних і зарубіжних дослідників. Першим дослідником, що звернув на неї увагу, був В. Клин (1980), що достеменно проаналізував цикл «24 прелюдії». За часів Незалежності України Н. Лукашенко присвячує своє дисертаційне дослідження фортепіанній творчості Всеволода Задерацького «Стильові основи фортепіанної поетики В.П. Задерацького» (Лукашенко, 2011). Згодом це дослідження переросло у велику монографію «Всеволод Петрович Задерацький в контексті “тіньової” історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024). Значний внесок у розширення джерельної бази зробила О. Постовойтова у своїй дисертації «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (Постовойтова, 2024), що присвячена проблемі жанрової типології, семантики фуг циклу «24 прелюдії та фуги».

Починають з'являтися публікації, що присвячені життю та творчості В. Задерацького. Це Остапчук М. «Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького)» (Остапчук, 2023), Сирятська Т.О. «Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького». Дослідження Н. Макарової (2024; 2025) мають міждисциплінарний характер. В статтях запропоновано новий погляд на цикл «24 прелюдії та фуги» як на музичний містично-психологічний щоденник, що виступав формою самозбереження особистості композитора у страшних умовах колимського концтабору. Диптихи циклу трактуються як сторінки щоденника, в кожному зображений особливий образний світ, закладена психологічна емоція та філософська глибина.

Метою дослідження є аналіз «Прелюдії і фуги фа-дієз мінор» №8 в світлі музикознавчого, історико-культурологічного, психологічного, богословсько-теологічного та символічного вимірів; осмислення музичної спадщини Всеволода Петровича Задерацького у контексті

історичних та культурних подій ХХ століття, а також його музичного містично-психологічного щоденника «24 прелюдії та фуги» як феномена духовного спротиву, внутрішньої свободи та культурної ідентичності мистця.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві здійснено цілісний міждисциплінарний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga фа-дієз мінор» №8 у поєднанні музикознавчого, історико-культурологічного, психологічного та богословсько-теологічного підходів, що дозволило виявити його як модель духовної рефлексії мистця й частину загальної концепції музичного містично-психологічного щоденника Всеволода Петровича Задерацького.

Виклад основного матеріалу. Українська музична культура першої половини ХХ століття переживала складний період формування в умовах політичних катаклізмів, соціальної турбулентності та багаторазових хвиль культурних репресій, що майже повністю знищили цвіт української інтелігенції. Після революційних подій 1917 року, громадянської війни та становлення СРСР українська музика опинилася під тиском ідеологічних обмежень, що значною мірою визначило характер творчості композиторів. «Кожен <...> стикався зі страхом, з неприйняттям, іноді навіть переслідуванням, і водночас всі вони відповідали своєму внутрішньому поклику і свідчили про істину власного внутрішнього переживання. Це прояв героїзму в культурі і вірець для кожного з нас» (Холліс, 2004). Водночас були композитори, що сміливо шукали власну музичну ідентичність, поєднуючи національні традиції з європейським музичним спадком. До таких мистців належав і Всеволод Петрович Задерацький, чия музична спадщина вирізняється філософською та символічною глибиною. Цикл «24 прелюдії і фуги» поєднує класичну фугу з новаторською гармонією, психологічною експресією та культурно-символічними алюзіями, що робить його унікальним явищем української музичної традиції ХХ століття.

Диптих «Прелюдія і fuga фа-дієз мінор» №8 починається прелюдією, що позначена Всеволодом Петровичем *Allegretto pastorale*. Уже сама ремарка відсилає до жанрової традиції пасторалі – музики, яка в європейській культурі асоціювалася з природною гармонією, простотою і водночас із біблійним образом Пастира (лат.

pastor – «той, хто веде»), як архетипу духовного спокою та божественної опіки. «Господь – Пастир мій, – я не буду мати нестачі. На пасовиськах зелених оселить мене, на тихі води мене запровадить. Він підкріпить душу мою» (Біблія, Пс. 22:1–3). Пастухи, які першими почули Благую Звістку про народження Христа від янголів, що сповістили їм «велику радість» (Біблія, Лк. 2:10) стали традиційною метафорою таїнства внутрішнього просвітлення. Традиційно образ пасторалі пов'язана зі сценами свята Різдва Христового, що особливо шанується на теренах України. Символом Різдва є колядка, як величальна пісня, що сповіщає про початок нового життя, а ширше – про творення світу. Колядувати полюбують як малеча, так і дорослі, «бо колядка переносила їх

думку в якийсь світ близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя. Пісня виповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, в якого подвір'я чисто заметене, хата гарна, світла, в хаті прибрано по-праздничному, не достатку нема, а натомість за столом сидять гості славні та величні на весь світ, і він рад, що може чесно і відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає на бік, випливає сльозами, – не гіркими, але такими, що облегливають душу» (Франко, 1902, с. 10–11).



Музичною метафорою сповіщення про народження Пастиря – Месії є фігурації восьмим на 9/8, які своїм спокійним звучанням нагадують про надію на спасіння. Слід нагадати, що розмір 9/8 як і 12/8 та 6/8 є типовим для пасторальних епізодів у європейській традиції (згадаймо фінал «Месії» Г.Ф. Генделя або Pastorello з різдвяного концерту А. Кореллі). Тут плавні тридольні коливання передають своєрідне відчуття природної гармонії, світлої радості, свята та умиротворення. У контексті філософії музичної творчості Всеволода Задерацького пастораль постає не лише як символ ідилії чи зображення природи, але як музичний архетип духовного спокою, що народжується в душі мистця, попри зовнішній хаос табірної життя і страждання. Уособлюючи стан довіри до Творця, композитор

плекає надію, що навіть у найтемніші періоди життя людини, продовжує звучати гармонія вищого порядку, музика світла, що всупереч зовнішнім обставинам долає страх, мовчання та забуття. Композитор свідомо створив образ Внутрішньої Коляди, що посеред колимського концтабору, з його нелюдськими умовами, допомагає зберегти світло пам'яті та спокою. Як голос Пастиря, що кличе до спокою, проста мелодія стає знаком вищої довіри: «Прийдіть до Мене, усі струджені та обтяжені, і Я заспокою вас» (Біблія, Мт. 11:28). Тобто, прелюдія стає по-суті моментом внутрішнього відпочинку, необхідною паузою, без якої неможливий подальший шлях духовної мандрівки.

Прелюдія із диптиху фа-діз мінор демонструє унікальний підхід до політекстурності. Тут

немає традиційного співвідношення мелодія–акомпанемент. Кожна рука промовляє свою історію, що має внутрішню логіку, мотивні цілісність та драматургічну завершеність. Окрім цього, розмір в партіях обох рук різний – в правій $\frac{3}{4}$, а в лівій $\frac{9}{8}$, що підкреслює філософську та психологічну ідею зустрічі двох різних світів, де цілісність та сила вислову кожного з них народжує унікальний музичний зміст.

Цікавою особливістю даної прелюдії є позначки *dolce cantabile* на початку, як нагадування про те, що навіть у реаліях концтабору можна співати. З'являється тема у правій руці і композитор ставить ще одну ремарку – *cantando*. Цей подвоєний жест не випадковий: у табірному середовищі, де голос був ризиком, а тиша – обов'язком, саме *cantando* стає актом спротиву, актом проголошення існування власного «Я». Для Всеволода Петровича – це не просто вказівка, а психологічний імператив: «співай, навіть якщо голос твій надломлений». Хоча спів не тріумфальний, а ближчий до молитви, що очищує, проте композитору вдається повернути себе до життя через музику, де зовнішній спокій приховує глибоку духовну драму кожного знедоленого та постає спробою примирення з власною пам'яттю. *Cantando* не є повторенням, а зміщення смислу: від стану «співучості» – до самого акту «співу», тобто від потенційного до здійсненого, від звучання як властивості – до звучання як дії. Саме тут, у цьому переході, розкривається глибинна онтологічна напруга між буттям і мовчанням, між життям і загрозою, що межує зі смертю. У контексті табірної дійсності така деталь позначає знак внутрішнього опору, акт голосу,

що стверджує «Я Є!!!» там, де людину позбавляють самого права на буття.

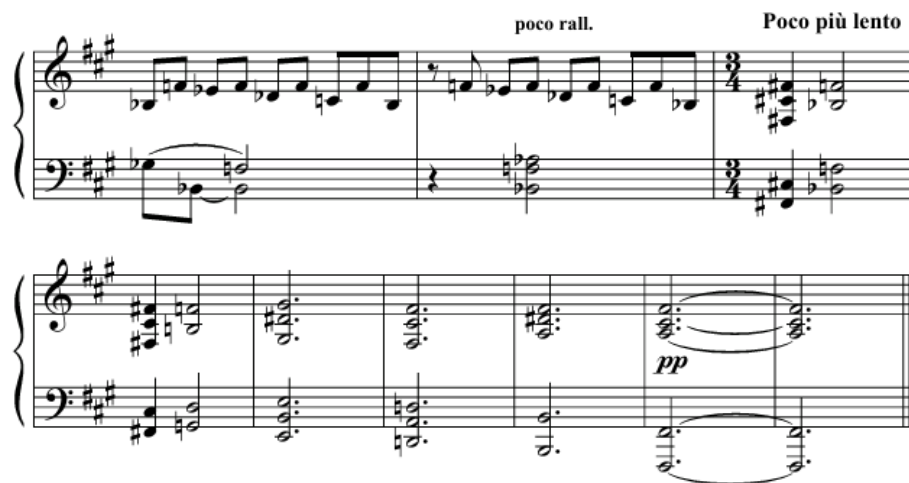
В 24 такті тематичні лінії міняються місцями, що несе особливий сенс. До речі, позначка *cantando* теж переходить в партію лівої руки. Зустріч двох начал – активного й пасивного, земного й небесного, людського і божественного, раціонального та інтуїтивного. Тема і контртема міняються не ролями, а станами: те, що було проханням, стає відповіддю; те, що звучало як біль, повертається як прощення. Це особливий екзистенційний момент з надзвичайною філософською глибиною – «Я» особистості дивиться ніби в дзеркало, аналізуючи свою життєву історію і прагнучи чогось більшого, світлого.

Подібне осмислення голосу, що є не просто носієм смислу, але і унікальним проявом присутності, збігається з філософськими концепціями вокальної онтології, які розробляє Адріана Кавареро (Кавареро, 2005). Голос «Я» з'являється перед Іншим, щоб проявити свою індивідуальність, розкритись у прояві власної екзистенційної реальності. У феноменологічній перспективі Моріса Мерло-Понті, голос і мова є повністю невіддільними від тіла, чи не єдиним способом «Бути» у світі, з метою втілення свідомості «Я» (Мерло-Понті, 1945). У психоаналітичній перспективі, за Младеном Доларом, голос виступає «об'єктом бажання», що є автономною силою, способом одночасного розкриття та дестабілізації суб'єкта (Долар, 2006). У цьому сенсі *cantando* Всеволода Петровича є екзистенційною подією мелодичного прояву голосу, що свідчить про свідомий опір «Я» мовчання та тиску тоталітарної системи.



Фінал прелюдії *poco più lento* встановлює єдиний метричний малюнок, єдиний розмір $\frac{3}{4}$. Сповільнення ритму розтягує час, а кожен звук набирає особливої ваги, підкреслюючи глибину та стабільність. Особливо цікавими є такти 44 та 45, де «Я» композитора прохає у Вищих сил «Спаси, спаси», підкреслюючи теологічний аспект прелюдії. «Спаси мене, Боже, бо води¹ доходять до моєї душі.» (Біблія, Пс. 69:2). Чотири заключні акорди не створюють уже знайомого та очікуваного ефекту дзвонів у задерацьківському розумінні (майже кожна прелюдія та fuga циклу «24 прелюдії та fugи» завершуються звучанням дзвонів). Акорди приносять спокій та емоційно-заспокійливу

молитовну паузу. Якраз ця пауза відносить свідомість кожного знедоленого в світ Понад-буттєвого (Гайдеггер, 1927), недосяжного для стороннього ока. У просторі табірної дійсності, де буття зведене до фізичного виживання, лише рух у протилежному напрямку – від тілесного до духовного, від кінцевого до нескінченного – може врятувати. І це не філософське трактування Всеволода Петровича, а власний внутрішній досвід переходу. Музичний містично-психологічний щоденник саме стає тим актом подолання межі та повернення до джерела сенсу. Саме в цій точці можливе Понад-буттєве, у моменті, коли біль і страх трансформуються у звук.



Fuga триголосна, має розповідний характер *moderator narrante*, розмір 4/4. Вже з першого такту композитор показує екзистенційну рамку, подавши єдину динамічну позначку протягом всієї частини *tr.* Це не помилка, Всеволода Петровича не можна осудити за недбальство, адже позначки темпу, характеру та артикуляції проставлені дуже точно. Ця екзистенційна рамка твориться свідомо, адже у контексті табірної дійсності вихід за межі дозволеного міг коштувати життя. Таким чином, інтенсивність звучності стає своєрідним «кодексом мовчання», з метою не порушувати дозволеного, щоб уникнути можливої катастрофи. Це символічна межа, коли внутрішня свобода може проявитися лише всередині суворой

зовнішньої рамки. Тема fugи стримана, але внутрішньо напружена, напрочуд зосереджена. Кожен голос промовляє до слухача своїм впізнаваним голосом та розповідає свою власну історію. В п'ятому такті з'являється пунктирний елемент, який порушує загальну гармонію та вводить нотку внутрішнього неспокою. Цей елемент ще отримає розвиток у фузі. Цей неспокій не лише музичний, а й екзистенційний: він відображає внутрішню боротьбу «Я» композитора, який, попри зовнішні обмеження та несприятливі обставини зберігає власну свободу і право на голос у світі мовчання.

В наступному епізоді (тт. 29–33) тема звучить в октавному викладі, що підкреслює її індивідуальність. Кожен голос фактури постає перед нами як суб'єкт, що творить діалог особливої краси та екзистенційної глибини. «Я» композитора зберігає внутрішню свободу,

¹ У біблійному контексті «води» часто використовуються як метафора труднощів, біди, випробувань чи небезпеки, що загрожує людині в повсякденному житті.



йдучи шляхом від темряви до світла, де краса визначається «сяйвом форми», у якому істина

відкривається не через логіку, а через внутрішнє просвітлення (Бальтазар, 1982).



Тема, що проводиться в оберненні (т. 57) створює аллюзію дзеркала, що символізує спотворений світ ГУЛАГу, де більше немає нічого звичного, буденність перевернули і свідомість повинна якось

приспосуватися до такого розвитку подій. Цікаво, що тема навіть в такому вигляді впізнавана та відкриває глибинний зміст, внутрішній контур, що був захований від очей раніше.



Синкопований елемент з такту п'ятого повертається у фактуру, щоб наполегливо прозвучати поміж октавних передзвонів аж дванадцять разів. «Число 12 символізує народ Божий, його послідовників (12 апостолів будуть судить 12 колін ізраїльського народу). Вважається, що 12 втілює образ найвищої Божественної влади. 12 є виразником людського призначення сліпо вірити Божій волі і йти по начертаному Господом шляху. Саме Божий намір виявився в 12 пунктах Нікео-Цареградського символу віри, які стали основними положеннями всього християнського вчення» (Юрченко, 2016, с. 35). Ці повтори мають ритуальний ритм пам'яті,

кожне повторення якого нагадує попереднє, а відчуття часу розширюється, щоб в наступних тактах (тт. 78–81) октавно продзвонити в діапазоні трьох октав 13 разів. Цей передзвін як вертикаль часу, духовна вісь або *axis mundi* у мініатюрі: він поєднує минуле, теперішнє та майбутнє, земне й небесне, а середній регістр символізує людське буття як точку контакту між цими полюсами. Мірча Еліаде розглядав такі точки як центри, що зв'язують світи (Мірча Еліаде, 1959). Дзвони в цій частині не лише звертаються до Бога, але й утримують пам'ять людини про її гідність та страждання. Це своєрідний перехід у новий вимір свідомості, де пробуджується національна ідентичність.



Стретта фуги (т. 84) демонструє виразну поліфонічну драматургію, що нагадує психологічну сцену внутрішньої боротьби. Два нижні голоси вступають послідовно, ведучи активний діалог, водночас верхній голос вступає із запізненням і між репліками робить довгі паузи, створюючи ефект мовчазного напруження. Ця «затримка» ніби уособлює голос, що перебуває в умовах обмеженої свободи, прагне до звучання, але змушений існувати на межі тиші. Незважаючи на довгі паузи, матеріал теми проводиться повністю й точно, що підкреслює дисципліновану, цілеспрямовану внутрішню діяльність. Такий виклад матеріалу можна розглядати як символ внутрішнього опору: паузи стають

формою мовчазної присутності, коли те, що не вимовлене, вже діє у психологічному та духовному просторі (Мей, 1950). З точки зору юнгіанської психології, «запізнілий голос» фуги постає образом внутрішньої Самості, яка, долаючи тінь страху та обмежень, пробуджується до автономного існування, водночас зберігаючи гармонію із іншими голосами – носіями волі, спокою та пережитого досвіду (Юнг, 1969). Таким чином геній Заде-рацького створює музичну метафору важкого психічного процесу: боротьби між несвободою та самоактуалізацією, тишею і звучанням, страхом і присутністю, що втілює глибокий психологічний зміст у межах музичної форми.



Фуга з диптиху фа-дієз мінор №8 має одну цікаву особливість. Октавне проведення теми у нижньому голосі проводиться три рази (тт. 29–33; тт. 96–100; тт. 106–110), а також акордовий виклад теми у верхньому голосі з деякими змінами проводиться також тричі (тт. 90–95; тт. 115–119; тт. 121–122). Інтерпретуємо структуру крізь призму трьох екзистенційних голосів: перший – голос волі та боротьби (Ніцше); другий – голос спокою, присутності і відкритості (Гайдеггер); третій – голос пережитого досвіду, крик і мовчання одночасно (Задерацький). Тобто, по суті, в цій партитурі звучать голоси, які ніколи в реальності не зустрічалися, але вибудували глибинний сенс людського життя. Ніцше (1872) відкриває трагічність буття, де через боротьбу і страждання народжується краса. Гайдеггер (1950) відкриває присутність як мовчазну відкритість до істини. Задерацький, переживши страшну правду концтабору, творить музику, що

є здатна воскресити живу пам'ять людяності, що вижила у небутті. Триразове проведення тем має і символічне значення, створюючи тріаду спасіння, де пересікаються минуле, теперішнє і майбутнє, земне, небесне та людське. «Число 3 відображає Божественну Трійцю і є числом простору, повноти, реальності. Часто вважають його і числом людської душі та одкровення, всього духовного. Не дивно, що трійка тісно пов'язана із церковними священнодіями та молитвами: на славу Трійці Церквою було введено молитву «Трисвятое», трикратне оспівування «Господи помилуй». З трійкою пов'язують і обрядовість на Великдень: трикратне обходження престолу перед початком служби, трикратне відспівування «Христос воскрес». Фігурує трійка і при освяченні води на Богоявлення. Навіть у повсякденному житті ми тричі хрестимося чи промовляємо молитву, тричі дитину занурюють у священну купіль під час хрещення» (Юрченко, 2016, с. 34).



Фінал приносить світле мажорне розв'язання. Подібно до слів Апокаліпсису: «І витре Бог кожную сльозу з очей їхніх... і смерті не буде більше, ані смутку, ані крику, ані болю» (Біблія, Одр. 21:4). У фінальних дзвонах (тт. 124–126) чути відлуння Шевченкового «Борітеся – поборете», Франкового «Лупайте цю скалу», Лесиних слів «Contra spem spero!» та Донцової волі до дії (Донцов, 1966) – все те, що робить ці удари не просто музичною подією,

а голосом української культури, що не мовчить навіть у неволі. Фуга фа-дієз мінор №8 перетворюється на музичну модель колективної пам'яті, на інструмент виживання людського українського духу! Вона не лише зберігає індивідуальне «я пам'ятаю», а перетворює його на «ми пам'ятаємо». А дзвони у низькому регістрі стають голосами поколінь, що через роки будуть нагадувати нам, нащадкам, про страшну ціну, яку прийшлося заплатити за свободу.



Висновки. Диптих «Прелюдія і фуга фа-дієз мінор» №8 постає перед нами яскравою сторінкою музично-психологічного щоденника «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, де відображений внутрішній світ композитора, його духовна стійкість та екзистенційний досвід. Прелюдія нагадує пастораль і символізує очікування моменту народження Месії, надії та духовного оновлення. Використання двох метричних малюнків, що створює контраст партій правої та лівої руки, ремарки *dolce cantabile* і *i cantando*, спокійний темп, створюють враження

молитви перед важкими випробуваннями. Фуга, як діалог трьох екзистенційних начал, звучить голосом волі та боротьби, присутності і спокою та пережитого досвіду. Кожен голос промовляє як індивідуальність, водночас створюючи колективну тканину пам'яті, що трансформує особистий досвід у спільний культурний код. Таким чином, диптих фа-дієз мінор №8 стає символом сили людського духу, а цикл «24 прелюдії та фуги» – місцем культурної пам'яті, що зберегло психологічну організацію композитора в страшних екзистенційних умовах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Донцов, Д. Націоналізм. Лондон–Торонто: Ліга визволення України, Українські видавці, 1966. 363 с.
3. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Музична Україна, 1980. 316 с.
4. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поезії В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
5. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.

6. Макарова Н. «24 прелюдії та фуґи» В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
7. Макарова Н. Символізм музики табірної доби (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуґи» ля-мажор №7 В.П.Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук, 2025, Вип. 89, том 2, с. 135–140.
8. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство), 2023, № 44, с. 134–146.
9. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
10. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип.70, с. 140–160.
11. Франко, Іван. Що таке поезія? Передмова // Вибір декламацій для руських селян і міщан / упоряд. І. Франко. Львів: Просвіта, 1902. С. 10–11.
12. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у ХІV – початку ХVІІІ століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
13. Balthasar, Hans Urs von. The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics. Vol. 1. San Francisco: Ignatius Press, 1982. 480 p.
14. Cavarero, A. For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression. Stanford: Stanford University Press, 2005. 264 p.
15. Dolar, M. A Voice and Nothing More. Cambridge: MIT Press, 2006. 240 p.
16. Heidegger, Martin. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950. 352 S.
17. Heidegger, M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. 437 p.
18. Hollis, James. Mythologems: Incarnations of the Invisible World / James Hollis. – Toronto: Inner City Books, 2004. 164 p.
19. Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt, 1959. 256 p.
20. Merleau-Ponty, M. Phénoménologie de la perception. Paris: Éditions Gallimard, 1945. 531 p.
21. Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1872. 144 S.
22. Jung, C. G. Psychological Aspects of the Self. Princeton: Princeton University Press, 1969. 298 p.
23. May, R. The Meaning of Anxiety. New York: Ronald Press, 1950. 224 p.

REFERENCES:

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohiiienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Dontsov, D. (1966). Natsionalizm [Nationalism]. London–Toronto: Liha vyzvolennia Ukrainy, Ukrainski vydavtsi [in Ukrainian].
3. Klyn, V. (1980). Ukrainska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 316 p. [in Ukrainian].
4. Lukashenko, N. (2011). Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics] (Cand. Art. diss., 26.00.01). Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
5. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music] [Monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva, 36, 62–80. [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Prelidii ta fuhy» lia-mazhor №7 V.P.Zaderatskoho). [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Vyp. 89, tom 2, s. 135 – 140. [in Ukrainian].
8. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichniy tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 226 p. [in Ukrainian].
9. Ostapchuk, M. (2023). Povernennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho) [Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky)]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].

10. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylyisnychna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. [in Ukrainian].
11. Franko, I. (1902). Shcho take poeziia? In *Vybir deklamatsii dlia rus'kykh selian i mishchan* [What is poetry? A selection of recitations for Russian peasants and townspeople]. Lviv: Prosvita, p. 10–11. [in Ukrainian].
12. Yurchenko, O. O. (2016). Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st. [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].
13. Balthasar, H. U. von. (1982). *The glory of the Lord: A theological aesthetics* (Vol. 1). San Francisco: Ignatius Press [in English].
14. Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford: Stanford University Press [in English].
15. Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press [in English].
16. Heidegger, M. (1950). *Holzwege* [Wooden paths]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann [in German].
17. Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit* [Being and Time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag [in German].
18. Hollis, J. (2004). *Mythologems: Incarnations of the invisible world*. Toronto: Inner City Books [in English].
19. Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Harcourt [in English].
20. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* [Phenomenology of perception]. Paris: Éditions Gallimard [in French].
21. Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]. Leipzig: E. W. Fritz [in German].
22. Jung, C. G. (1969). *Psychological aspects of the self*. Princeton: Princeton University Press [in English].
23. May, R. (1950). *The meaning of anxiety*. New York: Ronald Press [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.087.68] – 047.22:378.011.3-051

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-20>

Марія НАУМЕНКО

старший викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0002-9745-4855

Аліна СТЕПАНЮК

викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0002-2359-4687

Бібліографічний опис статті: Науменко, М., Степанюк, А. (2025). Вплив традицій національного хорового мистецтва на формування фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-20>

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті нами розглянуто інтеграцію національного хорового мистецтва, вплив його багаторічних традицій, виконавський досвід педагогів-практиків у систему кваліфікаційної підготовки здобувачів фахової передвищої та вищої освіти, які навчаються за освітньо-професійною програмою А4 Середня освіта (А4.13 Мистецтво. Музичне мистецтво) – майбутніх учителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти, керівників дитячих та юнацьких хорових колективів.

Окреслено історико-культурні передумови розвитку українського хорового мистецтва, ретроспективу становлення диригентсько-хорової освіти на теренах України, визначені її особливості та основні напрями діяльності видатних діячів шкіл хорового виконавства, зокрема Київської, Львівської та Одеської (О. Кошиця, С. Турчака, П. Муравського, К. Пігрова, Ф. Колесси, М. Колесси та багатьох інших).

З'ясовано зміст і структуру фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва (за сумісництвом керівника дитячого (шкільного) хорового колективу) в контексті диригентсько-хорової підготовки, серед яких вдосконалення власної виконавської майстерності, володіння диригентсько-технічними та вокально-хоровими навичками, розвиток їхньої співацької культури, музично-слухових уявлень, початкова робота з хоровими партитурами, здійснення історико-стилістичного, музично-теоретичного, вокально-хорового та виконавського аналізу, написання анотації, тощо.

Визначено педагогічний потенціал традицій українського хорового мистецтва у процесі формування професійної майстерності, розвитку професійно-ціннісних орієнтацій, художньо-естетичного світогляду та диригентсько-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва.

Обґрунтовано доцільність використання науково-методичних праць, педагогічного та власного виконавського досвіду провідних діячів хорового мистецтва у професійній підготовці конкурентоспроможного фахівця, який володіє сучасними науковими теоріями та технологіями у галузі мистецької освіти, здатного до фахової музично-педагогічної діяльності, самоосвіти та професійного самовдосконалення.

Ключові слова: національне хорове мистецтво, школа хорового виконавства, диригентсько-хорова підготовка, фахові компетентності, мистецька освіта, професійна підготовка, вчитель музичного мистецтва, керівник дитячого (юнацького) хорового колективу.

Mariia NAUMENKO

Assistant Professor at the Cycle Commission of Methods of Music Education and Vocal-Choral Training, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Voly Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0002-9745-4855

Alina STEPANIUK

Lecturer at the Cycle Commission of Methods of Music Education and Vocal-Choral Training, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Voly Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0002-2359-4687

To cite this article: Naumenko, M., Stepaniuk, A. (2025). Vplyv tradytsii natsionalnoho khorovoho mystetstva na formuvannia fakhovykh kompetentnostei maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [The influence of national choral art traditions on the formation of professional competencies of future music teachers]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-20>

THE INFLUENCE OF NATIONAL CHORAL ART TRADITIONS ON THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF FUTURE MUSIC TEACHERS

In this article, we examine the integration of national choral art, the influence of its long-standing traditions, and the performance experience of practicing teachers into the system of qualification training for students pursuing pre-higher and higher education who are enrolled in the A4 Secondary Education (A4.13 Arts. Music Art) – future music teachers in general secondary education institutions, leaders of children's and youth choir groups.

The historical and cultural prerequisites for the development of Ukrainian choral art are outlined, a retrospective of the formation of conducting and choral education in Ukraine is provided, and its features and main areas of activity of prominent figures in choral performance schools, in particular those in Kyiv, Lviv, and Odesa (O. Koshytsia, S. Turchak, P. Muravsky, K. Pigrova, F. Kolessa, M. Kolessa, and many others).

The content and structure of professional competencies of future music teachers (who also serve as leaders of children's (school) choirs) in the context of conducting and choral training have been identified, including the improvement of their own performing skills, mastery of conducting and vocal-choral skills, development of their singing culture, musical and auditory perceptions, initial work with choral scores, historical and stylistic, musical and theoretical, vocal and choral, and performance analysis, writing annotations, etc.

The pedagogical potential of Ukrainian choral art traditions in the process of forming professional skills, developing professional and value orientations, artistic and aesthetic worldview, and conducting and performing skills of future music teachers has been determined.

The expediency of using scientific and methodological works, pedagogical and personal performance experience of leading figures in choral art in the professional training of competitive specialists who are proficient in modern scientific theories and technologies in the field of arts education and capable of professional musical and pedagogical activity, self-education, and professional self-improvement.

Key words: national choral art, choral performance school, conducting and choral training, professional competencies, arts education, professional training, music teacher, children's (youth) choir director.

Актуальність проблеми. Сучасна система мистецько-педагогічної освіти в Україні зорієнтована на формування конкурентоспроможного, кваліфікованого педагога, який здатний не лише передавати музично-теоретичні знання, а й формувати у дітей духовно-естетичні цінності. В даному контексті звернення до традицій національного хорового мистецтва є надзвичайно важливим, адже саме хорова культура є ключем до розуміння духовної спадщини власного народу, й водночас інструментом

виховання патріотизму, любові до рідного краю, вшанування його традицій та звичаїв. Виконавське хорове мистецтво бере безпосередню участь у процесах формування музичної культури молоді, їхнього художньо-естетичного смаку, сприяє розвитку комунікативних та організаційних навичок.

Зважаючи на це, майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти варто розглядати як одного з носіїв української культури та національної ідентичності,

елементи якої він, в свою чергу, передаватиме наступним поколінням, тим самим забезпечуючи здійснення відповідної навчально-виховної мети. Саме тому проблеми їхньої фахової підготовки, у системі якої диригентсько-хорова посідає одне з провідних місць, є надзвичайно актуальною (Шкоба, 2024: 279).

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Проблеми підготовки майбутніх фахівців до керування хором розглядали О. Бенч-Шокало, Ю. Пучко-Колесник, А. Козир, П. Ковалик, В. Андрищенко, О. Щолокова; основні етапи еволюції диригентсько-хорового мистецтва – Г. Карась, А. Мартинюк, А. Лащенко, І. Ярошенко, Л. Ярошевська, М. Бурбан, В. Рожок; становлення диригентсько-хорової техніки – К. Пігров, М. Колесса, А. Мархалевський, Н. Селезньова, Т. Смирнова, І. Розумний, А. Болгарський, А. Растрігіна, С. Світайло, Л. Костенко, Л. Шумська; значення вокально-інструментальної підготовки хормейстера – В. Федоришин, В. Шип, І. Каленик; фахову ерудованість, творче мислення та здатність до інтерпретації – Є. Білявський, І. Гулеско, Д. Загребський, О. Козіна, Л. Сбітнева; аналіз диригентської роботи та управління самодіяльними хоровими колективами – С. Горбенко, П. Ковалик, А. Козир, А. Мархалевський; основи хорознавства – О. Коломоець, Є. Єгоров, К. Пігров, Т. Смирнова, В. Доронюк та інші.

Школа у хоровому мистецтві є предметом досліджень А. Лащенка, П. Ковалика, А. Мартинюка, І. Шатової, Н. Синкевич, П. Муравського, Л. Сенченко, О. Бенч, Г. Шибанова та інших.

Метою статті було з'ясувати рівень впливу традицій національного хорового мистецтва на формування фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, зокрема обґрунтувати роль української хорової культури у розвитку його професійно-виконавських, диригентських, педагогічних та художньо-естетичних якостей.

Методологічну основу дослідження становить сукупність взаємопов'язаних наукових підходів:

- культурологічний підхід дає змогу розглядати хорове мистецтво як феномен національної культури, що формує духовно-ціннісні орієнтири майбутнього вчителя;

- аксіологічний підхід орієнтує підготовку студентів на засвоєння системи морально-естетичних цінностей, втілених у хоровій творчості;

- компетентнісний підхід визначає структуру фахової підготовки через розвиток професійних компетентностей – диригентсько-хорових, вокально-виконавських, художньо-інтерпретаційних, педагогічно-комунікативних;

- діяльнісний підхід передбачає активне включення студентів у практичну хорову діяльність, що сприяє формуванню професійних умінь через безпосередній творчий досвід.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Національне хорове мистецтво, його багаторічні традиції, досвід видатних представників хорового виконавства, композиторської школи, діячів культури та провідних педагогів-практиків мають надзвичайно вагомe значення для України як на державному, так і на світовому рівнях, зокрема як культурний феномен, чинник ідентичності та потужний інструмент культурної дипломатії у світі.

Хоровий спів – один із найглибших проявів української культури, так званий культурний код українців, жива пам'ять нації, що бере свій початок у фольклорі, народних традиціях, обрядових піснях, козацьких думах, церковних наспівах, тощо. Саме за допомогою хорового мистецтва український народ виражає власну духовність, переживає історичні події, формує ціннісні ідеали, моральні принципи та колективне відчуття єдності.

Попри високу художню цінність та визнання українських хорових колективів у світі, цей феномен залишається недостатньо осмисленим, зокрема як інструмент культурної дипломатії, репрезентації держави у світі. У добу гібридних комунікацій, коли імідж країни часто формується через символічні культурні маркери, хорове мистецтво може виконувати функцію «м'якої сили», впливаючи на сприйняття України за кордоном через естетичний досвід і емоційний резонанс (Малюцький, 2025, с. 182).

Українське хорове мистецтво – це культурний феномен, у якому органічно поєднуються народне багатоголосся, композиторські традиції, стилістичні течії та духовно-обрядова спадщина. Головними учасниками цього процесу є: *композитор* (автор), який пише музику, *виконавець/виконавці*, котрі її презентують та *слухачі*,

які споживають мистецький продукт, надають зворотній відгук та оцінюють їхню спільну творчу діяльність.

Композиторська хорова школа в Україні має потужну ретроспективу розвитку: починаючи від виникнення перших зразків церковної музики на теренах Київської Русі, зокрема знаменного розспіву, псалмів і кантів (**Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель**), до періоду формування професійної традиції, становлення національної школи (**Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий, Олександр Кошиць**), розвитку фахової освіти (**Борис Лятошинський, Левко Ревуцький**), пошуку нових стилістичних течій та новаторських рішень, які активно впроваджуються сьогодні представниками сучасного періоду (**Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, Євген Станкович, Віктор Степурко, Богдана Фроляк, Леся Дичко** та інші).

Вагоме значення для успішного розвитку національного хорового мистецтва складає виконавська діяльність професійних академічних (народних) колективів, які активно популяризують українську культуру, формують нове бачення музичної традиції, знайомлять слухачів із кращими зразками пісенної творчості як в Україні, так і за її межами.

Серед них національна капела України «Думка», муніципальний академічний хор «Київ», академічний камерний хор «Хрещатик», камерний хор «Credo», камерний хор «Moravski», академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, академічний хор студентів кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв «ANIMA», муніципальна чоловіча хорова капела України ім. Л. М. Ревуцького, державна заслужена академічна капела України «Трембіта», львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик», львівський муніципальний хор «Гомін», муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони», академічна хорова капела «Орея» та багато інших.

У закладах фахової передвищої та вищої освіти України, відповідно до змісту освітньо-професійної програми *A4 Середня освіта (A4.13 Мистецтво. Музичне мистецтво)*

кваліфікаційну підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти забезпечують освітні компоненти циклу професійної підготовки, зокрема музично-теоретичного (основи теорії музики, сольфеджіо, гармонія, історія зарубіжної та української музики), інструментального (основний та додатковий музичний інструмент, акомпанемент), та диригентсько-хорового (хорове диригування, хорознавство, практична робота з хором, хоровий клас та постановка голосу).

Окрім обов'язкових дисциплін, які належать до диригентсько-хорової підготовки, студенти мають змогу обирати додаткові освітні компоненти за власним вільним вибором (вибіркові), до яких належать оркестровий клас, хорове аранжування, практикум з читання хорових партитур, історія хорової літератури та хорового мистецтва, методика викладання фахових дисциплін, методика дитячого хорового навчання та виховання, виконавська (хорова) практика. Даний перелік є змінним, оскільки варіюється залежно від стандарту вищої освіти за обраною спеціальністю, особливостей освітньої програми та її цілей, кадрового потенціалу, матеріально-технічної бази ЗВО, потреб ринку праці та роботодавців, академічної автономії та законодавчих вимог.

Така практика сприяє індивідуалізації їхньої освітньої траєкторії, забезпечення академічної свободи, поглибленню професійних компетентностей, міждисциплінарній інтеграції, підвищенню мотивації до процесу навчання, формування конкурентоспроможного фахівця, дотримання стандартів вищої освіти.

У процесі диригентсько-хорової підготовки студентів найбільш широко розповсюдженими та звичними для всіх є поняття **«керування хором»** або **«управління вокально-хоровим колективом»**, які активно використовуються у науково-методичній літературі, зокрема у працях видатних українських хормейстерів та педагогів-практиків серед яких М. Колесса, О. Коломєєць, Л. Костенко, А. Мархалевський, К. Пігров, С. Світайло, Л. Шумська та багато інших.

Керування хором визначається як організація та здійснення репетиційної, концертно-виконавської та конкурсної (за наявності) діяльностей, в основі яких першочергового

значення набувають рівень сформованості диригентсько-мануальної техніки, розвиток музично-теоретичної бази знань, оволодіння методичними прийомами проведення практичної вокально-хорової роботи з учасниками творчого процесу. (Ярмолук, 2024, с. 100).

Як бачимо, з огляду на це у подальшій професійній діяльності нинішні студенти матимуть змогу працювати з вокально-хоровими колективами різного типу, виду та складу, що функціонують на базі закладів дошкільної, загальної середньої, мистецької позашкільної, фахової передвищої та вищої освіти, церковних організацій та установ (різних конфесій та проповідувань), будинків (палаців) культури (селища, району, міста, області), а також є окремими аматорськими чи професійними хоровими колективами локального, регіонального чи всеукраїнського (світового) рівнів. Саме через це, сукупність якостей майбутнього керівника, його здібності, вміння та навички – є предметом дослідження багатьох вітчизняних науковців, педагогів, музикантів та мистецтвознавців (Ярмолук, 2024, с. 101).

Науковий дискурс трактує поняття *«фаховий компетенцій»* майбутнього вчителя музичного мистецтва як інтегративну характеристику особистості, яка охоплює сукупність знань, умінь, навичок, професійно-ціннісних орієнтацій, досвід творчої діяльності та здатність до педагогічної рефлексії (О. Олексюк, І. Растрігіна). Формування таких компетентностей не є можливим без звернення до національного художньо-естетичного контексту, у якому майбутній педагог осмислює власне професійне значення, а отже традиції українського хорового мистецтва є не лише навчальним матеріалом, а й педагогічним засобом розвитку професійної культури студента.

Серед спеціальних професійних компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва, які формуються у процесі фахової диригентсько-хорової потрібно зазначити:

- диригування різних вокально-хорових творів за жанром, стилем, епохою, рівнем складності та іншими характеристиками;
- самостійний підбір вокально-хорового репертуару для виконання;
- робота з хоровою партитурою (гра на фортепіано, спів окремих хорових партій, написання розгорнутої анотації тощо);

– здійснення деталізованого аналізу хорової партитури (історико-стилістичного, музично-теоретичного, вокально-хорового та виконавського);

– вдосконалення виконавських можливостей здобувача освіти (гра на основному та додатковому музичних інструментах (за наявності), постановка голосу, диригентсько-мануальна техніка);

– розвиток організаторських здібностей для проведення репетиційної та концертної видів діяльності;

– розвиток артистизму та здійснення власної інтерпретації хорового твору;

– здатність здобувача освіти до самоаналізу, самоконтролю та самооцінювання;

– інтеграція міжпредметних зв'язків у професійній діяльності (Ярмолук, 2024, с. 120).

Диригентсько-хорова підготовка пройшла безліч етапів свого становлення протягом багатьох століть та набула сучасних рис в 40-х роках, коли були сформовані або відновлені кафедри хорового диригування в консерваторіях Києва, Одеси, Львова, Харкова. У цей період почали формуватися та закладатися основи шкіл хорового виконавства, які були сформовані завдяки діяльності послідовників видатних диригентів М. Колеси, О. Кошиця, К. Пігрова та композиторів-шестидесятників – Л. Грабовського, Л. Дичко, І. Карабиця, Є. Станковича, М. Скорика та інших (Мартинюк, 2024, с. 50).

В Україні сформувалися чотири основні регіональні хорові школи, які ґрунтуються на традиціях, що склалися протягом багатьох століть і набули сучасних рис у середині ХХ ст., осереддям яких стали диригентсько-хорові кафедри консерваторій та провідні хорові колективи – київська, одеська, львівська, харківська.

Засади професійної диригентсько-хорової освіти були висвітлені у науково-методичних працях видатних фундаторів хорового мистецтва, які систематизували власний мистецький і педагогічний досвід, окреслили ключові особливості диригентської техніки та вокально-хорової роботи з хоровими колективами. До таких належать зокрема «Основи техніки диригування» Миколи Колесси, «Керування хором» Костянтина Пігрова, «Моя хорова школа: методика академічного хорового співу» Павла Муравського.

Ефективне впровадження традицій українського хорового мистецтва в освітній процес

вимагає створення цілісної системи педагогічних умов, спрямованих на формування професійної, художньо-естетичної та національно свідомої особистості майбутнього педагога-музиканта:

1. Знайомство з кращими зразками української класичної та сучасної хорової музики під час опанування програмового матеріалу з хорового диригування, хорового класу та практичної роботи з хором, що сприяє збереженню національних традицій, забезпечує формування емоційно-ціннісного ставлення до культурної спадщини.

2. Організація навчальних студентських хорових колективів як простору реалізації національно-культурних традицій, що є важливим чинником професійного становлення майбутніх фахівців. Хор стає лабораторією творчого пошуку, де студенти опановують навички спільного музикування, художньої інтерпретації, комунікації та лідерства. Спільне виконання українських хорових творів сприяє засвоєнню специфіки національної манери звучання, стилістики та сценічної культури.

3. Використання методів проектного навчання, інтеграції мистецтв і міжпредметних зв'язків (музика – історія – література) поглиблює пізнавальний інтерес студентів, стимулює їх до самостійного дослідження історико-культурного контексту хорової творчості. Такий підхід формує цілісне уявлення про мистецьке явище як синтез духовних і культурних сенсів, сприяє розвитку критичного мислення та творчої ініціативи.

4. Формування творчої мотивації та професійної рефлексії майбутнього вчителя через призму національної хорової культури є ключовою умовою виховання висококваліфікованого педагога-музиканта. Залучення до осмислення цінностей українського хорового мистецтва стимулює студентів до самовдосконалення, формує у них потребу в творчій самореалізації та здатність усвідомлювати педагогічну діяльність як культуротворчий процес.

Отже, педагогічні умови ефективного використання традицій хорового мистецтва у підготовці майбутніх учителів музики передбачають органічне поєднання змістових, організаційних та особистісно-мотиваційних аспектів навчання. Реалізація цих умов сприяє формуванню компетентного, духовно багатого та національно свідомого фахівця, здатного продовжувати й розвивати традиції української хорової культури в сучасному освітньому просторі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження підсумовано основні положення щодо педагогічних умов ефективного використання традицій українського хорового мистецтва в освітньому процесі. Доведено, що інтеграція хорової спадщини у професійну підготовку майбутніх учителів музики сприяє формуванню їхньої художньо-естетичної культури, професійної компетентності, креативності та національної самосвідомості.

Традиції українського хорового мистецтва є важливим чинником становлення компетентного, духовно багатого та творчого вчителя музичного мистецтва. Вони забезпечують нерозривний зв'язок між освітнім процесом і культурною ідентичністю нації, формують здатність педагога виступати носієм і продовжувачем духовних цінностей українського народу.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробленні методичних моделей упровадження національних хорових традицій у систему професійної підготовки вчителів мистецьких спеціальностей, а також у здійсненні порівняльного аналізу української та європейських хорових шкіл. Це дозволить поглибити наукове розуміння процесів формування культурно-професійної ідентичності майбутніх педагогів і створити ефективні методичні інструменти для розвитку хорової освіти в умовах сучасної педагогічної парадигми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
2. Віла-Боцман О. П. Становлення сучасного хорового диригента: традиції школи та новітні виконавські вимоги. Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2024. P. 90–111.

3. Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 181–187.
4. Мартинюк А. К. Регіональні диригентсько-хорові школи в Україні: порівняльний аналіз. *Південноукраїнські мистецькі студії. Науковий журнал*. 2024. №1. С. 47–51.
5. Шкоба В. А. Модернізація диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: сучасні тенденції та перспективи розвитку. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 24–26 травня 2024 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 279–282.
6. Ярмолук О. В. Методичні засади формування навичок хорового менеджменту студентів педагогічних коледжів у процесі фахової підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Київ, 2024. 251 с.

REFERENCES:

1. Bondar Ye. M. (2019). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti [Artistic and stylistic features of contemporary choral music]: monohrafiia. Odesa: Astroprint. 388. [in Ukrainian].
2. Vila-Botsman O. P. (2024). Stanovlennia suchasnoho khorovoho dyryhenta: tradytsii shkoly ta novitni vykonavski vymohy [Features of training a modern choral conductor]. Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". 90–111. [in Ukrainian].
3. Maliutskyi V. O. (2025). Khorove mystetstvo yak element kulturnoho brendu Ukrainy: tradytsii, transformatsii, perspektyvy [Traditions, transformations, and prospects of Ukrainian choral art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*: nauk. zhurnal. № 2. 181–187. [in Ukrainian].
4. Martyniuk A. K. (2024). Rehionalni dyryhentsko-khorovi shkoly v Ukraini: porivnialnyi analiz [Comparative analysis of conducting and choral schools in Ukraine]. *Pivdennoukrainski mystetski studii. Naukovyi zhurnal*. №1. 47–51. [in Ukrainian].
5. Shkoba V. A. (2024). Modernizatsiia dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: suchasni tendentsii ta perspektyvy rozvytku [Reforming conducting and choir training for future music teachers]. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichni, mystetstvoznachnyi, pedahohichni aspekty*: materialy IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (s. Svitiaz Shatskoho raionu Volynskoi oblasti, 24–26 travnia 2024 roku); Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. Lviv – Torun: Liha-Pres. 279–282. [in Ukrainian].
6. Yarmoliuk O. V. (2024). Metodychni zasady formuvannia navychok khorovoho menedzhmentu studentiv pedahohichnykh koledzhiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [conducting and choral training for students of higher education institutions] : dys. ... kand. ped. nauk : 014 Serednia osvita (muzychne mystetstvo). Kyiv. 251. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 780.614.335.082.4:78.071.1(450):781.68.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-21>**Андрій НІКОЛЕНКО**

викладач, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0003-1126-678X

Бібліографічний опис статті: Ніколенко, А. (2025). Стильові особливості трактування Концерту Джованні Боттезіні № 2 h-moll для контрабаса з оркестром. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 164–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-21>

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ КОНЦЕРТУ ДЖОВАННІ БОТТЕЗІНІ № 2 H-MOLL ДЛЯ КОНТРАБАСА З ОРКЕСТРОМ

У статті розглянуто стильові особливості трактування Концерту Джованні Боттезіні № 2 h-moll для контрабаса з оркестром. В контексті творчості видатного італійського композитора-контрабасиста проаналізовано творчі надбання, які стали «революційними» для розвитку жанру контрабасового концерту. Дослідницьку увагу сфокусовано не лише на технічних відкриттях інструмента, розкривається нова модель концертного стилю, в якій контрабас уперше постає, як повноцінний носій мелодійної та драматургічної виразності. Окрему вагу приділено яскравим прикладам де синтезовані різні типи мислення – сольний та ансамблевий, що призвело до появи нового зразку інструментального концерту. Зазначено, що Концерт для контрабаса з оркестром № 2 h-moll Джованні Боттезіні займає беззаперечне лідерство в репертуарі контрабасистів та один з топ концертів в світовій виконавській практиці. Досліджено, що твір залишається елітарним музичним твором, який відображає рівень інструментальної майстерності та художнє мислення музиканта, їхні спільні риси.

Мета статті – на прикладі Концерту для контрабаса з оркестром № 2 h-moll Джованні Боттезіні, проаналізувати та виявити унікальність композиції, надати характеристику художньо-технічних засобів і стилістичних рис, що визначають специфіку виконавської інтерпретації. У дослідженні простежено становлення контрабаса, як сольного інструмента, окреслено роль Боттезіні у формуванні нового концертного стилю, розкрито особливості ліричного мислення, динамічної виразності та імпровізаційності його концертів.

Методологія дослідження. Основу статті становить комплекс підходів, спрямованих на всебічне вивчення специфіки трактування контрабасового Концерту № 2 h-moll Дж. Боттезіні. У дослідженні використано історико-контекстуальний, системно-аналітичний, порівняльно-стильовий, музично-аналітичний та інтерпретаційно-виконавський методи, що забезпечують глибоке розкриття жанрових, стильових і виконавських особливостей Концерту композитора.

Наукова новизна. Полягає у всебічному аналізі трактування контрабасового Концерту № 2 h-moll Дж. Боттезіні, зокрема у визначенні специфіки його виконавського стилю, інтерпретаційних принципів і ролі композитора у формуванні віртуозного напрямку контрабасового мистецтва. Уперше акцентовано на взаємозв'язку між композиторським задумом і виконавською практикою, як ключовому чиннику розвитку жанру контрабасового Концерту.

У висновках зазначено, що Концерт для контрабаса з оркестром № 2 h-moll Дж. Боттезіні заклала основу нового типу контрабасового концерту, який поєднує вокальність, технічну віртуозність і ансамблеву взаємодію з оркестром.

Ключові слова: Контрабасовий концерт; Джованні Боттезіні, виконавська інтерпретація, віртуозність, італійський романтизм, контрабасове мистецтво.

Andriy NIKOLENKO

Lecturer, Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, maidan Konstytutsiy, 11/13, Kharkiv, 61003, Ukraine

ORCID: 0000-0003-1126-678X

To cite this article: Nikolenko, A. (2025). Stylovi osoblyvosti traktuvannia Kontsertu Dzhovanni Bottezini № 2 h-moll dlia kontrabasa z orkestrom [Stylistic features of the interpretation of Giovanni Bottesini's Concerto No. 2 in B minor for double bass and orchestra]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 164–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-21>

STYLISTIC FEATURES OF THE INTERPRETATION OF GIOVANNI BOTTESINI'S CONCERTO NO. 2 IN B MINOR FOR DOUBLE BASS AND ORCHESTRA

The article examines the stylistic features of the interpretation of Giovanni Bottesini's Concerto No. 2 in B minor for double bass and orchestra. In the context of the work of the outstanding Italian composer-double bassist, the creative achievements that became "revolutionary" for the development of the double bass concerto genre are analyzed. Research attention is focused not only on the technical discoveries of the instrument, a new model of concert style is revealed, in which the double bass appears for the first time as a full-fledged carrier of melodic and dramatic expressiveness. Particular emphasis is given to vivid examples where different types of thinking are synthesized – solo and ensemble, which led to the emergence of a new model of instrumental concerto. It is noted that Giovanni Bottesini's Concerto for Double Bass and Orchestra No. 2 in B minor takes undisputed leadership in the repertoire of double bassists and is one of the top concerts in world performance practice. It has been studied that the work remains an elite musical work, which reflects the level of instrumental mastery and artistic thinking of the musician, their common features.

The purpose of the article is to analyze and reveal the uniqueness of the composition, using the example of the Concerto for Double Bass with Orchestra No. 2 in B-moll by Giovanni Bottesini, to provide a characteristic of the artistic and technical means and stylistic features that determine the specifics of the performance interpretation. The study traces the formation of the double bass as a solo instrument, outlines the role of Bottesini in the formation of a new concert style, and reveals the features of lyrical thinking, dynamic expressiveness and improvisation of his concertos.

Research methodology. The article is based on a set of approaches aimed at a comprehensive study of the specifics of the interpretation of the Double Bass Concerto No. 2 in B-moll by G. Bottesini. The study uses historical-contextual, system-analytical, comparative-stylistic, musical-analytical and interpretative-performing methods that provide a deep disclosure of the genre, style and performance features of the composer's Concerto.

Scientific novelty. It consists in a comprehensive analysis of the interpretation of the double bass Concerto No. 2 in B minor by G. Bottesini, in particular in determining the specifics of his performance style, interpretative principles and the role of the composer in the formation of the virtuoso direction of double bass art. For the first time, the emphasis is placed on the relationship between the composer's idea and performance practice as a key factor in the development of the double bass Concerto genre.

The conclusions indicate that the Concerto for Double Bass with Orchestra No. 2 in B minor by G. Bottesini laid the foundation for a new type of double bass concerto, which combines vocals, technical virtuosity and ensemble interaction with the orchestra.

Key words: double bass concerto; Giovanni Bottesini, performance interpretation, virtuosity, Italian romanticism, double bass art.

Постановка проблеми. Жанр контрабасового концерту посідає особливе місце в сучасному музикознавстві та виконавській практиці. Протягом тривалого часу контрабас залишався інструментом, головна функція якого полягала у забезпеченні гармонічного та ритмічного фундаменту ансамблю чи оркестру. Його темброві можливості, широкі регістрові діапазони та безмежний технічний та художній потенціал, як сольного інструмента довгий час залишалися поза увагою композиторів. Лише в середині XIX століття, у добу романтизму, контрабас поступово виходить на новий рівень свого художнього осмислення, стаючи об'єктом сольного та віртуозного самовираження.

У контексті запропонованої теми Концерт для контрабасу з оркестром № 2 h-moll Джованні Боттезіні має визначальне значення. Виступаючи, як виконавець, композитор і диригент, Боттезіні поєднав у своїй творчості принципи італійської вокальної культури з інструментальною віртуозністю, заклавши основу нового концертного стилю, орієнтованого на

синтез вокальної кантилени та технічної експресії (Baines, 1978: 113).

Водночас проблема трактування Концерту h-moll Боттезіні не вичерпується їхньою технічною складністю чи зовнішнім блиском, вона має глибший зміст, пов'язаний із питанням виконавської інтерпретації – виконавець реалізує композиторську концепцію «співучого контрабаса». Особлива специфіка ставить перед інтерпретатором низку завдань: пошук балансу між вокальною виразністю і технічною віртуозністю, узгодження сольної партії з оркестровим звучанням, відтворення оперної драматургії у чисто інструментальній формі.

У сучасному музикознавчому дискурсі спостерігається недостатня увага до питань не тільки творчості Боттезіні, а й еволюції контрабасових виконавської школи. Більшість досліджень зосереджується на загальній історії інструменту або біографічних аспектах композитора, тоді як його композиторська спадщина розглядається фрагментарно. У зв'язку з особливою актуальністю Концерту та вагомим місцем його в учбовому плані кожного здобувача

освіти пропонувано системний аналіз розкриття виконавських особливостей і питань трактування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика становлення контрабаса, як сольного інструмента та питання його інтерпретації в концертній практиці досить широко представлена у музикознавчій літературі, проте наявні дослідження мають виразну спеціалізацію та фрагментарний характер. У науковому дискурсі можна відокремити кілька взаємопов'язаних груп публікацій: історико-інструментальні дослідження, техніко-методичні праці, інтерпретаційно-стилістичні розвідки, видання джерел (авторські та критичні ред.), а також дослідження, орієнтовані на аналіз виконавської практики й звукозаписів. Кожна з цих груп висвітлює окремі аспекти проблеми, але жодна з них не формує цілком комплексної картини виконавської інтерпретації Концерту *h-moll* Дж. Боттезіні, що й зумовлює наукову невизначеність у даній темі.

До першої групи належать фундаментальні історико-інструментальні праці, які простежують еволюцію контрабаса від *basso continuo* до сольного інструмента. Роботи Ф. Бейнса (Baines, 1978) та М. Букофцера (Bukofzer, 1947) дають необхідний фон для розуміння загальних змін інструментальної практики, зокрема трансформації апарату гри, конструкційних змін інструмента та зміни його соціальної ролі в оркестрі. Саме ці праці підкреслюють роль XIX століття як переломного періоду, коли контрабас починає розглядатися як можливий суб'єкт сольного вислову (Baines, 1978; Bukofzer, 1947).

Друга група – техніко-методичні дослідження – охоплює праці, присвячені аплікатурі, позиційній грі, штрихам та педагогічним підходам до навчання гри на контрабасі (Dombrowski, 1998; Sitkevich, 2015). Ці джерела корисні для розуміння технічної бази, необхідної для виконання творів високої складності, до яких належить Концерт Боттезіні. У них детально аналізуються технічні засоби: робота лівої руки у високих позиціях, методи добору пальців для швидких пасажів, застосування флажолетів, а також методика розвитку інтонації та звуковидобування. Проте техніко-методичні праці, як правило, зосереджені на «як» виконати матеріал, а не на «чому» базувати стильове та образне рішення інтерпретації.

Третій напрям – інтерпретаційно-стилістичні розвідки – найтісніше стосується теми даної статті. У працях К. Брюна (Brun, 1965), П. Філіпса (Phillips, 2002) і Т. Мартіна (Martin, 2003) висвітлено вокально-стилістичні основи гри Боттезіні: наголос на кантиленності, застосування *portamento*, тонка динамічна палітра та субтильні нюанси фразування (Brun, 1965: 82–95; Phillips, 2002: 50–64). У цих роботах акцентовано, що Боттезіні свідомо репрезентував контрабас як «співаючий» інструмент, переймаючи прийоми оперного виконавства і трансформуючи їх у інструментальну мову. Проте на відміну від описових тверджень, бракує систематичного аналізу, який би зіставив ноти, виконавські практики XIX століття та сучасні інтерпретації.

Окремої згадки заслуговують праці, що розглядають питання жанрової природи концерту й взаємин соліста з оркестром (Sisman, 1986; Zohn, 2009). Ці роботи, хоч і не спеціалізуються на контрабасі, пропонують корисні теоретичні рамки для осмислення «партнерства» між сольним інструментом і оркестром, що має безпосереднє значення для інтерпретації концертів Боттезіні. У контексті нашого дослідження важливо зауважити, що аспекти оркестрової підтримки, розстановки динамік та балансу часто залишаються поза увагою у суто інструменталістичних працях, хоча вони істотно впливають на остаточне звучання сольної партії.

В українському музикознавстві важливими є дослідження, що поєднують педагогічний і виконавський підходи (Кияновська, 2017; Стадник, 2020; Глушко, 2021). Ці роботи підкреслюють необхідність формування інтонаційної культури, визначення тембрових орієнтирів та розвитку позиційної свободи у виконавців, однак найчастіше вони не фокусуються саме на історико-стилістичній інтерпретації Концерту Боттезіні.

Системний огляд літератури засвідчує кілька ключових недоліків у сучасній науковій картині: по-перше, роз'єднаність підходів – історики, педагоги, і практики говорять різними мовами; по-друге, відсутність комплексного дослідження, яке б інтегрувало нотний текст, авторські виконавські практики, редакторські інтервенції та сучасні записні традиції; по-третє, недостатня увага до проблеми відтворення оперно-вокальної парадигми у інструментальному контексті Боттезіні.

Таким чином, накопичений науковий матеріал створює підґрунтя для подальшого цілеспрямованого дослідження – комплексного аналізу стильових особливостей трактування Концерту № 2 h-moll Дж. Боттезіні для контрабаса з оркестром, що поєднає історико-стильову реконструкцію, техніко-педагогічний аспект і аналіз сучасних інтерпретацій. Саме така міждисциплінарна перспектива має потенціал заповнити сучасну лакуну в дослідженні.

Мета статті: є виявлення та наукове обґрунтування стильових особливостей трактування контрабасового Концерту № 2 h-moll Джованні Боттезіні, зокрема аналіз специфіки поєднання технічної віртуозності й вокальної кантиленності, що визначають унікальність його концертного стилю. У межах дослідження передбачається з'ясувати історико-стильові передумови формування жанру контрабасового Концерту, визначити роль композитора у становленні нової концертної парадигми XIX століття, а також розкрити принципи виконавської інтерпретації, які забезпечують цілісне художнє відтворення його творів у сучасній концертній практиці.

Виклад основного матеріалу. Жанр Концерту, як форма музичного мислення виник ще у добу *barocco*, коли протиставлення соліста та ансамблю або оркестру відображало загальні естетичні принципи контрастності та діалогу. Водночас контрабас у цей період не розглядався як інструмент, здатний до сольного виконання. Його функція обмежувалася гармонічною опорою *basso continuo*, що підкреслювало його низький регістр і статичний характер звучання.

Перші спроби сольного використання контрабаса з'являються наприкінці XVIII – на початку XIX століття, насамперед у творчості Доменіко Драгонетті (1763–1846) – видатного італійського контрабасиста, якого справедливо вважають попередником Боттезіні. У його концертах та варіаційних творах уже простежується прагнення розкрити виразовий потенціал інструмента, проте виконавська мова ще тяжіє до технічної демонстрації, без глибшого тематичного розвитку. Таким чином, саме у XIX столітті виникають умови для перетворення контрабаса на повноцінний сольний інструмент.

На цьому тлі постать Джованні Боттезіні є ключовою. Він не лише розширив технічний діапазон контрабаса, але й створив цілісну

концепцію трактування жанру, у якій поєдналися принципи оперної драматургії, романтичного симфонізму та віртуозної концертності.

Джованні Боттезіні – яскравий представник італійської музичної школи середини XIX століття, в основі якої лежить оперний мелодизм і культ вокальної виразності. Навчання в Міланській консерваторії сформувало його, як музиканта, який був: контрабасистом, диригентом, композитором, автором опер, камерних і концертних творів. Саме тому його концертне трактування контрабаса вирізняється «вокальністю інструментального мислення».

Мелодичний стиль Боттезіні відзначається плавністю фразування, аріозністю інтонацій, широким використанням кантиленних ліній, що часто наслідують людський голос. У цьому простежується вплив традиції *bel canto*, притаманної італійським композиторам доби – Д. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді. Однак на відміну від опери, де мелодія підпорядкована слову, у Боттезіні мелодична виразність поєднується з віртуозністю, що створює ефект співу без слів, трансформованого через тембр контрабаса.

Боттезіні створив низку творів, у яких контрабас виступає солюючим інструментом: *Concerto No. 1 in fis-moll*, *Concerto No. 2 in h-moll*, *Gran Duo Concertante* (для скрипки, контрабаса та оркестру), а також численні фантазії на теми з опер (“*Lucia di Lammermoor*”, “*Beatrice di Tenda*”, “*La Sonnambula*”). Усі ці твори демонструють спільні риси композиторського стилю, що визначають його індивідуальне трактування жанру.

Насамперед, це синтез віртуозного і ліричного начал. На відміну від ранніх концертів для контрабаса, де домінує технічна складність як самоціль, у Боттезіні віртуозність завжди підпорядкована музичному образу. Вона є засобом розкриття емоційної напруги, драматичного контрасту або кульмінаційного розвитку.

Формально його концерти спираються на класичну тричастинну будову (*Allegro* – *Andante* – *Finale*), однак внутрішня організація частин нагадує оперну сцену. Замість традиційного тематичного контрасту він часто застосовує діалогічну драматургію, де теми співвідносяться як герої й антагоністи. У Концерті № 2 h-moll Боттезіні вражає насичена оркестрова експозиція, після якої вступ соліста

сприймається як «вихід» персонажа на сцену – прийом, типовий для оперної драматургії.

Одним із визначальних досягнень Боттезіні є новий баланс між контрабасом та оркестром. У попередніх зразках жанру оркестр часто обмежувався функцією акомпанементу. Натомість у Боттезіні оркестр виконує повноцінну драматургічну роль: він не лише підтримує, а й вступає у тематичний діалог із солістом.

Важливим є і тембровий аспект. Композитор уникає щільного оркестрового tutti, натомість віддає перевагу прозорим фактурам, що дозволяють контрабасу «дихати». Часто він використовує струнний оркестр без духових, або обмежує їх функцію, щоб не заглушити низький тембр соліста. Таке оркестрування створює камерне звучання, наближене до ансамблевого музикування. Цей підхід відображає загальну тенденцію романтизму до індивідуалізації музичної виразності, де інструмент сприймається, як голос особистості. Саме тому у Концерті № 2 h-moll Боттезіні оркестр стає не масою, а «співрозмовником», що віддзеркалює внутрішні емоції героя.

Творчість Боттезіні знаменувала революційний прорив у техніці гри на контрабасі. Композитор розробив низку прийомів, які значно розширили виконавські можливості інструмента:

- активне використання високих позицій;
- застосування подвійних нот, штучних флажолетів, швидких пасажів, арпеджіо;
- розширення діапазону динамічних і артикуляційних відтінків;
- введення віртуозних каденцій як структурно-драматичних елементів.

Ці технічні новації не лише продемонстрували потенціал інструмента, але й утвердили нову естетику виконання, де контрабас виступає не як акомпануючий, а як повноцінний соліст.

Особливо показовими є каденція, що має функцію емоційної кульмінації твору. У них виконавець отримує простір для індивідуальної інтерпретації, імпровізаційності, демонстрації власної технічної та виразової майстерності.

Вплив Дж. Боттезіні на подальший розвиток контрабасового мистецтва важко переоцінити. Його Концерт № 2 h-moll заклав основу академічної школи контрабасового соло, яка згодом розвивалася в різних національних традиціях. У XX столітті на основі його

новаторств сформувалися школи С. Кусевицького, Л. Штрайхера, Г. Рабіновича, що продовжили розвивати його технічні і стилістичні відкриття.

Боттезіні перетворив контрабас із суто оркестрового інструмента на самодостатній художній голос, який здатен передавати широкий спектр емоцій – від ліричної сповіді до драматичного монологу. Його концепція поєднала традицію *bel canto* з принципами романтичної концертності, що стало визначальним для подальшої еволюції жанру.

Висновки. У ході дослідження було з'ясовано, що Концерт № 2 h-moll для контрабаса з оркестром Джованні Боттезіні є одним із найвищих досягнень у розвитку жанру контрабасового концерту XIX століття. Його стильові особливості визначаються синтезом італійської вокальної кантилени, віртуозної техніки та романтичної експресії, що надало контрабасу нову художню функцію повноцінного солюючого інструмента. Боттезіні не лише розширив технічні можливості контрабаса, а й створив нову модель взаємодії соліста з оркестром, у якій головну роль відіграє художня драматургія і глибока емоційна насиченість музичної мови.

Боттезіні став першим композитором, який сформував повноцінну віртуозну школу контрабасового виконавства. Його Концерт вирізняється надзвичайною технічною складністю, проте ця складність не має демонстративного характеру, а служить художній меті – виявленню внутрішнього драматизму, контрастів і ліричної виразності. Завдяки його новаторським технічним прийомам – гри у верхніх регістрах, використанню подвійних нот, арпеджіо, флажолетів, швидких пасажів і глісандо – контрабас отримав нове темброве обличчя та вийшов за межі традиційного оркестрового звучання. Митець перетворив його на інструмент, здатний передавати найтонші відтінки почуттів, що наблизило контрабасову партію до людського голосу.

Важливо зазначити, що Концерт у його розумінні постає, як інструментальний еквівалент опери, де соліст виконує роль «вокального персонажа», а оркестр – роль супроводу, коментатора і драматургічного контрапункту. У багатьох моментах музика Боттезіні тяжіє до кантиленного, співучого типу мелодики, насиченого емоційною експресією, що наближає

контрабас до тембрової природи людського голосу. Такий підхід свідчить про глибоке розуміння композитором вокальної природи музики, властивої італійській традиції.

У контексті історії розвитку контрабасового Концерту Боттезіні можна розглядати, як переломний етап. До нього цей жанр мав переважно утилітарний характер і не виходив за межі навчального чи демонстраційного репертуару. Завдяки Боттезіні контрабасовий Концерт перетворюється на самостійний художній твір високого рівня, що може конкурувати з концертами для інших інструментів – скрипки, віолончелі чи фортепіано. Він закладає жанрову модель, у якій поєднуються блискуча технічність, виразна мелодика та глибокий ліризм, що згодом стане взірцем для цілої плеяди контрабасистів і композиторів XX–XXI століть.

З точки зору виконавської інтерпретації, Концерт Боттезіні h-moll вимагає високого рівня артистизму, технічної майстерності та музичного інтелекту. Соліст має володіти не лише віртуозною технікою, але й оперним чуттям фразування, розумінням драматургії, динамічних контрастів, тембрової палітри. Така синтетичність виконавського підходу формує особливий тип музиканта – інтерпретатора-актора, що уособлює естетичний ідеал романтизму, де кожен твір – це особистісна сповідь, емоційно насичений діалог із публікою.

У результаті аналізу можна зробити висновок, що основними рисами трактування контрабасового Концерту № 2 h-moll Дж. Боттезіні є:

1. Переосмислення ролі контрабаса як сольного інструмента, здатного до широкого емоційного і технічного діапазону.

2. Впровадження вокально-оперної виразності, як основного принципу формування мелодичної лінії.

3. Діалогічна взаємодія соліста з оркестром, що набуває драматургічного характеру.

4. Розширення виражальних можливостей інструмента через новаторські технічні прийоми.

5. Симфонізація жанру та підпорядкування всіх компонентів єдиній концепції музичної драматургії.

Отже, контрабасовий Концерт № 2 h-moll Дж. Боттезіні становить вершину романтичного напрямку у розвитку інструментальної музики XIX століття. Його спадщина не лише визначила естетичні орієнтири для майбутніх поколінь контрабасистів, але й започаткувала новий тип концертного мислення, у якому поєднано технічну віртуозність, вокальну мелодику, філософську глибину і сценічну виразність. У цьому сенсі Боттезіні став справжнім реформатором жанру, його творчість стала фундаментом подальшого розвитку контрабасового мистецтва у світовому музичному процесі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берман А. Л. Італійський романтизм у камерно-інструментальній музиці XIX століття. *Музична Україна*. 2015. Вип. 3. С. 18-184.
2. Висоцька Н.П. Виконавські інтерпретації контрабасових концертів Дж. Боттезіні. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 48-54.
3. Бенедетті Е.Д. Джованні Боттезіні: віртуоз контрабасу та композитор-новатор. 2012. Вип. 2. С. 15-215.
4. Григор'єва О.В. Контрабас у камерно-оркестровому жанрі: історія та перспективи розвитку. *НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2017. Вип. 7. С. 12-126
5. Дейч М.С. Технічні інновації в контрабасовому мистецтві доби романтизму. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 42. С. 39-45.
6. Мельничук І.О. Еволюція жанру інструментального концерту в європейській музиці XIX століття. *Вісник НМАУ*. 2018. Вип. 26. С. 56-64.
7. Сидоренко Л.В. Виконавські школи контрабаса в Італії XIX століття. *Науковий вісник НМАУ*. 2021. Вип. 53. С. 74-80.
8. Кравченко Т.І. Українська контрабасова школа: історія становлення та перспективи розвитку. *Вісник ХНУМ ім. І.П. Котляревського*. 2022. Вип. 15. С. 65-71.
9. Павленко О.С. Сучасні тенденції виконавської інтерпретації контрабасових творів. *Вісник КНУКіМ*. 2021. Вип. 45. С. 58-63.
10. Шевченко М.А. Розвиток виконавських традицій українського контрабасового мистецтва XX-XXI століття. *Музикознавчий вісник*. 2020. Вип. 28. С. 33-40.
11. Поліщук А.В. Проблеми інтерпретації в сучасному контрабасовому виконавстві. *Вісник Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2022. Вип. 48. С. 51-59.

REFERENCES:

1. Berman, A.L. (2015). Italiys'kyy romantyzm u kamerno-instrumental'niy muzytsi XIX stolittya [Italian Romanticism in 19th-century chamber and instrumental music]. *Muzychna Ukraina*, 3, 18-184 [in Ukrainian].
2. Vysots'ka, N.P. (2019). Vykons'ki interpretatsiyi kintrabasovykh kontsertiv Dzh. Bottezini [Performance interpretations of double bass concertos by G. Bottesini]. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 35, 48-54 [in Ukrainian].
3. Benedetti, E.D. (2012). Dzovanni Bottezini: virtuozy kontrabasu ta kompozytor-novator [Giovanni Bottesini: Double Bass Virtuoso and Innovative Composer]. 2, 15-215 [in Ukrainian].
4. Hryhor'yeva, O.V. (2017). Kontrabas u kamerno-orkestrtovomu zhanri: istoriya ta perspektyvy rozvytku [Double bass in the chamber and orchestral genre: history and development prospects]. *NMAU im. P.I. Chaykovs'koho*, 7, 12-126 [in Ukrainian].
5. Deych, M.S. (2020). Tekhnichi innovatsiyi v kontrabasovomu mystetstvi doby romantyzmu [Technical innovations in the art of double bass in the Romantic era]. *Visnyk KNUKiM*, 42, 39-45 [in Ukrainian].
6. Mel'nychuk, I.O. (2018). Evolyutsiya instrumental'noho konsertu v yevropeys'kiy muzytsi XIX stolittya [The Evolution of the Instrumental Concerto Genre in European Music of the 19th Century]. *Visnyk KNUKiM*, 26, 56-64 [in Ukrainian].
7. Sydorenko, L.V. (2021). Vykons'ki shkoly kontrabasa v Italiyi XIX stolittya [Double bass performance schools in Italy in the 19th century]. *Naukovyy visnyk NMAU*, 53, 74-80 [in Ukrainian].
8. Kravchenko, T.I. (2022). Ukrayins'ka kontrabasova shkola: istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku [Ukrainian double bass school: history of formation and development prospects]. *Visnyk KHNUM I.P.Kotlyarevs'koho*, 15, 65-71 [in Ukrainian].
9. Pavlenko, O.S. (2021). Sychasni tendentsiyi vykonavs'koyi interpretatsiyi kontrabasovykh tvoriv [Modern trends in the performance interpretation of double bass works]. *Visnyk KNUKiM*, 45, 58-63 [in Ukrainian].
10. Shevchenko, M.A. (2020). Rozvytok vykonavs'kykh tradytsiy ukrains'koho kontrabasovoho mystetstva XX-XXI stolittya [Development of performing traditions of Ukrainian double bass art in the 20th-21st centuries]. *Muzykoznavchyy visnyk*, 28, 33-40 [in Ukrainian].
11. Polishchuk, A.V. (2022). Problemy interpretatsiyi v suchasnomu kontrabasovomu vykonavstvi [Problems of interpretation in modern double bass performance.]. *Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. M.V. Lysenka*, 48, 51-59 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 788.8(477.43)(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-22>**Валерій ПРИХОДЬКО***аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського, майдан Конституції, 11/13. м. Харків, Україна, 61003***ORCID:** 0009-0005-4537-4887

Бібліографічний опис статті: Приходько, В. (2025). Творча діяльність Анатолія Нікіфорука в аспекті теоретичної концепції універсализму творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-22>

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНАТОЛІЯ НІКІФОРУКА В АСПЕКТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Стаття присвячена постаті відомого українського музиканта-педагога Анатолія Нікіфорука. Представник когорти баяністів Хмельниччини, носій традиції Львівської баянної школи, він асимілював різні регіональні тенденції, що втілювалось в продуктивну творчу діяльність. Вивчення його професійних здобутків є важливим в контексті дослідження музичних локусів України. **Мета статті** – простежити етапи професійного становлення та грані творчої діяльності А. Нікіфорука. Висвітлити важливі факти життєтворчості митця, зокрема вплив провідних музикантів на формування його професійної майстерності і творчих інтересів. **Методологія дослідження** є комплексною і становить сукупність наукових підходів: біографічний та хронологічний – для дослідження та відтворення фактів життєтворчості; систематизації та узагальнення – для здійснення опрацювання інформації про діяльність музиканта; діяльнісно-структурний – як аналітичний інструментарій теорії універсализму особистості. **Наукова новизна статті** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві творча діяльність А. Нікіфорука постанала об'єктом наукового дослідження. Вперше окреслено творчі і педагогічні здобутки митця в аспекті діялісно-структурної моделі універсальної творчої особистості (О. Коменди). **Висновки.** Багатогранна творча діяльність А. Нікіфорука репрезентує діялісну модель універсальної творчої особистості, оскільки поєднує педагогічний, композиторський, виконавський, методичний компоненти, музично-громадську роботу в організації і проведенні конкурсних заходів. Згідно з концепцією О. Коменди «універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні та допоміжні» (Коменда, 2020: 381). На різних етапах становлення пріоритетність цих складників змінювалася, модель набувала трансформації за рахунок розширення сфер творчої діяльності, відповідно домінування провідного напрямку мінялося. В період навчання це була виконавська діяльність, сьогодні загальний профіль митця становить педагогічна практика. Це уможливило характеризувати митця як «універсал-педагог».

Ключові слова: Анатолій Нікіфорук, баянне мистецтво, універсальна творча особистість, музичне виконавство, композиторська діяльність, педагогічна практика.

Valerii PRYKHODKO*PhD Candidate at the Department of Interpretation and Analysis of Music, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv University of Arts, 11/13 Constitution Square St, Kharkiv, Ukraine, 61003***ORCID:** 0009-0005-4537-4887

To cite this article: Prykhodko, V. (2025). Tvorchia dialnist Anatolia Nikiforuka v aspekti teoretychnoi koncepcii universalizmu tvorchoi osobystosti [Anatoliy Nikiforuk's creative activity in the aspect of the theoretical concept of universalism of the creative personality]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-22>

ANATOLIY NIKIFORUK'S CREATIVE ACTIVITY IN THE ASPECT OF THE THEORETICAL CONCEPT OF UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY

The article is devoted to the figure of the famous Ukrainian musician-teacher Anatoliy Nikiforuk. A representative of the cohort of accordion players of Khmelnytskyi region, a bearer of the traditions of the Lviv accordion school, he assimilated various regional trends, which were embodied in productive creative activity. The study of his professional

achievements is important in the context of the study of musical loci of Ukraine. **The purpose of the article** is to trace the stages of professional formation and facets of creative activity of A. Nikiforuk; to highlight important facts of the artist's creative life, in particular the influence of leading musicians on the formation of his professional skills and creative interests. **Methodology** is complex and constitutes a set of scientific approaches: biographical and chronological - for the study and reproduction of the facts of creative life; systematization and generalization - for the processing of information about the musician's activities; activity-structural - as an analytical toolkit of the theory of universalism of personality. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the creative activity of A. Nikiforuk has become the object of scientific research. For the first time, the artist's works and pedagogical achievements are outlined in terms of the activity-structural model of a universal creative personality (O. Komenda). **Conclusions.** The multifaceted creative activity of A. Nikiforuk represents the activity model of a universal creative personality, as it combines pedagogical, compositional, performing, methodological components, musical and public work in organizing and conducting competitive events. According to the concept of O. Komenda, «a universal creative personality is considered to be a creative personality that is characterized by a combination of at least three types of activity, among which leading and auxiliary ones are distinguished» (Komenda, 2020: 381). At different stages of formation, the priority of these components changed, the model underwent transformations due to the expansion of the spheres of creative activity, and accordingly, the dominance of the leading direction changed. During the period of study, this was a performing activity, today the general profile of the artist is pedagogical practice. This makes it possible to characterize the artist as a «universal teacher».

Key words: Anatoliy Nikiforuk, bayan art, universal creative personality, musical performance, composer's activity, pedagogical practice.

Актуальність проблеми. Музичне мистецтво Хмельниччини становить одну з унікальних сторінок національного культурного літопису. Проте його традиції на теперішній час не висвітлені у ґрунтовних наукових працях. Викладена в теоретичних розвідках М. Печенюк, В. Кропивницького, К. Івахової, І. Мариніна діяльність окремих музикантів, зокрема баяністів, хоча і містить цінний фактологічний матеріал та біографічний аналіз, не репрезентує системність поглядів на мистецькі процеси. Водночас це є важливим і актуальним у контексті осягнення своїх духовних витоків і ментального коріння. Можемо констатувати, що життєтворчість видатних музикантів становить винятковий науковий інтерес. Серед сучасних баяністів постать А. Нікіфорука привертає увагу значними творчими та педагогічними здобутками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Доцільність використання особистісного підходу у вивченні творчості митців доведена у наукових розвідках і ґрунтовних дослідженнях з феноменології особистості провідних українських музикознавців Т. Гусарчук (Гусарчук, 2018), І. Драч (Драч, 2004), І. Коновалової (Коновалова, 2019), К. Палачової (Палачова, 2024), Н. Савицької (Савицька, 2010). О. Щетинського (Щетинський, 2023) та інших. Зокрема у монографії «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалога» О. Самойленко зазначає, що людина як автор мистецьких творів є суб'єктом та об'єктом культури. Культура схильна до

«персоніфікованості» явищ, взаємозалежності суб'єктивних та об'єктивних факторів. Вона набуває властивостей, які безпосередньо пов'язані із особистісними характеристиками людини, його перебування в соціумі, факторів історичної цінності від зміни людиною оточення (Самойленко, 2002: 27).

Використання особистісного підходу у дослідженні творчості митця є вельми важливим, оскільки дає змогу виявити риси індивідуальної стилістики, вплив оточуючого середовища на діяльнісні процеси, рефлексію музиканта на життєві події тощо. Результати, отримані в ході дослідження індивідуально-особистісних чинників творчості становлять безпосередню цінність як для осмислення мистецьких процесів, так і особливостей формування музичного середовища регіону, що засвідчує у своїх працях І. Довжинець, зокрема у монографії «Суми. Середовище музичної класики» вона наголошує на провідній ролі видатних творчих особистостей у формуванні музичного середовища міста/регіону. Науковиця вважає, що «як учасники музичного процесу, вони мають визначальний вплив на <...> (його) формування, водночас значною мірою залежать від нього, відбивають його своєрідність у своїй творчості» (Довжинець, 2020: 80).

Мета дослідження – простежити етапи професійного становлення та грані творчої діяльності А. Нікіфорука. Висвітлити важливі факти життєтворчості митця, зокрема вплив провідних музикантів на формування його професійної майстерності і творчих інтересів. Розглянути

основні напрями музичної діяльності баяніста в аспекті діяльнісно-структурної моделі універсальної творчої особистості (О. Коменди).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Анатолій Нікіфорук народився 4 травня 1966 року в м. Дунаївці (сьогодні Кам'янець-Подільський район Хмельницької області). Новонародженому лікарі діагностували сліпоту через глаукому, проте батьки не втрачали надії на одужання сина, консультувалися в інституті ім. В. Філатова (Одеса) та клініці ім. Гельмгольца (Москва) і згодом з'ясували, що діагноз не відповідає дійсності, хоча повернути зір хлопцю так і не вдалося.

Не зважаючи на обмежені можливості, майбутній музикант ріс товариською дитиною. Жити пощастило на гамірній вулиці, де мешкало багато сусідів-ровесників. Діти звикли до товариша, який не бачить і ніколи не вдавалися до глузування.

Період навчання і становлення. В шість років Анатолія віддали на навчання в спеціалізовану загальноосвітню школу-інтернат № 5 ім. Я. П. Батюка у м. Києві. Саме тут вперше проявилось його обдарування: захопившись музикою, хлопець виявив у себе абсолютний слух та вправну моторику рук. Користуючись усіма наявними можливостями, він самостійно опановував кілька музичних інструментів. Зокрема вчителька співів, яка проводила заняття під акомпанемент фортепіано, познайомила із будовою клавіатури інструменту та показала найпростіші вправи; в діючому духовому оркестрі Анатолій грав на альту, виконуючи партії на слух; також, разом із своїм товаришем В. Ковальчуком, він приєднався до складу естрадного гурту, де на різних заходах виконував партії ритм-гітари і фортепіано.

При школі діяла музична студія, але потрапити туди на навчання було досить важко через обмежену кількість місць. Проте викладач баяна О. Демченко, вгледівши талант і бажання хлопця займатись музикою, взяв його до свого класу і почав готувати до вступу в музичне училище. Так, волею долі, баян став тим музичним інструментом, з яким Анатолій пов'язав своє життя.

У 16-річному віці А. Нікіфорук вступив до Хмельницького музичного училища ім. В. Заремби, де його наставником став Євген Самійлович Жуков, викладач-методист,

Заслужений працівник культури України. Родом із Донецької області, Є. Жуков закінчив Курське музичне училище-інтернат для людей із дефектами зору і з відкриттям музичного училища в Хмельницькому (1959) був запрошений на роботу викладачем відділу народних інструментів, згодом здобув вищу освіту, заочно навчаючись в Одеській консерваторії (1965–1970, клас В. Власова).

Педагог мав високу репутацію у студентів. Завжди були бажаючі позайматись із ним додатково і навіть учні інших викладачів звертались до нього за консультаціями. Здібних та перспективних на його думку студентів він активно залучав до концертної діяльності за межами училища. А. Нікіфорук згадує Є. Жукова як вимогливого та скрупульозного музиканта, який навіть найдрібніші музичні нюанси не залишав поза увагою. Вчитель завжди вимагав неухильного дотримання написаного автором тексту, знання всіх музичних термінів, захоплював обізнаність у різних стилевих напрямках, пропонуючи учням програми від бароко до сучасності. В кантиленних творах особливу увагу приділяв фразуванню, неперервності розгортання тематичного матеріалу, глибині цезур, підготовці переходів між різними тисетурами звучання, особливостям зміни міха, залежно від метро-ритміки.

В училищі почалося становлення А. Нікіфорука-виконавця. Він брав активну участь в концертах класу Є. Жукова, виступав з сольними програмами, зокрема на четвертому курсі зіграв декілька сольних концертів на сценах інших закладів освіти Хмельницького із творами програми випускного іспиту.

Періоду навчання в музичному училищі належать перші композиторські спроби А. Нікіфорука. Пробою пера став «Прелюд» для фортепіано, написаний під впливом творчості композиторів-романтиків. Вибір інструмента безперечно відповідає романтичним традиціям, а також виявляє прихильність автора до фортепіано, що сформувалася ще за роки навчання в музичній студії. Твір зберігся в особистому архіві автора, проте певні його частини згодом були перероблені й увійшли до інших опусів митця.

Етап професійного становлення в музичному училищі став визначальним і в особистому житті А. Нікіфорука. Саме тут він

познайомився із майбутньою дружиною Світланою, яка також навчалася в класі Є. Жукова. На випускному іспиті талановиту студентку помітив голова Державної комісії М. Оберюхтін і запросив до свого класу у Львівську державну консерваторію. За два роки, після успішного закінчення музичного училища, Анатолій також вступив до цього навчального закладу в клас М. Оберюхтіна.

Баянний дует Анатолія та Світлани Нікіфорука як виконавський ансамбль був створений саме під час навчання подружжя в консерваторії. Починаючи з 1986 року дует виступав з концертами у Львові, Тернополі, Хмельницькому, Дрогобичі, Ужгороді, здійснював записи на радіо і телебаченні. Продовжувалася й сольна кар'єра баяніста, він концертував особисто і спільно з С. Кушніруком, зокрема такі заходи у два відділення відбувались у період 1989–1991 років.

На думку А. Нікіфорука, важко переоцінити значення творчої співпраці, якою був по суті процес навчання у М. Оберюхтіна. Це була рефлексія високого рівня, аналітичний підхід до вивчення творів, «розбір під мікроскопом» кожної музичної думки з акцентуванням на інтонаційності й образності. Такий педагогічний стиль був постійною практикою в класі М. Оберюхтіна. На підтвердження цьому, численні статті та довідники подають інформацію, що протягом 1950–1993 років він підготував більш як сто баяністів, які згодом втілювали методичні принципи вчителя у своїй діяльності. Крім лауреатів і дипломантів престижних національних та всесвітніх конкурсів серед вихованців М. Оберюхтіна – видатні диригенти, композитори, науковці.

Незважаючи на фізичну особливість Анатолія, педагог не виділяв його з-поміж своїх студентів, ставив перед ним такі ж цілі, як перед усіма іншими. Попри збільшення навантаження та щорічне ускладнення навчального процесу, Анатолій не відставав в опануванні музичних творів, хоча навіть читка з аркушу нот, написаних шрифтом Брайля, була дуже непростим завданням, тим більше вивчення матеріалу напам'ять в найкоротші терміни, особливо коли йдеться про твори на кшталт Сонати № 3 В. Золотарьова, яку баяніст виконував на випускному курсі, і яка має обсяг понад 50 аркушів.

Згадує А. Нікіфорука також особливо кропітку роботу над перекладеннями фуг із «Добре

темперованого клавіру» Й. С. Баха, які є в творчому доробку М. Оберюхтіна. Для друку, за рішенням видавництва («Музична Україна» та «Радянський композитор»), було обрано 24 із 48 зроблених перекладень, які увійшли в два окремих томи. Під час опрацювання цих творів, викладач наголошував на необхідності диференціювати динаміку між двома клавіатурами баяна в тих місцях де це було потрібно. Виконувались такі прийоми за рахунок різних способів звуковедення водночас на двох клавіатурах баяну (*legato* – *non legato*; *legato* – *staccato*). Також при виконанні теми та протискладення, у разі їх ритмічного співпадіння, М. Оберюхтін рекомендував виконувати паузи у протискладенні, які відсутні в оригіналі. Задум полягав у підкресленні тематичного голосу.

Значну увагу музикант приділяв зміні напрямку руху міха: він особисто фіксував їх в нотах та наполягав на неухильному виконанню його вказівок. Цей досвід педагог «перейняв» у скрипалів, які таким чином позначають свої штрихи в нотах. Така практика була засвоєна М. Оберюхтіним ще з 1950 року, коли заснований ним клас баяна, за відсутності кафедри народних інструментів, був прикріплений до скрипкової кафедри. Тісне спілкування з колегами дало свої плоди: подібно до конкретики руху смичка, він став вимагати від своїх учнів зосередженості на вказівках стосовно руху міха. Крім окремих винятків, кожна нова частина твору мала починатись на розтискання міха, закінчуватись на стискання, – це базова основа. За наявності вступу, коли основна тема починається пізніше, дозволялось грати на стискання, заздалегідь прийнявши правильне положення інструменту, а тема вже виконувалась на розтискання. Певні музичні штрихи, як *sforzando*, *marcato* викладач рекомендував зумисно виконувати на розтискання міха, оскільки музиканту в такому разі «допомагає» сила тяжіння.

Свої роздуми стосовно залежності напрямку руху міха від розміру музичного твору педагог виклав у статті «Синтаксична роль музики в зміні напрямку руху міха», де виявив цю специфіку на прикладі «Пасакалії» Г. Генделя, Прелюдії c-moll Ф. Шопена, Сюїти А. Холмінова та інших творів (Оберюхтін, 1978).

Щодо виконання поліфоній, М. Оберюхтін рекомендував грати початок кожної теми на розтискання міха, обов'язково, відмічаючи для

себе ці моменти в нотах. Навіть слухачу візуально це допомагало краще сприймати музику, особливо під час виконання ансамблевих творів. Працюючи з дуєтом Нікіфоруки, вчитель вимагав буквально дихати разом із інструментом. На його думку, споглядання за рухом міх який музиканти ведуть в різні сторони, псувало загальне враження від твору, наскільки б ретельно він не був відпрацьованим.

Всі поради М. Оберюхтіна пронизані глибокою педагогічною мудрістю стали ключовим підґрунтям, яке не лише спрямувало учня на шлях творчого становлення, але й надихнуло на інтенсивний самостійний розвиток, розкривши його потенціал.

Під час навчання у Львівській консерваторії А. Нікіфорук почав тісне спілкування з професором Київської консерваторії Іваном Яшкевичем¹, зокрема брав у нього консультації з фаху. М. Оберюхтін особисто представив талановитого студента своєму консерваторському товаришу.² Метою цих консультацій була підготовка до подальшого навчання в аспірантурі столичної консерваторії, проте обставини склались інакше. Незважаючи на це, спілкування між музикантами тривало до 2000 року, коли І. Яшкевич пішов з життя.

Про тісні творчі зв'язки І. Яшкевича і А. Нікіфорука, свідчить той факт, що київський професор супроводжував фактично не свого студента, під час поїздки на I Всесоюзний конкурс виконавців із вадами зору (1990). Там де потрібна була підтримка, супровід, координація в акустичних питаннях під час репетицій, Іван Адамович завжди був поряд.

За спогадами А. Нікіфорука, у своєму класі професор багато працював над баянною артикуляцією. Коли помічав що її вибір є інтуїтивним, зупиняв роботу і наполягав на осмисленні своїх дій. Для м'якої, наспівної атаки звуку пропонувалась міхова артикуляція, коли натискання на клавішу передувало розтисканню міха, припинення ведення звуку відбувалося за рахунок завершення руху міха, не відпускаючи клавіш аж до повної його зупинки. Для

творів з активним розвитком або при виконанні штриха *portato* баяніст радив використовувати комбіновану міхо-пальцеву артикуляцію. В роботі над поліфонічними та органними творами застосовувалась пальцева артикуляція (коли на готовому до гри інструменті із натягнутим міхом відбувається натискання акордів).

Постійною практикою був синтаксичний розбір творів: виявлення речень, фраз, мотивів, кульмінацій, взаємозв'язок цих структурних компонентів з динамічним розвитком, адже можливості баяна дозволяють відтворити широкий спектр звукової палітри. Вибір будь-яких виражальних засобів мав відповідати гармонії раціонального та емоційного, згадує настанови викладача А. Нікіфорука.

Зокрема в роботі над «Токатою і фугою d-moll» Й. С. Баха, рацію зосереджувалось на вкрай точному відтворенні тривалостей нот і пауз, увазі до кожної 64-й тривалості, розміщенні акцентів у тріольних групах. Імітування специфічного звучання органу, його акустичних особливостей через контроль продовженого ведення міха також було дуже важливим.

І. Яшкевич був прибічником використання позиційної 5-пальнової аплікатури. Сам від добре володів фортепіано і вчив застосовувати таку модель постановки руки при грі на баяні. Виконувати деякі його транскрипції 4-пальною аплікатурою із великим пальцем за грифом загалом неможливо. Це саме стосується і лівої руки у творах для виборної системи, де іншим способом не вдасться охопити всю фактуру. Викладач наголошував, що з самого початку навчання слід грати таким способом і в жодному разі не планувати перехід з іншого варіанта на 5-пальцеву аплікатуру. Для порівняння, М. Оберюхтін звертав увагу на аплікатуру лише в тому випадку, коли її невдалий підбір шкодив відтворенню музики, тобто не так часто. В класі І. Яшкевича було по іншому: він слідував за детальним її пропрацюванням, вважаючи, що підбір аплікатури для виконання художніх творів має бути максимально зручним, тоді як технічний матеріал має розвивати всі пальці. Для вдосконалення баянної техніки професор давав студентам фортепіанні етюди К. Черні, із дотриманням прописаних пальців на клавіатурах обох мануалів, ліва зрозуміло була виборною. Кілька варіантів виконання гам він пропонував і для готово-виборної системи.

¹ Іван Адамович Яшкевич – відомий український баяніст, педагог, композитор, член Національної всеукраїнської музичної спілки. У Київській державній консерваторії працював з 1950 року. Серед його учнів лауреати всеукраїнських (С. Нешич, С. Марченко) та міжнародних конкурсів (Є. Кураєв, Ю. Михайловський), Заслужений діяч мистецтв України О. Кміть, професор І. Марченко.

² І. Яшкевич і М. Оберюхтін в один час навчалися в Київській консерваторії в класі професора М. Геліса.

Попри чималий досвід, уроки професора Київської консерваторії відкрили для А. Нікіфорука нові грані, здавалося б, такого знаного і вивченого мистецтва. Анатолій Михайлович згадує ці зустрічі з теплом та вдячністю, і відзначає, що вони були надзвичайно пізнавальними, а настанови та поради, отримані в процесі занять, відіграли ключову роль у формуванні його як спеціаліста і митця.

Концертна та композиторська діяльність. Роки професійного зростання А. Нікіфорука позначені значними творчими перемогами: крім вищезгаданого конкурсу для музикантів із вадами зору у Москві, де він отримав звання лауреата III премії, баяніст виступив на V Міжнародному конкурсі музикантів-виконавців з дефектами зору (Маріанські Лазні, Чехословаччина, 1991) та I Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах (Хмельницький, 1995); став дипломантом IV міжнародного конкурсу баяністів та акордеоністів «Кубок Кривбасу» (IV премія, Кривий Ріг, 2001) і переможцем Всеукраїнського недержавного фестивалю творчості інвалідів «Неспокій серця» (I премія, 2011). З концертними турне музиканта тепло приймали в Івано-Франківську, Тернополі, Хмельницькому та області, де загалом було виконано понад 20 програм.

Практику активного концертування А. Нікіфорок продовжує й сьогодні. Його виконавський репертуар охоплює значну кількість творів композиторів різних жанрів, стилів, епох, зокрема Й. С. Баха, Д. Скарлатті, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Н. Паганіні, Дж. Россіні, В. Підгорного, В. Власова, Вл. Золотарьова, В. Грідіна, А. П'яццоллі, М. Різоля тощо. Багато перекладень творів названих авторів зроблено І. Яшкевичем. Баяніст також виконує композиції Є. Жукова («Роздум»; Концертну п'єсу №2 «Прогулянка»; концертну п'єсу №3) і власні авторські опуси. У свій концертний репертуар музикант включає чимало опусів своїх викладачів, адже з великою повагою ставиться до кожного з них та активно популяризує їх творчість та напрацювання.

Окрім сольних концертів, радо перейнявши практику своїх вчителів, він виступає разом із учнями, подібні заходи регулярно відбуваються по школах мистецтв міста Хмельницького та області (Волочиськ, Ярмолинці, Славута, Шепетівка, Полонне).

Високий рівень володіння інструментом, його виражальними засобами підтверджується на кожному концертному виступі музиканта. Особливо проникливо звучать у його виконанні власні композиції, адже кожна інтонація це частинка цілого світу, в якому живе незрячий митець. На питання, що може виникнути в уяві людини, яка позбавлена зору, А. Нікіфорок відповідає порадою, познайомитись із творчістю американської письменниці Гелен Келлер, яка попри те, що була сліпою, глухою та німою змогла здобути науковий ступінь та писати власні книги. Сам музикант може спілкуватись із своєю аудиторією універсальною мовою музики, використовуючи всю палітру її виражальних можливостей. Наприклад, про свою батьківщину він розповідає в «Українській думці», де з перших нот постає жива історія про боротьбу, спротив, безліч героїчних подвигів наших країн. Драматургічна концепція твору нагтовхує на думки про те, що історія має властивість повторюватись, і потреба завжди бути напоготові відстоювати свою землю нікуди не зникає.

Подекуди градація динамічних відтінків у виконанні А. Нікіфорука викликає питання. Іноді вони можуть бути форсовані чи навмисно перебільшені. З одного боку це викликано бажанням більш емоційно розкрити зміст виконуваної музики, з іншого – кожний концертний зал вимагає певної «пристосованості» до його акустики, врахування наповнення слухачами тощо. В будь-якому разі такі думки є суб'єктивними враженнями про почутий музичний твір. Проте той факт, що виконавській стилістиці А. Нікіфорука притаманне динамічне різноманіття не викликає сумнівів.

Як композитор, А. Нікіфорок написав низку творів для різних інструментів. Основу його доробку становить музика для баяна («Українська дума», Фуги h-, a-moll, Ноктюрн, «Вічний рух» на тему п'єси О. Коняєва «Алегро», Вальс-імпровізація). В композиторському портфелі митця також «Три інвенції», Дитяча сюїта, «Українська фантазія» для баяна та бандури, «Прелюдія» h-moll і «Токата» для фортепіано, «Народний наспів» і «Тарантела» для домри solo. Крім того автора приваблюють різні ансамблеві поєднання з голосом, в цьому напрямі створено вокальні композиції для сопрано та альту у супроводі фортепіано, обробки українських народних пісень тощо.

Педагогічна діяльність. З 1991 року А. Нікіфрук працює в Хмельницькому державному музичному училищі ім. В. Заремби викладачем по класу баяна, має звання викладач-методист.

У процесі роботи з учнями активно використовуює традиційні методики, які доповнює власними вміннями та досвідом, насамперед мова йде про ідеомоторну підготовку. Дослідженнями науковців встановлено, що коли людина подумки виконує будь-яку дію, у відповідних центрах кори головного мозку виникають нервові збудження, що викликають ледь помітні скорочення певних м'язових груп. Уявне повторення певних прийомів та дій призводить до пошвидшення утвореної системи умовно-рефлекторних навичок. Молодим баяністам таке тренування допомагає краще засвоювати технічний матеріал на етапі, що передуює художньому виконанню та нівелює вплив відволікаючих, в тому числі візуальних факторів, під час концертних виступів.

Також А. Нікіфрук виховує підхід до опрацювання складних місць, шляхом складання учням допоміжних вправ. Багато уваги він приділяє розвитку тактильних (відпрацювання різних варіантів аплікатури), слухових (аналіз виконання розучуваного твору різними музикантами, переймання або ігнорування їх інтерпретаційних версій; детальний розбір музичного синтаксису), кінестетичних (пошук зв'язку музики із рухом, як спосіб розвитку асоціативного мислення, уяви) навичок. Такий комплексний підхід неодноразово підтверджував свою ефективність.

Загалом методи педагогічної роботи А. Нікіфрука виявляють зв'язок з традиціями Львівської баянної школи, зокрема М. Оберюхтіна, творчі настанови у роботі над музичним текстом баяніст засвоїв і переосмислив у власній практиці. Наслідування Львівській баянній школі виявляється також у орієнтації на академічний репертуар (перекладення) з переважанням барокової літератури, активному засвоєнню сучасних оригінальних європейських та національних баянних творів, науковому осмисленню виконавських та педагогічних завдань у формуванні майстерності баяніста тощо (Кундис, 2019). Це дозволяє встановити, що вплив Львівської баянної школи став одним із вирішальних чинників формування А. Нікіфрука як музиканта-баяніста.

Деякі колеги та учні А. Нікіфрука, серед яких диригент Хмельницької обласної філармонії О. Якубов, описують його педагогічний стиль як такий, що поєднує ознаки демократичного та ліберального. З одного боку, це сприймання учнів як рівноправних партнерів, заохочення їх активності та самостійності, комунікації та взаємодії з колегами (демократичний), з іншого – високий рівень чуйності та емоційної підтримки, відсутність тиску на вихованців (ліберальний). Без сумнівів, метою поєднання таких стилів є створити комфортну атмосферу для навчання та знайти індивідуальний підхід до кожного учня. Як педагог, А. Нікіфрук реалізувався більш ніж успішно: понад 20 учнів його класу продовжили навчання у провідних музичних навчальних закладах Львова (Г. Петерчук, О. Якубов, О. Колосовська, М. Горин), Києва (О. Кидрун, О. Крижанівська), Одеси (П. Ткаченко), Донецька (Д. Тукало) та є лауреатами міжнародних та всеукраїнських музичних конкурсів різного рівня («Візерунки Прикарпаття», «Провесінь», «Perpetuum mobile» тощо).

Педагогічні напрацювання А. Нікіфрука активно підтримуються Хмельницьким обласним науково-методичним центром культури і мистецтва. Тут регулярно проходять курси підвищення кваліфікації, зокрема для викладачів відділів, класів баяна, акордеона. На запрошення центру А. Нікіфрук неодноразово брав участь у таких заходах із лекціями та методичними консультаціями на різні теми, зокрема «Звук як основа художнього образу», «Робота з учнем-баяністом над розвитком пам'яті», «Розвиток в учнів навичок імпровізації в процесі навчання в класі баяна, акордеона» та інші. Численні конкурси баяністів, акордеоністів, проведені під егідою центру культури відбулися за участі А. Нікіфрука у складі журі поруч із провідними музикантами області.

2019 року вийшов друком посібник, який містить обробки та перекладення для дуету баяністів-акордеоністів М. Оберюхтіна у виконавській редакції А. та С. Нікіфруків. Прем'єрне виконання обробок відбулося на звітному концерті дуету у консерваторії 1989 року. Як зазначають упорядники, композиції апробовані на різноманітних мистецьких форумах, конкурсних змаганнях в Україні та ближньому зарубіжжі й включаються до концертних і навчальних програм музичних навчальних закладів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Багатогранна творча діяльність А. Нікіфорука репрезентує діяльнісну модель універсальної творчої особистості, оскільки поєднує педагогічний, композиторський, виконавський, методичний компоненти, музично-громадську роботу в організації і проведенні конкурсних заходів. Згідно з концепцією О. Коменди «універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні і допоміжні» (Коменда, 2020: 381). На різних етапах становлення пріоритетність цих складників змінювалася, модель набувала трансформацій за рахунок розширення сфер творчої діяльності, відповідно домінування провідного напрямку мінялося. В період навчання це була виконавська діяльність, сьогодні загальний профіль митця становить педагогічна практика.

Це уможливлює характеризувати митця як «універсал-педагог».

Наразі А. Нікіфорук поряд з викладацькою діяльністю веде насичене концертне життя, баянну музику в його виконанні можна почути на різних заходах музичного училища та за межами навчального закладу. Його твори активно виконуються студентською молоддю, учні та випускники плідно займаються музичною діяльністю, реалізуючи себе в мистецтві. Мудрі настанови та поради професіонала знаходять відгук у вдячній музично-педагогічній аудиторії всієї області. Саме тому, структурно-діяльнісна модель музиканта цілком ймовірно не має остаточного вигляду, а його вплив на мистецькі процеси області, на наш погляд, буде тільки зростати.

Музично-теоретичний аналіз композиторської спадщини митця відкриває перспективи подальшого вивчення творчої особистості, тож він є актуальним для наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... док. мист. : 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.
2. Довжинець І. Г. Середовище музичної класики : монографія / І. Г. Довжинець. Суми, 2020. 415 с.
3. Душний А. Львівська школа баянної — акордеонної мистецтва : довідник / Дрогобич, 2010. 216 с.
4. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... док. мистец. : 17.00.03. Суми, 2004. 439 с.
5. Івахова К. Композитори Хмельниччини: «Молодь і ринок». 2015. №7. С. 45–51.
6. Кропивницький В. Музично-пісенна творчість митців Хмельниччини. Хмельницький : «Поділля», 1993. 270 с.
7. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно — інструментального мистецтва : Дис. ... канд. мистец. : 17.00.03. Суми, 2019.
8. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : Дис. ... док. мистец. : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
9. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... док. мистец. : 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
10. Маринін І. Тенденції розвитку акордеонно — баянного виконавства другої половини ХХ — поч. ХІХ ст. (джерелознавчий аспект). «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку». 2013. №19. С. 208–212.
11. Нікіфорук А. Інтерв'ю від 11.04.2025р. // Особистий архів В. Приходька.
12. Оберюхтін М. «Розчленованість музики та зміна напрямку руху міху»: «Баян і баяністи», 1978. № 4.
13. Палачова К. Виміри композиторської творчості в українській музичній культурі ХХІ століття : Дис. ... док. філософії : Харків, 2024. 192 с.
14. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03. Київ, 2010. 39 с.
15. Самойленко О. Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблеми діалога: «Астропринт», 2002. 243 с.
16. Творчість композиторів Львівської баянної школи / навчальний посібник. Дрогобич: Просвіт. № 4, 2019.
17. Щетинський О. Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : Дис. ... док. філософії : Харків, 2023. 218 с.

REFERENCES:

1. Gusarchuk, T. (2018) The phenomenon of the composer's creative individuality in the intonation dramaturgy of spiritual works (based on the material of Ukrainian musical art) : diss ... doctor of art studies : 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Dovzhynek, I.(2002) Classical music environment. Trytoria. Sumy. [in Ukrainian]
3. Dushniy, A.(2010) Lviv School of Bayan-Accordion Art. Directory. Drohobych / Drohobych. [in Ukrainian]
4. Drach, I. (2004) Aspects of the expression of composer's individuality in modern culture (on the example of V.S. Gubarenko's work): dissertation ...doctor of arts: 17.00.03. Sumy [in Ukrainian]
5. Ivakhova, K.(2015) The composers of Khmelnytskyi. «Youth and the Market». №7. С.45–51 [in Ukrainian]
6. Kropyvnytskyi, V.(1993) Music and song creations of artists from the Khmelnytskyi region. Khmelnytskyi: «Podillia». [in Ukrainian]
7. Kundis, R. (2019) The activities of the Lviv accordion school in the context of Ukrainian folk instrumental art. (Dis. ... PhD). Sumy. [in Ukrainian]
8. Komenda, O.(2020) Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture. (dissertation ... doctor of art studies). The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Konovalova, I. (2019) The phenomenon of the composer in the European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects: dissertation ... doctor of arts: 26.00.01. Kharkiv [in Ukrainian]
10. Marynin, I.(2013) Tendencies of development of akordenno-bayan performance in the second half of XXth – beginning of XXIth centuries (resource studying aspect). «Ukrainian culture: past, present, ways of development», №19, С.208–212. [in Ukrainian]
11. Nikiforuk, A. Interview from 11.04.2025p. Personal archive of V. Prihodko [in Ukrainian]
12. Oberukhtin, M.(1978) «The fragmentation of music and the change in the direction of the bellows' movement»: «Bayan and bayan players», №4 [in Ukrainian]
13. Palachova, K. (2024) Dimensions of composer's creativity in Ukrainian musical culture of the 21st century. (Dissertation ... Doctor of Philosophy). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian]
14. Samoilenko, O.(2002) Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. Problems of dialogue: «Astroprint» [in Ukrainian]
15. Savytska, N. (2010) Age-related aspects of composer's creative life: author's abstract of dissertation ... candidate of art history: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian]
16. The work of composers of the Lviv accordion school: a textbook. (2019) Drohobych: Prosvit. №4 [in Ukrainian]
17. Shchetynskyi, O. (2023) Typology of composer self-actualization (from the creative laboratory of L. Grabovsky, V. Baley and V. Bibik). (Dissertation ... Doctor of Philosophy). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 780.614.13:785.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-23>**Вікторія САКАЛИ***аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023***ORCID:** 0009-0004-9853-5974

Бібліографічний опис статті: Сакали, В. (2025). Жанрово-інтонаційна специфіка українського музичного неоромантизму в «Романтичному» Концерті для бандури з оркестром Юрія Олійника. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 180–186, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-23>

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО НЕОРОМАНТИЗМУ В «РОМАНТИЧНОМУ» КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА

У дослідженні узагальнено жанрово-стильові та інтонаційні особливості «Романтичного» Концерту для бандури з оркестром Юрія Олійника як ключового зразка українського музичного неоромантизму в творчості діаспори.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Романтичного» Концерту в річці українського музичного неоромантизму та процесів симфонізації 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, що в ній уперше представлено цілісний музикознавчий аналіз «Романтичного» Концерту в контексті його циклічної єдності, досліджено взаємодію бандури з симфонічним оркестром як засіб формування героїко-ліричної драматургії, а також здійснено порівняльний аналіз із пізнішими концертами Ю. Олійника для визначення стильової еволюції композитора.

Висновки. Творчість Юрія Олійника є суттєвим внеском у розвиток бандурного академічного мистецтва, надаючи бандурі нового культурологічного значення – символу екзистенції українства поза межами Батьківщини. Композитор оперує діаспорним неоромантизмом, що органічно поєднує героїчний дух та завдання симфонізації інструмента, забезпечуючи бандурі статус повноцінного концертного соліста. «Романтичний» Концерт для бандури з оркестром (1987) Юрія Олійника є одним із найбільш масштабних і концептуально вагомих творів для цього інструменту, що сформувався в річці українського діаспорного неоромантизму на зламі XX–XXI століть. Твір набуває значення героїко-ліричного музичного маніфесту, який органічно інтегрує віртуозну традицію європейського романтичного концерту з національною жанрово-інтонаційною специфікою бандурного мистецтва. У цьому контексті Романтичний концерт виступає як важливий соціокультурний міст, що демонструє не лише симфонічну універсальність бандури, а й естетичні настанови мистецтва діаспори, орієнтованого на збереження та актуалізацію національної духовності. Порівняння Романтичного концерту з іншими творами цього жанру в творчості Ю. Олійника засвідчує триєдиний шлях національної ідентичності: від неоромантичної героїки до архетипового вкорінення і глобального полістилістичного діалогу. Таким чином, майстерна симфонізація підтверджує універсальність бандури, здатної інтегрувати історичні традиції та актуальний контекст світової академічної музики.

Ключові слова: бандура, Юрій Олійник, «Романтичний» Концерт, неоромантизм, діаспора, жанрова специфіка, симфонізація, виконавський універсальзм.

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:** 0009-0004-9853-5974

To cite this article: Sakaly, V. (2025). Zhanrovo-intonatsiina spetsyfika ukrainskoho muzychnoho neoromantyzmu v «Romantychnomu» Kontserti dlia bandury z orkestrom Yuriia Oliinyka [Genre and intonational specificity of Ukrainian musical neo-romanticism in Yuriy Oliynyk's "Romantic" concerto for bandura and orchestra]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 180–186, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-23>

GENRE AND INTONATIONAL SPECIFICITY OF UKRAINIAN MUSICAL NEO-ROMANTICISM IN YURIY OLIYNYK'S "ROMANTIC" CONCERTO FOR BANDURA AND ORCHESTRA

The study summarizes the genre-stylistic and intonational features of Yuriy Oliynyk's "Romantic" Concerto for bandura and orchestra, a monumental work demanded in modern academic bandura performance practice of the diaspora.

***The purpose of the work** is to identify the genre and intonational specificity of the "Romantic" Concerto within the context of Ukrainian musical neo-romanticism and the processes of symphonization of bandura instrumentalism.*

***Methodology of the work.** Essential for this work are the 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 a systematic analytical summary regarding the genre-intonational specificity of the "Romantic" Concerto, which constitutes a key example of academic bandura instrumentalism of the Ukrainian diaspora and establishes the universality of the bandura in a new dramaturgical context.*

***Conclusions.** Yuriy Oliynyk's work is a significant contribution to the development of academic bandura art, giving the bandura a new cultural significance – a symbol of the existence of Ukrainians outside the Motherland. The composer operates with diasporic neo-romanticism, which organically combines the heroic spirit and the task of symphonizing the instrument, providing the bandura with the status of a full-fledged concert soloist. Yuriy Oliynyk's "Romantic" Concerto for Bandura and Orchestra (1987) is one of the most large-scale and conceptually significant works for this instrument, which was formed in the wake of Ukrainian diasporic neo-romanticism at the turn of the 20th and 21st centuries. The work acquires the meaning of a heroic-lyrical musical manifesto, which organically integrates the virtuoso tradition of the European romantic concert with the national genre-intonation specificity of bandura art. In this context, the Romantic Concerto acts as an important socio-cultural bridge, demonstrating not only the symphonic universality of the bandura, but also the aesthetic guidelines of diaspora art, focused on the preservation and actualization of national spirituality. A comparison of the Romantic Concerto with other works of this genre in the work of Yu. Oliynyk testifies to the three-fold path of national identity: from neo-romantic heroics to archetypal rooting and global polystylistic dialogue. Thus, the masterful symphonization confirms the universalism of the bandura, capable of integrating historical traditions and the current context of world academic music.*

***Key words:** bandura, Yuriy Oliynyk, "Romantic" Concerto, neo-romanticism, diaspora, genre specificity, symphonization, performing universalism.*

Актуальність теми дослідження.

Актуальність роботи визначається низкою чинників, що стосуються як музикознавчої парадигми, так і культурно-історичної місії бандури в умовах діаспори. Протягом століть бандура сприймалася як один із найважливіших звукових символів української культури. Це особливо актуально для української діаспори, де музичне мистецтво виступало як головний механізм збереження ідентичності. Як зазначав дослідник діаспори М. Стахів: «Бандурне мистецтво української діаспори стало уособленням героїко-патріотичного духу, в якому минуле і сьогодення органічно поєднані, що слугувало емоційним підґрунтям для духовної незламності» (Стахів, 2001, с. 23). Саме ця потреба у глибокому емоційному та національному висловлюванні визначила естетику діаспорного неоромантизму. Цей напрям прагнув до монументальних форм і філософської насиченості, що відповідало баченню А. Рудницького: «Українська музика мусить бути емоційно глибока. Вона не сміє бути дрібною, а мусить мати ту широчінь почувань, якою відзначається душа нашого

народу» (Рудницький, 1963, с. 402). Додатково, актуальність посилюється завданням піднесення бандури до рівня академічного солюючого інструменту. Згідно з І. Лук'янцем, «бандура, як концертний інструмент, здатна до глибоких драматургічних узагальнень та активної взаємодії з оркестром, що виводить її з площини етнографізму в простір симфонічного мислення» (Лук'янець, 1999, с. 120).

«Романтичний» Концерт Ю. Олійника є унікальною моделлю адаптації класико-романтичних жанрів (концерт, сонатний цикл) до інтонаційного словника бандури та народнопісенної традиції. По-перше, існує нагальна необхідність інтеграції доробку Ю. Олійника, як ключового представника діаспори, до вітчизняної науки. По-друге, особливий науковий інтерес становить виявлення механізмів симфонізації бандури як віртуозного солюючого інструменту та аналіз його комплексної гармонічної мови в контексті естетики пізнього романтизму. Таким чином, аналіз Романтичного концерту дозволяє не лише розширити уявлення про українську музику кінця ХХ століття, але й науково розмежувати

естетичні засади діаспорного неоромантизму та академічного українського неофольклоризму, що є ключовою науковою проблемою сучасності.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на беззаперечну вагомість творчої постаті Ю. Олійника, його спадщина, і зокрема Романтичний концерт, досліджена фрагментарно. Переважна частина наявних матеріалів носить публіцистичний або виконавський характер (праці О. Герасименко (Герасименко, 2005), В. Руденка. Натомість, комплексний музикознавчий аналіз, що поєднує формотворчі, гармонічні та виконавські аспекти з позицій діаспорного неоромантизму, є новим і критично важливим напрямом.

Проблематика бандурного мистецтва діаспори та його симфонізації висвітлюється в працях В. Дутчак (Дутчак, 2014), О. Стельмашенко (Стельмашенко, 2018) та М. Давидова (Давидов, 2010). У контексті вивчення концертної творчості композитора слід згадати, що І. Зінків у своїй статті «Жанр концерту для бандури у творчості Олійника кінця 2000 – початку 2010-х років» аналізує пізніші твори композитора – V та VI концерти для бандури з оркестром (Зінків, 2016), що дозволяє простежити загальну еволюцію стилю Олійника в цьому жанрі.

Однак, цілісний музикознавчий аналіз «Романтичного» Концерту (1987) та його концептуальне зіставлення з пізнішими творами Олійника досі відсутнє, що і визначає наукову новизну нашого дослідження.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Романтичного» Концерту в річищі українського музичного неоромантизму та процесів симфонізації бандурного інструменталізму.

Виклад основного матеріалу. Неоромантизм в українській музиці діаспори (Б. Кудрик, А. Рудницький, Ю. Олійник) не був ретроспективним явищем; це була творча рефлексія, спрямована на збереження та актуалізацію національної ідентичності в умовах культурного відчуження. На відміну від європейського неоромантизму, його український діаспорний напрям кристалізувався навколо ностальгічного та героїчного пафосу, що впливає з відірваності від Батьківщини. Ця естетика прагнула поєднати архаїчну глибину фольклору

з віртуозним симфонізмом світових класикоромантичних зразків. Особлива увага приділялася символічній ролі бандури як голосу нації. Як зазначала виконавиця і дослідниця Ольга Герасименко, аналізуючи твори, близькі до Концерту Олійника: «Ці композиції... є філософією осмислення буття і призначення української душі, яка, незважаючи на розлуку з рідною землею, зберігає свою мелодійну сутність та духовну цілісність, втілену у віртуозному слові бандури» (Герасименко, 2005, с. 15). Таким чином, віртуозна симфонізація бандури стає не просто технічним прийомом, а драматургічною метафорою незламності національного духу.

Творчість Юрія Олійника, що сформувалася під впливом композиторів-емігрантів (наприклад, А. Рудницького), органічно вписується в цю парадигму. Його «Романтичний» Концерт є свідченням цього стильового синтезу, оскільки він використовує монументальні класикоромантичні форми (багаточастинний концерт) як драматургічну рамку для втілення національного інтонаційного змісту. Оркестрова фактура демонструє витончену пост-романтичну насиченість (широкі акорди, ліричні соло валторн і кларнетів), тоді як бандура виступає як символ української духовності – то медитативний і задумливий, то рішучий і незламний. Композитор вміло поєднує широку, «вагнерівську» гармонічну вертикаль з прозорою, кобзарською лінеарністю сольної партії, реалізуючи ідею тембрального універсалізму бандури.

Це прагнення до всебічного охоплення жанрів підтверджується також у працях українських музикознавців. Так, М. В. Скорик наголошував, що українська музика повинна долати обмеження лише фольклору і «набути універсальної мови симфонічної виразності, залишаючись при цьому українською по суті своєї інтонації та духу» (Скорик, 1990, с. 68). Саме цю ідею синтезу блискуче втілює Ю. Олійник у своєму Романтичному концерті.

Перша частина аналізованого твору виступає драматургічним ядром, де сонатна форма набуває новаторського трактування, втілюючи конфлікт між пам'яттю та героїчною дією. Програмна інтродукція (*Andante*, с. 8–9 (Олійник, 2010)) – це створення ноетичного простору (Матвіїв, 2021), де медитативна тема-балада, побудована на інтонаціях «Коломийки», у приглушеному тембрі бандури, виконує функцію

діаспорної ретроспекції, занурюючи слухача в архетипову пам'ять, що передуює основній події.

Контраст виникає в *Allegro*, де Головна партія (вольова, маршова) зіштовхується з бандурою, яка виступає в цьому творі як героїчний протагоніст. Цей конфліктний діалог набуває сенсу, де зовнішня героїчна декламація оркестру протистоїть внутрішній інтроспекції соліста. Новизна криється у драматургії Розробки (с. 17 (Олійник, 2010)), яка будується на модуляційних спалахах та свідомо дисонансній, ускладненій гармонійній вертикалі. Оксана Герасименко зазначала, що це «...змушує інструмент говорити про найглибші, найбільш кризові переживання. Бандура переходить від інтимної сповіді до драматичного крику» (Герасименко, з архівних записів), що підкреслює інтенсивність боротьби за ідентичність.

Друга частина (*Adagio molto rubato*, с. 25–33 (Олійник, 2010)) є центром емоційного тяжіння, демонструючи насиченість гармонії. Тема, що має виразний пісенний, кантиленний характер, імплементує агогічну свободу (*molto rubato*), що є прямим відсиланням до кобзарської манери виконання дум. Гармонічне новаторство розкривається у Розділі В (с. 28–31 (Олійник, 2010)), де цитата народної пісні «Ой у вишневому саду» перетворюється на драматичне висловлювання через складні нон-акорди та політональні співставлення. О. Герасименко зауважувала, що Ю. Олійник створює «серпанок, своєрідний туман навколо мелодії, метафорично відображаючи ностальгичний смуток діаспори, який неможливо висловити прямо» (Герасименко, 2005, с. 18). Це технологічне ускладнення фактури відображає глибоку психологізацію ліричного образу.

Фінал (*Allegro risoluto*) виконує функцію ідейно-драматургічного узагальнення, обираючи рондо-сонатну форму на базі народної пісні «Ой у полі криниченька стояла». Віртуозність тут набуває символічного значення подолання. Ю. Олійник розширює технічний арсенал бандури – розлогі арпеджо, октавні пасажі, подвійні ноти та особливо перкусійні удари по деці. Ці прийоми дозволяють бандурі набути симфонічної насиченості та ритмічної гостроти, перетворюючи її на повноцінний ударно-струнний комплекс. Оксана Герасименко підкреслювала: «Це не фінал-свято, це фінал-перемога.

Віртуозність, яку вимагає Олійник у каденції, є абсолютною. Інструмент повинен звучати як міні-оркестр, охоплюючи світлотіньову палітру від *pianissimo* до *fortissimo* – це виклик, гідний пізнього романтизму» (Герасименко, 2005, с. 21).

Фінал включає розширену сольну каденцію (с. 48–49 (Олійник, 2010)), яка слугує інтонаційним меморіалом циклу, інтегруючи трансформовані теми попередніх частин. Оркестровка є ключовим елементом симфонізації і виступає як самостійний суб'єкт драматургії. Ю. Олійник використовує тембрально-функціональну диференціацію європейського пост-романтичного оркестрового апарату для акцентуації національного тембру. Оркестр, що утворює тяжку вертикаль, не «заглушає» бандуру, а, навпаки, підсвічує її унікальність через контраст із легкою, лінійною фактурою соліста, тим самим симфонізуючи інструмент. Новизна оркестрового письма полягає у використанні європейського пост-романтичного оркестрового апарату для акцентуації національного тембру.

«Романтичний» Концерт (1987) слугує стильовим фундаментом для вивчення еволюції бандурного симфонізму Ю. Олійника. Його зіставлення з пізнішими творами – «Трипільським» Концертом (1995) та «Американським» Концертом (2011) – дозволяє простежити шлях композитора від неоромантичної героїки до полістилістичної концептуальності, що відображає складну динаміку культурного самоствердження української діаспори. Концептуальна траєкторія цих трьох творів виявляє три аспекти осмислення національної ідентичності, де бандура виступає символічним суб'єктом: Героїчна Монументалізація («Романтичний» Концерт). Цей твір є класико-романтичним маніфестом, спрямованим на легітимізацію бандури у просторі великих європейських жанрів. Його інтонаційним фокусом є прямі, легко ідентифіковані пісенні джерела... Архетипове Вкорінення («Трипільський» Концерт, 1995). Твір засвідчує різкий стильовий зсув від зовнішньої героїки до глибинної інтроспекції та міфологізму. Тут інтонаційна основа відходить від пісенності до обрядових формул та модальних ладів, що, за спостереженнями В. Мішалова, відповідає пошуку діаспорою «докозацької, трипільської

свідомості» (Мішалов, 2011, с. 42). Як зазначають дослідники (Дутчак, 2014), композитор шукає глибинний зв'язок із національною культурою, а бандура перетворюється на рефлексуючого оповідача, який веде камерний монолог. Оркестрова фактура стає колористичною, остінатною і мінімалістичною, використовуючи розширену перкусію для створення ритуального звукового простору. Мультикультурний Синтез («Американський» Концерт, 2011). «Американський» Концерт фіксує кінцевий етап діаспорної рефлексії – акт творчої асиміляції. Інтонаційна база тут є відкрито полістилістичною; Олійник свідомо інтегрує елементи джазового свінгу, блюзового *blue notes* та урбаністичних ритмів. Це музичний доказ динамічності української ідентичності. Оркестр функціонує як Біг-бенд з активним використанням синкоп та джазових прийомів (наприклад, сурдин у мідних). Ця вимога кардинально змінює і виконавську естетику (Герасименко, 2005, 186–192).

Таким чином, українська музика доводить свою здатність до універсалізації (Давидов, 2010), формуючи нову, мультикультурну самосвідомість. Ця тріада Концертів є цілісною культурологічною концепцією: від героїчної оборони («Романтичний») до архетипового пошуку («Трипільський») і, нарешті, до продуктивного глобального діалогу («Американський») різних національних культур. Бандура у цій еволюції виконує роль «літописця духу», який фіксує здатність нації до творчого переродження поза географічними межами (Давидов, 2010).

Висновки. Творчість Юрія Олійника є суттєвим внеском у розвиток бандурного академічного мистецтва, надаючи бандурі нового культурологічного значення – символу екзистенції українства поза межами Батьківщини. Композитор оперує діаспорним неоромантизмом, що органічно поєднує героїчний дух та завдання симфонізації інструмента, забезпечуючи бандурі статус повноцінного концертного соліста. «Романтичний» Концерт для бандури з оркестром (1987) Ю. Олійника є одним із найбільш масштабних і концептуально вагомих творів для цього інструменту, що сформувався в річищі українського діаспорного неоромантизму на зламі XX–XXI століть. Твір набуває значення героїко-ліричного музичного маніфесту, який органічно інтегрує віртуозну традицію європейського романтичного концерту з національною жанрово-інтонаційною специфікою бандурного мистецтва. У цьому контексті Романтичний концерт виступає як важливий соціокультурний міст, що демонструє не лише симфонічну універсальність бандури, а й естетичні настанови мистецтва діаспори, орієнтованого на збереження та актуалізацію національної духовності. Порівняння Романтичного концерту з іншими творами цього жанру в творчості Ю. Олійника засвідчує триєдиний шлях національної ідентичності: від неоромантичної героїки до архетипового вкорінення і глобального полістилістичного діалогу. Таким чином, майстерна симфонізація підтверджує універсалізм бандури, здатної інтегрувати історичні традиції та актуальний контекст світової академічної музики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: ДАКККіМ, 2006. 192 с.
2. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської майстерності бандуриста: Монографія. Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 1997. 150 с.
3. Буга О. П. Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. 130 с.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
5. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі XX – початку XXI ст.: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2014. 40 с.
6. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: зб. мат. міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 14 жовтня, 2005 р.* Київ, 2005. С. 186–192.
7. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2013. 447 с.

8. Зінків І. Я. Жанр концерту для бандури у творчості Олійника кінця 2000 – початку 2010-х років. *Наукові записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Львів, 2016. Вип. 1. С. 139–144.
9. Клапчук В. М. Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку ХХІ ст. : соціокультурний вимір: дис. ... доктора філософії: 03 – Гуманітарні науки, 032 – Історія та археологія / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2024. 317 с.
10. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти: музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
11. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. ХХ ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с.
12. 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 / ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2017. 24 с.
13. Матвій Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 190 с.
14. Мішалов В. Трипільські мотиви в бандурному концерті: музикологічний аналіз. *Наукові записки НМАУ*. Вип. 95. Київ, 2011. С. 39–55.
15. 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.
16. 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.
17. Олійник Ю. Концерт «Романтичний» для бандури з оркестром / Музична редакція О. Герасименко-Олійник. Тернопіль: ТерРус, 2010. 50 с.
18. Рудницький А. Українська музика. Історичний огляд. Мюнхен: ДМШУ, 1963. 384 с.
19. Самчук Улас. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт: Видання Капели Бандуристів імені Тараса Шевченка, 1976. 467 с.
20. 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.
21. Стельмашенко О. А. Композиторська творчість української діаспори: жанрові та стильові пошуки. Монографія. Київ: Музична Україна, 2018. 350 с.
22. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків: Глас-Майдан, 2007. 96 с.
23. Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.
24. Черемський К. Шлях звичаю. Харків: Глас, 2002. 445 с.
25. Бандурне мистецтво. URL: http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/bandurne_mystectvo.pdf (дата звернення: 27.10.2025).
26. Юрій Олійник Концерт № 3 «Екзотичний» Марта-Маргарета СТОРОНЬСЬКА. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tgTTheRTKG4> (дата звернення: 27.10.2025).
27. The Bandura and its history: An overview. URL: <https://www.bandura.org/history/> (дата звернення: 27.10.2025).

REFERENCES:

1. Durban mystetstvo XXI stolittya... (2006). [Bandura Art of the 21st Century...]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
2. Broiako, N. B. (1997). Teoretychni aspekty vykonavs'koyi maysternosti bandurysta [Theoretical Aspects of Bandurist's Performing Skills]. Ivano-Frankiv'sk: Oblasna drukarnya [in Ukrainian].
3. Buha, O. P. (2022). Kostyantyn Myaskov: vokal'na i bandurna tvorchist' u sferi narodno-instrumental'noho vykonavstva [Konstantin Myaskov: Vocal and Bandura Creativity...]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
4. Davydov, M. (2010). Istoriya vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrayins'ka akademichna shkola) [History of Performance on Folk Instruments (Ukrainian Academic School)]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
5. Dutchak, V. H. (2014). Bandurne mystetstvo ukrayins'koho zarubizhzhya... [Bandura art of Ukrainians abroad...]. Author's abstract of the thesis doctor of art history. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho [in Ukrainian].
6. Herasymenko, O. (2005). Kontserty Yuriya Oliynyka dlya bandury ta symfonichnoho orkestru... [Yuriy Oliynyk's Concertos for bandura and symphony orchestra...]. Kobzarstvo v konteksti stanovlennya ukrayins'koyi profesiynoyi muzychnoyi kul'tury, Kyiv, pp. 186–192 [in Ukrainian].

7. Zinkiv, I. YA. (2013). Bandura yak istorychnyy fenomen [Bandura as a Historical Phenomenon]. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho [in Ukrainian].
8. Zinkiv, I. Ya. (2016). Zhanr kontsertu dlia bandury u tvorchosti Oliynyka kintsia 2000 – pochatku 2010-kh rokiv [The Genre of the Concerto for Bandura in the Works of Oliynyk in the late 2000s – early 2010s]. Naukovi zapysky Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 1, 139–144. Lviv.
9. Klapchuk, V. M. (2024). Bandurne mystetstvo Ukrainy seredyny XVIII – pochatku XXI st. [Bandura art of Ukraine in the mid-18th – early 21st centuries]. Extended abstract of PhD thesis. Nizhyn: Nizhyn's'kyi derzhavnyi universytet imeni Mykoly Hoholya [in Ukrainian].
10. Kolessa, F. (1970). Ukrayins'ki narodni muzychni instrumenty [Ukrainian Folk Musical Instruments]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Kushpet, V. (2007). Startshivstvo: mandrivni startsi-muzykanty v Ukraini [Eldership: Wandering Elder Musicians in Ukraine]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
12. Lisnyak, I. M. (2017). Akademichne bandurne mystetstvo kintsia KHKH – pochatku XXI stolittya... [Academic bandura art of the late 20th – early 21st centuries...]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho [in Ukrainian].
13. Matviyiv, H. V. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoyi bandurnoyi tvorchosti... [Sound-forming factors of modern bandura creativity...]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
14. Mishalov, V. (2011). Trypil's'ki motyvy v bandurnomu kontserti: muzykologichnyy analiz [Trypillian motifs in the bandura concerto: musicological analysis]. Naukovi zapysky NMAU, Iss. 95. Kyiv, pp. 39–55 [in Ukrainian].
15. 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. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
16. Nikolenko, O. I. (2011). Oryhinal'na instrumental'na bandurna tvorchist' v aspekti zhanrovo-styl'ovoyi evolyutsiyi [Original instrumental bandura creativity...]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: L'viv's'ka natsional'na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].
17. Oliynyk, Yu. (2010). Kontsert «Romantychnyy» dlia bandury z orkestrom [Concerto “Romantic” for Bandura and Orchestra]. Ed. O. Herasymenko-Oliynyk. Ternopil: TerRus, 50 p. [in Ukrainian].
18. Rudnytskyi, A. (1963). Ukrayins'ka muzyka. Istorychnyy ohlyad [Ukrainian Music. Historical Review]. Myunkhen: DMSHU [in Ukrainian].
19. Samchuk, U. (1976). Zhyvi struny. Bandura i bandurysty [Living strings. Bandura and bandura players]. Detroit: Vydannya Kapely Bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
20. Slyusarenko, T. (2016). Bandurne vykonavstvo yak yavyshe natsional'noyi ukrayins'koyi kul'tury [Bandura performance as a phenomenon of national Ukrainian culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs'kyi natsional'nyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
21. Stel'mashenko, O. A. (2018). Kompozytors'ka tvorchist' ukrayins'koyi diaspor y: zhanrovi ta styl'ovi poshuky [Composer's Creativity of the Ukrainian Diaspora: Genre and Style Searches]. Kyiv: Muzychna Ukrainy [in Ukrainian].
22. Khotkevych, H. (2007). Bandura ta yiyi mozhlyvosti [Bandura and its possibilities]. Ed. V. Mishalov. Kharkiv: Hlas-Maydan [in Ukrainian].
23. Cherem's'kyi, K. (2008). Tradytsiynе spivotstvo... [Traditional singing...]. Kharkiv: Atos [in Ukrainian].
24. Cherem's'kyi, K. (2002). Shlyakh zvychayu [The path of custom]. Kharkiv: Hlas [in Ukrainian].
25. Bandurne mystetstvo [Bandura Art] (n.d.). Retrieved from: http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/bandurne_mystetstvo.pdf.
26. Yuriy Oliynyk Kontsert № 3 «Ekzotychnyy» Marta-Marharet STORONYANS'KA [Yuriy Oliynyk Concerto No. 3 "Exotic" Marta-Marharet STORONYANSKA] (2016). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=tgTTheRTKG4>.
27. The Bandura and its history: An overview. (n.d.). Retrieved from: <https://www.bandura.org/history/>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 780.643.2.071.2(73)(092):78.036.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-24>**Михайло СИДОРЕНКО**

викладач класу саксофон, асистент стажист кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0009-0002-5419-6590

Бібліографічний опис статті: Сидоренко, М. (2025). Джаз-ф'южн у творчості Кенні Гарретта. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 187–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-24>

ДЖАЗ-Ф'ЮЖН У ТВОРЧОСТІ КЕННІ ГАРРЕТТА

Стаття розкриває особливості джаз-ф'южну у творчості Кенні Гарретта. Мета статті є системний опис специфіки джаз-ф'южну у творчості Кенні Гарретта, простеження еволюції ритміко-фактурних рішень від досвіду роботи в ансамблі Майлза Девіса до власних альбомів. Методологія: застосовано поєднання історико-аналітичного підходу (біографічні віхи та контексти), структурно-стилістичного аналізу (пульсація, фактура, тематизм, роль басово-ударної пари та клавішно-перкусійного шару), рецептивного аналізу концертних і студійних реалізацій (поєднання «довгих хвиль» живого звучання з компактними студійними трековими формами), а також порівняльну інтерпретацію ключових альбомів і ансамблевих практик на тлі описів ф'южн-естетики в науковій літературі. Наукова новизна полягає в уточненні механіки ф'южн-мислення Гарретта як стійкої моделі формотворення, яка включає в себе тривалий вальс/остinato зі стабільним грувом; рифово-варіантну організацію матеріалу за принципом «риф – варіант – градація»; пріоритет мікроритмічних зсувів і зміни фактурної щільності над частими гармонічними поворотами; багатошарова взаємодія баса, ударних і синтезаторів; модальні імпровізаційні «арки» альтового саксофона як провідний формотворчий чинник. Показано, як афро-карибські моделі клейву та міські пульсації двотисячних інтегруються у поетику без втрати складності фразування. Висновки: ф'южн у Кенні Гарретта функціонує як спосіб структурної організації музичного часу й фактури. Досвід ансамблю Майлза Девіса закріпив параметри тривалих часових відтинків, стабільного бекбіту та нашарованої фактури; у сольній творчості ці принципи набувають різних звукових конфігурацій – від акустичної моделі «Songbook» до електрифікованих і «танцювально» спрямованих «Happy People» та «Do Your Dance!» і далі до інтегративної роботи з «пам'яттю пульсацій» у «Sounds from the Ancestors». Запропонована аналітична рамка пояснює впізнаваність авторського стилю.

Ключові слова: Кенні Гарретт, джаз, джаз-ф'южн, ансамбль.

Mykhailo SYDORENKO

Lecturer in Saxophone, Assistant Trainee, Department of Pop and Jazz Music, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0009-0002-5419-6590

To cite this article: Sydorenko, M. (2025). Dzhaz-fuzhn u tvorchosti Kenni Harretta [Jazz fusion in the work of Kenny Garrett]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 187–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-24>

JAZZ FUSION IN THE WORK OF KENNY GARRETT

The article explores the features of jazz fusion in Kenny Garrett's oeuvre. The aim is to provide a systematic account of the specificity of jazz fusion in Garrett's work and to trace the evolution of rhythm-and-texture solutions from his experience in Miles Davis's ensemble to his own albums. Methodology: a combination of the historical-analytical approach (biographical milestones and contexts), structural-stylistic analysis (pulse, texture, thematism, the role of the bass–drums pair and the keyboard–percussion layer), reception analysis of concert and studio realizations (the pairing of «long waves» of live sound with compact studio track forms), as well as a comparative interpretation of key albums and ensemble practices against descriptions of fusion aesthetics in the scholarly literature. Scientific novelty lies in clarifying the mechanics of Garrett's fusion thinking as a stable model of form-building, which includes: an extended vamp/ostinato with a steady groove; a riff-and-variant organization of material according to the principle «riff – variant – gradation»; the priority of micro-rhythmic shifts and changes in textural density over frequent harmonic turns; multilayered interaction among bass, drums, and synthesizers; and modal improvisational «arches» of the alto saxophone as the leading form-forming factor. It is shown how Afro-Caribbean clave models

and the urban pulses of the 2000s are integrated into his poetics without sacrificing the complexity of phrasing. Conclusions: in Kenny Garrett's music, fusion functions as a way of structuring musical time and texture. The experience of Miles Davis's ensemble consolidated parameters of extended time spans, a steady backbeat, and layered texture; in Garrett's solo work these principles take on various sonic configurations – from the acoustic model of *Songbook* to the electrified and dance-oriented *Happy People* and *Do Your Dance!*, and further to integrative work with the «memory of pulses» in *Sounds from the Ancestors*. The proposed analytical framework explains the recognizability of the author's style.

Key words: Kenny Garrett, jazz, jazz fusion, ensemble.

Актуальність проблеми. Ф'южн став одним із ключових механізмів оновлення джазу, проте в українському музикознавстві бракує досліджень, що описують конкретні авторські моделі ф'южн-формотворення. Творчість Кенні Гарретта є показовим кейсом тяглого розвитку цієї естетики від кінця 1980-х до сьогодення: стабільна пульсація, рифово-варіантна організація та модальна імпровізація поєднуються з електрифікованою фактурою й афро-карибськими ритмічними кодами, формуючи впізнавану драматургію великих форм (Avenue, 2016). Актуальність зумовлена потребою уточнити механізми цієї поетики у зв'язку зі змінами концертної інфраструктури, студійних технологій і педагогічних практик, де саме ф'южн-парадигма задає критерії виконавської універсальності (Gioia, 2011, с. 353–366).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Міжнародна література подає кілька опорних ракурсів. Історико-стилістичні огляди фіксують перехід ф'южну від джаз-року до широкої парадигми організації часу та фактури, де ритм і щільність звукової маси беруть на себе провідну формотворчу роль (Nicholson, 2000). Дослідження ансамблевої взаємодії й мікроритму пояснюють, як модальні імпровізації співвідносяться з клейвовими моделями та «довгими» вампами (Monson, 1997). Окремий пласт становлять аналітичні описи «електрифікованого» періоду Майлза Девіса, корисні для реконструкції ранніх детермінант ф'южн-мислення Гарретта (Tingen, 2003). Рецензійний дискурс щодо «Do Your Dance!» і «Sounds from the Ancestors» підкреслює хвильову драматургію та інтеграцію міських пульсацій і афро-карибських кодів (Lohr, 2016; Hale, 2021). В українських дослідженнях наявні радше загальноісторичні описи ф'южну (Симоненко, 1981; Скоромний, 2021), проте бракує предметних аналітичних кейсів щодо індивідуальних моделей. Тому потрібне спеціальне дослідження ф'южн-практик саме Кенні Гарретта

з акцентом на ритміко-фактурних механізмах і їхній еволюції.

Мета дослідження – опис специфіки джаз-ф'южну у творчості Кенні Гарретта, простеження еволюції ритміко-фактурних рішень.

Виклад основного матеріалу. В джазовій музиці представлені різні інструментальні стилі, серед яких одним з основних є ф'южн. Джаз чутливо реагує на культурні зрушення та художні тренди сучасності, тому його мова постійно оновлюється й легко засвоює електронні, етнічні та академічні складники. Саме відкритість до запозичень робить жанр життєздатним і орієнтованим на майбутнє (Скоромний, 2021, с. 46). Всеохопність цієї музичної системи на певному етапі еволюції зумовила появу у 1970-х років феномену ф'южн, тобто «сплаву» стилістик, який у дослідженнях окреслюють як найвищу фазу ідеї джазового синтезу (Скоромний, 2021, с. 45).

Джаз-ф'южн постає не лише як «електрифікований» різновид джазу, а як модель організації музичного часу та фактури – сталий ґрунт, повторно-варіантні рифові структури, посилена роль баса й ударних, а також використання клавішних синтезаторів і електричної бас-гітари міняють баланс між гармонічною та ритмічною логікою формотворення (Berliner, 1994, с. 64).

За визначенням В. Симоненка, ф'южн сформувався на ґрунті джаз-року, поєднує рокові елементи з джазовою імпровізацією, активно спирається на електричні та електронні інструменти, а також інтегрує окремі прийоми європейської композиторської техніки та фольклорні інтонації Сходу, Африки та Латинської Америки (Симоненко, 1981, с. 98).

Після постановня в Сполучених Штатах у 1970-х джаз-ф'южн швидко закріпився на європейських сценах, однак у вітчизняній музикознавчій традиції його опрацювання лишається неповним. Напрям поєднує риси різних неакадемічних практик, впливає на виконавців, які орієнтуються на авторську, а не комерційну

модель творчості, і тісно взаємодіє з еволюцією інструментарію, студійних технологій та систем концертного підсилення звуку.

На цьому тлі індивідуальний почерк Гарретта вирізняється здатністю зберігати постбопну дикцію й модальну риторичу в межах стабільної пульсації, не редукуючи імпровізаційну складність до поверхневої «танцювальності» (Gioia, 2011, с. 366–372).

Кенні Гарретт (нар. 1960, Детройт) – американський альт-саксофоніст, композитор і бендлідер, вихований у сильній міській оркестрово-джазовій традиції Детройта. Починав у шкільних та молодіжних оркестрах, рано долучився до професійного середовища й наприкінці 1970-х отримав досвід роботи у великоформатних джазових колективах, що сформував дисципліну ансамблевої гри та почуття форми. У першій половині 1980-х активно гастролював у складі провідних джазових лідерів, паралельно вибудовуючи власне авторське обличчя як постбопний імпровізатор із виразною мелодичною дикцією та чіткою драматургією соло.

Його творчий шлях позначений поєднанням постбопної стильової манери з ритмічними та фактурними практиками, що в науковій літературі окреслюються як джаз-ф'южн. На початку кар'єри Гарретт заявив про себе як ансамблевий і сольний виконавець із виразною мелодичною риторикою та розвиненою логікою імпровізаційної форми. Після співпраці з Майлзом Девісом наприкінці 1980-х років у його поетиці закріпився тип звукової організації, де стабільна ритмічна пульсація (грув), використання електрифікованих тембрів та модальна імпровізація діють як складові єдиної композиційної стратегії (Tingen, 2003, с. 296–307). Надалі цей підхід визначив характер сольних альбомів Гарретта – від «Songbook» (1997 року) до «Sounds from the Ancestors» (2021 року).

На початку кар'єри Гарретт грав у оркестрі Дюка Еллінгтона під керівництвом Мерсера Еллінгтона, працював у складах Вуді Шоу та Фредді Габбарда, що дало дисципліну великоформатної гри та відчуття довгої форми.

Перші альбоми як лідера, видані в середині 1980-х, зафіксували поєднання енергійної лінійної техніки, виразного тембру альту й композиторської лаконічності, короткі теми, придатні до варіантного розгортання, і продумане

балансування між власним матеріалом і перекладеними джазовими стандартами. Саме на цьому ґрунті – уже зі сформованою мовою й стабільною сценічною практикою – подальша співпраця з Майлзом Девісом стала каталізатором ф'южн-повороту в його поетиці (Kenny Garrett).

У ансамблі Майлза Девіса Гарретт послідовно працює в режимі протяжних, гармонічно сталих відтинків, де форму визначають не стільки функційні зміни, скільки безперервна пульсація та нашарована фактура інструментів. Типовою є опора на тривалий вайп або остінато з виразним бекбітом. Бас утримує опорний тонізуючий центр і додає синкоповані підхоплення, клавіші формують середню звукову площину, ударні розгортають мікроритмічні зміни тарілок і хай-хета. На такому тлі імпровізація альту розгортається як довга арка, що тримається на градації параметрів, зокрема щільності фактури, змінах тесситури та поступових динамічних підйомах. Кульмінаційні вузли досягаються нарощенням ударно-басової енергії, згущенням перкусійних нашарувань і переходом соліста у верхній регістр із посиленням тиском звуку (Tingen, 2003, с. 300–307). Такий тип організації часу дисциплінує ансамбль, формотворення зчитується як керована зміна щільності й динаміки, де кожен поверх фактури виконує функцію сигналу для наступної стадії розвитку. Цей досвід стає конструктивним принципом подальшої авторської моделі Гарретта.

Пізніше Гарретт регулярно очолює власні квартети й квінтели та долучається до міжнародних супергуртів, зокрема до проєктів типу Five Peace Band, що підтримує постійний обмін енергетикою між постбопною мовою та електрифікованим супроводом у великих залах та на фестивалях, де модель довгих хвиль працює найпереконливіше (Gioia, 2011, с. 366–372).

У сольних програмах 1990-х років, передусім в альбомі «Songbook», зберігається акустичний склад, проте мислення про форму лишається ф'южновим. Матеріал організовано за схемою риф, варіант, градація. Коротка й легко ідентифікована опорна формула задає ритмічну сітку, придатну для тривалого варіантного повторення. Басово-ударна пара, не змінюючи тонального центру, поетапно ущільнює рисунок, розширює спектр підкреслень на міжсильних долях, уводить реєстрові

зміщення та динамічні хвилі. На цій опорі альтове соло вибудовує модальну арку від стриманого середнього регістру до верхньої теситури з акцентованою атакою, від економної ритмізації до дрібнішого дроблення та далі до коди з відкритою петлею. Навіть без електрифікованих тембрів зберігається сам спосіб формотворення, притаманний ф'южну, тобто ритмічна сталість, варіантність рифу та динамічна градація як головні рушії драматургії (Nicholson, 2000, с. 244–250).

Логіка ритму у Гарретта багатшарова та вибудовується як взаємодія кількох пульсаційних площин. Поряд із класичним чотиридольним рисунком з акцентами на другій і четвертій долях постійно діють афро-карибські моделі клейву у варіантах 3–2 і 2–3, що зміщують внутрішній центр ваги фрази, спричиняють часові «підйоми» всередині такту і змушують соліста працювати з антиципацією та затримкою щодо основної пульсації. Бас підтримує цей ефект короткими підхопленнями на міжсильних долях, ударні деталізують мікроритм роботою хай-хета та тарілок, а пізніші вкраплення конг, бонго чи ковбела додають другий шар дрібних акцентів, який провокує імітації у саксофонній лінії. Така конструкція породжує ефекти напівсинкопи й метричної двозначності, коли слухач одночасно відчуває рівний крок і приховану тридольну «хвилю» всередині нього, що узгоджується з описаними І. Монсон механізмами взаємодії фразування та пульсації у сучасному джазі (Monson, 1997, с. 26–34).

В альбомах початку 2000-х, насамперед в альбомі «Happy People» 2002 року, до базового чотиридольного кроку додаються перкусійні нашарування й соул-орієнтована гармонія зі стабільним тональним центром; попри прозорий грув імпровізаційна мова спирається на модальну основу та зберігає складне внутрішнє фразування з перемінними осередками наголошення (Monson, 1997, с. 48–51).

Подальший розвиток фіксує «Do Your Dance!» (2016 року), де розширено палітру міських пульсацій, споріднених із хіп-хопом, афробітом і го-го; ці модулі працюють як конструктивні засоби форми, забезпечуючи «довгу» часову петлю для розгорнутих модальних арок соліста (Lohr, 2016).

В альбомі «Sounds from the Ancestors» (2021 року) ф'южн стає інструментом роботи

з «пам'яттю пульсацій». Госпел, детройтський соул і афро-карибські коди вплітаються в безперервний часовий потік, де електрифікована фактура виконує опорну роль. Альтовий тембр Гарретта, із керованим форте у верхньому регістрі та вокальною барвою середнього, організує наратив і задає кульмінаційні вузли за рахунок реєстрових розкриттів і динамічних хвиль (Hale, 2021).

Концертні склади Гарретта підтверджують тяглість цієї моделі. У бенді Майлза Девіса він відпрацював тривалі хвилі щільності й принцип модального розгортання поверх стабільної пульсації, що стало методологією його сольних сетів. Подальша робота з власними квартетами та квінтетами зберігає той самий тип часу та багатшарової фактури, а участь у міжнародних проєктах на кшталт Five Peace Band розширює спектр електрифікованих рішень і підсилює комунікацію великої сцени зі складною імпровізаційною мовою (Tingen, 2003, с. 300–307).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження показало тяглість ф'южн-парадигми у поезиці Кенні Гарретта від досвіду роботи з Майлзом Девісом до пізніх сольних альбомів. Ключовими чинниками виступають стабільна пульсація, рифово-варіантна організація матеріалу, провідна роль басово-ударної пари та багатшарова клавішно-перкусійна середина.

Альтовий тембр у Кенні Гарретта функціонує як провідний параметр формотворення: мелодико-інтонаційна лінія соліста організує розгортання матеріалу та забезпечує протяжні модальні побудови. Альбоми «Songbook», «Happy People», «Do Your Dance!» і «Sounds from the Ancestors» послідовно демонструють еволюцію пульсаційних джерел – від фанкової метроритмічної основи до афро-карибських, африканських і урбаністичних моделей – зі збереженням складного фразування та чіткої драматургії розвитку. У цій поезиці ф'южн виступає способом структурної організації музичного часу й фактури, що поєднує комунікативну зрозумілість з аналітичною насиченістю. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на визначення впливу творчості Кенні Гарретта на репертуар європейських і українських бендів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ, 1981. 114 с.
2. Скоромний В.П. Педагогічний та творчий шлях Наталії Лебедєвої. *Інноваційна педагогіка*. 2021. № 33 (2). С. 44-47.
3. Avenue M. Kenny Garrett: Do Your Dance! The Guardian, 2016. URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/aug/04/kenny-garrett-do-your-dance-review-funky-and-fast-moving> (дата звернення: 23.10.2025).
4. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago, 1994. 904 p.
5. Gioia T. The History of Jazz. New York, 2011. 453 p.
6. Hale J. Kenny Garrett: Sounds from the Ancestors. Downbeat, 2021. URL: <https://downbeat.com/reviews/detail/sounds-from-the-ancestors> (дата звернення: 23.10.2025).
7. Kenny Garrett. URL: <https://www.arts.gov/honors/jazz/kenny-garrett> (дата звернення: 24.10.2025).
8. Lohr M.R. Kenny Garrett: Do Your Dance! JazzTimes, 2016. URL: <https://jazztimes.com/reviews/albums/kenny-garrett-do-your-dance/> (дата звернення: 24.10.2025).
9. Monson I. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago, 1997. 261 p.
10. Nicholson S. Jazz-Rock: A History. London, 2000. 391 p.
11. Tingen P. Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991. New York, 2003. 383 p.

REFERENCES:

1. Symonenko, V. (1981). *Leksykon dzhazu* [Lexicon of Jazz]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 114 p. [in Ukrainian].
2. Skoromnyi, V.P. (2021). Pedagogichnyi ta tvorchi shliakh Natalii Lebedievoyi [Pedagogical and creative path of Nataliia Lebedieva]. *Innovatsiina pedahohika*, 33(2), 44-47 [in Ukrainian].
3. Avenue, M. (2016). Kenny Garrett: Do Your Dance! *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2016/aug/04/kenny-garrett-do-your-dance-review-funky-and-fast-moving> [in English].
4. Berliner, P. (1994). Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: The University of Chicago Press [in English].
5. Gioia, T. (2011). The History of Jazz. New York: Oxford University Press [in English].
6. Hale, J. (2021). Kenny Garrett: Sounds from the Ancestors. *DownBeat*. Retrieved from <https://downbeat.com/reviews/detail/sounds-from-the-ancestors> [in English].
7. Kenny Garrett. Retrieved from <https://www.arts.gov/honors/jazz/kenny-garrett> [in English].
8. Lohr, M.R. (2016). Kenny Garrett: Do Your Dance! *JazzTimes*. Retrieved from <https://jazztimes.com/reviews/albums/kenny-garrett-do-your-dance/> [in English].
9. Monson, I. (1997). Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: The University of Chicago Press [in English].
10. Nicholson, S. (2000). *Jazz-Rock: A History*. London: Omnibus Press [in English].
11. Tingen, P. (2003). *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*. New York: Billboard Books [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 792:398(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-25>

Іван СИНЕЛЬНИКОВ

доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-9556-6845

Ільїна ГЕНСІЦЬКА-СЕМЕНЦОВА

директор-художній керівник, Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня», вул. І. Миколайчука, 3а, м. Київ, Україна, 02152

ORCID: 0009-0002-0312-8029

Петро АНДРІЙЧУК

доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0003-2411-446X

Бібліографічний опис статті: Сінельников, І., Генсіцька-Семенцова І., Андрійчук, П. (2025). Вокально-сценічне мистецтво театру «Берегиня» у вимірах постфольклорної епохи. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 192–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-25>

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ «БЕРЕГІНІЯ» У ВИМІРАХ ПОСТФОЛЬКЛОРНОЇ ЕПОХИ

Метою дослідження є аналіз вокально-сценічного мистецтва театру українського фольклору «Берегиня» в контексті постфольклорної епохи та виявлення його художніх, інтерпретаційних і комунікативних особливостей.

Результати дослідження свідчать, що театр «Берегиня» є прикладом живої трансформації народної творчості, де фольклорна спадщина стає засобом духовного самовираження, формування національної ідентичності та художньої інновації. Колектив демонструє здатність творчо переосмислювати традиційні форми, інтегрувати їх у сучасний сценічний контекст та комунікувати з різними поколіннями глядачів. Дослідження показало, що театр реалізує принципи синтезу традиційного й сучасного, поєднуючи автентичний спів, драматургію, хореографію, сценографію та музичний супровід у цілісну художню форму. Вистави «Берегині» демонструють переосмислення фольклорного матеріалу: народні пісні й обряди стають засобом створення сценічного образу, символу та комунікативного повідомлення.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному розгляді театру «Берегиня» як лабораторії постфольклорного вокально-сценічного мистецтва, що поєднує автентичність та інноваційність. Вперше системно проаналізовано естетичні принципи колективу, вокальні й сценічні стратегії, прояви постфольклорного мислення та соціально-комунікативну функцію фольклору на сучасній сцені.

Висновки: творчість театру «Берегиня» як феномену сучасного українського вокально-сценічного мистецтва є репрезентативною моделлю постфольклорного синтезу, що формує нову естетику української сцени та визначає перспективи розвитку сучасного сценічного фольклоризму. Використання авторської стилізації, інтерактивності та інноваційних сценічних прийомів підкреслює постфольклорний характер творчості колективу та його здатність поєднувати традицію з актуальними соціально-культурними запитами.

Ключові слова: театр українського фольклору, постфольклор, вокально-сценічне мистецтво, автентичний спів, сценічна стилізація, інноваційні стратегії, українська пісенна традиція, сценографія, етноперформанс.

Ivan SINELNIKOV

Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Department of Music, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0002-9556-6845

Irina HENSITSKA-SEMENTSOVA

Artistic Director, Kyiv Academic Theater of Ukrainian Folklore "Berehynia", 3a I. Mykolaichuka St, Kyiv, Ukraine, 02152

ORCID: 0009-0002-0312-8029

Petro ANDRIICHUK

Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Department of Music, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0003-2411-446X

To cite this article: Sinelnikov, I., Hensitska-Sementsova, I., Andriichuk, P. (2025). Vokalno-stsenichne mystetstvo teatru «Berehynia» u vymirakh postfolklornoi epokhy [Vocal and stage art of the theatre "Beregynya" in the dimensions of the post-folklore era]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 192–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-25>

VOCAL AND STAGE ART OF THE THEATRE "BEREGYNYA" IN THE DIMENSIONS OF THE POST-FOLKLORE ERA

The purpose of the study is to analyze the vocal and stage art of the Ukrainian folklore theater "Berehynia" in the context of the post-folklore era and identify its artistic, interpretative and communicative features.

The results of the study indicate that the theater "Berehynia" is an example of a living transformation of folk art, where folklore heritage becomes a means of spiritual self-expression, the formation of national identity and artistic innovation. The team demonstrates the ability to creatively rethink traditional forms, integrate them into a modern stage context and communicate with different generations of viewers. The study showed that the theater implements the principles of synthesis of the traditional and modern, combining authentic singing, dramaturgy, choreography, scenography and musical accompaniment into a holistic artistic form. The performances of "Berehynia" demonstrate a rethinking of folklore material: folk songs and rituals become a means of creating a stage image, symbol and communicative message.

The scientific novelty of the work lies in the comprehensive consideration of the Berehynia Theater as a laboratory of post-folklore vocal and stage art, combining authenticity and innovation. For the first time, the aesthetic principles of the collective, vocal and stage strategies, manifestations of post-folklore thinking and the socio-communicative function of folklore on the modern stage have been systematically analyzed.

Conclusions: the work of the Berehynia Theater as a phenomenon of modern Ukrainian vocal and stage art is a representative model of post-folklore synthesis, which forms a new aesthetics of the Ukrainian stage and determines the prospects for the development of modern stage folklorism. The use of authorial stylization, interactivity and innovative stage techniques emphasizes the post-folklore nature of the collective's work and its ability to combine tradition with current socio-cultural demands.

Key words: Ukrainian folklore theater, post-folklore, vocal and stage art, authentic singing, stage stylization, innovative strategies, Ukrainian song tradition, scenography, ethnopformance.

Актуальність проблеми. Сучасний етап розвитку української культури характеризується глибокими трансформаційними процесами, що зумовлюють нове осмислення традиційної спадщини. Народнописанна творчість, яка впродовж століть була невід'ємною складовою національної ідентичності, у ХХІ столітті набуває нових форм існування – від академічних реконструкцій до експериментальних сценічних практик. У цьому контексті особливого значення набуває вокально-сценічна діяльність

Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня», який репрезентує модель поєднання автентичного та сучасного, етнічного й театрального, традиційного й постфольклорного, адже «фольклор слугує джерелом художніх пошуків нових форм для сучасних театральних вистав» та «створення метафоричних театральних форм нового естетичного змісту». (Murad, 2019, с. 164)

Постфольклорна епоха – це період, коли народна творчість виходить за межі побутової

традиції і набуває нового життя у професійному мистецькому просторі. Вона характеризується переосмисленням фольклорних кодів, авторською реінтерпретацією та активним синтезом традиційних і модерних художніх засобів. Саме в такому ключі функціонує театр «Берегиня», який у своїй творчості втілює принципи фольклорного театру нового типу, орієнтованого на глядача постфольклорної доби.

Вокально-сценічне мистецтво театру «Берегиня» є показовим прикладом того, як традиційний спів може бути переосмислений у сучасній сценічній формі, не втрачаючи автентичної глибини. Сценічні постановки колективу поєднують елементи етнографічної реконструкції, фольклорної драми, театралізованого концерту та перформансу, створюючи особливий художній простір, у якому українська пісенність постає як жива, динамічна, актуальна субстанція. Таким чином, «фольклорний театр розглядаємо як явище сучасної культури, що сформувалося в результаті деформації народних ритуально-обрядових практик і є нерозривно пов'язаним з існуючим у сучасному суспільстві інституційним й організаційним простором побутування традиційних цінностей і практик» (Сінельнікова, Дідок, 2022, с. 73).

Актуальність дослідження зумовлена потребою наукового осмислення процесів постфольклорної трансформації української вокально-сценічної культури, що відбуваються у діяльності професійних колективів, зокрема театру «Берегиня». Саме цей театр демонструє нову якість сценічного фольклоризму – не відтворення, а творення нової художньої реальності на основі традиційного матеріалу.

Метою статті є аналіз вокально-сценічного мистецтва театру українського фольклору «Берегиня» в контексті постфольклорної епохи, виявлення його естетичних, інтерпретаційних і комунікативних особливостей.

Завдання дослідження полягають у: визначенні художньо-естетичних принципів творчої діяльності театру «Берегиня»; окресленні специфіки вокально-сценічного синтезу у виставах колективу; аналізі проявів постфольклорного мислення у сценічній інтерпретації народнопісенного матеріалу; простеженні взаємодії традиційного й сучасного у художній концепції театру. Методологічну основу становлять культурологічний, музикознавчий, етностетичний

та компаративний підходи, що дають змогу розглянути феномен театру «Берегиня» як складову ширшого процесу розвитку українського постфольклорного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема сценічного втілення музичного фольклору, трансформацій автентичного співу та постфольклорних тенденцій у сучасному українському мистецтві знайшла багатомірне відображення в наукових студіях останніх років. Дослідники розглядають процес еволюції народнопісенної традиції у сценічному контексті як закономірне явище культурної динаміки. Так, Р. Слюжінскас (Sliuzinskas, 2019) наголошує, що видозміни у виконанні фольклорного матеріалу не слід сприймати як спотворення традиції, а радше як природну форму варіативності та художньої адаптації, спричинену зміною середовища та комунікативних функцій фольклору. О. Велічкіна (2024) у своїй праці розглядає явище ревайвалізму як багатогранний процес, що поєднує елементи реконструкції та нової творчості. Вона підкреслює важливість термінологічного розмежування понять «відродження» та «постфольклор», оскільки останній відображає не відтворення минулого, а його інтерпретацію в сучасному культурному полі.

У працях Ю. Карчової (2018) простежується зміщення акцентів від документального представлення автентичного матеріалу до його художнього переосмислення. Авторка розглядає сучасні тенденції інтерпретування народнопісенної парадигми через призму вокальної техніки, тембрової виразності та емоційної достовірності, що набувають сценічної функції. Питання інтеграції народно-музичної традиції в сценічне мистецтво розгорнуто в публікаціях І. та В. Сінельнікових (2021; 2019), де аналізуються шляхи збереження й адаптації фольклорного матеріалу в сучасних театральних формах. Автори наголошують на появі нових сценічних моделей, у яких фольклор виступає не лише як джерело тематики, а як основа художнього мислення, що об'єднує музику, слово, пластику та акторську гру. Схожих позицій дотримуються В. Сінельнікова і С. Дідок (2022), які акцентують увагу на культурологічному та музикознавчому аспектах діяльності фольклорних театрів, розглядаючи їх як осередки актуалізації традиційної культури. Автори підкреслюють, що

подібні колективи виконують не лише репрезентативну, а й виховну, комунікативну та ідентифікаційну функції у суспільстві.

Теоретичні аспекти театральної музики у сучасному науковому дискурсі проаналізовано в роботах У. Бекірова (2025/а). Дослідник пропонує оновлене визначення поняття «театральна музика» як інтегрованої системи звукових і смислових знаків, що формують художню цілісність вистави. Його подальші праці (2025/б, в) присвячені ролі музики у створенні атмосфери, емоційної напруги та нарративної структури сценічного дійства.

Особливе місце серед досліджень посідають роботи, присвячені безпосередньо театру українського фольклору «Берегиня». У статті В. Котенок і І. Генсіцької-Семенцової (2020) висвітлено новий етап діяльності театру, який характеризується розширенням репертуару, активним використанням режисерських інновацій і модернізацією сценічного простору. Автори розглядають «Берегиню» як унікальний феномен, що поєднує фольклорну автентичність з професійним театральним мисленням. Праця В. Сінельнікової (2025) розкриває специфіку фольклорних експериментів на сучасній театральній сцені, підкреслюючи, що подібні творчі пошуки створюють простір між традицією й модерністю, у якому відбувається діалог культурних пластів. Ці ідеї перегукуються з публікацією Е. Овчаренка (2025), де розглянуто оновлення репертуару «Берегині» та збереження ідеї духовного «життєвого джерела» української культури у виставах колективу.

У низці публікацій (Ханіс, 2022; Полішук, 2023; Челакова, 2024; Губіна, 2024) розглянуто приклади сценічного використання фольклорних елементів у сучасному українському театрі, що свідчить про загальнонаціональну тенденцію синтезу традиційних і модерних засобів виразності. Порівняльний аспект сценічного фольклоризму представлений у дослідженні S. Murad (2019), де аналізується використання народної спадщини у театрах Кувейту. Це дозволяє простежити універсальні закономірності сценічної адаптації фольклору як глобального культурного явища.

Таким чином, огляд наукових і публіцистичних джерел засвідчує активізацію досліджень, присвячених вокально-сценічним формам постфольклору. Однак, попри зростаючу

увагу науковців до проблем сценічної інтерпретації народної музики, питання вокально-сценічної специфіки постфольклорних колективів залишається недостатньо розробленим. Дослідження здебільшого зосереджуються на музикознавчому або етнографічному аспектах, залишаючи поза увагою художню драматургію, режисерське мислення, сценічну енергетику та особливості вокального образу в контексті сучасної театралізованої фольклорної дії. Зокрема, феномен театру українського фольклору «Берегиня» ще не отримав системного наукового осмислення як модель постфольклорного синтезу, що поєднує автентичну традицію з інноваційними сценічними прийомами. Саме тому постає потреба у цілісному аналізі вокально-сценічного мистецтва цього колективу як показового прикладу взаємодії традиції та сучасності у культурному просторі України.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасній науці сформувалася тенденція до міждисциплінарного аналізу, який поєднує музикознавчий, театрознавчий, культурологічний і комунікативний підходи. Театр «Берегиня» у цьому контексті є репрезентативним прикладом новітнього українського фольклорного театру, що продовжує традиції національного мистецтва у координатах сучасної сценічної культури. Це унікальний мистецький осередок, де поєднуються традиції народного театру, пісенна автентика та сучасні сценічні форми. Разом з В. Сінельніковою та С. Дідком «фольклорний театр у сучасному суспільстві розглядаємо як «драматичну» (динамічну, живу) форму опанування та транслявання нематеріальної культурної спадщини у єдності активності та інтерактивності, що сприяє задоволенню інформаційних, когнітивних, емоційних та рекреаційних потреб відвідувачів» (Сінельнікова, Дідок, 2022, с. 73).

Заснований у 1986 році (ініціатором створення став народний артист України Микола Буравський), колектив від початку визначив своєю метою не лише збереження народної творчості, а й створення нової моделі сценічного фольклору – синтетичного, драматургічно вибудованого, сповненого живої енергії пісенної культури. У своїй діяльності театр «Берегиня» виходить із розуміння фольклору як феномену живої традиції, здатної до оновлення та інтерпретації. Це не музейна реконструкція,

а творча лабораторія, у якій автентичні матеріали трансформуються відповідно до сучасних художніх і комунікативних потреб. Особливість театру полягає в тому, що він не лише зберігає зразки традиційної культури різних регіонів України, а й надає їм нове сценічне дихання – через режисерську побудову, хореографічні елементи, символічну сценографію, світлове та музичне оформлення.

Сценічний простір «Берегині» – це простір колективної пам'яті, де автентичні пісні, обрядові дії, легенди та народні жарти оживають у сучасному мистецькому контексті. Творчість «Берегині» є яскравим підтвердженням тези Н. Ханіс про те, що «народна музика, проста за своїм складом і розкішна у тому, може становити сьогодні конкурентну сторону академічній чи популярній музиці у театрі та кіно. Адже саме її традиційність апелює до глибокого, підсвідомого історичного відчуття і розуміння себе». (Ханіс, 2022) Кожна берегінська вистава – це певна етномузична драма, побудована на конфлікті чи взаємодії традиційного й модерного. Репертуар колективу охоплює як сценічні реконструкції народних обрядів («Наддніпрянське весілля», «Русалії», «Коляда»), так і авторські сценічні композиції («Животоки», «Де п'ється, там ллється», «Козацькі забави», «Українські вечорниці», «Енеїда», «Роксолана. Сходження зірки. Битви гарему» та ін.), у яких традиційна пісня постає в новому естетичному контексті.

Важливою рисою театру є колективна форма творчості, що перегукується з народними засадами спільного співу й ритуальної дії. Співочий ансамбль, актори, музиканти та режисер виступають як єдине ціле, відтворюючи принцип «співдії» – співу як дії, що формує емоційний простір вистави. Саме цей синтетизм – поєднання потужного народного вокалу, драматичного руху й жести, пластики, інтонаційної експресії – створює впізнавану естетику «Берегині». Феномен театру полягає також у тому, що він перетворює фольклор на сценічний код української ідентичності, роблячи його зрозумілим і близьким сучасному глядачу. Через пісню, символ, обрядову дію колектив формує духовний наратив про витривалість, життєлюбство й моральну силу українського народу. У цьому сенсі «Берегиня» посідає особливе місце серед фольклорних колективів України – як

професійний театр фольклору, який поєднує традиційність із театральною майстерністю. Його діяльність стала своєрідним еталоном для формування подібних творчих об'єднань і студентських ансамблів у мистецьких закладах освіти.

Вокально-сценічна естетика театру українського фольклору «Берегиня» ґрунтується на принципі синтезу – поєднання співу, руху, драматичної дії та символічного образу. В Сінельнікова зауважує: «використання фольклорного матеріалу на театральній сцені сьогодні формує нову генерацію акторів», які «одночасно виконують ролі, танцюють (чи відтворюють певні пластичні задачі), співають, грають на певних інструментах і навіть спілкуються з глядачем...» (Сінельнікова, 2025, с. 33). Такий синтез забезпечує створення цілісного художнього простору, у якому пісня перестає бути лише музичним номером і стає драматургічною одиницею вистави. Кожен вокальний епізод у постановках театру має змістовне навантаження: він розкриває характери, визначає розвиток сценічного конфлікту, формує емоційний клімат сценічної дії; «глядач у такому театрі є повноцінним учасником дії, створюється аллюзія співучасті у всьому, що відбувається на сцені, адже фольклорна тематика – це те, що є близьким і рідним кожному» (Сінельнікова, 2025, с. 33).

Основу вокально-виконавської майстерності «Берегині» становить глибоке знання автентичної манери співу. Артисти театру володіють різними локальними народно-вокальними техніками – поліською, подільською, слобожанською, галицькою, лемківською, гуцульською тощо. Однак у сценічній інтерпретації ці техніки не ізолюються, а стають частиною спільного художнього задуму. Саме ця варіативність інтонацій і тембрів створює своєрідну «палітру» живого українського голосу – багатогранного, емоційно відкритого, органічного у зв'язку зі словом.

Особливе місце у вокально-сценічній концепції «Берегині» посідає інтонаційна автентика як основа духовної правди виконання. Для виконавців важливо не лише відтворити традиційну манеру співу, а й передати стан, що стоїть за нею – душевний настрій, спільне енергетичне дихання громади. У сценічних композиціях це досягається через природність

звучання, відсутність штучного «естрадного» ефекту, збереження тембрової щирості та багатоголосної гармонії. Водночас театр «Берегиня» активно застосовує сценічну стилізацію – засіб, який дозволяє вписати народнопісенний матеріал у ширший художній контекст. Стилізація тут не зводиться до зовнішніх ознак (костюм, декорація, обрядовість), а стає способом осучаснення змісту, виявом постфольклорного мислення. Наприклад, у виставі «Животоки» (режисер Т. Авраменко) традиційна пісня звучить як метафора духовної тягlosti, де стародавній обряд стає засобом говорити про сучасні смисли – війну, пам'ять, жіночу силу, любов до життя.

Важливою складовою естетики «Берегині» є органічне поєднання співу й руху. Пластика виконавців підпорядковується вокальному ритму, а спів нерідко народжується з жесту, як продовження тілесної дії. Це принцип, властивий народному театрові, де слово, пісня, рух і обряд утворюють синкретичну єдність. У сценічних композиціях театру часто простежується ритуальна структура – коло, хоровод, спільне дихання, рух за сонцем – як символ відновлення життєвих циклів (на цьому принципі побудована уся драматургія музичної вистави «Животоки»).

Сценічні образи у творчості театру мають узагальнений, архетипний характер. Це не конкретні персонажі, а символи – Берегиня, Мати, Козак, Весілля, Земля. Така узагальненість дає можливість підняти індивідуальну історію до рівня колективної пам'яті, а сценічну дію – до міфопоетичного виміру. Окрему увагу варто звернути на звукову та візуальну драматургію постановок. Використання живого інструментального супроводу (цимбали, бубен, сопілка, скрипка, дримба, ліра та ін.) підсилює автентичність звучання і водночас формує сучасну сценічну фактуру. Сценографія мінімалістична, символічна: у ній переважають етнічні мотиви, природні матеріали, світлові акценти, що підкреслюють емоційні кульмінації.

Таким чином, вокально-сценічна естетика театру «Берегиня» – це поєднання автентичності та художнього узагальнення, де традиційний спів стає універсальною мовою сценічного мистецтва. У цьому поєднанні й виявляється головна ознака постфольклорної епохи – перехід від побутового фольклору до усвідомленого

мистецького висловлювання, у якому народне слово й пісня отримують нову енергію буття. Слід також зауважити на сучасному феномені ренесансу українського театру: в останній роки усі ми є свідками справжнього театрального глядацького «буму», що проявляється у активізації споживацького попиту на театральне мистецтво, а також у явищі «театралізації фольклору / фольклоризації театру» (термін S. Murad, 2019), що є свідченням «підвищеного інтересу до старовини, до національного характеру, фольклору, поезії, до прадавнього коріння ... в сучасному українському суспільстві, особливо після початку повномасштабного вторгнення... українці тягнуться до пізнання й дослідження свого коріння, фольклору, поезії, традицій» (Челакова, 2024, с. 31).

Поняття постфольклору в сучасній науці трактується як новий етап існування народної творчості – етап, коли фольклор виходить за межі природного побутового середовища та починає функціонувати в професійному, медійному й театралізованому просторі. Це не відмирання традиції, а її оновлення, перехід у нову комунікативну систему, де фольклор стає основою для нових мистецьких форм. У цьому сенсі діяльність театру українського фольклору «Берегиня» є яскравим прикладом втілення постфольклорної парадигми в сучасному українському сценічному мистецтві.

Постфольклор у творчості «Берегині» виявляється передусім у поєднанні реконструктивного та інтерпретаційного підходів. Колектив не обмежується відтворенням автентичних пісень чи обрядових сцен, а пропонує нове бачення традиції – як живої, відкритої до переосмислення структури. У виставах театру народна пісня набуває значення художнього образу, символу, драматургічного елементу, через який осмислюються сучасні смисли: національна ідентичність, пам'ять, духовна спадкоємність, спільнота, жіноча сила.

Одним із ключових аспектів постфольклорного мислення «Берегині» є авторська трансформація народно-вокального матеріалу. Режисерські та вокально-сценічні рішення ґрунтуються на глибокому знанні етнографічного першоджерела, але втілюються в новій художній формі – через символіку, сценічний монтаж, контраст традиційного й сучасного звучання. Наприклад, у постановці «Животоки»

фольклорні тексти, співи і мелодії переплітаються з інструментальними та народно-хореографічними імпрровізаціями, створюючи відчуття позачасового духовного простору.

Постфольклорна естетика театру передбачає і свідоме використання театральних та мультимедійних прийомів, які підсилюють художню виразність традиційного матеріалу. У сучасних постановках активно застосовуються світлові ефекти, сценічна пластика, елементи відеопроєкції, що інтегруються у фольклорну дію, не руйнуючи її автентичного змісту. Таким чином створюється новий тип фольклорного спектаклю – етноперформанс, де народна пісня взаємодіє з театральним жестом, а обряд – із символічною метафорою, де «процес сценічної інтерпретації традиційного музичного твору – складного явища, оснований на «дешифруванні» виконавцем – колективом, солістом – авторського / автентичного замислу, закладеного у творі», прозводить до створення «нового змісту, що поєднує в собі як особистий творчий досвід і художні переваги виконавця, так і естетичні тенденції сучасної йому епохи» (Сінельников, Сінельникова, 2019, с. 141).

Важливим проявом постфольклорності є діалог традиції та сучасності, який відбувається як на рівні форми, так і змісту. Постановки – концертні програми «Скидай сандалі», «Де п'ється, там ллється» демонструють, як народна пісня, що раніше виконувалася в побутовому середовищі, набуває сценічної глибини, розкриваючи моральну силу й життєлюбство українського народу навіть у трагічних історичних обставинах. Сучасний глядач сприймає таку пісню не як фольклорний артефакт, а як емоційно достовірне свідчення національного характеру.

Театр «Берегиня» втілює також постфольклорну тенденцію до міжжанрового синтезу. У його виставах поєднуються елементи фольклорної драми, музичного театру, пластичної композиції, народної хореографії та етнічного співу. Такий синтез не є декоративним – він формує новий тип сценічного висловлювання, у якому спів стає не лише естетичною, а й комунікативною дією. Постфольклорна парадигма проявляється й у зміні комунікативного контексту: якщо в традиційному середовищі фольклор адресувався «своїм», то сьогодні театр звертається до широкої публіки, різних поколінь

і соціальних груп. Вистави «Берегині» сприймаються не лише як реконструкції обрядів, а як культурний діалог між минулим і сучасним, між сценою та глядачем, між народом і державою. Отже, творчість театру українського фольклору «Берегиня» демонструє осмислений перехід від фольклору як традиції – до постфольклору як культурної стратегії, де головним стає не відтворення, а творення – через мистецьку інтерпретацію, духовне оновлення та збереження живого зв'язку з національною пісенною спадщиною.

Сучасний етап діяльності театру українського фольклору «Берегиня» позначений активними творчими експериментами, що відображають загальні тенденції постфольклорного мислення в українській культурі. Театр виступає не лише як виконавець традиційних форм, а як інноваційний центр осмислення фольклору, який адаптує народну спадщину до потреб сучасного глядача, не руйнуючи її змістової глибини. Одним із найхарактерніших напрямів інноваційних пошуків є поєднання традиційної вокальної техніки з сучасними театральними формами. Виконавці «Берегині» експериментують із простором, інтонаційним діапазоном, динамікою співу, впроваджуючи прийоми ансамблевого багатоголосся (чоловічого, жіночого, мішаного), діалогічного співу, вокальної імпрровізації. Такі прийоми створюють ефект спонтанності та емоційної автентичності, властивий живому фольклорному середовищу.

Інноваційною є й сценічна форма подачі фольклорного матеріалу. Постановки театру дедалі частіше набувають рис етнодрами, музичного перформансу або обрядової інсталяції. Це свідчить про прагнення митців вийти за межі традиційного концертного формату і створити цілісний театральний твір, де пісня, слово, рух, візуальний образ і акт комунікації з глядачем стають елементами єдиної дії.

Наприклад, у виставі «Животоки» (прем'єра оновленого сценічного варіанту музичної вистави (з якої (як з концертної програми) у 1988 році почалася історія «Берегині» як фольклорного колективу), відбулася у серпні 2025 року) театр українського фольклору «Берегиня» досягає ефекту «потоків життя» – сценічна дія вибудовується як безперервна музично-пластична хвиля, у якій природно поєднуються

народні співи, інструментальні награвання, вокально-хорові сцени, символічні обряди та світлові метафори. Основу вистави становить фольклор усього календарного кола, що охоплює різні пори року та цикли народного побуту: від веснянок-закличок і русальних пісень – до жнивних, купальських і різдвяно-новорічних обрядових співів. Таким чином, відтворюється ритм традиційного українського життя, нерозривно пов'язаний із природними циклами, землеробською працею, святами та духовними символами.

Цей календарно-обрядовий принцип має паралель із життєвим колом українського селянина – від народження до смерті, від весни дитинства до осені зрілості. У сценічному просторі вистави ці дві лінії – природна й людська – зливаються, утворюючи метафору безперервного колообігу буття. Музика та спів постають як животворна сила, що єднає покоління, а кожен обрядовий фрагмент – як символ вічного оновлення та спадкоємності культури. Завдяки цій багатоплановій структурі українська народна пісня функціонує не як архаїчний релікт, а як актуальний художній код сучасності, здатний промовляти до глядача мовою емоцій, символів і живої традиції.

Надзвичайно символічною у виставі «Животоки» є сцена виконання колядки «Ой у полі кирничка» у сольному виконанні заслуженого артиста України Анатолія Пахомова. Цей епізод поєднує глибинний архетипний зміст колядки з візуальною міфопоетикою сучасного театру. Під час співу артист дістає з мішка шар, який випромінює тепле сяйво – символ зародження світла, життя, Всесвіту, початку нового циклу буття. Це сяйво уособлює первинну космічну енергію, те «життєве зерно», з якого постає світ – відповідно до давніх язичницьких і космогонічних уявлень, що збереглися у народних колядках. Драматургія сцени розвивається в момент, коли жінки на сцені намагаються забрати цей шар, що породжує глибоку символіку боротьби між світлом і темрявою, життям і смертю, творенням і руйнуванням. З одного боку, їхній рух можна трактувати як жадання доторкнутися до джерела світла, як материнський інстинкт зберегти й прийняти життя, а з іншого – як спокусу володіння космічною енергією, що у фольклорі нерідко призводить до руйнування гармонії.

Колядка «Ой у полі кирничка» у цьому контексті набуває нового сценічного і філософського звучання: «кирничка» стає метафорою джерела життя, а «вода» – символом очищення, відродження, зв'язку між земним і небесним світами. Через пластику, світло й вокальну емоційність актор передає момент народження світла з темряви, що перегукується з архетипом космогонічного творення світу у фольклорних обрядах. Таким чином, ця сцена – один із найпоетичніших і найфілософськіших моментів вистави «Животоки». Вона поєднує етнічну міфологію з сучасною сценічною символікою, розкриваючи головну ідею театру «Берегиня»: через народну пісню осмислити вічні ритми буття, відродження і безперервності життя.

Кульмінаційним моментом вистави «Животоки» стає виконання щедрівки «Небо ясні зірки вкрили», яка набуває глибокого символічного та філософського звучання. Після камерного заспіву трьох солістів пісню поступово підхоплюють усі артисти-вокалісти театру, створюючи ефект колективного єднання та космічної гармонії. Саме в цей момент вони сидять на великому дерев'яному колі, яке крутиться завдяки рухам кожного учасника. Цей сценічний жест не лише візуально вражає, а й має глибоке символічне навантаження. Коло у традиційній культурі українців – архетип вічності, циклічності життя, сонця, року, обряду, громади. У «Животоках» воно втілює єдність людського й природного світів, безперервність життєвого й календарного кола, де кожна пора року, як і кожен етап людського життя – народження, молодість, зрілість, старість – взаємопов'язані. Обертання кола, яке здійснюють самі актори, символізує активну участь людини у русі буття, її спроможність підтримувати «животоки» життя – духовні, енергетичні, культурні. Одночасне звучання багатоголосся щедрівки створює враження хорової космічності, де кожен голос – як зірка у нічному небі, а вся сукупність – як символ соборності українського світу. Цей епізод можна тлумачити як алегорію оновлення та воскресіння, адже щедрівка за своїм походженням пов'язана із зимовим циклом, переходом від старого року до нового, від темряви до світла.

Отже, кульмінаційна сцена щедрівки у «Животоках» стає сценічним ритуалом єднання, де поєднуються пісня, рух, світло,

форма кола та колективна дія. Вона підсумовує основну ідею вистави – життя як безперервний плин енергії, традиції й духовності, що передається від покоління до покоління, немов нескінченне коло, яке рухається завдяки спільній силі людських душ. Вистава «Животоки» демонструє, що у постфольклорну добу автентична спадщина може існувати не лише як матеріал для реконструкції, а як основа для нових сценічних форм, які зберігають дух традиції, але оновлюють її засобами сучасного мистецтва.

Інший яскравий приклад постфольклорного сценічного мислення театру «Берегиня» – програма «Де п'ється, там ллється», побудована на піснях жартівливого, застільного та соціально-побутового характеру (прем'єра відбулася у червні 2025 року). На перший погляд, це розважальне дійство, сповнене сміху, дотепів і колективного запалу, проте за зовнішньою легкістю приховується глибоке культурно-філософське підґрунтя. У виставі звучать пісні різних історичних епох – від козацьких і чумацьких до жнивварських, ліричних, жартівливих та навіть колгоспних пісень радянського часу. Усі вони об'єднані темою спільного застілля, співу та радості буття, де горілка виступає не просто побутовим атрибутом, а символом єднання, життєвої сили й колективного переживання. У цій програмі театр «Берегиня» створює метафору народного бенкету як моделі світу, у якому поєднуються протилежні стани – сміх і сльози, буденність і свято, трагічне й комічне. Через застільний спів постає узагальнений образ українського народу, який навіть у скруті вміє знаходити привід для пісні, жарту, тосту, для ствердження життя попри втрати й страждання. Таке сценічне трактування застільної теми набуває філософського виміру: у часи війни, соціальних криз і загроз народна пісня знову стає джерелом духовної сили, національної консолідації й оптимізму.

Сценічна мова вистави – динамічна, багатопланова, сповнена гротеску, пластичної імпровізації та сучасних режисерських алюзій – розкриває постфольклорний принцип осучаснення традиції, коли давні пісні оживають у нових контекстах, не втрачаючи при цьому своєї автентичної енергетики. У підсумку програма «Де п'ється, там ллється» постає як гімн життю, народному гумору та незламності духу,

утверджуючи ідею, що в пісенному «п'янінні» українців прихована не втеча від реальності, а глибока сила національного самоусвідомлення й духовного спротиву.

До інноваційних постфольклорних стратегій театру «Берегиня» належить також інтерактивність сценічного дійства. У низці постановок глядач залучається до спільного співу, ритмічного плескання, діалогу з артистами – відтворюючи принцип колективної участі, властивий народним святкам і обрядам, це відіграє важливу роль у етнотворенні сучасних вистав – концертів «Берегині», адже «колектив відчув... колосальну віддачу з боку глядача» (Котенок, Генсіцька-Семенцова, 2019, с. 25). Така форма комунікації посилює соціально-комунікативну функцію фольклору, повертаючи йому природне середовище існування – живе спілкування. Інноваційні пошуки «Берегині» проявляються й у співпраці з молодими митцями та музикантами, які працюють у суміжних жанрах – етноджазі, етнелектроніці, театральному перформансі. Такі творчі діалоги сприяють оновленню сценічного фольклоризму, створенню міждисциплінарних форматів і розширенню кола аудиторії.

Суттєвим вектором пошуків театру є розширення тематики та жанрових горизонтів. Окрім традиційних весільних, календарно-обрядових чи козацьких мотивів, колектив звертається до тем сучасності – війни («Енеїда» за І. Котляревським, «Нічний репортер» за Ю. Винничуком), жіночої долі («Роксолана. Сходження зірки. Битви гарему» за П. Загребельним), духовного відродження («Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським» та ін.). Через народну пісню театр осмислює соціальні травми, історичну пам'ять, проблеми збереження людності у кризові часи. Саме так постфольклор набуває гуманістичного виміру – він стає засобом морального і культурного опору.

Отже, вокально-сценічні пошуки театру українського фольклору «Берегиня» свідчать про його здатність не лише зберігати традицію, а й перетворювати її на динамічний культурний процес, відкритий до нових форм вираження. Завдяки інноваційним стратегіям колектив став одним із провідних носіїв постфольклорного світогляду, у якому фольклор розглядається як ресурс сучасного мистецького мислення та засіб духовної самоідентифікації.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті дослідження доведено, що театр українського фольклору «Берегиня» посідає унікальне місце в сучасному культурному ландшафті України як платформа синтезу традиційного й новітнього, де відбувається творче переосмислення народнопісної спадщини в контексті постфольклорної епохи. Його діяльність демонструє, що фольклор, навіть будучи відірваним від природного побутового середовища, може функціонувати як живий, динамічний і комунікативно дієвий художній феномен. Провідною особливістю театру є вокально-сценічна форма осмислення фольклору, у якій поєднуються музика, драматургія, хореографія, пластика, слово та світлові ефекти. Завдяки цьому народна пісня перестає бути лише етнографічним зразком і набуває статусу повноцінного сценічного образу, що здатний виражати складні емоційні й філософські змісти.

Колектив театру «Берегиня» не обмежується репрезентацією архаїки – він створює нову художню якість, у якій традиційний матеріал поєднується з інноваційними сценічними рішеннями, режисерськими та музичними експериментами. Постфольклор у діяльності театру постає не як механічне оновлення форм, а як глибинна культурна рефлексія, що осмислює спадщину через призму сучасного досвіду.

Важливою рисою у творчості театру є переосмислення соціальної ролі народного мистецтва: в умовах війни, культурних трансформацій і глобалізаційних викликів театр «Берегиня» стає простором духовного опору, збереження колективної пам'яті та етичних орієнтирів.

Його постановки – «Животоки», «Де п'ється, там летіється» та інші – доводять, що фольклор не втрачає актуальності, а навпаки, здатен реагувати на сучасні соціальні й емоційні запити суспільства. У результаті можна стверджувати, що вокально-сценічне мистецтво театру «Берегиня» є репрезентативною моделлю постфольклорного синтезу, де поєднуються традиція, сучасність і експеримент. Через інноваційні підходи до інтерпретації народної пісні театр формує нову естетику національної сцени, засновану на цінностях автентичності, духовності, комунікації та творчої свободи. Таким чином, «Берегиня» є не лише зберігачем, а й творцем нових смислів українського фольклору, її діяльність окреслює перспективи розвитку сучасного сценічного фольклоризму як простору між минулим і майбутнім, між традицією та модерністю, між колективним і особистісним виміром української культури.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому вивченні сценічних стратегій постфольклорних колективів України, зокрема аналізі режисерських рішень, пластичної виразності та вокально-драматургічних засобів у театралізованих фольклорних дійствах. Важливим напрямом може стати порівняльний аналіз діяльності театру «Берегиня» з іншими сучасними формаціями – як українськими, так і європейськими – які поєднують традиційний спів з елементами сценічного перформансу. Подальші дослідження також доцільно спрямувати на осмислення впливу цифрових медіа та міждисциплінарних підходів (музикознавство, театрознавство, культурологія) на формування нової моделі вокально-сценічної культури постфольклорної доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Murad S. Використання народної спадщини (фольклору) у кувейтських сучасних театральних виставах: обрані моделі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2019, №2(2), С. 164–178. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186655>
2. Sliuzinskas R. Видозміни у виконанні музичного фольклору: еволюція чи просто варіативність?. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2019, №2(1), С. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>
3. Бекіров У. (а) Роль музики в постановках сучасного українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2025. № 1. С. 318–322. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327985>
4. Бекіров, У. (б) Дефініція поняття «театральна музика» в сучасному науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 2025, 1(3), С. 11–16. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-2>
5. Бекіров, У. (в) Театральна музика першої чверті ХХІ століття у теоретико-мистецтвознавчих дослідженнях. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2025(50), С. 134–139. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.949>

6. Велічкіна О. Багатоликий ревайвалізм: питання історії та термінології. *Проблеми етномузикології*, 2024. Том 19, С. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319767>
7. Губіна М. Українські традиції на сцені театру. *Sensormedia*, 20.06.2024. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://sensormedia.com.ua/theatre/ukrayinski-tradycziyi-na-sczeni-teatru>
8. Карчова Ю. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України*, 2018. Харків. Випуск 61, С. 138–148.
9. Котенок В., Генсіцька-Семенцова І. «Берегиня»: театр українського фольклору на новому етапі. *Кіно-Театр*, 2020. №1. С. 24–25. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/ea69e158-e0d1-4206-a7f4-2dcac36966bb>
10. Курята А. Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 74, том 2, 2024, С. 32–37. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-5>
11. Овчаренко Е. Що нового в «Берегині». *Слово просвіти: всеукраїнський культурологічний тижневик*, 2025, №33(1314), 21 – 27 серпня, С. 14–15.
12. Полішук Т. «Файний Франко Ф'южн», або як співають драматичні актори. 2023. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ft.org.ua/news/fainii-franko-f39iuzn-abo-iak-spivaiut-dramaticni-aktori-uk> (Дата звернення 08.10.2025)
13. Сінельніков І. Г., Сінельнікова В. В. Народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2021. №45, С. 148–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
14. Сінельнікова В., Дідок С. Збереження й актуалізація традиційної культури у діяльності фольклорного театру (культурологічно-музикознавчий аспект). *Імідж сучасного педагога*, 2022. №6(207), С. 72–77. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6\(207\)-72-76](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6(207)-72-76)
15. Сінельнікова В.В. Фольклорні експерименти на сучасній українській театральній сцені (музично-критичний аналіз) *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії: матеріали V Між-нар. наук.-практ. конф., м. Київ, 10–11 квіт. 2025 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 30–34.*
16. Сінельнікова В., Сінельніков І. Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*, 2019. №14(1), С. 140–144. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28>
17. Ханіс Н. У нас все свято: музичний фольклор у виставі «Morituri te Salutant». 2022. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ft.org.ua/news/u-nas-vse-sviato-muzicnii-folklor-u-vistavi-morituri-te-salutant-uk> (Дата звернення 08.10.2025)
18. Челакова О. Феномен вистави «Конотопська відьма». *Кіно-Театр*. 2024. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/476/528>

REFERENCES:

1. Murad, S. Vykorystannia narodnoi spadshchyny (folkloru) u kuveitskykh suchasnykh teatralnykh vystavakh: obrani modeli. [The use of folk heritage (folklore) in Kuwaiti contemporary theatrical performances: selected models] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Sisenichne mystetstvo*, 2019, №2(2), S. 164–178. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186655> [in English]
2. Sliuzinskas, R. (2019). Vydозminy u vykonanni muzychnoho folkloru: evoliutsiia chy prosto variatyvnist?. [Changes in the performance of musical folklore: evolution or just variability?] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo*, 2(1), S. 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783> [in English]
3. Bekirov U. (a) Rol muzyky v postanovkakh suchasnoho ukrainskoho teatru. [The role of music in the productions of modern Ukrainian theater] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2025. № 1. S. 318–322. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327985> [in Ukrainian]
4. Bekirov, U. (b) Definiitsia poniattia «teatralna muzyka» v suchasnomu naukovomu dyskursi. [The definition of the concept of “theater music” in modern scientific discourse] *Fine Art and Culture Studies*, 2025, 1(3), S. 11–16. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-2> [in Ukrainian]
5. Bekirov, U. (v) Teatralna muzyka pershoi chverti KhKhI stolittia u teoretyko-mystetstvoznavchykh doslidzhenniakh. [Theater music of the first quarter of the 21st century in theoretical and art studies] *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2025(50), S. 134–139. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.949> [in Ukrainian]
6. Velichkina O. (2024) Bahatolykyi revaivalizm: pytannia istorii ta terminolohii. [Many-faced revivalism: questions of history and terminology] *Problemy etnomuzykolohii*, Tom 19, 107–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319767> [in Ukrainian]

7. Hubina, M. Ukrainski tradytsii na stseni teatru. [Ukrainian traditions on the stage of the theater] *Sensormedia*, 20.06.2024. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://sensormedia.com.ua/theatre/ukrayinski-tradycziyi-na-sczeni-teatru> [in Ukrainian]
8. Karchova Yu. (2018) Suchasni tendentsii interpretuvannia ukrainskoi narodnopisennoi vykonavskoi paradyhmy. [Modern trends in interpreting the Ukrainian folk song performance paradigm] *Kultura Ukrainy*. Kharkiv. Vypusk 61, 138–148. [in Ukrainian]
9. Kotenok V., Hensitska-Sementsova I. «Berehynia»: teatr ukrainskoho folkloru na novomu etapi. [“Berehynia”: Ukrainian folklore theater at a new stage] *Kino-Teatr*, 2020. №1. S. 24–25. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/ea69e158-e0d1-4206-a7f4-2dcac36966bb> [in Ukrainian]
10. Kuriata A. Rol muzyky u stvorenni atmosfery ta pidkreslenni kliuchovykh momentiv vystavy na prykladi vystav Rivnenskoho oblasnoho akademichnoho teatru. [The role of music in creating the atmosphere and emphasizing the key moments of the performance using the example of the performances of the Rivne Regional Academic Theater] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 74, tom 2, 2024, S. 32–37. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-5> [in Ukrainian]
11. Ovcharenko E. Shcho novoho v «Berehyni». [What's new in “Berehynia”] *Slovo prosvity: vseukrainskyi kulturolohichnyi tyzhnevnyk*, 2025, №33(1314), 21 – 27 serpnia, S. 14–15. [in Ukrainian]
12. Polishuk T. «Fainyi Franko F'iuzhn», abo yak spivaiut dramatychni aktory. [“Fainii Franko Fusion”, or how dramatic actors sing] 2023. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://ft.org.ua/news/fainii-franko-f39iuzn-abo-iak-spivaiut-dramatichni-aktori-uk> (Data zvernennia 08.10.2025) [in Ukrainian]
13. Sinelnikov, I. H., Sinelnikova, V. V. Narodno-muzychna tradytsiia v suchasnykh stsenichnykh praktykakh. [Folk music tradition in modern stage practices] *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, 2021. №45, S. 148–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English]
14. Sinelnikova V., Didok S. Zberezhennia y aktualizatsiia tradytsiinoi kultury u diialnosti folklornoho teatru (kulturolohichno-muzykoznavchy aspekt). [Preservation and actualization of traditional culture in the activities of folklore theater (cultural and musicological aspect)] *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 2022. №6(207), S. 72–77. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6\(207\)-72-76](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6(207)-72-76) [in Ukrainian]
15. Sinelnikova V.V. Folklorni eksperymenty na suchasni ukrainskii teatralnii stseni (muzychno-krytychnyi analiz) [Folklore experiments on the modern Ukrainian theater stage (musical and critical analysis)] *Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii: materialy V Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 10–11 kvit. 2025 r. / M-vo osvity i nauky Ukrainy, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, f-t muz. mystetstva. Kyiv : KNUKiM*, 2025. S. 30–34. [in Ukrainian]
16. Sinelnikova, V., Sinelnikov, I. Muzychnyi folklor v umovakh stseny: suchasni tendentsii. [Musical folklore in stage conditions: modern trends] *Innovatsiina pedahohika*, 2019. №14(1), S. 140–144. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28> [in Ukrainian]
17. Khanis N. U nas vse sviato: muzychnyi folklor u vystavi «Morituri te Salutant». [We are all celebrating: musical folklore in the play "Morituri te Salutant"] 2022. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://ft.org.ua/news/u-nas-vse-sviato-muzicnii-folklor-u-vistavi-morituri-te-salutant-uk> (Data zvernennia 08.10.2025) [in Ukrainian]
18. Chelakova, O. Fenomen vystavy «Konotopska vidma». [Phenomenon of the play "Konotop Witch"] *Kino-Teatr*. 2024. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/476/528> [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 784.4: 398.8]:792.7(477)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-26>

Валентина СІНЕЛЬНІКОВА

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0001-9488-270X

Тетяна ШНУРЕНКО

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-7468-1465

Тетяна ШКОЛЬНА

кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України, солістка Національної філармонії України, науковий співробітник Вишгородського історико-культурного заповіднику, вул. Грушевського, 1, м. Вишгород, Київська обл., Україна, 07301

ORCID: 0009-0008-8024-5943

Бібліографічний опис статті: Сінельнікова, В., Шнуренко, Т., Школьна, Т. (2025). Традиційний спів у сучасній українській вокально-сценічній культурі: інтерпретаційні стратегії та трансформаційні практики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 204–217, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-26>

ТРАДИЦІЙНИЙ СПІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРАКТИКИ

Метою статті є дослідження функціонування традиційного співу у сучасній вокально-сценічній культурі України, зокрема аналіз інтерпретаційних стратегій та трансформаційних практик на прикладі творчості окремих виконавців (Ю. Йосифович, А. Матвієнко, К. Чилі та Ю. Юріна).

Результати дослідження засвідчують, що інтерпретаційні стратегії сучасних виконавців мають різну художню спрямованість – від збереження тембрової природності та первісної манери звуковидобування до створення постфольклорних, експериментальних моделей. У творчості Ю. Йосифовича простежується тяжіння до камерної сценічної реконструкції традиційного співу; у виконанні А. Матвієнко – делікатне поєднання родо-вої автентики з напівакадемічною вокальною технікою; у К. Чилі – глибока духовно-метафорична інтерпретація народних мелодій через призму *world music*; у Ю. Юріно – поєднання традиційної мелодики з електронними ритмами та урбаністичним звучанням.

Наукова новизна полягає у спробі системно осмислити традиційний спів як багатовимірний феномен сучасної вокальної культури, що функціонує на перетині етнічного, академічного й естрадного дискурсів. Вперше узагальнено художньо-виконавські моделі сучасних інтерпретацій народного співу, які репрезентують новий тип вокальної ідентичності в українському культурному просторі.

Висновки: наголошено, що сучасні трансформаційні практики не заперечують автентичності, а розширюють її смислові межі, інтегруючи народну пісенну традицію в контекст глобальної сценічної культури. Традиційний спів набуває функції комунікативного мосту між минулим і сучасністю, формуючи основу для розвитку національного вокального бренду України.

Ключові слова: традиційний спів, інтерпретація, автентика, постфольклор, вокально-сценічна культура, Антоніна Матвієнко, Катя Чилі, Юрій Йосифович, Юлія Юріна.

Valentyna SINELNIKOVA

PhD in History, Associate Professor, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: 0000-0001-9488-270X

Tetiana SHNURENKO

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133
ORCID: 0000-0002-7468-1465

Tetiana SHKOLNA

PhD in Art Studies, Honored Artist of Ukraine, Soloist of the National Philharmonic of Ukraine, Research Fellow at the Vyshgorod Historical and Cultural Reserve, 1 Hrushevskoho St, Vyshhorod, Kyiv region, Ukraine, 07301
ORCID: 0009-0008-8024-5943

To cite this article: Sinelnikova, V., Shnurenko, T., Shkolna, T. (2025). Tradytsiinyi spiv u suchasni ukrainskii vokalno-stsenichnii kulturi: interpretatsiini stratehii ta transformatsiini praktyky [Traditional singing in contemporary Ukrainian vocal-stage culture: interpretational strategies and transformational practices]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 204–217, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-26>

TRADITIONAL SINGING IN CONTEMPORARY UKRAINIAN VOCAL-STAGE CULTURE: INTERPRETIVE STRATEGIES AND TRANSFORMATIONAL PRACTICES

The aim of the article is to examine the functioning of traditional singing in the modern vocal-stage culture of Ukraine, in particular; to analyze interpretive strategies and transformational practices using the example of the work of individual performers (Yu. Yosyfovych, A. Matvienko, K. Chili and Y. Yurina).

The results of the study show that the interpretive strategies of modern performers have different artistic orientations – from preserving the natural timbre and original manner of sound production to creating post-folkloric and experimental models. In the work of Y. Yosyfovych, there is a tendency to chamber stage reconstruction of traditional singing; in the performance of A. Matvienko – a delicate combination of tribal authenticity with semi-academic vocal technique; in K. Chili – a deeply spiritual and metaphorical interpretation of folk melodies through the prism of world music; in Y. Yurina – a combination of traditional melodies with electronic rhythms and urban soundscapes.

The scientific novelty lies in the attempt to systematically comprehend traditional singing as a multidimensional phenomenon of modern vocal culture, which functions at the intersection of ethnic, academic and pop discourses. For the first time, artistic and performing models of modern interpretations of folk singing are generalized, representing a new type of vocal identity in the Ukrainian cultural space.

Conclusions: it is emphasized that modern transformational practices do not deny authenticity, but expand its semantic boundaries, integrating folk song tradition into the context of global stage culture. Traditional singing acquires the function of a communicative bridge between the past and the present, forming the basis for the development of the national vocal brand of Ukraine.

Key words: traditional singing, interpretation, authenticity, post-folklore, vocal-stage culture, Antonina Matvienko, Katya Chili, Yuriy Yosyfovych, Yulia Yurina.

Актуальність проблеми. У сучасному українському культурному просторі традиційний спів посідає особливе місце як феномен, що поєднує глибинні етнокультурні коди з новими формами сценічної, академічної та медійної репрезентації, що обумовлено «особливою позачасовою значущістю народнописанного виконавства у духовних обрядах української нації», яка «детермінується не тільки його

ментальною «вкоріненістю»», але й «резонанням із усіма царинами буття людини та соціуму» (Карчова, 2024, с. 47). Після тривалого періоду сприйняття народної пісні як «етнографічного артефакту» вона повертається у центр мистецького дискурсу – вже як жива, відкрита до переосмислення форма творчої комунікації. Зростання інтересу до автентичного та реконструктивного виконавства, поява нової хвилі

етно- та постфольклорних гуртів («ДахаБраха», «Go_A», «Kalush Orchestra», «Onuka», «The Dooh», «Kurbasy», «Zgarda», «Polikarp», тощо), а також звернення окремих сольних виконавців (Катя Чілі, Юрій Йосифович, Антоніна Матвієнко, Юлія Юріна та інші) до народнопісенних джерел засвідчують потужний процес відродження і трансформації національної вокальної традиції.

В умовах глокалізаційних процесів традиційний спів стає не лише засобом естетичної інтерпретації, а й маркером культурної ідентичності, який дозволяє Україні репрезентувати себе у світовому мистецькому контексті. Саме в цьому полягає його стратегічна значущість: автентичні інтонації стають інструментом комунікації між минулим і сучасністю, міжлокальною традицією та глобальним музичним простором. Водночас активне проникнення народнопісенного матеріалу у сферу академічного та естрадного мистецтва актуалізує питання збереження автентичності, художньої міри трансформацій і нових форм сценічної достовірності. Це зумовлює потребу в системному науковому осмисленні інтерпретаційних стратегій і трансформаційних практик сучасних виконавців, а також у визначенні меж між автентичним, стилізованим і постфольклорним рівнями традиційного співу.

Таким чином, дослідження функціонування традиційного співу в сучасній українській вокально-сценічній культурі є своєчасним і науково значущим, адже воно сприяє глибшому розумінню процесів оновлення фольклорної спадщини, її адаптації до нових культурних контекстів і формуванню сучасної моделі національної музичної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві спостерігається активне переосмислення феномена традиційного співу в контексті його сценічних, естрадних та постфольклорних трансформацій. Проблематика автентичності, стилізації та інтерпретаційних моделей народнопісенного матеріалу охоплює як теоретичний, так і практичний аспекти виконавської діяльності. Одним із ключових напрямів сучасних досліджень є осмислення еволюційних процесів у виконанні музичного фольклору: так, Р. Слюжінскас (Sliuzinskas, 2019) аналізує видозміни у фольклорному співі, розглядаючи

їх не лише як наслідок модернізації, а як природну варіативність традиційної культури, де межа між еволюцією та інтерпретацією є гнучкою. Г. Бреславець та В. Осипенко (2024) досліджують народнопісенне виконавство у творчості гурту «Polikarp», простежуючи тенденції стильової дифузії між автентичним і сценічним рівнями.

Важливі методологічні підходи до аналізу взаємодії фольклору з сучасними музичними стилями подає М. Борис (2018), наголошуючи на появі «перехідних» форм, у яких народна пісня виступає джерелом нового культурного синтезу. Ідею багатовекторності фольклорного ревайвалізму розвиває О. Величкіна (2024), визначаючи це явище як поліфункційний процес, у якому співіснують музейна реконструкція, сценічна стилізація та комерційна адаптація. У руслі виконавських градацій народнопісенної практики працює Ю. Карчова (2024), яка пропонує ієрархічну модель – від автентичного співу до постфольклорного. У низці праць дослідниці (Карчова, 2018; 2021) аналізує творчість Каті Чілі, гуртів «Go-A» та «Курбаси», окреслюючи ступені модифікації народного матеріалу в межах сучасного сценічного простору.

Окремий пласт досліджень стосується інтерпретаційної проблематики. Наприклад, С. Кошельник і Т. Шнуренко (2022) акцентують на творчості Юрія Йосифовича, який поєднує академічно-вокальні засоби з фольклорною природністю тембру, створюючи камерні сценічні версії народних пісень. Аналогічно, У. Конвалюк (2016) простежує трансформації фольклору у виконавстві українських естрадних співачок, звертаючи увагу на баланс між традиційною образністю та сучасною емоційною експресією. Сучасні тенденції сценічного переосмислення фольклору докладно висвітлені в працях І. та В. Сінельникових (2019; 2021), які розглядають народно-музичну традицію в контексті концертних практик і аналізують інтерпретації етногуртів «Zgarda» та інших колективів. Їхні висновки підтверджують, що сучасна сцена формує новий тип так зв. «рефлексивного автентизму», коли виконавець усвідомлює історичне походження матеріалу, але адаптує його до сучасної естетики.

Дослідниця А. Кріпак (2019) пропонує аналітичний огляд творчості Каті Чілі, гуртів «Очеретяний Кіт», «ДахаБраха» і «YUKO»,

підкреслюючи роль концертної інтерпретації як простору експерименту. Тематика world music як глобального культурного коду розкрита у працях В. Тормахової (2016) та І. Федорової (2018), де аналізується творчість гурту «Даха-Браха» як приклад українського внеску у світову фольклорну ф'южн-культуру. Проблему класифікації та типології традиційного співу систематизує Р. Лоцман (2022), наголошуючи на необхідності врахування контекстуальних чинників – функції, способу виконання, побутового середовища. У свою чергу, Р. Синиця (2021) розглядає етнокультурологічний аспект традиційного виконавства, акцентуючи на його ролі як носія колективної пам'яті.

Таким чином, аналіз сучасного наукового дискурсу засвідчує, що традиційний спів нині розглядається не лише як етнографічна спадщина, а як активний компонент сучасної вокальної культури. Дослідники сходяться на думці, що головною тенденцією є поступове розширення меж автентики через сценічну адаптацію та постфольклорні практики, що забезпечують фольклору життєздатність у глобалізованому культурному середовищі.

Метою статті є дослідження функціонування традиційного співу у сучасній вокально-сценічній культурі України, зокрема аналіз інтерпретаційних стратегій та трансформаційних практик на прикладі творчості окремих виконавців. Окреслена мета передбачає виконання таких завдань: окреслити дефініцію та культурний контекст традиційного співу; простежити його трансформації в сучасному сценічному просторі та визначити тенденції і перспективи розвитку цього явища, проаналізувавши мистецькі підходи до сценічного переосмислення традиційного співу у творчості сучасних українських виконавців – Юрія Йосифовича, Юлії Юріної, Тоні Матвієнко та Каті Чілі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному мистецькому просторі України спостерігається тенденція активного звернення до народнопісенної спадщини. Традиційний спів, що формувався століттями як колективна форма збереження ідентичності, сьогодні постає в нових сценічних проявах. В умовах глобалізації, інформаційного перенасичення та воєнних викликів автентичні форми співу стають джерелом духовної опори та одночасно засобом художніх експериментів, що «відбиває

перманентне значення фольклорного спадку в сучасній національній картині світу та закарбовує спрямованість сучасних етногуртів» та виконавців – солістів «на варіативне стильове урізномбарвлення народнопісенної традиції» (Бреславець, Осипенко, 2024, с. 110).

Дефініція та контексти традиційного співу в Україні пов'язані насамперед з його роллю як культурного коду, будь то автентичний спів, сценічна стилізація чи постфольклорні практики. Хоча поняття «традиційний спів» в Україні розуміється передусім як автентичний, колективний, нерідко обрядовий вокальний феномен. Його ознаками є діатонічна ладова основа, природне голосоведення, специфічна манера звукоутворення, тісний зв'язок з календарними та родинними обрядами.

Науковці відзначають, що автентика і сценічна стилізація відрізняються не лише умовами побутування, але й функціями: якщо традиційний спів у минулому мав обрядово-комунікативне значення, то сучасні виконавці подають його або як «історично інформоване виконавство» (О. Велічкіна, 2024, с. 108), або переосмислюють автентичну співацьку традицію як естетичний ресурс. Саме тому в ХХІ ст. формується поняття постфольклору – художньої творчості, що ґрунтується на фольклорних джерелах, але функціонує у новітньому культурному середовищі, адже «наповнюючись новими гармоніями, тембровими барвами, стильовими ознаками численних музичних течій, народнопісенне виконавство демонструє здатність щодо долучення до інших стильових контекстів» (Карчова, 2018, с. 140).

Сьогодні традиційний спів та виконавська фольклорна традиція у вокально-сценічній культурі України інтегрується у два основні вектори: академічна сцена (камерні та хорові аранжування, проекти Національної хорової капели «Думка», Київського муніципального хору «Київ», адаптація народних пісень для хорових, камерних, симфонічних колективів) та естрадно-альтернативна сцена (за визначенням А. Фурдичка (2017) – «український альтернативний фольк» – як поєднання народних інтонацій з електронікою, поп-музикою, роком, джазом, world music). В українському культурному просторі обидва вектори та новітні для традиційного співу культурні контексти проявляються у фестивальному русі («Країна Мрій»,

«Трипільське коло», фольклорні фестивалі у Пирогові та ін.), у діяльності театрів фольклору (наприклад, Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня»), у сучасних проєктах world music («DakhaBrakha», «Onuka», «Go_A» та інші). Артисти транслюють традиційний спів глобальній аудиторії, поєднуючи архаїку з сучасними стилями, – у такий спосіб традиційний спів із локального сільського середовища трансформується у глобальний культурний продукт.

У контексті естрадно-альтернативної сцени розглянемо творчі пошуки та інтерпретаційні стратегії щодо традиційного співу сучасних виконавців – Юрія Йосифовича, Тоні Матвієнко, Каті Чілі та Юлії Юріної. Їх мистецьке спрямування та сценічна презентація традиційного співу є відмінними та обумовлені різними естетичними установками, жанровими контекстами та особистісними інтерпретаційними підходами, що відображають багатовекторність сучасної української вокальної культури. Для Юрія Йосифовича головним у його мистецькому спрямуванні є відродження та популяризація наближених до архаїчних форм співу; Юлія Юріна (екс-учасниця гурту «YUKO», сьогодні – сольна співачка) поєднує народний спів з електронною музикою; Тоня Матвієнко демонструє збереження інтонаційної автентики у поп-естрадному форматі; Катя Чілі творить у контексті експериментальної інтерпретації народних інтонацій у world music та індивідуального духовного пошуку на тлі релігійно-філософських рухів new age.

Юрій Йосифович – відомий дослідник і виконавець, орієнтований на наближене до автентичного відтворення народних пісень та максимальне збереження автентичності. Його стратегія полягає у збереженні архаїчних вокальних прийомів (відкритий звук, діатонічне багатоголосся). Виконавець демонструє, що автентика може бути цікавою сучасному слухачеві без значних стилістичних змін. Дослідники визначають, що «Манера співу Юрія Йосифовича дає можливість абсолютно чітко сприймати поетичний текст. Мелізмати́ка, яка притаманна голосу виконавця, характерна для народних виконавців..., говорить про дуже потужну школу народного традиційного виконання» (Кошельник, Шнуренко, 2022, с. 160).

У репертуарі співака – стародавні українські пісні («Ой погорі романцвіте», «Видно річку здалека», «Туман ярот котиться», «Ой перестань», «Да забілили сніжки», «Ой кряче ворон», «Мені на чужині зозуля кувала», «Птичка невеличка», «Пожену я сиві воли», «Марино-Марино» та інші). Виконавську стратегію співака можна сформулювати, як: від автентики – до слухача без посередництва аранжування, – так виконавець формує еталонне уявлення про традиційний спів. Показовим у цьому контексті є назва творчого проєкту – експерименту Юрія Йосифовича – «Серце. Нова автентика», який триває з 2019 року, основою якого є маловідомі автентичні пісні з різних регіонів України. Використання засобів електронної музики допомагають виконавцеві концентрувати драматизм автентичної пісні і демонструвати, яка вона актуальна, сильна і близька кожному.

Творчість Ю. Йосифовича – це сучасне прочитання фольклору, що виражається через актуалізацію традиційних тем і мотивів та збереження авторського стилю й художньої індивідуальності митця, а також використання сучасних художніх засобів для інтерпретації народних джерел. Ключовими аспектами сучасного прочитання фольклору в творчості Ю. Йосифовича є: актуалізація традиційних тем – автор не просто переказує старі сюжети, а вдихає в них нове життя, наповнюючи їх сучасним змістом та актуальними для сьогоднішнього дня ідеями; стилізація та інтерпретація – Ю. Йосифович використовує фольклорні елементи, але не як копію, а як матеріал для власної творчості, доповнюючи його своїм баченням і художньою індивідуальністю; збереження народних джерел, при цьому, незважаючи на сучасні інтерпретації, зберігається зв'язок із народними джерелами, що дозволяє слухачеві відчувати давню основу творів. Окрім перелічених моментів сучасного прочитання фольклору в творчості Ю. Йосифовича яскраво проявляється також неповторний авторський стиль виконавця: у творах чітко простежується власний погляд на світ, що робить фольклорні мотиви унікальними в його виконанні. Неабияку роль у загальному сприйнятті фольклорно-стилізованих творів Ю. Йосифовича слухачем відіграють нові художньо-виконавські засоби: для вираження своїх ідей митець може використовувати сучасні художні засоби, мову, образи,

що роблять фольклор зрозумілим і близьким сучасному читачеві.

Твори Ю. Йосифовича «Темна ноченка йде», «Співаночки» та «Прощай, світе» є показовими прикладами його інтерпретаційної стратегії, що поєднує глибоку фольклорну основу з індивідуальним художнім світоглядом та сучасними виконавськими засобами. У цих композиціях народна пісня постає не як музейний експонат, а як живий феномен культури, що зберігає зв'язок із традицією, водночас набуваючи нових естетичних смислів. У пісні «Темна ноченка йде» Ю. Йосифович демонструє здатність тонко передати психологічний підтекст фольклорного образу, властивий традиційному обрядовому співу. Звуковий образ твору побудований на мінімалістичній фактурі, що дозволяє акцентувати увагу на тембрових нюансах голосу та природній мелодійності народного наспіву. Виконавець уникає надмірної сценічної емоційності, натомість створює ефект внутрішнього одкровення, близький до естетики архаїчного співу. Таким чином, Ю. Йосифович зберігає інтонаційну первинність фольклору, але подає її у психологізованій камерній формі, що відповідає сучасному слухацькому сприйняттю.

Твір «Співаночки» вирізняється ігровим, фольклорно-імпровізаційним характером, у якому відчувається спорідненість із живим народним середовищем. Ю. Йосифович тут не реконструює автентичність буквально, а радше моделює атмосферу народного співу, поєднуючи традиційні ладоінтонаційні структури з ритмічно оновленими фразами. Особливу увагу заслуговує ритмічна організація, у якій використано прийоми варіативності, притаманні фольклорному мисленню, проте реалізовані у свідомо авторській формі. Виконавець вводить елементи сценічної стилізації, зокрема динамічні контрасти, інтонаційні наголоси, що надають твору концертної виразності, не руйнуючи при цьому його етномузичного кореня.

«Прощай, світе» – цей твір має більш філософсько-ліричне спрямування, у якому фольклорний текст і мелос перетворюються на засіб глибокої особистісної рефлексії. У виконанні Ю. Йосифовича звучить тема прощання, самозаглиблення, притаманна народним пісням про долю й людську скороминущість, але інтерпретована через екзистенційний вимір сучасної

людини. Тут поєднано архаїчну мелодійність і сучасну вокальну подачу – стриману, інтонаційно чисту, із тонким використанням тембрових переходів; відчувається вплив камерно-академічної школи, однак без втрати природного звучання народного голосу.

Аналіз цих та інших творів дозволяє констатувати, що Ю. Йосифович формує нову художню парадигму сучасного фольклорного співу, у якій: традиція зберігається як смисловий центр – джерело морально-естетичних цінностей; авторська інтерпретація виступає засобом осучаснення змісту; постфольклорні елементи (психологізація, камерність, сценічна подача) розкривають потенціал фольклору як мистецтва сьогодення. У творчості Юрія Йосифовича фольклор не втрачає своєї ідентичності, натомість трансформується у форму духовного діалогу між минулим і сучасністю, що робить його інтерпретаційний стиль одним із найцікавіших у сучасному українському вокальному просторі. Таким чином, творчість Ю. Йосифовича є прикладом того, як фольклор може бути не лише збережений, але й переосмислений, набуваючи нового звучання та актуальності в сучасному світі.

Однією з перших українських виконавиць, що ввела етнічні інтонації у світовий музичний контекст (альбом «Русалки in da House», 1998) була Катя Чілі (Катерина Кондратенко). Її вокальною стратегією є експериментальна інтерпретація – поєднання народного вокалу з релігійно-філософськими пошуками в контексті new age, ambient-напрямком електронної музики та world music. Вже перші її публічні виступи в середині 1990-х років, як стверджують дослідники, «стали для української аудиторії відкриттям новітнього мистецького стилістичного інтерпретування автентики. Контраст епатажної простоти сценічного образу і кришталеві чистоти голосу, його сили та виняткової емоційної щирості – життя в пісні, як характерної ознаки народнопісенного виконавства, використання найдавніших особливостей народнопісенного виконавства та їх поєднання з електронними тембрами – створювали мікс традицій та новацій, який засвідчував позачасове значення національного духовного доробку й адаптивний потенціал фольклору» (Карчова, 2018, с. 52).

У сучасних виступах Катя Чілі активно використовує етновокальні техніки, медитативні

прийоми, створюючи образ сакрального звучання, що у поєднанні з пошуками у напрямку *ambient* та *world music* у 1990-х роках зробило її альбом «Русалки in da House» сенсацією. Пісні «Світліца», «Зозуля», а також інші композиції («Яблінька», «Сонце») репрезентують експериментальне осмислення традиційного співу, основною стратегією для якого є трансформація сакральної архаїки у глобальний контекст. Твори Каті Чілі «Kolyskova», «Красно-ясно» та «Ластівочка (Сон)» є знаковими зразками її постфольклорної творчості, у якій традиційний український спів набуває медитативно-містичного звучання, втілюючи трансформацію сакральної архаїки у глобальний звуковий простір. У цих композиціях виявляється унікальна інтерпретаційна стратегія виконавиці – синтез фольклорної інтонаційності, духовного символізму та сучасної електронної естетики.

Композиція «Kolyskova» є сучасною інтерпретацією жанру колискової пісні, в основі якої лежить прадавня магічна функція оберегу. У виконанні Каті Чілі цей жанр набуває містично-ритуального виміру: інтонаційна структура спирається на модальні формули української народної мелодики, однак вокальна подача насичена дихальними ефектами, тремоляцією, глісандо, що створюють ефект звукової мантри. Замість традиційного супроводу використано електронні дрони, *ambient*-шари, природні звуки, які формують ауру сакрального простору. У такому контексті «Kolyskova» постає не лише як пісня-заспокоєння, а як метафора єднання людини з космосом, що відповідає духовно-філософській спрямованості виконавиці. Таким чином, традиційна пісенна форма набуває універсального, позанаціонального звучання, залишаючись при цьому носієм українського мелосу.

Твір «Красно-ясно» демонструє енергетичну природу архаїчного фольклору, який у творчості Каті Чілі трансформується у звуковий ритуал пробудження. Інтонаційна основа побудована на використанні народних ладів (зокрема, міксолідійського та дорійського), що створюють ефект «сонячного» звучання – звуковий образ світла, очищення, відродження. Характерним є поєднання модального співу з електронними ритмами, які не руйнують первісну структуру, а підкреслюють її енергетику. Голос виконавиці звучить як живий інструмент, який переходить

від шепоту до експресивного вигуку, формуючи динаміку духовного екстазу. Пісня є прикладом того, як первісна архаїка у творчості Каті Чілі стає естетикою духовного оновлення, що корелює з концепціями *new age* – світло як звук, звукова молитва. Таким чином, «Красно-ясно» – це музичний архетип світла, втілений через народну вокальну природу.

У композиції «Ластівочка (Сон)» виконавиця звертається до символу ластівки як вісниці весни, життя та духовного пробудження – мотиву, глибоко вкоріненого в українській міфопоетиці. Мелодика «Ластівочки» спирається на плавні, розспівні інтонації, що асоціюються з народним протяжним співом, проте подані у модерному саунд-просторі, де поєднуються елементи електронного *ambient*, ембієнт-перкусія, багатошарове ревербераційне звучання. Голос Каті Чілі функціонує як багатовимірний інструмент – від чистого тембрового звучання до обертонних ефектів, що створюють ефект трансового занурення. Через це пісня набуває характеру сновидного переживання, у якому традиційні мотиви переплітаються з метафізичними уявленнями про «польоти душі». Отже, «Ластівочка (Сон)» – це синтез архаїчного й футуристичного, де українська символіка «ластівки» набуває глобального культурного звучання – як образ духовної свободи та відродження.

Відтак, Катя Чілі у своїй творчості, зокрема в зазначених композиціях, реалізує постфольклорну модель сакрального співу, у якій архаїчний пласт українського фольклору переосмислюється через засоби сучасного музичного мислення; традиційна мелодика зберігається як код культурної пам'яті, але втілюється у звукових формах світової музичної культури; а використання електронних текстур і медитативного вокалу формує нову парадигму етнічного звучання – не як реконструкцію, а як філософсько-акустичний досвід. Загалом, «спів Каті Чілі демонструє... характерне для народно-пісенного виконавства розчинення індивідуальності митця, котрий уособлює колективну національну спільноту, у звуковому просторі, що втілює нерозривний зв'язок часів і просторів самореалізації національної культури» (Карчова, 2018, с. 53). Отже, пісні «Kolyskova», «Красно-ясно» та «Ластівочка (Сон)» демонструють, як традиційний спів у виконанні Каті

Чілі трансформується у духовно-естетичний феномен, що поєднує українську етнічність і глобальну звукову свідомість, і загалом «творчість співачки можна назвати початком української фольк-електронік-сцени» (Кріпак, 2019, с. 48).

Тоня Матвієнко (донька видатної української співачки Ніни Матвієнко) відома збереженням унікального тембру та манери співу, близької до народної (за класифікацією У. Конвалюк (2016, с. 207), таку манеру співу можна назвати «естрадно-фольклоризованою»). Виконання Т. Матвієнко відзначається м'якістю й природною кантиленністю, що походить із сімейної традиції та зберігає родинну спадкоємність. В репертуарі співачки спостерігаємо поєднання народних пісень («Петрівочка», «Маринонька», «А в нашого пана») з естрадними композиціями («Ой летіли дикі гуси», «Квітка-душа», «Сміються, плачуть солов'ї», «Кульбаби», «Сік землі»), де поєднуються естрадна форма та народна вокальна інтонація, і саме інтонаційна автентика лишається визначальною, формуючи вокальну стратегію співачки як передачу автентичності через поп-культуру, або, як визначає У. Конвалюк (2016, с. 208), – «фольк-орієнтація... в умовах масової культури».

У творчості Тоні Матвієнко спостерігаємо особливий тип сценічного втілення традиційного співу, що поєднує народну інтонаційну основу з естрадною формою подачі, зберігаючи при цьому автентичну чуттєвість, природність і духовну м'якість українського мелосу. У її вокальній манері поєднуються кантилена, делікатна динаміка, прозорий тембр, а також інтонаційна свобода, властива народним виконавицям, але адаптована до вимог професійної сцени. На прикладі пісень «Ой в лужку, лужку, на жовтім піску», «Як я люблю тебе» та «Не метелиця» можемо простежити основні риси її інтерпретаційної стратегії – збереження автентичності через поп-культурну форму.

«Ой в лужку, лужку, на жовтім піску» – ця пісня належить до традиційного зимового календарно-обрядового фольклорного шару, який Тоня Матвієнко репрезентує з особливою увагою до автентичного вокального коду. Її виконання відзначається мінімальною сценічною стилізацією: темп, фразування й звуковидобування максимально наближені до народного зразка. У вокальній подачі збережено відкриту позицію звуку, м'яке вібрато, природне

дихання, характерне для автентичного співу. Інтонаційно пісня базується на діатонічних формулах народного ладу, що надає звучанню відчуття «домашньої інтонаційності» – щирої, позбавленої сценічної умовності. Однак, на відміну від записів автентичних співаків, у виконанні Т. Матвієнко відчувається професійна артикуляційна чіткість, динамічна драматургія, а також інтерпретаційна усвідомленість, що виводить традиційний матеріал у простір високої сценічної культури. У такий спосіб співачка не реконструює фольклор, а вводить його у сучасний академічно-естрадний контекст, не втрачаючи первісного емоційного змісту.

Пісня «Як я люблю тебе» належить до естрадного репертуару Тоні Матвієнко (авторами твору є поет Д. Луценко та композитор І. Поклад), проте у цій пісні яскраво відчутна фольклорна інтонаційність. Авторська композиція, стилістично близька до української ліричної пісні, у виконанні співачки набуває народного забарвлення завдяки особливій вокальній манері – відкритій, протяжній, з природними тремоло та нюансами народного мелодизму. Тут проявляється головний принцип творчої стратегії Т. Матвієнко – інтонаційна автентичність у неавтентичній формі. Традиційна пісенність передається через сучасну гармонічну мову, естрадний ритм, але голос залишається носієм «народного коду» – світлого тембру, природної кантилени, емоційної ширості. Таким чином, співачка реалізує постфольклорну модель звучання, де елементи традиційного співу слугують не реконструкції минулого, а вираженню сучасної емоційності через архаїчну інтонацію. Це надає твору характеру міжжанрової гібридності – фольклорно-естрадної форми, що зберігає духовну глибину народної пісні.

Композиція «Не метелиця» Т. Матвієнко (вірші Б. Списаренка, музика В. Толмачова) демонструє зміщення від народного стилю до естрадної драматургії, але зі збереженням інтонаційного фольклорного ядра. Мелодика твору побудована на мінорно-діатонічній основі з елементами характерних для українського мелосу інтонацій – поступових рухів, орнаментальних прикрас, натуральної кантилени. У вокальному трактуванні Т. Матвієнко зберігає внутрішню драму народної пісні, де почуття передаються не через зовнішній ефект, а через глибоку емоційну інтонацію. Її спів у цій композиції – це

контемплативна, камерна емоційність, близька до народного «внутрішнього голосу». Звукова палітра пісні містить сучасні гармонійні ходи й електронне звучання, однак вони не витісняють народного начала, а лише створюють м'який естрадний контекст. У результаті традиційна пісенність набуває нової естетичної актуальності – як емоційно-душевна практика у сучасній культурі.

Відтак, у трьох розглянутих піснях чітко окреслюється інтерпретаційна стратегія Тоні Матвієнко, яку можна визначити як трансляцію автентики через естрадну чуттєвість. Її творчість демонструє безперервність родової традиції, що йде від Ніни Митрофанівни Матвієнко та пов'язує сучасну сцену з фольклорним корінням; поєднання академічної вокальної майстерності з природною інтонаційною автентикою; а також є свідченням створення так зв. «народної естради» – форми, де пісня зберігає глибину традиції, але виражена у сучасному культурному коді. Таким чином, Тоня Матвієнко є репрезентанткою сучасного типу традиційного співу, в якому автентичний вокальний тембр і фольклорна інтонаційність функціонують у межах естрадно-професійної естетики, що дозволяє фольклору продовжувати життя у нових культурних форматах.

Юлія Юріна (екс-вокалістка гурту «YUKO», сьогодні реалізовується як сольна співачка та співпрацює з етно-проектом «Гвара») поєднала традиційний спів із електронною музикою, створивши унікальний формат етно-електроніки / фольктроніки та, на думку фахівців, розвинувши «творчі експерименти Каті Чілі» (Кріпак, 2019, с. 49). Прикладом такого поєднання є альбом «DURA?» (2019), де звучання старовинних пісенних інтонацій та обробки старовинних пісень («Zhalko», «Syrotyna», «Buvaite zdorovi», «Yaruno» та ін.) поєднані з електронними битами та саунд-дизайном. Вокальна стратегія Ю. Юріної – це «фольклор через EDM», тобто трансляція автентики через електронний звук, де інтонації традиційного співу інтегруються у клубний електронний саунд. Розглянемо цю концепцію на прикладі пісень «Колискова», «Галина гуляла (Galyna guliala)» та «Ой як же було», що стали характерними зразками трансформації народного співу у сучасному медійному просторі.

Пісня «Колискова» демонструє інтонаційну глибину і психологічну достовірність традиційного жанру колискової пісні у поєднанні з електронним мінімалізмом і синтетичними текстурями. Основою вокалу є автентична манера співу – м'яка, інтимна, з характерним «гортаним диханням» і природним тремоло. Проте, на відміну від фольклорного оригіналу, пісня вибудовується не навколо текстуальної оповіді, а навколо звукової атмосфери – гіпнотичного повтору, ембієнтної гармонії, мерехтливих електронних ритмів. Таким чином, «Колискова» перетворюється на саунд-медитацію, у якій первісна функція (заспокійлива, обрядово-домашня) трансформується у психоакустичний простір, близький до естетики ambient та trip-hop. Ю. Юріна не імітує традиційний спів – вона транспонує його в іншу акустичну реальність, створюючи новий тип «урбаністичної архаїки».

Твір «Галина гуляла (Galyna guliala)» демонструє ритуальну стихійність і архаїчну ритміку українського співу в поєднанні з електронним гравієм і цифровими ефектами. Пісня побудована на ритуально-танцювальній основі, що підсилюється синкопованими ритмами й глітч-ефектами. Голос Ю. Юріної зберігає народну манеру звуковидобування – пряму, майже без вібрата, з насиченим призвуком грудного регістру, що створює ефект «природного мікрофонного звуку». У результаті виникає контраст між живим тембром і механічною пульсацією електронного бітового шару, що формує нову семантику пісенного жесту – від побутового танцю до ритуалу сучасної урбаністичної енергії. У цій композиції відчутна генетична близькість до веснянок та ігорних пісень, але трансформована через естетику клубного саунду. Відтак, «Галина гуляла» – це приклад етно-енергетики, у якій традиційний ритм перетворюється на медіа-код сучасного тіла та руху, відновлюючи прадавню єдність музики й людини.

У композиції «Ой як же було» співачка демонструє поєднання елегантності народної пісні з експресією електронного звуку. Твір побудований на контрасті монотонного бітового пульсу та емоційного вокалу, у якому зберігається архаїчний ладовий колорит, характерний для автентичних співів. Вокальна партія відзначається мінімальною орнаментикою, натомість передає глибинний психологічний підтекст

через інтонаційну природність і довгі протяжні фрази. Електронне аранжування створює ефект відстані, де фольклорне «тепле» звучання протиставляється «холодному» цифровому середовищу. У цьому поєднанні виникає новий тип музичної емоційності – не сентиментальної, а онтологічної, де пісня звучить як голос минулого, що проривається у сучасність. Таким чином, Ю. Юріна створює сакральнотехнологічний синтез, у якому архаїчний зміст виявляється через сучасну форму звуку.

Відтак, пісні «Колискова», «Галина гуляла» та «Ой як же було» демонструють нову парадигму функціонування традиційного співу у постфольклорному контексті, де автентичний матеріал зберігає семантичну силу, але реалізується в іншому медійному середовищі. Основні риси інтерпретаційної стратегії Юлії Юріної включають такі аспекти, як: електронна медіатизація фольклору – перенесення традиційного співу в EDM-контекст; збереження етновокальної автентики при повній зміні інструментального й гармонічного середовища; та постфольклорна естетика «сакральної сучасності», де стародавній зміст поєднується з естетикою технологічного мінімалізму. Таким чином, Ю. Юріна репрезентує нову форму українського традиційного співу – електронно-міфопоетичну, у якій первісний архетип голосу стає центром сучасної звукової культури. Її творчість є зразком глибокого синтезу між автентичним і цифровим, що формує нову ідентичність українського постфольклору у глобальному музичному просторі.

Підсумовуючи вище окреслені аспекти, визначаємо, що Юрій Йосифович тяжіє до камерної, інтелектуально-зануреної інтерпретації фольклору, у якій збережено інтонаційну чистоту та психологічну глибину традиційного співу. Його виконання спирається на фольклорну автентичність, але подається у сценічно осмисленій формі, близькій до академічного прочитання. Антоніна Матвієнко демонструє синтетичну стратегію, де поєднуються родова автентична інтонація, емоційна відкритість народного співу та академічна вокальна культура. Її манера формує місток між традицією та сучасною естрадою, створюючи феномен «народно-академічного» звучання. Катя Чілі у своїй творчості втілює постфольклорну модель, де народна пісня переосмислюється

як сакральнотехнологічний текст, а темброва палітра та електронні ефекти стають засобом виявлення «позачасового» звучання української традиції. Її експериментальна вокальна манера репрезентує фольклор у межах світового напрямку world music. Юлія Юріна представляє урбаністичну інтерпретацію традиційного співу, поєднуючи елементи народного мелосу з електронними бітом, репом, індізвучаннями. Її творчість – це приклад актуалізації фольклорного матеріалу в цифрову добу, де автентичні інтонації набувають нових комунікативних і соціокультурних функцій.

Отже, кожен із зазначених виконавців у власний спосіб реалізує інтерпретаційну стратегію перетину традиції та сучасності, виявляючи різні рівні «присутності» народного співу – від реконструктивного до трансформаційно-постфольклорного. Це дозволяє розглядати їх творчість як репрезентативний зріз сучасного етапу розвитку української вокальної сцени, у якому традиційний спів стає основою для формування нових художніх смислів і моделей національної ідентичності, а також бере участь у різноманітних трансформаційних практиках сценічно-вокального переосмислення фольклорного матеріалу. До таких практик (на прикладі творчості Ю. Йосифовича, К. Чілі, Т. Матвієнко та Ю. Юріної) віднесемо: використання народних мелодій у сучасних аранжуваннях (поєднання народних мелодій з електронними чи симфонічними фактурами); етновокальні техніки та їх сценічну адаптацію (використання так зв. «горлового співу», резонансного звучання, специфічної артикуляції у сучасному мікрофонному форматі); візуалізацію та сценічну подачу (від етнічного костюму – до концептуального перформансу; наприклад, Катя Чілі та Юлія Юріна створюють цілісний образ, де вокал є лише складником); та вплив глобалізаційних процесів (world music, кроскультурні проекти, включення українського традиційного співу у світовий культурний дискурс, як, наприклад, досвід гурту «Go_A» на «Євробаченні-2021», який довів, що український традиційний спів може стати мейнстримом у європейському контексті).

Висновки та перспективи подальших досліджень. У статті досліджено функціонування традиційного співу в сучасній українській вокально-сценічній культурі крізь призму

інтерпретаційних стратегій та трансформаційних практик. Проаналізовано, як елементи автентичного народного співу переосмислюються у творчості сучасних виконавців – Юрія Йосифовича, Антоніни Матвієнко, Каті Чілі та Юлії Юріної. Розкрито особливості синтезу традиційних інтонаційно-ладових структур із естрадними, джазовими, рок- та електронними стилями, що формують нову якість сценічного звучання української пісні. З'ясовано, що традиційний спів у сценічному контексті виступає не як репліка автентики, а як динамічний культурний код, відкритий до переінтерпретацій і глокалізаційних впливів.

Доведено, що традиційний спів у сучасній вокально-сценічній культурі України виступає багатовимірним феноменом: з одного боку, він зберігає первинну автентичність (Юрій Йосифович, Тоня Матвієнко), з іншого – активно трансформується у поєднанні з електронними та світовими музичними стилями (Юлія Юріна, Катя Чілі). Інтерпретаційні стратегії різних виконавців демонструють гнучкість української пісенної традиції, її здатність до оновлення та

діалогу з сучасними жанрами. Трансформаційні практики охоплюють як вокальну техніку, так і аранжувальне та сценічне рішення, завдяки чому народний спів отримує нове життя.

Перспективи подальших досліджень. Традиційний спів у сучасній українській вокально-сценічній культурі існує в діапазоні від збереження автентики (Юрій Йосифович) до експериментальних трансформацій (Катя Чілі, Юлія Юріна) та поєднання з естрадним мейнстрімом (Тоня Матвієнко). Інтерпретаційні стратегії цих виконавців засвідчують багатоплановість української пісенної культури, а трансформаційні практики відкривають нові шляхи для її популяризації у глобальному світі. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у подальшому аналізі інтеграції традиційного співу у цифрову культуру, дослідженні його впливу на формування національної ідентичності в умовах глобалізації, а також вивченні нових жанрових симбіозів на перетині фольклору й електронної музики як в українському, так і у світовому контексті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Sliuzinskas R. Видозміни у виконанні музичного фольклору: еволюція чи просто варіативність?. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2019. №2(1), С. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>
2. Борис М. Взаємодія фольклору із сучасними музичними стильовими течіями (на прикладі творчості українських гуртів). *Перша конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 1 грудня 2018 року)*: матеріали / редактор-упорядник І. Довгалюк. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, кафедра музичної фольклористики, Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2018. С. 68–71. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/08/molodizhna-konferencija-2018_lviv_tezy.pdf
3. Бреславець Г., Осипенко В. Народнопісенне виконавство у творчості гурту «Полікарп»: тенденції репрезентації та стильової дифузії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 82, Том 1, С. 110–115. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-16>
4. Велічка О. Багатоликий ревайвалізм: питання історії та термінології. *Проблеми етномузикології*, 2024. Том 19, С. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319767>
5. Карчова Ю. Градації народнопісенного виконавства у сучасному національному художньому просторі. *Духовна культура України перед викликами часу: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю* (м. Харків, 23 травня 2024 р.) / [редкол.: А. П. Гетьман (голова), В. М. Пивоваров, О. В. Уманець, О. В. Прудникова]; МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, Каф. культурології. Харків: Право, 2024. С. 47–49.
6. Карчова Ю. І. Трансформації народнопісенного виконавства у творчості Каті Чілі (Катерини Кондратенко). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 59. С. 50–58. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_59_7
7. Карчова Ю. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України*, 2018. Харків. Випуск 61, С. 138–148.
8. Карчова Ю. Народнопісенне мистецтво у творчій діяльності гуртів «Go-A» та «Курбаси»: градації модифікації фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. №42(1), С. 109–115. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-13>
9. Конвалюк У. В. Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2016. Вип. 22. С. 204–210. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_37
10. Кошельник С., Шнуренко Т. Юрій Йосифович: прочитання та музична інтерпретація деяких українських народних пісень. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю:*

освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» / Materials of the International scientific-practical conference «Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological». Київ: КНУКіМ, 2022. С. 159–161.

11. Кріпак А. До питання інтерпретації фольклору в концертній діяльності Каті Чілі та сучасних етно-гуртів Очеретяний Кіт, ДахаБраха і YUKO. *Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року): матеріали* / ред.-упорядник І. Довгалюк. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2019. С. 47–50. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/11/ii-konf.-doslid.-nar.-muz.-tezy.pdf>

12. Лоцман Р. О. Український народний спів: класифікація та особливості. *Мистецтво та освіта*, 2022. №1–2 (103–104), С. 2–9.

13. Осипенко В. Етнопроект «Візерунчасті пісні» С. Карпенко: традиція та її сучасне сценічне відтворення. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2019. Харків, Випуск 2, С. 81–86. DOI: 10.33625/2409-2347-2019-2-81-86

14. Синиця Р. І. Сучасна проблематика традиційного народнописаного виконавства: етнокulturологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія «Філологічні науки»*, 2021. № 103, С. 128–140. DOI: <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140>

15. Сінельников І. Г., Сінельникова В. В. Народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2021. №45, С. 148–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>

16. Сінельников І., Вітранюк Ю. Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2023. №6(1), С. 17–32. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277878>

17. Сінельникова В., Сінельников І. Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*, 2019. №14(1), С. 140–144. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28>

18. Сіренко А. Сучасні вияви традиційної української музики на прикладі творчості етно-рок гурту «The Doох». *Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року): матеріали* / ред.-упорядник І. Довгалюк. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2019. С. 50–55. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/11/ii-konf.-doslid.-nar.-muz.-tezy.pdf>

19. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю World music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2016. №1, С. 89–92. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2016.138487>

20. Федорова І. Ф. Роль експерименту у world music (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 2018. №42–43, С. 215–227.

21. Фурдичко А. Український альтернативний фольк: варіативна складова. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2017. №39, С. 150–163. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1976?locale-attribute=en>

REFERENCES:

1. Sliuzinskas, R. (2019). Vydозminy u vykonanni muzychnoho folkloru: evoliutsiia chy prosto variatyvnist?. [Changes in the performance of musical folklore: evolution or just variability?] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783> [in English]

2. Borys M. Vzaємodiia folkloru iz suchasnymy muzychnymy stylovymy techiiamy (na prykladi tvorchosti ukrainskykh hurtiv). [Interaction of folklore with modern musical stylistic trends (on the example of the work of Ukrainian bands)] *Persha konferentsiia molodykh doslidnykiv narodnoi muzyky* (Lviv, 1 hrudnia 2018 roku) : materialy / redaktor-uporiadnyk I. Dovhaliuk. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka, kafedra muzychnoi folklorystyky, Problemna naukovo-doslidna laboratoriiia muzychnoi etnologii. Lviv, 2018. S. 68–71. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/08/molodizhna-konferencija-2018_lviv_tczy.pdf [in Ukrainian]

3. Breslavets H., Osypenko V. (2024) Narodnypisenne vykonavstvo u tvorchosti hurtu «Polikarp»: tendentsii reprezentatsii ta stylovoi dyfuzii. [Folk song performance in the work of the group "Polikarp": trends in representation and stylistic diffusion] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 82, tom 1*, 110–115. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-16> [in Ukrainian]

4. Velichkina O. (2024) Bahatolykyi revaivalizm: pytannia istorii ta terminolohii. [Many-faced revivalism: questions of history and terminology] *Problemy etnomuzykolohii*, Tom 19, 107–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319767> [in Ukrainian]

5. Karchova Yu. (2018) Suchasni tendentsii interpretuvannia ukrainskoi narodnospisennoi vykonavskoi paradyhmy. [Modern trends in interpreting the Ukrainian folk song performance paradigm] *Kultura Ukrainy*. Kharkiv. Vypusk 61, 138–148. [in Ukrainian]
6. Karchova Yu. Hradatsii narodnospisennoho vykonavstva u suchasnomu natsionalnomu khudozhnomu prostori. [Gradations of folk song performance in the modern national artistic space] *Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu* : materialy V Vseukr. nauk.-prakt. konf. z mizhnar. uchastiu (m. Kharkiv, 23 travnia 2024 r.) / [redkol.: A. P. Hetman (holova), V. M. Pyvovarov, O. V. Umanets, O. V. Prudnykova] ; MON Ukrainy, Nats. yuryd. un-t im. Yaroslava Mudroho, Kaf. kulturolohii. Kharkiv : Pravo, 2024. S. 47–49. [in Ukrainian]
7. Karchova Yu. I. Transformatsii narodnospisennoho vykonavstva u tvorchosti Kati Chili (Kateryny Kondratenko). [Transformations of folk song performance in the work of Katya Chili (Kateryna Kondratenko)] *Kultura Ukrainy. Serii : Mystetstvoznavstvo*. 2018. Vyp. 59. S. 50–58. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_59_7 [in Ukrainian]
8. Karchova, Yu. Narodnospisenne mystetstvo u tvorchii diialnosti hurtiv «Go-A» ta «Kurbasy»: hradatsii modyfikatsii folkloru. [Folk song art in the creative activities of the groups "Go-A" and "Kurbasy": gradations of folklore modification] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2021. №42(1), S. 109–115. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-13> [in Ukrainian]
9. Konvaliuk U. V. Transformatsii folkloru u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh estradnykh spivachok. [Transformations of folklore in the work of modern Ukrainian pop singers] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2016. Vyp. 22. S. 204–210. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2016_22_37 [in Ukrainian]
10. Koshelnyk S., Shnurenko T. Yurii Yosyfovych: prochyttannia ta muzychna interpretatsiia deiakyykh ukrainskykh narodnykh pisen. [Yuriy Yosyfovych: reading and musical interpretation of some Ukrainian folk songs] *Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii»* / Materials of the International scientific-practical conference «Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological». Kyiv: KNUKiM, 2022. S. 159–161. [in Ukrainian]
11. Kripak A. Do pytannia interpretatsii folkloru v kontsertnii diialnosti Kati Chili ta suchasnykh etno-hurtiv Ocheretiani Kit, DakhaBrakha i YUKO. [On the issue of interpreting folklore in the concert activities of Katya Chili and modern ethno-groups Ocheretyanyi Kit, DakhaBrakha and YUKO] *Druha konferentsiia molodykh doslidnykiv narodnoi muzyky (Lviv, 23 lystopada 2019 roku): materialy* / red.-uporiadnyk I. Dovhaliuk. Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka; kafedra muzychnoi folklorystyky; Problemna naukovo-doslidna laboratoriiia muzychnoi etnologii. Lviv, 2019. S. 47–50. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/11/ii-konf.-doslid.-nar.-muz.-tezy.pdf> [in Ukrainian]
12. Lotsman R. O. Ukrainskyi narodnyi spiv: klasyfikatsiia ta osoblyvosti. [Ukrainian folk singing: classification and features] *Mystetstvo ta osvita*, 2022. №1–2 (103–104), S. 2–9. [in Ukrainian]
13. Osypenko V. Etnoproekt «Vizerunchasti pisni» S. Karpenko: tradytsiia ta yii suchasne stsenichne vidtvorennia. [Ethnoproject "Pattern Songs" S. Karpenko: tradition and its modern stage reproduction] *Tradytsii i novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2019. Kharkiv, Vypusk 2, S. 81–86. DOI 10.33625/2409-2347-2019-2-81-86 [in Ukrainian]
14. Synytsia R. I. Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnospisennoho vykonavstva: etnokulturolohichni aspekt. [Modern issues of traditional folk song performance: ethnocultural aspect] *Literatura ta kultura Polissia. Seriiia «Filolohichni nauky»*, 2021. № 103, S. 128–140. DOI: <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140> [in Ukrainian]
15. Sinelnikov , I. H., Sinelnikova , V. V. Narodno-muzychna tradytsiia v suchasnykh stsenichnykh praktykakh. [Folk music tradition in modern stage practices] *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»*, 2021. №45, S. 148–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English]
16. Sinelnikov, I., Vitraniuk, Yu. Interpretatsiia muzychnoho folkloru u tvorchosti etnohurtu «Zgarda». [Interpretation of musical folklore in the work of the ethnogroup "Zgarda"] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Muzychne mystetstvo*, 2023. №6(1), S. 17–32. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277878> [in Ukrainian]
17. Sinelnikova, V., Sinelnikov, I. Muzychnyi folklor v umovakh stseny: suchasni tendentsii. [Musical folklore in stage conditions: modern trends] *Innovatsiina pedahohika*, 2019. №14(1), S. 140–144. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28> [in Ukrainian]
18. Sirenko A. Suchasni vyjavy tradytsiinoi ukrainskoi muzyky na prykladi tvorchosti etno-rok hurtu «The Doox». [Modern manifestations of traditional Ukrainian music on the example of the work of the ethno-rock band “The Doox”] *Druha konferentsiia molodykh doslidnykiv narodnoi muzyky (Lviv, 23 lystopada 2019 roku): materialy* / red.-uporiadnyk I. Dovhaliuk. Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka; kafedra muzychnoi folklorystyky; Problemna naukovo-doslidna laboratoriiia muzychnoi etnologii. Lviv, 2019. S. 50–55. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/11/ii-konf.-doslid.-nar.-muz.-tezy.pdf> [in Ukrainian]

19. Tormakhova, V. M. Kharakterni osoblyvosti styliu World music kriz pryzmu tvorchosti hurtu «DakhaBrakha». [Characteristic features of the World music style through the prism of the creativity of the group “DakhaBrakha”] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2016. №1, S. 89–92. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2016.138487> [in Ukrainian]
20. Fedorova, I. F. Rol eksperymentu u world music (na prykladi albomu «Shlyakh» ukrainskoho hurtu «DakhaBrakha»). [The role of experiment in world music (on the example of the album “Shlyakh” by the Ukrainian band “DakhaBrakha”)] *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 2018. №42–43, S. 215–227. [in Ukrainian]
21. Furdychko A. Ukrainskyi alternatyvnyi folk: variativna skladova. [Ukrainian alternative folk: a variational component] *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 2017. №39, S. 150–163. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1976?locale-attribute=en> [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.614.1.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-27>**Ксенія СЛІПЧЕНКО**

доктор філософії, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-5226-5930

Бібліографічний опис статті: Сліпченко, К. (2025). Сольна домрова мініатюра Б. Міхєєва: жанрово-стильові та виконавські особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 218–222, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-27>

СОЛЬНА ДОМРОВА МІНІАТЮРА Б. МІХЄЄВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті розглядається проблема сольного репертуару для домри, яка залишається найменш розробленою складовою домрового мистецтва. Актуальність теми обумовлена необхідністю системного підходу до розкриття жанрово-стильових та виконавських особливостей творів для домри соло на прикладі циклу «Сім характерних п'єс» Б. Міхєєва. В статті проаналізовано попередні роботи, присвячені домровій мініатюрі, зокрема дослідження І. Форманюк, Л. Бабіч, С. Білоусової та Н. Костенко. Особлива увага приділена жанрово-стильовій багатоплановості, циклізації та специфіці музичних мініатюр, що об'єднуються у цикли та альбоми, включаючи фольклорні, програмні та непрограмні зразки. Застосовано поняття «розширеної домрової техніки», яка включає традиційні прийоми гри та запозичені з виконавського арсеналу інших інструментів. На прикладі номерів циклу «Сім характерних п'єс» аналізується використання ритмічних асиметрій, метроритмічних формул, різноманітних штрихів, різновидів *pizzicato* та *legato*, флажолетів та акордової техніки. Висвітлено взаємозв'язок номерів циклу через типи програмності, жанрову спорідненість та розширену домрову техніку, яка підкреслює виразність музичного матеріалу. Результати дослідження підтверджують, що цикл Б. Міхєєва є значним явищем українського домрового мистецтва, поєднуючи технічну універсальність та художню виразність. Автор пропонується подальший аналіз творів домри соло, виконавських прийомів гри і розвитку жанру мініатюри у сольних та ансамблевих формах.

Ключові слова: п'єси для домри соло, розширена виконавська техніка, мініатюра, виконавські прийоми гри, тембр, жанрово-стильова палітра, українські композитори.

Kseniia SLIPCHENKO

PhD Doctor, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-5226-5930

To site this article: Slipchenko, K. (2025). Solna domrova miniatiura B. Mikhieieva: zhanrovo-stilovi ta vykonavski osoblyvosti [Miniatures for domra solo by B. Mikhieiev: genre-stylistic and performative features]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 218–222, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-27>

MINIATURES FOR DOMRA SOLO BY B. MIKHIEIEV: GENRE-STYLISTIC AND PERFORMATIVE FEATURES

The article addresses the problem of solo repertoire for the domra, which remains the least explored aspect of domra art. The relevance of the topic is determined by the need for a systematic approach to revealing the genre-stylistic and performative features of works for domra solo, based on the cycle «Seven characteristic pieces» by B. Mikhieiev. Previous studies devoted to domra miniatures, in particular the article of I. Formanyuk, L. Babich, S. Bilousova and N. Kostenko are analyzed. Special attention is given to the genre-stylistic diversity, cyclic organization, and specific characteristics of musical miniatures that are grouped into cycles and albums, including folkloric, programmatic, and non-programmatic examples. The concept of «expanded domra technique» is applied, encompassing traditional playing techniques as well as elements borrowed from the performative repertoire of other instruments. Using the examples from the cycle «Seven characteristic pieces», the article analyzes the use of rhythmic asymmetries, metric-rhythmic formulas, various articulations, different types of *pizzicato* and *legato*, harmonics and chordal techniques. The interrelation

of the pieces within the cycle is highlighted through types of programmatic content, genre affinity, and the expanded domra technique, which enhances the expressiveness of the musical material. The study confirms that B. Mikhieiev's cycle represents a significant phenomenon in Ukrainian domra art, combining technical versatility with artistic expressiveness. The author proposes further analysis of solo domra works, performance techniques, and the development of the miniature genre in both solo and ensemble contexts.

Key words: pieces for domra solo, expanded performance technique, miniature, performance techniques, timbre, genre-stylistic palette, Ukrainian composers.

Актуальність проблеми. В сучасній домровій літературі однією з основних проблем є питання репертуару, яке розглядається комплексно у трьох складових домрового мистецтва: сольному, ансамблевому та оркестровому. Найменш розробленою залишається сфера оригінальних творів для домри соло. Тому порушене у статті питання про сольні твори для домри Б. Міхеєва є актуальним як у теоретичному, так і у практичному аспектах. Дослідження, представлене у статті, спирається на принципи сучасної органології – науки про музичні інструменти як «органи», «знаряддя» музичного мислення. До кола завдань цієї галузі музикознавства належить вивчення комплексу властивостей інструментів, на що при дослідженні і буде спиратись автор статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звертаючись до робіт, присвячених вивченню творів для домри соло, слід назвати праці І. Форманюк (Форманюк, 2015; Форманюк, 2017), в яких авторка розглядає жанр мініатюри загалом та композиційно-драматургічні особливості і виконавську специфіку в «Пустотливому нагадші» для домри соло Б. Міхеєва. Вивченням подібних п'єс на прикладі доробку О. Олійника займається Л. Бабіч (Бабіч, 2022) і акцентує увагу на сучасній техніці композиторського письма в синтезі з широким спектром домрових прийомів гри. С. Білоусова (Білоусова, 2017; Білоусова, 2021) розглядає твори композиторів донецького регіону – В. Івка та Є. Мілки, в яких подібний жанр втілений в двох складових домрового мистецтва – сольному та ансамблевому. Широку жанрово-стильову палітру творів для домри соло охоплює К. Сліпченко (Сліпченко, 2023) та акцентує увагу на таких жанрах як мініатюра та її цикли і жанри великих форм. Зокрема, дослідженням постаті Б. Міхеєва та його домрових композицій займається Н. Костенко (Костенко, 2009а; Костенко, 2009б).

Не дивлячись на зацікавленість дослідників подібним жанром, в даній статті представлено

спробу системного підходу до домри як універсального інструмента, здатного втілювати різноманітні композиторські завдання через задіяння широкої палітри виконавських прийомів гри, що виразно простежується в циклі «Сім характерних п'єс» для домри соло Б. Міхеєва та складає *актуальність* даної статті.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові та виконавські особливості сольних домрових мініатюр Б. Міхеєва на прикладі «Сім характерних п'єс».

Методологія дослідження спирається на метод історико-стильового (пов'язаний з характеристикою жанру п'єс-мініатюр, у тому числі і домрових), жанрово-стильового (необхідний для виявлення композиційно-драматургічних особливостей) та виконавського (окреслює характер артикуляційно-штрихових засобів) аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглядаючи домрову мініатюру, слід враховувати поетику цього жанру, яка потребує від композитора філігранної майстерності при значущості всіх деталей музичного тексту. Наявність малої форми у таких творах часто зумовлює їх об'єднання у групи – цикли або альбоми чи зошити мініатюр, які можуть мати однакову жанрову назву та програмні підзаголовки. В результаті утворюються три типи мініатюри: фольклорна, програмна та непрограмна (Рябуха, 2011, с. 178). При наявності наскрізної циклізації («арки», утворення мікроциклів у середині великого циклу) у результаті формується цикл характерних п'єс, об'єднаних принципом контрасту (Лі, 2025, с. 76). Подібна специфіка музичних мініатюр та їх циклів завжди враховується у виконавських школах, представники яких створюють твори цього жанру як для концертного виконання, так і для навчальної практики. Окрім цього, інструмент, для якого створюється мініатюра, накладає відбиток на її стилістику – комплекс прийомів і методів, якими керується автор.

Це повною мірою стосується і мініатюри для домри. Так, в процесі академізації інструмента

сформувався широкий спектр жанрово-стильових різновидів домрових мініатюр та їх циклів, що характеризуються наявністю як програмних, так і непрограмних зразків, а також прагненням авторів відтворити різні відтінки загального емоційного стану. Специфіка втілення мініатюри на домрі пов'язана з її звуковим образом, особливостями темброво-артикуляційного комплексу та штрихової техніки. Тому, на сьогоднішній день домра часто імітує звучання інших інструментів (балалайки, лютні, гітари, скрипки), а також використовує удари по корпусу, «слеп», гру на перехрещених струнах, в результаті чого ми можемо говорити про таке поняття як «розширена домрова техніка» (Сліпченко, 2023, с. 116). Все це представлено в п'єсах-мініатюрах, які для сучасного домрового мистецтва є не лише актуальним жанром, а й своєрідною лабораторією виразних засобів.

Жанр домрової мініатюри в українській музиці пов'язаний із діяльністю Бориса Міхєєва – професора, заслуженого діяча мистецтв України, очільника харківської домрової школи та автора перших в історії домрового мистецтва творів саме в жанрі соло (Костенко, 2009а, с. 59). Аналіз циклу **«Сім характерних п'єс» (1978) для домри соло Б. Міхєєва** засвідчує, що він є своєрідною енциклопедією виконавських домрових прийомів. Перший номер циклу – «Експромт» – побудований на домровому прийомі «ритмічне ковзання медіатором», який представлено в двох ритмічних формулах – квартольне викладення, подібне до гітарного расгеадо, та тріольне, яке наслідують жанру токати. Обидва варіанти висуюють ряд виконавських складнощів. Так, при грі ритмічним ковзанням медіатором на квартолях треба зосередитись на мелодичних голосах як в нижньому, так і у верхньому регістрах, у той час як тріольність пропонує опору на мелодичний голос першого тону з послідовним послабленням однакових звуків (2-3).

Другий номер – «Танець» – являє собою цілий арсенал домрових прийомів, які зібрані в мініатюрі. Так, від суто традиційних домрових (різновиди ударів, акордова техніка, *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul ordinario*) палітра розширюється до запозичених з виконавського арсеналу інших інструментів, до чого ми можемо віднести *pizzicato violino* (демпферне *pizzicato*) та висхідне й низхідне гітарне *legato*. Окрім цього,

автор комбінує прийоми гри, в результаті чого ми отримуємо почергове видобування звуку висхідним гітарним *legato* та *pizzicato* середнім пальцем правої руки. Наслідком взаємодії цілої палітри розширеної домрової техніки утворюється широкий спектр домрового амплуа, що насичений віртуозністю та різноманітними звучностями.

Наступний номер – «Прелюдія» – подібно до першої п'єси, занурює нас у стан споглядальності, чому сприяє безперервне *perpetuum mobile* в мелодії через задіяння ритмічного ковзання медіатором. Б. Міхєєв розташовує мелодичний голос не на кожному долю такту чи восьму, а часто приховує його між шістнадцятими тетра хорду, утворюючи своєрідну ритмічну асиметрію. Наприкінці номеру споглядальний характер «Прелюдії» руйнується введенням секстолей в тріольному угрупованні. «Хаотичність» мелодії підсилюється поступовим прискоренням темпу, що з авторським *rallentando* повертається до *Tempo I*, де тема розчиняється в тонічному акорді *d-moll*.

Четвертий номер циклу – «Імпровізація» – містить комплекс метроритмічних структур, які в синтезі і утворюють імпровізаційність, заявлену в назві твору. Короткий вступ зосереджений на постійних секундових інтонаціях, забарвлених флажолетами, ударами медіатора та *pizzicato*. Токатність теми передається через ритмічну фігуру тріолі, що видобувається ритмічним ковзанням медіатором. Композитор-домрист викладає мелодію у першому тоні, у той час як наступні звуки (2-3) утворюють *ostinato*. Кульмінація твору формується через включення секстолей в тріольному угрупованні (тридцять другі) та введенням акордової техніки. Завершується номер викладенням теми та відлунням тембрально-забарвлених секундових інтонацій зі вступу.

Одним з яскравих номерів є «Танцювальна» (№ 5), в якій образ кульгаючої людини відтворений комплексом ритмічної асиметрії в поєднанні з палітрою домрових прийомів гри. Так, низхідні секундові інтонації наслідують видахам, а ритмічна асиметрія, яка відтворюється чергуванням ударів медіатора та гітарним *legato*, копіює нерівномірні по гучності «кроки» людини, що відтворено в силі звуку та його тембрі. Власне танцювальність передається в епізоді *Piu mosso* через швидкі шістнадцяті,

які викладені в досить асиметричному ритмі (123 12 123 або 323). Тут простежується тенденція, характерна для балканської народної музики, що можемо зустріти в «Мікрокосмосі» для фортепіано Б. Бартока (148. «Шість танців в болгарських ритмах», танець № 4).

Поліфонічним є шостий номер циклу – «Елегія» – в якому композитор-домрист переміщує мелодію між пластами голосів в неспішному темпі *Andante*. Епізод *Piu mosso* повертає нас до рецитації на основі ритмічної асиметрії, яка вторить наспівному характеру теми, створюючи тим самим елементи діалогу. З виконавських прийомів гри Б. Міхєєв суміщає тремоло, *pizzicato* в лівій руці, ритмічне ковзання медіатором та звучання флажолетів, що урізноманітнює темброве забарвлення мініатюри та надає «голосам» більш рельєфного та індивідуалізованого звучання.

Найбільшого розповсюдження здобув фінальний номер циклу – «Пустотливий награв», в якому через акордову техніку на слабкій долі відтворюються балалайкові награвання. Концертні якості мініатюри спонукали автора написати партитуру в якій домру супроводжує оркестр народних інструментів. Таким чином, Б. Міхєєв створює невеликі концертні варіації в яких тема розвивається через ритмічні побудови та домрові прийоми гри. Так, урізноманітнення мелодії відбувається подвійними нотами, фігураціями, акордовою технікою, тембральним забарвленням флажолетів, дубль-штрихом, низхідним гітарним *legato*, *pizzicato violino*, ритмічним ковзанням медіатором та *glissando*. В результаті такої взаємодії утворюється віртуозна тембральна замальовка, яка набула широкої популярності в домровій виконавській практиці.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цикл «Сім характерних п'єс» (1978) для домри соло Б. Міхєєва є одним з найвагоміших явищ українського домрового мистецтва, що поєднує високу художність із технічною

універсальністю. В даній серії мініатюр простежується низка рівнів взаємодії номерів, що відбилось у наступному:

- поєднання непрограмних (№ 1 «Експромт», № 2 «Прелюдія», № 4 «Імпровізація», № 6 «Елегія»), програмних (№ 2 «Танець», № 5 «Танцювальна») та фольклорних номерів (№ 7 «Пустотливий награв»);

- використання розширеної домрової техніки, яка споріднює номери через виконавські прийоми гри та насичує мініатюру новими тембровими барвами (№ 2 «Танець», № 4 «Імпровізація», № 5 «Танцювальна», № 7 «Пустотливий награв»);

- звуконаслідування явищам та станам (кульгання та зітхання в № 5 «Танцювальна», балалайкові награвання в № 7 «Пустотливий награв»);

- спорідненість жанрів між номерами (жанр токати в № 1 «Експромт», № 4 «Імпровізація», № 5 «Танцювальна»);

- використання ритмічної асиметрії (№ 3 «Прелюдія», № 5 «Танцювальна», № 6 «Елегія»);

- залучення метроритмічних формул в кульмінаційних епізодах (секстолі в тріольному угрупованні в № 3 «Прелюдія», № 4 «Імпровізація»).

Таким чином, Б. Міхєєв використовує цілий спектр засобів для об'єднання номерів в цикл, що відбилось на різних рівнях – від типу програмності до жанрово-стильового наповнення, засобів виразності та розширеної домрової техніки, яка виступає не просто колористичним забарвленням, а слугує своєрідною «аркою» між номерами циклу. Подальше вивчення проблеми полягає в поглибленому аналізі стилістики домри соло з погляду її фактурних особливостей, виконавських прийомів гри, а також у розширенні кола досліджень мініатюр і циклів мініатюр як для сольної домри, так й для домри з фортепіано в контексті українських та світових традицій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабіч Л. В. Твори для домри соло у сучасному концертному репертуарі. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 2 (35). С. 225–234. DOI: 10.31723/2524-0447-2022-32-18
2. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. 2017. Вип. 46. С. 322–332.
3. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.

4. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхєєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009а. № 11. С. 58–65.
5. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009б. 20 с.
6. Лі Ц. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: стильовий та художньо-виконавський аспекти : наук. обгр. ... доктора мистецтва : 025. Київ, 2025. 114 с.
7. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця XIX–XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. 2011. № 5. С. 176–179.
8. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... доктора філософії : 025. Харків, 2023. 279 с.
9. Форманюк І. В. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 265–275.
10. Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 403–415.

REFERENCES:

1. Babich, L. V. (2022). Tvory dlia domry solo u suchasnomu kontsertnomu repertuari [Works for domra solo in the contemporary concert repertoire]. *Music Art and Culture*, 2 (35), 225–234. DOI: 10.31723/2524-0447-2022-32-18 [in Ukrainian].
2. Bilousova, S. (2017). Akademichni zhanry v domrovii tvorchosti V. Ivka i Ye. Milky [Academic genres in domra creativity of V. Ivko and Ye. Milka]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 46, 322–332 [in Ukrainian].
3. Bilousova, S. V. (2021). Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [Donetsk school of domra performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire] (*PhD thesis*). 17.00.03. Kyiv. 283 [in Ukrainian].
4. Kostenko, N. Ye. (2009a). Kompozytorska tvorchist' yak dzerkalo vykonavskoho myslennia (na prykladi muzyky B. Mikhieieva dlia domry) [Composer's creativity as a mirror of performative thinking: on the example of B. Mikhieiev's music for domra]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 11, 58–65 [in Ukrainian].
5. Kostenko, N. Ye. (2009b). Kharkivska domrova shkola v konteksti muzychno-vykonavskoi kul'tury Ukrainy [Kharkiv domra school in the context of Ukrainian musical and performing culture] (*PhD thesis*). 17.00.03. Kharkiv. 20 [in Ukrainian].
6. Li, C. (2025). Fortepianni tsykly Roberta Shumana: stylovyi ta khudozhno-vykonavskyi aspekty [Robert Schumann's piano cycles: stylistic and artistic-performative aspects] (*PhD thesis*). 025. Kyiv. 114 [in Ukrainian].
7. Riabukha, N. O. (2011). Pryntsypy vnutrizhanrovoi typolohii fortepiannoi miniatury v ukrainskii muzychnii kulturi kintsia XIX–XX st. [Principles of intra-genre typology of piano miniatures in Ukrainian musical culture of the late XIX–XX centuries]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 176–179 [in Ukrainian].
8. Slipchenko, K. D. (2023). Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoyi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre-stylistic directions of domra creativity of Ukrainian composers] (*PhD thesis*). 025. Kharkiv. 279 [in Ukrainian].
9. Formaniuk, I. V. (2015). P'iesy dlia domry-solo: filosofsko-estetychni ta muzychno-tekhnologichni pidstavy miniaturizatsii [Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological foundations of miniaturization]. *Music Art and Culture*, 21, 265–275 [in Ukrainian].
10. Formaniuk, I. V. (2017). Tvory dlia domry solo u formuvanni zvukovoho obrazu instrumenta [Works for solo domra in forming the sound image of the instrument]. *Music Art and Culture*, 24, 403–415 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.2:781.65]:78.072

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-28>**Іван СТЕПАНЕНКО***аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003***ORCID:** 0009-0003-8045-1572

Бібліографічний опис статті: Степаненко, І. (2025). Виконавсько-імпрровізаційне мислення у фокусі наукової думки. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 223–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-28>

ВИКОНАВСЬКО-ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ У ФОКУСІ НАУКОВОЇ ДУМКИ

У статті розглянуто феномен виконавського мислення як один із ключових предметів дослідження у сучасному музикознавстві. Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до внутрішніх механізмів виконавської діяльності, що визначають інтерпретаційні, комунікативні та творчі аспекти музичного мистецтва. **Мета статті** є комплексною, вона полягає в узагальненні наукових підходів до розуміння феномену виконавського мислення та віднайдення у наукових положеннях смислових зон перетину; також у формулюванні специфіки виконавсько-імпрровізаційного мислення. **Методологія** базується на таких наукових методах і підходах: аналізу, узагальнення, компаративного, системно-інтегративного, що дозволяє здійснити порівняльний аналіз різних дослідницьких моделей (інтегративної, структурно-аналітичної, інтерпретологічної, комунікативної, інтонаційної, педагогічної). **Новизна статті** полягає в систематизації наукових положень стосовно специфіки виконавського, композиторського та імпрровізаційного мислення, що дає можливість узагальнити особливості виконавсько-імпрровізаційного мислення. **Висновки.** У результаті аналізу наукових підходів і положень з'ясовано, що феномен виконавського мислення виявляє багаторівневу природу, у якій поєднуються когнітивні, емоційні, інтонаційні, комунікативні та творчо-діяльнісні компоненти. Виконавське мислення є механізмом осмислення музичного тексту, інтерпретації й комунікації в музичній культурі. Доведено, що множинність наукових підходів (інтегративного, структурно-аналітичного, інтерпретологічного, комунікативного, інтонаційного, педагогічного) свідчить про гнучкість і динамічність самого поняття, його здатність до розширення в залежності від контексту – історичного, стильового, жанрового чи методологічного. Водночас ця різноманітність підходів потребує узгодження та побудови метарівня дослідження, на якому виконавське мислення постає як цілісний, системно-організований феномен. Закцентовано увагу на особливостях виконавсько-імпрровізаційного мислення, що постає на перетині виконавського та композиторського. У процесі імпрровізації відбувається поєднання інтуїтивного творення й раціонального оперування музичною мовою, що відкриває можливість розглядати цей різновид мислення як динамічну модель творчого процесу «тут і зараз».

Ключові слова: виконавське мислення, композиторське мислення, виконавсько-імпрровізаційне мислення, імпрровізація, виконання, інтерпретація.

Ivan STEPANENKO*Postgraduate student at the Department of Ukrainian and Foreign Music History, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003***ORCID:** 0009-0003-8045-1572

To cite this article: Stepanenko, I. (2025). Vykonavsko-improvizatsiine myslennia u fokusi naukovoï dumky [Performative-improvisational thinking in the focus of scientific discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 223–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-28>

PERFORMATIVE-IMPROVISATIONAL THINKING IN THE FOCUS OF SCIENTIFIC DISCOURSE

The article explores the phenomenon of performative-improvisational thinking as one of the central categories of contemporary musicology. Its relevance is determined by the growing interest in the internal mechanisms of performing activity, which shape interpretive, communicative, and creative aspects of musical art. The study emphasizes that performing thinking is a complex form of artistic cognition integrating analytical, emotional, and imaginative components

into a unified creative process. Purpose of the study. The purpose of the article is to generalize scientific approaches to understanding performing thinking and to identify the specific features of performative-improvisational thinking as a distinct manifestation of musical consciousness. The research aims to establish semantic intersections between different theoretical frameworks and to outline the specificity of this phenomenon in the context of modern performance. Research methodology. The research methodology combines analytical, comparative, and system-integrative methods, allowing for the synthesis of various theoretical models – integrative, structural-analytical, interpretological, communicative, intonational, and pedagogical. Each approach reveals a particular facet of the performer's cognitive and creative activity, from logical analysis and interpretation to imaginative association and pedagogical development. Scientific novelty. The scientific novelty lies in the systematic integration of diverse research perspectives, forming a meta-level understanding of performing thinking as a holistic and flexible phenomenon. The study conceptualizes performative-improvisational thinking as a dynamic and multidimensional process situated at the intersection of performing and compositional activity. It highlights improvisation as a field where intuitive creation and rational organization merge into a single act of musical invention, modeling the performer's creativity "here and now." Conclusions. Performing thinking demonstrates a multilayered nature that unites cognitive, emotional, intonational, communicative, and creative-actional components. Its study reflects the shift of modern musicology from the technical aspects of performance toward viewing the performer as a co-creator of musical meaning. Performative-improvisational thinking represents a dynamic mechanism of artistic reflection that embodies spontaneity and structure, freedom and logic, and serves as a model of real-time creative consciousness.

Key words: performing thinking, compositional thinking, performative-improvisational thinking, improvisation, performance, interpretation.

Актуальність проблеми. Феномен виконавського мислення займає чільне місце у сучасних музикознавчих дослідженнях, що можна пояснити декількома причинами: 1) незгасаючим інтересом до людського мислення, яке є предметом дослідження вчених різних галузей знання – філософів, культурологів, мистецтвознавців, психологів, нейрофізіологів тощо; 2) бажанням дослідити складні механізми творчо-інтерпретаторської діяльності, сутність якої полягає в донесенні до реципієнта композиторського задуму; 3) граничним ускладненням композиторської практики сучасності, в тому числі практики джазової імпровізації, що висуває до виконавців особливі вимоги - мисленнєві, технічні, адаптивні та ін. Дослідження останніх десятиліть засвідчують багатовекторність підходів до вивчення виконавського мислення: від структурно-аналітичного та інтонаційного до інтерпретологічного й комунікативного. Разом із тим відсутність єдиного визначення та узгодженості у наукових поглядах і підходах зумовлює потребу у систематизації наукових концепцій, в яких окреслено розуміння цього складного явища.

Актуальність теми, таким чином, зумовлена кількома чинниками. По-перше, необхідністю висвітлення наукових положень стосовно виконавського мислення і доцільністю віднайдення точки дотику між ними. По-друге, потребою репрезентації феномену виконавсько-імпровізаційного мислення у міждисциплінарному контексті та на межі власне виконавського та композиторського мислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Феномен виконавського мислення досліджується на перетині декількох підходів і напрямів сучасного музикознавства, що свідчить про його інтегративний характер виконавсько-мисленнєвого дискурсу. Умовно можна виокремити інтегративний, структурно-аналітичний, інтерпретологічний, комунікативний, інтонаційний, педагогічний напрями, межа між якими є доволі розмитою, мова йде лише про дослідницькі акценти, інструментарій і фокуси. Так, інтегративний підхід окреслює виконавське мислення як єдність художньо-образного, феноменологічного та техніко-виконавського вимірів (О. Бурська (2005), Чжао Жун (2022), А. Мамікіна (2021)). Структурно-аналітичний підхід акцентує увагу на зв'язках між елементами музичної мови та їх логічній організації у виконавському процесі (Н. Зимогляд (2019)). У межах інтерпретологічного напрямку виконавське мислення розглядається як інтерпретаційна діяльність, що поєднує вірність авторському тексту та розкриває творчу індивідуальність виконавця (Л. Шаповалова, О. Александрова (2023), О. Потоцька (2015)). Комунікативний підхід підкреслює значення виконавського мислення як механізму музичної взаємодії у триєдиній системі «композитор – виконавець – слухач» (Л. Булатова (2016)). Виконання з точки зору інтонаційної теорії передбачає висвітлення жанрово-стильової специфіки інтонації, що формує індивідуальний виконавський стиль (І. Сухленко). Педагогічний та образно-асоціативний ракурс пов'язує виконавське мислення

з формуванням музичної особистості та розвитком її творчих здібностей (Н. Мозгальова (2002), А. Коваленко (2024)).

Дослідження виконавсько-імпровізаційного мислення не можливе без розгляду мислення композиторського, яке здійснюється у працях О. Ващенко (2016) та Д. Малого (2018), котрі трактують його як процес організації музичного матеріалу, вибору стильових і мовних засобів. У свою чергу, питання взаємодії виконавського й композиторського мислення виявляються у контексті імпровізації, де дослідники (Б. Стецюк (2019), Р. Стецюк (2025), А. Показ (2020)) акцентують увагу на їх інтеграції у процесі творчості «тут і зараз».

Таким чином, сучасна наукова думка пропонує багаторівневий і багатовимірний погляд на виконавське мислення.

Метою статті є узагальнення наукових підходів до розуміння феномену виконавського мислення та віднайдення у наукових положеннях смислових зон перетину; формулювання специфіки виконавсько-імпровізаційного мислення. Для досягнення цієї мети сформульовано такі завдання: представити наукові дефініції поняття «виконавське мислення»; охарактеризувати основні дослідницькі підходи (інтегративний, структурно-аналітичний, інтерпретологічний, комунікативний, інтонаційний, педагогічний та образно-асоціативний); порівняти трактування виконавського і композиторського мислення; визначити специфіку виконавсько-імпровізаційного мислення.

Методологія статті. В статті використані такі методи дослідження: метод аналізу – для з'ясування сутності наукових положень, представлених в аналізованих працях; метод узагальнень – для виявлення зон перетину між науковими положеннями; компаративний метод – для зіставлення наукових концепцій та виявлення спільних і відмінних рис у трактуванні виконавського мислення; системно-інтегративний підхід – для узгодження різних наукових позицій, розгляду виконавського мислення як багатовимірного феномену у взаємодії його структурних компонентів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виконавське мислення в сучасному музикознавстві трактується як складний багаторівневий процес. Кожен дослідник робить акцент на окремих його складових, що у сукупності

дозволяє наблизитися до його комплексного розуміння. О. Бурська (2005) визначає виконавське мислення як «інтегративний духовний феномен», у якому поєднуються художньо-концептуальний, феноменологічний та виконавсько-технологічний рівні. Подібної позиції дотримується Чжао Жун (2022), який акцентує увагу на триєдності руху, образних уявлень і текстово-звукових формул: «Музично-виконавське мислення породжує складні синтетичні уявлення, у яких узгоджуються три головні компоненти: рухова виконавсько-жестикультурна форма, образне уявлення та музично-звукова текстова формула» (Чжао Жун, 2022, с. 137). А. Мамікіна (2021) розвиває педагогічний аспект, розглядаючи виконавське мислення як індивідуальну інтегровану здатність музиканта поєднувати уяву, смислову інтерпретацію та професійно-виконавські дії: «Виконавське мислення здобувача-піаніста – це індивідуальна інтегрована здатність музиканта на свідомому і підсвідомому рівні здійснювати образно-смислові, звуко-уявні, професійно-виконавські завдання в процесі опрацювання музичних творів» (Мамікіна, 2021, с. 149).

Інший ракурс дослідження виконавського мислення представлений в статті Н. Зимогляд (2019). Дослідниця підкреслює структурно-аналітичний характер виконавського мислення, наголошуючи, що воно проявляється у вмінні формувати логічні зв'язки між мелодикою, гармонією, метро-ритмом, тембром і фактурою. Таким чином, вона висуває на перший план раціональний, аналітичний вимір виконавської діяльності.

Інтерпретологічний аспект розуміння виконавського мислення розкривають Л. Шаповалова та О. Александрова (2023). Авторки підкреслюють, що виконавське мислення нерозривно пов'язане з інтерпретацією авторського тексту, і є процесом творення нової художньої реальності, у якій віддзеркалюється духовний досвід композитора. О. Потоцька (2015) солідаризує з цією позицією, вводячи поняття «інтерпретаційне мислення», що виступає вищою формою виконавського і поєднує вірність композиторському задуму з творчою індивідуальністю виконавця.

Розуміння виконавського мислення з перспективи теорії комунікації пропонує Л. Булатова (2016), яка розглядає музичне мислення

як ключовий механізм музичного спілкування: «Музичне мислення – не просто процес осмислення музики, а ключовий механізм музичної комунікації, що забезпечує взаємодію між композитором, виконавцем і слухачем» (Булатова, 2016, с. 357–358). Вона наголошує, що у триєдиній системі «композитор – виконавець – слухач» саме виконавське мислення забезпечує адекватність і глибину комунікації.

Інтонаційний вимір феномену виконавського мислення окреслює І. Сухленко (2015). На її думку, жанрова інтонація формує індивідуальний виконавський стиль і є тією основою, яка поєднує музичне та мовленнєве у виконанні: «Виконання є особливим типом мовлення, коли авторський текст осмислюється (або переосмислюється) і реалізується через інтонування» (Сухленко, 2015, с. 25). Ця позиція особливо значуща для аналізу джазової практики, де інтонація виконує роль базового коду імпровізації.

Педагогічний та образно-асоціативний аспекти дослідження виконавського мислення репрезентують Н. Мозгальова (2002) та А. Коваленко (2024). Н. Мозгальова трактує виконавське мислення як комплекс здібностей, що забезпечує продуктивність музично-творчої діяльності. А. Коваленко ж наголошує на асоціативному й емоційно-візуальному характері образного мислення, яке поєднує пізнання, переживання та виконавську дію.

Дотичною темою до виконавського мислення є композиторське мислення. Проблема композиторського мислення постає у працях О. Ващенко (2016) та Д. Малого (2018). О. Ващенко акцентує увагу на тому, що композиторське мислення полягає у виборі жанру, стилевих і мовних засобів. На думку дослідниці, композиторське мислення постає як «процес вибору стилістики, жанру, техніки, елементів музичної мови, що спирається на низку принципів, зумовлених психологічними, естетичними, логічними, інтуїтивними та іншими факторами з метою створення художньої концепції» (Ващенко, 2016, с. 47). Д. Малий (2018) визначає його як багаторівневу систему організації музичного матеріалу. На думку дослідника, композиторське мислення – «багаторівневий процес, чий механізми беруть участь у створенні й оперуванні одиницями та компонента музичного мовлення, що пов'язані та

взаємодіють одне з одним» (Малий, 2018, с. 78). Це дозволяє побачити, що композиторське мислення більше зорієнтоване на конструювання музичного тексту, тоді як виконавське – на його втілення та смислове розкриття.

Імпровізаційний вимір виконавського мислення висвітлюється в працях Б. Стецюка (2019), Р. Стецюка (2025) та А. Показа (2020). Вони підкреслюють, що у процесі імпровізації виконавське та композиторське мислення інтегруються в єдиному творчому акті, адже музикант водночас створює та інтерпретує матеріал. У джазовій практиці цей процес реалізується найяскравіше, що дозволяє розглядати джазову імпровізацію як лабораторію сучасного музичного мислення. «Імпровізаційний процес здійснюється через спрямованість на саме музичне мислення, а не на будь-які формальні моделі» (Стецюк, 2025, с. 61).

Таким чином, погляди різних дослідників не є взаємовиключними, різні підходи у дослідженні виконавського мислення доповнюють одне одного, формуючи комплексне, багатовимірне бачення виконавського мислення як складного феномену. Виконавське мислення можна визначити як фундаментальний механізм музичної діяльності, що визначає здатність виконавця інтегрувати художній задум, музичний текст і власне інтерпретаційне бачення. У свою чергу, виконавсько-імпровізаційне мислення постає на перетині власне виконавського і композиторського, що робить його окремим різновидом, що потребує спеціальної наукової рефлексії.

Висновки. Феномен виконавського мислення виявляє багаторівневу природу, у якій поєднуються когнітивні, емоційні, інтонаційні, комунікативні та творчо-діяльнісні компоненти. Його дослідження засвідчує зміщення наукових акцентів від суто технічного розуміння виконавства до розгляду виконавця як активного співтворця музичного смислу. У цьому контексті виконавське мислення виступає не лише як професійна компетенція, а як універсальний механізм осмислення музичного тексту, інтерпретації й комунікації в межах музичної культури.

Множинність наукових підходів (інтегративного, структурно-аналітичного, інтерпретологічного, комунікативного, інтонаційного, педагогічного) свідчить про гнучкість і динамічність

самого поняття, його здатність до розширення в залежності від контексту – історичного, стильового, жанрового чи методологічного. Його сучасне осмислення передбачає не стільки пошук єдиного визначення, скільки виявлення взаємозв'язків між його складовими – аналітичною, інтонаційною, образною, комунікативною та імпровізаційною. Водночас ця різноманітність підходів потребує узгодження та побудови метарівня дослідження, на якому виконавське мислення постає як цілісний, системно-організований феномен.

Особливої ваги набуває осмислення виконавсько-імпровізаційного мислення, що постає

на перетині виконавського та композиторського. У процесі імпровізації відбувається поєднання інтуїтивного творення й раціонального оперування музичною мовою, що відкриває можливість розглядати цей різновид мислення як динамічну модель творчого процесу «тут і зараз». Така модель поєднує в собі потенціал спонтанності й структурності, художньої свободи та внутрішньої закономірності.

Перспективами подальших досліджень є залучення іноземних джерел для розширення смислового поля виконавсько-імпровізаційного мислення, а також апробація теоретичних положень на аналітичному матеріалі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булатова Л. О. Музичне мислення особистості як спосіб музичної комунікації. *Young Scientist*. 2016. № 3. С. 351–357.
2. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2005.
3. Жун Ч. Явище музично-виконавського мислення у контексті фортепіанної творчості. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 34, № 1. С. 137–149. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-11>
4. Зимогляд Н. Ю. Музичне мислення як основа фортепіанного виконавського мистецтва. *Культура України : Збірник наукових праць*. 2019. Вип. 65. С. 182–190. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18>
5. Коваленко А. Формування образного мислення в освітньому процесі підготовки музикантів-інструменталістів. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2024. doi: 10.46299/j.isjel.20240303.04
6. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
7. Мамікіна А. І. Виконавське мислення здобувача-піаніста. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 147–150.
8. Мозгальова Н. Г. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2002.
9. Показ А. Категорія виконавського стилю у джазовому фортепіанному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, т. 2. С. 31–36. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215771>
10. Потоцька О. В. Типологія інтерпретаційного мислення у працях дослідників: до питання постановки проблеми. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*. 2015. Вип. 8. С. 106–110
11. Шаповалова Л. В., Александрова О. О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU (Сучасна культура та історія мистецтва: досвід України та ЄС)*. Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 1–20. doi: 10.30525/978-9934-588-72-3.01
12. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019.
13. Стецюк Р. О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 72. С. 38–53. doi: 10.34064/khnum1-72.03
14. Стецюк Р. О. Саксофон у джазовому мистецтві США 1950–1960-х років: на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна і С. Роллінза : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2025.
15. Сухленко І. Жанровий аспект виконавської інтонації: жанрово-стильові параметри музичного виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 44. С. 23–32
16. Ващенко Є. В. Камерно-інструментальна музика Альфреда Шнітке: принципи композиторського мислення : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016.

REFERENCES:

1. Bulatova, L. O. (2016). *Muzychne myslennia osobystosti yak sposib muzychnoi komunikatsii* [Musical thinking of the individual as a means of musical communication]. *Young Scientist*, (3), 351–357. [in Ukrainian].

2. Burska, O. P. (2005). *Metodychni osnovy rozvytku muzychno-vykonavskoho myslennia studentiv u protsesi fortepiannoi pidhotovky* [Methodical foundations of the development of musical-performing thinking of students in the process of piano training] (Author's abstract of PhD thesis). Kyiv. [in Ukrainian].
3. Zhun, Ch. (2022). *Yavyshe muzychno-vykonavskoho myslennia u konteksti fortepiannoi tvorchosti* [The phenomenon of musical-performing thinking in the context of piano creativity]. *Muzychne mystetstvo i kultura* [Musical Art and Culture], 34(1), 137–149. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-11> [in Ukrainian].
4. Zymohliad, N. Yu. (2019). *Muzychne myslennia yak osnova fortepiannoho vykonavskoho mystetstva* [Musical thinking as the basis of piano performing art]. *Kultura Ukrainy: Zbirnyk naukovykh prats* [Culture of Ukraine: Collection of Scientific Papers], (65), 182–190. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18> [in Ukrainian].
5. Kovalenko, A. (2024). *Formuvannia obraznogo myslennia v osvitnomu protsesi pidhotovky muzykantiliv* [Formation of figurative thinking in the educational process of training instrumental musicians]. *International Science Journal of Education & Linguistics*. <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20240303.04> [in Ukrainian].
6. Maliy, D. M. (2018). *Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Specificity of compositional thinking in the music of the last third of the 20th – early 21st centuries] (PhD thesis). Kharkiv. [in Ukrainian].
7. Mamykina, A. I. (2021). *Vykonavske myslennia zdobuvacha-pianista* [Performing thinking of a piano student]. In *Muzyka v systemi mystetskoï osvity: vzaiemyny ta protydii* [Music in the system of art education: interactions and oppositions], 147–150. Odesa: Vydavnychiy dim “Helvetyka”. [in Ukrainian].
8. Mozhalova, N. H. (2002). *Formuvannia muzychnoho myslennia maibutnogo vchytelia muzyky v protsesi instrumentalnoi pidhotovky* [Formation of musical thinking of future music teachers in the process of instrumental training] (Author's abstract of PhD thesis). Kyiv. [in Ukrainian].
9. Pokaz, A. (2020). *Katehoriia vykonavskoho styliu u dzhazovomu fortepiannomu vykonavstvi* [Performance style as a category in jazz piano performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current Issues of the Humanities], 33(2), 31–36. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215771> [in Ukrainian].
10. Pototska, O. V. (2015). *Typolohiia interpretatsiinoho myslennia u pratsiakh doslidnykiv: do pytannia postanovky problemy* [Typology of interpretive thinking in researchers' works: on the issue of problem statement]. *Mystetstvo v mizhdysyplinarnykh doslidzhenniakh* [Art in Interdisciplinary Research], (8), 106–110. [in Ukrainian].
11. Shapovalova, L. V., & Aleksandrova, O. O. (2020). *Formuvannia myslennia suchasnogo vykonavtsia v systemi intehrалnykh zviazkiv teorii muzyky ta interpretolohii* [Formation of the thinking of the modern performer in the system of integral connections between music theory and interpretology]. In *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU (Suchasna kultura ta istoriia mystetstva: dosvid Ukrainy ta YeS)* pp. 1–20. Riga: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01> [in Ukrainian].
12. Stetsiuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistilistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Koria)* [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of Ch. Corea's creativity)] (PhD thesis). Kharkiv. [in Ukrainian].
13. Stetsiuk, R. O. (2024). *Tvorcha postat Dzh. Koltreina v istorii dzhazovoho mystetstva* [The creative figure of J. Coltrane in the history of jazz art]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education], 72, 38–53. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.03> [in Ukrainian].
14. Stetsiuk, R. O. (2025). *Saksofon u dzhazovomu mystetstvi SShA 1950–1960-kh rokiv: na prykladi porivnialnogo analizu styliv Dzh. Koltreina i S. Rollinza* [The saxophone in U.S. jazz art of the 1950s–1960s: a comparative analysis of J. Coltrane's and S. Rollins's styles] (PhD thesis). Kharkiv. [in Ukrainian].
15. Sukhlenko, I. (2015). *Zhanrovyy aspekt vykonavskoi intonatsii: zhanrovo-stylovi parametry muzychnoho vykonania* [Genre aspect of performing intonation: Genre-stylistic parameters of musical performance]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education], (44), 23–32. [in Ukrainian].
16. Vashchenko, Ye. V. (2016). *Kamerno-instrumentalna muzyka Alfreda Shnitke: pryntsypy kompozytorskoho myslennia* [Chamber-instrumental music of Alfred Schnittke: principles of compositional thinking] (PhD thesis). Kharkiv. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.072.3:787.6(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-29>

Ігор ТАРНОВЕЦЬКИЙ

доктор мистецтва, соліст *Liatoshynskiy Capella* Національного будинку органної та камерної музики України, вул. Велика Васильківська, 77, м. Київ, Україна, 03150

ORCID: 0009-0003-3226-502X

Володимир ДОЦЕНКО

заслужений артист України, професор кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-1350-9119

Світлана ЩЕЛКАНОВА

доктор філософії, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, пл. Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7951-7499

Бібліографічний опис статті: Тарновецький, І., Доценко, В., Щелканова, С. (2025). Інтерпретація звукового образу лютні в сучасному гітарному музикуванні (на прикладі «Канаріо» Дж. Капсбергера). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 229–236, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-29>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ЛЮТНІ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ МУЗИКУВАННІ (НА ПРИКЛАДІ «КАНАРІО» ДЖ. КАПСБЕРГЕРА)

Статтю присвячено інтерпретації звукового образу лютні в сучасному гітарному виконавстві на прикладі твору «Канаріо» Джованні Джироламо Капсбергера. В гітарному мистецтві актуалізація спадщини стародавньої музики це, насамперед, повернення традицій лютневого музикування та виконавства на теорбі. «Канаріо» Дж. Капсбергера для теорби якнайкраще ілюструє тенденцію звернення сучасних виконавців до спадщини минулого. **Мета** дослідження – виявити особливості сучасного гітарного музикування, які спрямовані на актуалізацію старовинної європейської музики шляхом інтерпретації звукового образу лютні (на прикладі твору «Канаріо» Дж. Капсбергера). **Методологія** базується на жанрово-стильовому, історико-культурному та семантичному методах.

«Канаріо» є репертуарним і затребуваним як виконавською практикою, так і слухачьким сприйняттям, проте він не постав об'єктом музикознавчих розвідок, що становить аспект **новизни** теми дослідження. Вкажемо також незначну кількість джерел, що спрямовані на дослідження як творчого здобутку Дж. Капсбергера, так і старовинного танцювального жанру канаріо, який теж потребує втрапляння в науковий обіг, що становить ще один аспект новизни.

Висновки. Визначено жанрово-стильові особливості «Канаріо» Дж. Капсбергера, зокрема його зв'язок із танцювальною традицією та процесом емансипації інструментального мислення на межі Ренесансу і бароко. Проаналізовано архітектуру твору. Особливу увагу приділено інтерпретаційним аспектам відтворення старовинних табулатур, орнаментики та фактури. Підкреслено, що сучасний виконавець виступає не лише реконструктором, а співтворцем звукового образу. Звуковий образ лютні, трансформований у гітарному середовищі, постає як музична форма культурної пам'яті, що актуалізує зв'язок минулого і сучасного в межах нового акустичного простору. Інтерпретація «Канаріо» Дж. Капсбергера засвідчує, що звернення до старовинного репертуару є не лише актом історичної реконструкції, а «живою» формою художнього переживання.

Ключові слова: сучасне гітарне музикування, ранньобарокове музичне мистецтво, виконавська інтерпретація, лютня, теорба, канаріо, творчість Дж. Капсбергера.

Ihor TARNOVETSKYI

Doctor of Arts, soloist of the Liatoshynskiy Capella of the National House of Organ and Chamber Music of Ukraine, 77 Velyka Vasylkivska St, Kyiv, Ukraine, 03150

ORCID: 0009-0003-3226-502X

Volodymyr DOTSENKO

Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0002-1350-9119

Svitlana SHCHELKANOVA

PhD in Art, Senior Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7951-7499

To cite this article: Tarnovetskyi, I., Dotsenko, V., Shchelkanova, S. (2025). Interpretatsiia zvukovoho obrazu liutni v suchasnomu hitarnomu muzykuvanni (na prykladi «Kanario» Dzh. Kapsberhera) [Interpretation of the sound image of the lute in contemporary guitar performance (based on Giovanni Girolamo Kapsberger's "Canario")]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 229–236, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-29>

INTERPRETATION OF THE SOUND IMAGE OF THE LUTE IN CONTEMPORARY GUITAR PERFORMANCE (BASED ON GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER'S "CANARIO")

The article is devoted to the interpretation of the sound image of the lute in contemporary guitar performance, using Giovanni Girolamo Kapsberger's *Canario* as a case study. In modern guitar art, the revival of ancient music heritage primarily manifests as a return to the traditions of lute playing and theorbo performance. Kapsberger's *Canario* for theorbo vividly illustrates the current tendency among performers to engage with the musical legacy of the past. The purpose of this study is to identify the features of contemporary guitar performance aimed at actualizing early European music through the interpretation of the sound image of the lute, exemplified by Kapsberger's *Canario*. The methodology is based on genre-stylistic, historical-cultural, and semantic approaches. Although *Canario* is a popular piece within both performance practice and audience reception, it has not yet become the object of detailed musicological research, which constitutes one aspect of this study's novelty. Furthermore, there is a scarcity of sources dedicated either to Kapsberger's creative output or to the ancient dance genre *canario* itself, which also requires scholarly attention, adding another dimension of novelty. The conclusions define the genre and stylistic features of Kapsberger's *Canario*, highlighting its connection with dance traditions and the emancipation of instrumental thinking at the boundary between the Renaissance and Baroque eras. The architectonic structure of the piece is analyzed, with special attention given to interpretative challenges related to tablature transcription, ornamentation, and texture reconstruction. It is emphasized that the contemporary performer acts not merely as a reconstructor, but as a co-creator of the sound image. The transformed sound image of the lute within the guitar environment emerges as a musical form of cultural memory, renewing the connection between the past and the present within a new acoustic space. The interpretation of Kapsberger's *Canario* demonstrates that the return to early repertoire is not only an act of historical reconstruction but also a living form of artistic experience.

Key words: contemporary guitar performance, early Baroque music, performance interpretation, lute, theorbo, *Canario*, Giovanni Girolamo Kapsberger's works.

Актуальність проблеми. Сучасне гітарне музикування демонструє тенденції до стрімкого оновлення, перервавши доволі тривалий період, який здебільшого характеризувався направленістю на збереження усталеного звучного образу інструменту. Однією з ключових рис виконавського простору гітарного музикування сьогодні є *відкритість* його до різностильових проявів і трансформація семантично «зрозумілого», звичного звукообразу гітари. Найбільш вагомий аспект такої відкритості – це

увага до онтологічних, семантичних та аксіологічних рецепцій старовинної музики. Актуалізація історичного дискурсу відбувається здебільшого на рівні виконавської інтерпретації. Сьогодні в українській музичній культурі спостерігається стійка тенденція до зацікавленості музикою як барокової доби, так і більш ранніх епох, про що свідчить, приміром, виконавська діяльність *Liatoshynskiy Capella*¹ Національного

¹ Див. оф. сайт: <https://nhm.com.ua/artist/18>

будинку органної та камерної музики України, відродження барокової опери, мистецтва класицизму, контрапункту тощо. Можна казати про мейнстримність руху історично інформованого виконавства (HIP), який не тільки сприяє відродженню тембрів, виконавських прийомів та старовинних жанрів, а й створює особливий акустичний простір пам'яті художньої культури. Рух автентичного виконавства має вплив на формування сучасного акустичного простору гітарного музикування, створюючи можливість не «музейної» реконструкції, а живого перебування, «проживання» старовинної європейської музики, тим самим збагачуючи досвід сучасного виконавства новими інтонаційними, тембровими й жанрово-стильовими аспектами, що розширюють як межі сприйняття історичного репертуару, так і впливають на звучний образ сьогодення.

В гітарному мистецтві актуалізація спадщини стародавньої музики це, насамперед, повернення традицій лютневого музикування та виконавства на теорбі. «Канаріо» Дж. Капсбергера для теорби якнайкраще ілюструє тенденцію звернення сучасних виконавців до спадщини минулого. Цей твір є репертуарним і затребуваним як виконавською практикою, так і слухачьким сприйняттям, проте він не постав об'єктом музикознавчих розвідок, що становить аспект новизни теми дослідження. Вкажемо також на доволі невелику кількість джерел, що спрямовані на дослідження як творчого здобутку Дж. Капсбергера, так і старовинного танцювального жанру канаріо, який теж потребує актуалізації в царині музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Загалом наша дослідницька стратегія передбачає декілька напрямків історіографічної роботи. Перший з них направлений на виявлення сутнісних рис сучасного гітарного мистецтва, провідних його тенденцій як в царині композиторської та виконавської творчості, так і осягнення його місця і ролі в сучасній музичній культурі. До такого роду досліджень віднесемо, насамперед, монографію «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» (Іванніков, 2018), в якій автор скеровує увагу на найбільш значущі прояви європейського гітарного мистецтва та системно аналізує як творчий здобуток знакових постатей, так і виходить на рівень узагальнення досить неоднорідних

стильових явищ академічного гітарного музикування. Оскільки тема нашого дослідження корелює з аспектами інтерпретації старовинної традиції, важливими є праці, присвячені висвітленню аспектів історично інформованого виконавства. Вкажемо на дисертацію Д. Запорожана щодо мистецтва контрапункту (Запорожан, 2025), статтю Іванюшенко Г. «Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка)» (Іванюшенко, 2023), дисертацію Н. Ключинської «Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)» (Ключинська, 2023), статтю колективу авторів Л. Серганюк, Л. Шаповалової, Ю. Ніколаєвської, Д. Запорожана щодо онтологічних аспектів поетики та інтерпретації барокової музики (Serhaniuk et al., 2024). Всі ці праці є методологічним підґрунтям щодо інтерпретації старовинної музики в даному дослідженні.

Наступний напрямок історіографії стосується жанру *канаріо* в музичній традиції. Серед небагатьох джерел вкажемо на два найбільш значущих. Перше – старовинний трактат XVI століття Фабріціо Карозо «Танцівник» (Caroso, 1581 [facsimile edition]). Праця Карозо містить як детальний опис хореографії танцю канаріо, так і табулатури. Друге – наукова розвідка Кетрін Сім (Sim, 2012), яка розглядає особливості танцю канаріо як складової придворної танцювальної культури в контексті історичної доби Ренесансу: «...Ця книга задумана як короткий огляд того, що наразі відомо про природу та передумови ренесансного танцю в Італії та Франції» (Sim, 2012. n.p.). Останній напрямок огляду джерел дослідження пов'язаний з джерелами щодо життєвого та творчого шляху Дж. Капсбергера. Це стаття В. Коело «Капсбергер» в музичному словнику «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (Coelho, 2001), що містить деякі відомості про виконавську та композиторську творчість Дж. Капсбергера. Також вкажемо на дослідження італійського музикознавця П. Остуні (Ostuni, 2004), присвячене ролі трактату «Libro terzo d'intavolatura di chitarone» Дж. Капсбергера,

важливого джерела для вивчення практики гри на теорбі у ранньобарокову добу. Автор розглядає особливості сольного інструментального виконавства на теорбі, що було новаційним в музикуванні того часу. У роботі також простежується подвійна природа теорби як сольного й ансамблевого (акомпануючого) інструмента та його вплив на формування стилю *basso continuo* й естетики барокового виконавства. Третя книга (*Libro terzo*) трактату Капсбергера розглядається П. Остуні не тільки як збірник творів для басової лютні, а перш за все, як цінний історичний документ епохи, що допомагає зрозуміти засадничі принципи музикування початку XVII століття.

Мета дослідження – виявити особливості сучасного гітарного музикування, які спрямовані на актуалізацію старовинної європейської музики шляхом інтерпретації звукового образу лютні (на прикладі твору «Канаріо» Дж. Капсбергера).

Виклад основного матеріалу дослідження. Джованні Джироламо Капсбергер / Giovanni Girolamo Carpsperger (1580–1651) є композитором та виконавцем італійської ранньобарокової доби. Творча спадщина митця нараховує як велику кількість вокальних творів у різноманітних ранньобарокових жанрах, від мадригалів до мотетів (і сольних, і ансамблевих) у супроводі *basso continuo*, так і сольні інструментальні твори для лютні та басової лютні – теорбі (італ. *chitarrone*, *tiorba*). Водночас найбільшу славу ще за життя Дж. Капсбергеру принесли не ці твори, а його діяльність як блискучого виконавця теорбіста. Інструмент, створений наприкінці XVI століття, вирізнявся подовженим корпусом, довгим грифом і наявністю резонуючих басових струн. Спочатку його призначенням було супроводжувати спів, виконуючи функцію *basso continuo*. Однак італійській композитор надає цьому інструменту геть нового значення: він виводить теорбу за межі традиційної акомпануючої ролі, доводячи її спроможність бути самостійним сольним інструментом. Як зазначає П. Остуні щодо відкриття «*Libro terzo d'intavolatura di Chitarrone*» (Третьої книги творів для теорби Дж. Капсбергера), вона: «...проливає нове світло на процес формування виразних, специфічних для певних інструментів музичних стилів, процес, у якому лютня, а особливо теорба, відігравали вагомую роль» (Ostuni, 2004. р. 271).

Твір, який постав матеріалом нашого дослідження – «Канаріо», належить до Четвертої книги творів для теорби («*Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*»), яка написана у 1640 році та є зразком пізнього стилю Дж. Капсбергера.

Канаріо – галантний танець добарокових часів, за типом моторики дещо подібний до жвавих танців старовинної танцювальної сюїти. Вважається, що канаріо має іспанське походження та розповсюдився Європою у XIV–XVII століттях і. За К. Сім, «...канаріо – танець XVI століття, має 3 або 6 долей в такті. Вважається, що танець походить з Канарських островів біля узбережжя Іспанської Сахари. Іноді танцюється з використанням кастаньєт» (Sim, 2012. р. 7). У старовинному трактаті італійського хореографа Фабріціо Карозо «Танцівник» (Caroso, 1581 [facsimile edition]) зустрічаємо детально прописану хореографію канаріо: «...Спочатку пара танцівників зроблять два розірвані кроки уперед; потім, узявшись за руки, виконають ще чотири кроки: два, взявшись за руки і два, роз'єднавшись. Потім, повернувшись до вікна, зроблять два швидкі кроки вперед (*pasi presti*) і каденцію. Після цього кавалер виконає варіацію танцю канаріо, і, закінчивши її, знову повернеться до вікна, роблячи чотири розділені кроки зі стрибком; у той самий час дама також зробить свої чотири, теж повернувшись до вікна. Потім вони разом виконають два швидкі кроки вперед і каденцію. Далі дама виконає варіацію Канаріо, і, узявшись за ліву руку, вони повторять те саме, що робили на праву сторону. Потім, повернувшись кожен на своє місце, вони виконають ще одну варіацію Канаріо, але іншу від попередньої, як буде показано в танці Канаріо. Потім, разом зробивши два розділені кроки зі стрибком, вони візьмуться за руки у звичайний спосіб і завершать танець реверансом» (Caroso, 1581 [facsimile edition]. р. 69 [р. 182]). Канаріо у XVII–XVIII ст. здебільшого зустрічається як вставний номер старовинної танцювальної сюїти (в клавірних сюїтах Ф. Куперена, балетних сюїтах Г. Персела, Ж.-Б. Люллі тощо).

Архітектонічне улаштування «Канаріо» Дж. Капсбергера (1640) є свідченням зв'язку музики з рухом, моторністю, на що вказує основний структурний елемент її композиції, восьмитакт з двох речень. Зупинимось на загальній характеристиці архітектоніки «Канаріо»,

особливостях його музичної мови та композиційної драматургії. Цей зразок має риси як старовинного інструментального рондо, так і барокових варіацій, оскільки в ньому паритетно співіснують принципи як повтору основної теми, так і варіативності у викладенні в тих розділах, які є прототипами епізодів. Проте невеликий масштаб теми і «безкінечна» кількість її варіативних повторень спонукає збільшити масштаб дослідницької оптики і впорядкувати їх у три розділи.

Структурною основою «Канарію» є восьмитакт, який в парадигмі класичної музичної форми можна було б ідентифікувати як квадратний період (що підтверджує його танцювальне походження), два речення 4+4 такти. Тема ґрунтується на ствердженні центрального елементу модальної системи – фіналісу *G*. Мелодія статична, інтонаційні звороти одноманітні. Перший і другий чотиритакти є ідентичними, утворюючи структуру повтору. При цьому інтонаційна будова всередині чотиритакту теж містить повторювані мотиви. Зазначимо також, що перший структурний елемент, *A*, (тт. 1–8) є доволі аскетичним щодо виразності тематизму, проте цей лаконізм містить в собі необхідні потенції для його численних варіювань, які відбуваються вкрай поступово. Таким чином, перший розділ виконує функцію *initio* в драматургії твору. Наступний розділ, *B*, 4+4, (тт. 9–16), є варіантним розвитком теми *A*. Замість статичного багаторазового повторення фіналісу *G*, центрального опорного звуку, на ритмічний паттерн, який був заданий в розділі *A*, нашаровується тема, яку можна визначити як оповідну ліро-епічну, яка є характерною для баладного типу висловлювання. Помірний темп, вузький амбітус, семантика наративу, використання орнаментики («галантний стиль») апелюють до звукообразу світської культури середньовіччя та Ренесансу.

Наступний етап розвитку, *C* (тт. 17–20) – чотиритакт, який, в свою чергу, є похідним від попереднього баладного розділу, збагачується арпеджованою фактурою та підголосковою поліфонією (втора в терцію). Тематизм розділу *D* (тт. 21–29) має нову якість порівняно з попередніми (які мали інтонаційний зв'язок з першим восьмитактом). Його «інтермедійність», в першу чергу, проявляється на рівні зміни ритмічного малюнку. Ритмічний паттерн

розділу *A* змінюється рівномірною «заколисуючою» вальсовою тридольністю, хвилеподібним рухом звуками тризвуку. Цей хвилеподібний рух є похідним від другого мотивного елементу розділу *A* (див. тт. 2, 4, 6, 8), що вказує на їх інтонаційний зв'язок. Проте, не дивлячись на нього, можна було б увиразнити цю нову якість тематизму як ознаку рефрену. Спираючись на С. Шипа, який визначає рефрен старовинного рондо як той, що ще не зазнав значної міри самостійності і якому властиві наступні ознаки: «...використання теми рефрену в епізодах, <...> незначна міра контрасту між рефреном та епізодами, <...>, використання прийомів варіаційного розвитку» (Шип, 1998. р. 281), ми могли б говорити про зародження рис старовинного рондо в «Канарію». Але, в той же час, ми не можемо визначити його структуру як старовинне рондо, оскільки мозаїчність його структури не має необхідної сталості рондальної будови.

Хоча ми визначили перший тематичний елемент (розділ *A*) як той, що несе функцію зав'язки в драматургії твору, є підстави об'єднати розглянуті розділи (*A – B – C – D*) в певну цілісність, яка бере на себе функцію *initio* в межах більшого масштабу, оскільки кожен з них в подальшому отримає варіантний розвиток в середньому розділі (*motus*). Так, серед виокремлених в середньому розділі варіантних перетворень мотивних елементів першого розділу (*A1* – тт. 29–32; *A2* – тт. 33–40; *A3* – тт. 41–44), третього розділу (*C1* – тт. 45–48, *C2* – тт. 57–64) панівними є наступні прийоми роботи з темою: віддзеркалення мелодичного руху (в експозиції – рух висхідний, в розробковому розділі – низхідний), перенесення теми в інший регістр (наприклад, тт. 49–52 – тема розділу *B* звучить в нижньому регістрі), ускладнення (подрібнення) ритмічного улаштування мелодії при збереженні основного метричного паттерну канарію. Симптоматичним є проведення тем першого та другого розділів в мінорному нахилі (тема *A* – тт. 97–100, тема *B* – тт. 101–104). Реприза теми розділу *A* (тт. 113–120) та теми розділу *B* (тт. 121–132), *terminus*, завершується кодою (тт. 133–125). Таким чином утворюється форма другого порядку, тричасинність. «Канарію» Дж. Капсберґера засвідчує не лише зв'язок музики з моторною природою танцю, а й засвідчує один із важливих етапів

емансипації інструментального композиторського мислення від вокальної традиції на межі Ренесансу і бароко.

Проте звернення сучасних виконавців до цього твору засвідчує не тільки «ностальгію» по витокам європейської інструментальної традиції, а й прагнення розширення й оновлення слухового досвіду, не стільки реконструкції, скільки «живого проживання» історичного музичного тексту. Через старовинну музику сучасний гітарист відкриває інший тип художнього мислення. Вкажемо на деякі особливості виконавської інтерпретації «Канарію». Найбільший виклик для сучасного виконавця становить розшифровка табулатури, оскільки вона сягає декількох рівнів музичної мови у старовинній нотації. Перш за все треба наголосити наявність у XVI – початку XVII ст. різних шкіл нотації, які відрізнялися позначенням ладів та струн (буквенна нотація, цифрова нотація, різний їх напрямок тощо), тому сучасний виконавець має орієнтуватися в специфіці певної традиції для адекватного відтворення музичного тексту. «Існувало кілька систем табулатури. Найбільш відомі французька, італійська, німецька та іспанська. Сьогодні найпоширенішою є французька табулатура <...> На практиці більшість виконавців вважають її легшою для читання» (MacKillop, 2021. р. 2). Наступним викликом постає сфера орнаментики. У бароковій практиці прикраси позначалися умовними знаками або взагалі не розписувалися, тому інтерпретатор повинен добре знати виконавську традицію, аби переконливо розшифрувати мелізматику, реалізуючи специфіку барокової виразності. Інша складність стосується фактури, оскільки виконавцеві необхідно самостійно створювати баланс голосоведіння. Додатковим аспектом інтерпретування є стрій. Як зазначає Роб МакКіллоб, «...варто пам'ятати, що лютні різних розмірів налаштовувалися на різні строї та висоти, що створює труднощі для транскрипторів, які перекладають старовинну табулатуру у звичайну нотацію» (MacKillop, 2021. р. 2).

Зацікавленість сучасних виконавців бароковою музикою підтверджує доволі значна кількість виконавських інтерпретацій «Канарію» Дж. Капсбергега. Вкажемо на декілька найбільш значущих. Одна з них – сценічна реконструкція хореографії у виконанні дуету та теорби Беатріс Пронон / Béatrice Pronon (лютня) та Лоранс

Постіго / Laurence Postigo (теорба) та хореографія Крістін Грімальді / Christine Grimaldi², яка прозвучала на фестивалі «Journées du luth à Toulouse» у 2008 році. У 2015 році на Міжнародному фестивалі виконавців на теорбі «Sei Corde d'Autunno» цей твір було виконано в перекладенні для квартету італійських теорбістів, які спеціалізуються на історично інформованому виконавстві. У складі тріо – Рената Фуско / Renata Fusco, Лоренцо Міхелі / Lorenzo Micheli, Маттео Мела / Matteo Mela та Массімо Лонарді / Massimo Lonardi.

Найбільш влучною вважаємо виконавську інтерпретацію американського гітариста та теорбіста Брендона Еккера / Brandon Acker. Митець – представник виконавської школи Норсвестерн / Northwestern University. Не дивлячись на те, що за основною спеціальністю Б. Еккер – виконавець на академічній гітарі, під час навчання в аспірантурі він захопився старовинною музикою й опанував декілька інструментів – лютню, теорбу, барокову гітару: «...Я вирішив зосередитися на теорбі та бароковій гітарі, проте в мене є архілютня, ще один інструмент, схожий на теорбу, на якій я також намагаюся спеціалізуватися» (Edgar, 2023. n.p.). Участь у фестивалі старовинної музики у м. Медисон, США, стало відправною точкою його шляху як виконавця на теорбі, про що митець згадує в інтерв'ю Г. Едгару: «...імпрізація, стилістичні складнощі – це було для мене на кшталт вищої математики, проте, дивлячись назад, згадую, що я тримав в руках унікальні лютні і теорби, про які я навіть і не мріяв. Спільнота була такою теплою, музика – інтригуючою, а інструменти – цілком захоплюючими» (Edgar, 2023. n.p.). «Канарію» Дж. Дж. Капсбергега митець виконує на інструменті майстра Хосе Мігеля Морено / Jose Miguel Moreno³.

Вкажемо також на виконання «Канарію» одним з авторів статті, І. Тарновецьким, у межах творчого мистецького проєкту «Новий акустичний простір гітарного музикування», виконаний на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

² Див. реконструкцію хореографії «Канарію» за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ZtDyHrGdp6E&list=PL_aal_gX8wF95KMfwnj_63kalGmL8oiEf&index=8

³ Див. інтерпретацію «Канарію» Дж. Капсбергега Б. Еккером за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=imV-sC2UJB0>

у 2025 році. Характерні для цього жанру меторитмічні особливості, табулатурна специфіка зумовили низку завдань для виконавця-інтерпретатора: розшифровка нотації, реконструкція орнаментики, побудова фактурного балансу та імпровізаційність. Саме ця комплексна позиція підкреслює зміщення акценту від виконавця-інтерпретатора до виконавця-дослідника, котрий через власний досвід музикування оновлює сенси старовинного репертуару у сучасному виконавському просторі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Виокремлення особливостей «Канаріо» для теорби Дж. Капсбергера спричинено, перш за все, необхідністю осягнення специфіки сучасного акустичного простору, якому властива відкритість як до інноваційного композиторського мислення, так і для рецепцій звучань минулого. Звернення до спадщини Капсбергера дозволило виявити взаємодію історичного та сучасного музичного мислення у площині гітарного мистецтва, що не обмежується лише реконструкцією музичного тексту, а є формою живого художнього діалогу з минулим. Звуковий образ лютні, трансформований у гітарному виконавстві сучасності, несе функцію не лише тембрової ремінісценції, а й виступає своєрідним «знаком» культурної пам'яті. Через

інтерпретацію таких творів, як «Канаріо» Дж. Капсбергера, сучасний гітарист відкриває можливість поєднання старовинного типу звукової виразності з сучасним мисленням, увиразнюючи готовність рецепції нового акустичного простору до включення старовинної музики, а саме, виконавства на автентичному музичному інструменті – басовій лютні, або теорбі. Така взаємодія унаочнює звучну картину світу та підсумовує розмаїття звучних проявів академічного гітарного музикування, узагальнюючи складну жанрово-стильову сукупність його явищ. Таким чином, сучасне гітарне музикування увиразнює точку перетину, діалог слухача, виконавця, композитора, який є свідченням комунікативного та інтерпретативного аспекту музичної культури та постає як онтосонологічна система.

Перспективи подальших досліджень можуть сягати декількох напрямків. Один з них стосується значення історично інформованого виконавства в царині академічного гітарного мистецтва, його впливу на зміну як естетики акустичного простору, так і аспектів репертуарної політики та виконавської педагогіки. Інший напрямок стосується виокремлення спадщини Дж. Капсбергера в сучасному виконавстві та підходів до інтерпретації табулатури, введення інших творів митця у науковий обіг.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Запорожан Д. *Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності*. Дис. ... доктора філософії. Спеціальність 025 Музичне мистецтво. Харків. ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2025. 199 с.
2. Іванніков Т. *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*: монографія. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
3. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*, 2023. Вип. 19. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>
4. Ключинська Н. *Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)*. Дис. ... доктора філософії. Спеціальність 025 Музичне мистецтво. Львів. Львівський національний університет імені Івана Франка, 2022. 210 с.
5. Шип С. В. *Музична форма від звуку до стилю*: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
6. Caroso F. Il Ballarino. Venetia: Francesco Ziletti, 1581 [facsimile edition]. URL: <https://www.danzeantiche.org/wp-content/uploads/2020/05/Il-Ballarino-Fabritio-Caroso-1581.pdf>
7. Coelho V. A. *Kapsberger*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London; New York, URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=kapsberger&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
8. Edgar H. New Artist of the Month: Plucked Instrument Specialist Brandon Acker. *Musical America Worldwide*, March, 1, 2023. URL: <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=52339&categoryID=2>
9. MacKillop R. *Introduction to The Renaissance Lute for guitar players*. 2021. 11 p. URL: <https://lutesocietyofamerica.org/wp-content/uploads/2021/01/Intro-To-The-Lute-for-Guitar-Players.pdf>

10. Ostuni P. (2004). Il Chitarrone col suono solo e la sua destinazione in seguire quelli che cantano: la riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626). *Società Italiana di Musicologia*. Vol. 39 (2). P. 271-297.

11. Sim K. (2012). Renaissance Court Dance in Italy and France A Short Summary. URL: https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED-REN_Dance_8_31_12.pdf

12. Serhaniuk L., Shapovalova L., Nikolaievska Y., Melnyk S., Zaporozhan D. Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. Vol.7, Issue 4. P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ymd.1559217>

REFERENCES:

1. Zaporizhan, D. (2025). Actualization of the art of countertenor in modern musical performance [Aktualizatsiia mystetstva kontratenora v muzychnomu vykonavstvi suchasnosti] (PhD dissertation). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].

2. Ivannikov, T. (2018). Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity [Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti]. Kamianets-Podilskyi: P. P. Zvoleiko D. H. [in Ukrainian].

3. Ivaniushenko, H. (2023). Historically informed performance as a phenomenon of Ukrainian artistic culture (on the example of the creative and educational activities of the Baroque Chapel Orchestra of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko) [Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestra barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka)]. *Suchasne mystetstvo*, 19, 153–160. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894> [in Ukrainian].

4. Kliuchynska, N. (2022). Historically informed performance and rhetorical parameters of modern interpretation of Ukrainian part-singing music (on the example of works by M. Dyletskyi and I. Domaratskyi) [Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky (na prykladi tvoriv M. Dyletskoho ta I. Domaratskoho)] (PhD dissertation). Ivan Franko National University of Lviv, Lviv [in Ukrainian].

5. Shyp, S. V. (1998). Musical form: from sound to style [Muzychna forma vid zvuku do styliu]. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

6. Caroso, F. (1581). *Il Ballarino*. Venetia: Francesco Ziletti [facsimile edition]. Retrieved from <https://www.danzeantiche.org/wp-content/uploads/2020/05/Il-Ballarino-Fabritio-Caroso-1581.pdf> [in Italian].

7. Coelho, V. A. (n.d.). Kapsberger. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; New York. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=kapsberger&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> [in English].

8. Edgar, H. (2023, March 1). New Artist of the Month: Plucked Instrument Specialist Brandon Acker. *Musical America Worldwide*. Retrieved from <https://www.musicalamerica.com/news/newsstory.cfm?archived=0&storyID=52339&categoryID=2> [in English].

9. MacKillop, R. (2021). Introduction to the Renaissance lute for guitar players. Lute Society of America. Retrieved from <https://lutesocietyofamerica.org/wp-content/uploads/2021/01/Intro-To-The-Lute-for-Guitar-Players.pdf> [in English].

10. Ostuni, P. (2004). Il Chitarrone col suono solo e la sua destinazione in seguire quelli che cantano: la riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626). *Società Italiana di Musicologia*, 39(2), 271–297. [in Italian].

11. Sim, K. (2012). Renaissance Court Dance in Italy and France: A Short Summary. Retrieved from https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED-REN_Dance_8_31_12.pdf [in English].

12. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Melnyk, S., & Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4), 547–600. <https://doi.org/10.51576/ymd.1559217> [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 37.016:78.082.4:784.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-30>

Олена ТІТОВА

концертмейстер кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет імені Івана Франка, вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, Україна, 10008

ORCID: 0009-0008-8024-6284

Ігор СУБОТНИЦЬКИЙ

концертмейстер кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет імені Івана Франка, вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, Україна, 10008

ORCID: 0000-0003-1809-268X

Віктор ЧЕРНІЙ

концертмейстер кафедри мистецької освіти, Житомирський державний університет імені Івана Франка, вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, Україна, 10008

ORCID: 0009-0008-5969-9860

Бібліографічний опис статті: Тітова, О., Суботницький, І., Черній, В. (2025). Особливості концертмейстерської діяльності на уроках фахової підготовки студентів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 237–243, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-30>

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

Стаття присвячена комплексному аналізу концертмейстерської діяльності у класі академічного співу, що розглядається як багатогранний вид музично-виконавської та педагогічної роботи, який вимагає поєднання майстерності піаніста, аналітичної глибини та психологічної чутливості.

Дослідження мало на меті здійснити комплексний аналіз і розкрити багатогранну сутність концертмейстерської діяльності у класі академічного співу, визначивши її специфічні особливості, ключові професійні вимоги та виокремивши її рівноправну педагогічну, виконавську та психологічну роль у фаховій підготовці майбутніх вокалістів.

Використано методи системного та функціонального аналізу для дослідження концертмейстерської діяльності як складного багатокомпонентного процесу. Застосовано порівняльно-описовий метод для визначення специфіки роботи з вокалістами (з акцентом на злитті музики й слова та необхідності дикційної чутливості) на противагу акомпануванню інструменталістам. Використано структурно-логічний підхід для виділення та обґрунтування ключових функцій концертмейстера (навчальна, виховна, розвивальна, психологічна).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше здійснено систематизація та деталізація функцій концертмейстера у класі академічного співу як повноцінного педагога-наставника та співавтора. Обґрунтовано, що професійна діяльність концертмейстера є не лише виконавською, але й вимагає високої психологічної компетентності та емпатії для створення атмосфери довіри, зняття сценічного хвилювання та забезпечення гармонійного зростання студента. Розкрито, що інтерпретаційна співтворчість є ключовою складовою, яка інтегрує глибокий аналіз вокальної партії та гнучку реакцію на художній задум.

Висновки дослідження полягають у тому, що концертмейстерська діяльність у класі академічного співу є рівноправною та інтегративною частиною освітнього процесу, яка вимагає від фахівця поєднання технічної досконалості, глибокого аналізу, гнучкості, ансамблевого слуху та чуйної педагогічної підтримки. Концертмейстер виконує роль опори та натхненника, формуючи у студента професійне мислення, художній смак та сценічну впевненість. Саме завдяки такому комплексному функціоналу забезпечується ефективне професійне становлення майбутніх вокалістів.

Ключові слова: концертмейстер, вокаліст, уроки фахової підготовки, клас академічного співу, професійні якості, педагогічний аспект.

Olena TITOVA

Concertmaster of the Department of Art Education, Ivan Franko Zhytomyr State University, Velyka Berdychivska St, 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008

ORCID: 0009-0008-8024-6284

Ihor SUBOTNYTSKYI

Concertmaster of the Department of Art Education, Ivan Franko Zhytomyr State University, Velyka Berdychivska St, 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008

ORCID: 0000-0003-1809-268X

Viktor CHERNII

Concertmaster of the Department of Art Education, Ivan Franko Zhytomyr State University, Velyka Berdychivska St, 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008

ORCID: 0009-0008-5969-9860

To cite this article: Titova, O., Subotnytskyi, I., Chernii, V. (2025). Osoblyvosti kontsertmeisterskoi diialnosti na urokakh fakhovoi pidhotovky studentiv [Specific features of concertmaster activity in students' professional training]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 237–243, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-30>

SPECIFIC FEATURES OF CONCERTMASTER ACTIVITY IN STUDENTS' PROFESSIONAL TRAINING

The article is devoted to a comprehensive analysis of concertmaster activity in the academic singing class, which is considered a multifaceted type of musical performance and pedagogical work requiring a combination of pianist mastery, analytical depth, and psychological sensitivity.

The purpose of the research is to carry out a complex analysis and reveal the multidimensional essence of concertmaster activity in the academic singing class, to determine its specific features and key professional requirements, and to outline its equal pedagogical, performing, and psychological roles in the professional training of future vocalists.

Methods of systemic and functional analysis were applied to study concertmaster activity as a complex multicomponent process. The comparative-descriptive method was used to define the specifics of working with vocalists (with an emphasis on the fusion of music and text, and the need for dictional sensitivity) as opposed to accompanying instrumentalists. The structural-logical approach was employed to identify and substantiate the key functions of the concertmaster (educational, formative, developmental, psychological).

The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time, the functions of the accompanist in the academic singing class are systematized and detailed as those of a full-fledged teacher-mentor and co-author. It is substantiated that the concertmaster's professional activity is not only performative but also requires a high level of psychological competence and empathy to create an atmosphere of trust, relieve stage anxiety, and ensure the student's harmonious development. It is revealed that interpretive co-creativity is a key component integrating deep analysis of the vocal part and a flexible response to the artistic intent.

The study concludes that concertmaster activity in the academic singing class is an equal and integrative part of the educational process, requiring from the specialist a combination of technical excellence, deep analysis, flexibility, ensemble hearing, and sensitive pedagogical support. The concertmaster serves as a support and source of inspiration, fostering in the student professional thinking, artistic taste, and stage confidence. Such a comprehensive functional approach ensures the effective professional formation of future vocalists.

Key words: concertmaster, vocalist, professional training lessons, academic singing class, professional qualities, pedagogical aspect.

Актуальність проблеми. Сучасна система мистецької освіти спрямована на формування високопрофесійних виконавців, здатних до самостійної інтерпретації музичних творів, творчої взаємодії та художнього самовираження. У цьому контексті концертмейстерська діяльність посідає особливе місце, адже вона

є не лише супровідною ланкою у вокальному навчанні, а й потужним педагогічним, комунікативним і творчим чинником формування виконавської культури студентів.

Особливої актуальності ця проблема набуває у класі академічного співу, де якість навчального процесу значною мірою залежить

від професійної майстерності концертмейстера. Саме він забезпечує гармонічну єдність між вокальною партією та інструментальним супроводом, сприяє розвитку музичного слуху, ритмічної стабільності, відчуття ансамблю та художньо-емоційної виразності студента. Умови сучасної мистецької освіти вимагають від концертмейстера не лише технічної досконалості, а й педагогічної компетентності, гнучкого мислення, психологічної чутливості й здатності до співтворчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика концертмейстерської діяльності привертала увагу багатьох науковців, які розглядали її крізь призму різних аспектів професійної практики. Зокрема, питання підготовки майбутніх концертмейстерів у закладах вищої освіти досліджували Л. Масол, О. Олексюк та О. Мартинів, зосереджуючись на методологічних підходах до формування фахових компетентностей. Вагомий внесок у вивчення ролі концертмейстера у становленні виконавської майстерності студентів та у висвітлення особливостей його взаємодії з вокалістами й інструменталістами зробили А. Бондаренко, Н. Коцорба, П. Шиманський та О. Нікітська. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера в академічному освітньому просторі досліджують Н. Журавльова та І. Каленик. В той же час, більш глибоких досліджень потребує тематика концертмейстерської діяльності на уроках фахової підготовки студентів (у класі академічного співу), зокрема, через розробку нових методичних підходів, впровадження сучасних технологій та активну співпрацю між концертмейстерами та вокалістами.

Мета дослідження – з'ясувати специфіку концертмейстерської діяльності на уроках фахової підготовки студентів (у класі академічного співу), визначити її педагогічні, виконавські та психологічні аспекти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концертмейстерська діяльність – це багатогранний вид музично-виконавської та педагогічної роботи, який поєднує в собі майстерність піаніста, аналітичну глибину музикознавця, чутливість педагога і гнучкість партнера-ансамбіста. Вона передбачає не лише технічно досконале володіння інструментом, а й уміння відчувати й підтримувати виконавця, створювати гармонійний ансамбль і художню

цілісність звучання. Концертмейстер є співавтором музичного процесу – він допомагає розкрити зміст твору, формує його динамічний розвиток, підкреслює емоційні кульмінації, тонко реагує на темпові та динамічні зміни партнера. Особливу роль концертмейстер відіграє у вокальній підготовці студентів, адже саме через його акомпанемент співак відчуває опору, гармонічну основу, ритмічну стабільність і художній напрям виконання.

У роботі з вокалістами концертмейстер виконує функції наставника, психолога й інтерпретатора, який уміє передати підтекст музики, смислові акценти, відтінки емоцій. Його діяльність вимагає глибокої емпатії, розвиненого музичного слуху, аналітичного мислення, комунікативних навичок і високої відповідальності за кінцевий результат (Молчанова, 2022). Саме тому концертмейстерська діяльність є не другою, а рівноправною складовою мистецької освіти й професійного становлення майбутніх виконавців.

Якщо розглядати роботу концертмейстера у класі академічного співу, то вона має особливу специфіку, яка відрізняє її від акомпанування інструменталістам. Вона ґрунтується на тісній взаємодії з вокалістом, адже саме співак є носієм основного художнього змісту, а акомпанемент покликаний не лише підтримувати, а й художньо розкривати й підсилювати цей зміст. Концертмейстер повинен тонко відчувати злиття музики й слова, адже саме слово у вокальному мистецтві формує емоційно-смыслову основу виконання. Тому його діяльність потребує глибокого знання тексту, драматургії, артикуляційних моментів і логіки вокальної фрази (Ашихміна, 2019).

Одним із головних завдань концертмейстера є створення опори для вокаліста – як ритмічної, так і гармонічної. Через точне відтворення гармонічної структури, відчуття темпової свободи та дихання концертмейстер допомагає студентові сформувати стабільність інтонації, впевненість у музичному русі, природність фразування. Для цього він повинен мати надзвичайно розвинене відчуття ансамблю, бути уважним до дихання, артикуляції, динамічних нюансів співака, адже вокальне виконання має живу, пластичну природу, і будь-яке відхилення темпу чи агогіки вимагає миттєвої реакції (Повзун, 2005).

Специфічною рисою концертмейстерської діяльності у вокальному класі є емоційна чутливість і психологічна підтримка виконавця. Студент-вокаліст часто переживає труднощі, пов'язані з диханням, чистотою інтонування, страхом сцени чи невпевненістю у власних силах. Тому концертмейстер має створювати атмосферу спокою, довіри, творчого натхнення. Його гра повинна надихати, стимулювати до вільного, щирого співу. У цьому контексті він виступає не лише як виконавець, а і як психологічний партнер, який допомагає співакові розкрити внутрішній світ і донести його до слухача (Бонь, 2017).

Не менш важливою є й інтерпретаційна співтворчість концертмейстера. Він бере участь у розкритті художнього задуму твору, у виборі темпових, динамічних і агогічних рішень, у відтворенні стилістичних особливостей музики різних епох. Наприклад, у класичних аріях акомпанемент відзначається чіткістю і стриманістю, у романтичних творах – емоційною насиченістю, широким динамічним діапазоном і рельєфною педалізацією. Концертмейстер повинен уміти адаптуватися до різних композиторських стилів – від Баха до сучасних авторів, зберігаючи при цьому єдність інтерпретаційного задуму з вокальною партією (Ніколаєва, 2002).

Крім того, специфікою роботи концертмейстера у класі академічного співу є володіння дикційною чутливістю. Він повинен розуміти, де співакові потрібна пауза для дихання, як зміна голосної впливає на тембр, і яким чином гармонічний супровід може підкреслити смислові акценти поетичного тексту. Таке глибоке відчуття мовної інтонації дає змогу акомпаніатору органічно підсилювати емоційний зміст пісні чи арії, створюючи відчуття єдиного музичного «дихання» (Повзун, 2005).

Таким чином, специфіка концертмейстерської діяльності у класі академічного співу полягає у поєднанні технічної досконалості, інтерпретаційної свободи, педагогічної чуйності та психологічної підтримки. Концертмейстер виступає не лише акомпаніатором, а повноцінним співавтором художнього процесу, який допомагає студентові сформулювати власний вокальний стиль, розвинути музичну уяву й віднайти індивідуальний темброво-емоційний світ. Саме у такій творчій співпраці

народжується справжня художня виразність, що є головною метою академічного вокального навчання.

Своєю чергою, О. Боровицька називає такі особливості концертмейстерської роботи на уроках фахової підготовки студентів (у класі академічного співу):

1. Глибокий аналіз вокальної партії. Однією з головних особливостей концертмейстерської діяльності в академічному співі є необхідність глибокого аналітичного опрацювання вокальної партії. Концертмейстер повинен знати вокальний текст настільки ж добре, як і сам співак, адже його завдання – передбачити всі технічні та художні труднощі, що можуть виникнути під час виконання. Для цього акомпаніатор вивчає не лише нотний матеріал, а й літературний текст, його зміст, логіку фразування, пунктуацію, поетичні образи та підтекст.

Такий аналіз допомагає концертмейстеру розуміти, де співакові потрібно зробити дихання, на яких словах варто підкреслити інтонаційний центр, як змінюється динаміка відповідно до розвитку драматургії твору. Глибоке знання вокальної партії дозволяє акомпаніатору тонко узгоджувати гармонічний супровід із вокальною лінією, забезпечуючи природне злиття голосу та фортепіано. У цьому сенсі концертмейстер виступає своєрідним аналітиком, який розшифровує музично-поетичну структуру твору й допомагає студентові усвідомлено працювати над нею (Боровицька, 2020).

2. Гнучкість у темпі та динаміці. Вокальне мистецтво має глибоко індивідуальний характер, тому концертмейстер повинен володіти високим рівнем гнучкості у темпово-динамічних співвідношеннях. Співак у процесі виконання може змінювати темп залежно від дихання, емоційного стану чи художнього задуму, і акомпаніатор має миттєво реагувати на ці зміни. Відсутність такої реакції порушує ансамблеву єдність і позбавляє виконання живої виразності.

Гнучкість проявляється у вмінні концертмейстера утримувати стабільний пульс при одночасному збереженні емоційної пластичності. Він повинен передчувати найменші коливання темпу, підтримувати співака у фразах, де потрібно «дихати з музикою». Динамічна гнучкість також має вирішальне значення – акомпанемент не повинен домінувати,

а лише делікатно підтримувати голос, підкреслювати кульмінаційні моменти, пом'якшувати звучання у ліричних епізодах. Уміння гнучко реагувати на виконавські особливості співака свідчить про високий професійний рівень концертмейстера та його музично-психологічну зрілість (Боровицька, 2020).

3. Розвиток ансамблевого слуху. Одним із ключових професійних умінь концертмейстера є ансамблевий слух – здатність чути не лише власну партію, а й весь музичний простір твору, у якому вокаліст і акомпаніатор взаємодіють як рівноправні партнери. Розвиток ансамблевого слуху забезпечує точну координацію вступів, дихань, пауз, кульмінаційних акцентів.

У процесі занять концертмейстер уважно стежить за інтонацією, тембром, артикуляцією співака, підлаштовуючи своє звучання до вокального тембру. Така чутливість створює відчуття єдиного музичного організму, де голос і фортепіано не змагаються, а гармонійно доповнюють одне одного. Крім того, розвиток ансамблевого слуху виховує у студента-вокаліста навички слухової концентрації, дисциплінує ритмічне відчуття й формує відчуття партнерства, що є необхідним для сценічної практики (Боровицька, 2020).

4. Інтерпретаційна співтворчість. Концертмейстерська діяльність у вокальному класі неможлива без «інтерпретаційної співтворчості». Концертмейстер не є пасивним акомпаніатором, який лише виконує нотний текст; він бере активну участь у формуванні художнього задуму твору, розкритті його емоційного змісту та стильових особливостей.

Під час роботи над твором концертмейстер, разом зі співаком і педагогом, обговорює концепцію виконання: визначає характер звучання, темпові відтінки, динамічні кульмінації, стильову точність, особливості педалізації та штрихів. У процесі репетицій між концертмейстером і вокалістом виникає своєрідний творчий діалог, у якому кожен пропонує власне бачення інтерпретації (Боровицька, 2020).

Концертмейстер має володіти широким художнім мисленням, знати історико-стильові особливості вокального репертуару – від барокових арій до романтичних романсів і сучасних композицій. Завдяки цьому він здатен не лише підтримувати, а й розкривати емоційний підтекст музики, виявляти глибину ідеї твору.

Така співтворчість збагачує навчальний процес, сприяє розвитку у студентів художньої уяви, аналітичного мислення та сценічної культури.

Т. Молчанова відзначала, що педагогічний аспект концертмейстерської діяльності також є одним із найважливіших складників підготовки студентів у мистецьких закладах освіти, особливо у сфері академічного співу. Концертмейстер у цьому контексті виступає не лише як виконавець і партнер по ансамблю, а й як педагогічна фігура, що безпосередньо впливає на формування професійних, художніх і особистісних якостей майбутнього музиканта. Його робота тісно пов'язана з процесом навчання, виховання музичного мислення, розвитку слухової уваги, сценічної впевненості й творчої самостійності студента (Молчанова, 2016).

Передусім педагогічна функція концертмейстера полягає у формуванні в студента вміння слухати й мислити музично. Через акомпанемент студент засвоює принципи гармонійного слуху, тембрового балансу, відчуття ритму та музичного дихання. Концертмейстер сприяє розвитку ансамблевого чуття, допомагає співакові навчитися орієнтуватися у музичному просторі, спиратися на гармонічну основу, чути власний голос у співвідношенні з фортепіанним супроводом. Це сприяє виробленню усвідомленого ставлення до інтонації, дикції, фразування, що є необхідним для становлення професійного вокаліста (Молчанова, 2016).

Крім того, концертмейстер виступає як методичний посередник між викладачем і студентом. Його роль полягає у тому, щоб практично реалізувати педагогічні настанови викладача співу під час виконання, закріплювати їх у процесі роботи з репертуаром, показувати студенту приклади правильного музичного мислення, темпової логіки, динамічних відтінків. У спільній роботі над твором він допомагає вокалістові не лише технічно опанувати партію, а й усвідомити її художній сенс, логіку розвитку музичного образу, емоційну драматургію. Таким чином, концертмейстер виконує навчально-коригувальну функцію, сприяючи глибшому розумінню змісту музики та розвитку інтерпретаційних навичок студента (Полярчук, 2012).

Не менш важливим є виховний компонент концертмейстерської діяльності. У тісній співпраці з викладачем концертмейстер формує у студентів такі риси, як відповідальність,

дисциплінованість, уважність, колективність та емоційна культура. Через спільну творчість виховується здатність до партнерства, взаємоповаги, готовності слухати й підтримувати іншого. Концертмейстер власним прикладом демонструє професійні стандарти поведінки в ансамблі, етичні норми спілкування на репетиції та під час виступу (Полярчук, 2012).

Особливої ваги набуває психологічна підтримка студента, яку надає концертмейстер. Вокальне мистецтво – це глибоко особистісна сфера, у якій будь-яка емоційна напруга чи невпевненість можуть вплинути на якість виконання. Тому концертмейстер повинен виявляти педагогічний такт, емпатію, доброзичливість і терпіння, створюючи атмосферу довіри та безпеки. Від того, наскільки комфортно студент почувається під час спільної роботи, залежить ефективність його творчого розвитку. Концертмейстер уміє підтримати співака у складних моментах – під час сценічного виступу, на іспиті чи конкурсі – допомогти йому зосередитися, зняти емоційне напруження, знайти внутрішню рівновагу (Сергієнко, 2019).

Іще одним важливим аспектом є розвивальна функція концертмейстера. Працюючи зі студентом, він не просто супроводжує, а й активно формує його музичне мислення, розвиває уяву, творчу ініціативу та здатність до самостійного аналізу твору. У процесі занять акомпаніатор спонукає студента мислити художньо, шукати власне трактування образу, розуміти зв'язок між емоційним і технічним боком виконання. Таким чином, концертмейстер сприяє розвитку творчої індивідуальності майбутнього артиста (Локшина, 2021).

Отже, педагогічний аспект концертмейстерської діяльності у класі академічного співу полягає у гармонійному поєднанні навчальної, виховної, розвивальної та психологічної

функцій. Концертмейстер – це не лише акомпаніатор, а й педагог-наставник, який через спільну творчість формує у студента професійне мислення, художній смак, емоційну культуру та сценічну впевненість. Саме завдяки такому комплексному впливу концертмейстерська діяльність стає важливою складовою фахової підготовки вокалістів і сприяє їх гармонійному особистісному й мистецькому зростанню.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Концертмейстерська діяльність на уроках фахової підготовки студентів (особливо у класі академічного співу) є багатогранною та рівноправною складовою мистецької освіти, що виходить далеко за рамки простого акомпанування. Концертмейстер виступає як співавтор, інтерпретатор, педагог-наставник і психологічний партнер, поєднуючи технічну досконалість піаніста з глибоким аналізом вокальної партії, гнучкістю у темпі та динаміці, а також емоційною чутливістю до співака. Його ключові завдання включають створення ритмічної й гармонічної опори для вокаліста, розвиток ансамблевого слуху та активну участь у формуванні художнього задуму твору, враховуючи специфіку злиття музики й слова. Таким чином, у цій творчій співпраці концертмейстер відіграє вирішальну роль у формуванні професійного мислення, сценічної впевненості та гармонійному особистісному й мистецькому зростанні майбутнього вокаліста.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у розробці проблематики концертмейстерської діяльності як інструменту формування психологічної стійкості та творчої самостійності вокалістів. Цікавим, на нашу думку, може бути вивчення впливу стилю взаємодії «концертмейстер-співак» на рівень сценічного хвилювання, інтонаційну чистоту та емоційну розкритість студента.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ашихміна Н.В. Концертмейстерський клас: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Одеса: Університет Ушинського, 2019. 206 с.
2. Бонь Л.М. Специфіка професійної діяльності концертмейстера. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Дніпро, 24-25 лютого 2017 року). Херсон: ВД «Гельветика», 2017. С. 70-73.
3. Боровицька О. Концертмейстерська робота на уроках фахової підготовки студентів (вокал). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2020. Вип. 36. С. 57-62.
4. Локшина О. Специфіка діяльності концертмейстера в класі сольного співу. *Педагогічна думка*. 2021. №13. С. 221-229.

5. Молчанова Т. Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ*. 2022. № 47. С. 67-73.
6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 5-те вид., доп. Львів: СПОЛОМ, 2016. 216 с.
7. Ніколаєва Л.М. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами: методичні рекомендації. Київ, 2002. 196 с.
8. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 189 с.
9. Полярчук О.Д. Деякі аспекти концертмейстерської діяльності. *Теоретичні та практичні питання культурології*: зб. наук. праць НМАУ. 2012. Вип. 13. С. 86-92.
10. Сергієнко С.М. Психологічна взаємодія концертмейстера та соліста-виконавця як невід'ємна компонента успішного виступу. *Young Scientist*. 2019. №11. С. 253-256.

REFERENCES:

1. Ashykhmina N.V. (2019) Kontsertmeisterskyi klas: navchalnyi posibnyk dlia zdobuvachiv vyshchoi osvity. [Concertmaster class: a basic textbook for advanced education]. Odesa: Universytet Ushynskoho. 206 s [in Ukrainian].
2. Bon L.M. (2017) Spetsyfyka profesiinoi diialnosti kontsertmeistera. [Specifics of the professional activity of an accompanist]. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (m. Dnipro, 24-25 liutoho 2017 roku). Kherson: VD «Helvetyka». 70-73 [in Ukrainian].
3. Borovytska O. (2020) Kontsertmeisterska robota na urokakh fakhovoi pidhotovky studentiv (vokal). [Accompanist's work at the lessons of vocal training for students (vocals)]. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. 36. 57-62 [in Ukrainian].
4. Lokshyna O. (2021) Spetsyfyka diialnosti kontsertmeistera v klasi solnoho spivu. [Specifics of the activity of an accompanist in the solo class]. Pedahohichna dumka. №13. 221-229 [in Ukrainian].
5. Molchanova T. (2022) Model navchannia kontsertmeisterstva u muzychnykh zakladakh fakhovoi vyshchoi osvity Ukrainy. [A model for the development of accompanism in the musical institutions of the great world of Ukraine]. Visnyk KNUKіM. 47. 67-73 [in Ukrainian].
6. Molchanova T. (2016) Mystetstvo pianista-kontsertmeistera: navchalnyi posibnyk. [The Mystery of a Pianist-Accompanist: The Basic Guide]. 5-te vyd., dop. Lviv: SPOLOM, 216 s [in Ukrainian].
7. Nikolaieva L.M. (2002) Osoblyvosti roboty kontsertmeistera nad vokalnymy tvoramy: metodychni rekomendatsii. [Peculiarities of the accompanist's work on vocal works: methodological recommendations]. Kyiv. 196 s [in Ukrainian].
8. Povzun L. (2005) Naukovi i khudozhni aspekty mystetskoï diialnosti pianista-kontsertmeistera: dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. [Scientific and artistic aspects of the mystical activity of a pianist-accompanist: dis. ...cand. mysticism]. Kyiv. 189 s [in Ukrainian].
9. Poliarchuk O.D. (2012) Deiaki aspekty kontsertmeisterskoi diialnosti. [Some aspects of accompanist activity]. Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii: zb. nauk. prats NMAU. 13. 86-92 [in Ukrainian].
10. Serhiienko S.M. (2019) Psykholohichna vzaiemodiia kontsertmeistera ta solista-vykonavtsia yak nevidiemna komponenta uspishnoho vystupu. [The psychological interaction between the accompanist and the Viconian soloist is an unknown component of a successful performance]. Young Scientist. 11. 253-256 [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 787:786:78.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>**Ірина ТОВАРНИЦЬКА***творча аспірантка 2-го року навчання кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000***ORCID:** 0009-0001-7079-3929

Бібліографічний опис статті: Товарницька, І. (2025). Взаємодія піаніста та струнника у камерно-ансамблевому просторі: технологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 244–250, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>

ВЗАЄМОДІЯ ПІАНІСТА ТА СТРУННИКА У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ПРОСТОРИ: ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті полягає у виявленні особливостей взаємодії піаніста з виконавцем на струнно-смичковому інструменті з технологічної точки зору з урахуванням специфіки техніки звуковидобування кожного інструмента. **Методологія дослідження** базується на сукупності наукових підходів, що сприяють розкриттю обраної проблематики, серед яких: компаративний метод для порівняння особливостей артикуляції та прийомів звуковидобування на різних інструментах; емпіричний метод використовується для фіксації реальних ситуацій ансамблевої гри, виявлення проблем інтонаційної, штрихової та тембрової узгодженості; описовий метод спрямований на систематизацію та узагальнення висновків щодо технологічного аспекту ансамблевої взаємодії. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфічних технологічних механізмів ансамблевої взаємодії між піаністом і струнником, що базуються на порівняльному аналізі їх виконавських прийомів. Уперше проаналізовано співвідношення штрихів струнно-смичкових інструментів і фортепіано в ансамблевій практиці, прослідковано їхню взаємозалежність та визначено практичні шляхи досягнення єдності артикуляційно-тембрового звучання в камерно-інструментальному ансамблі, що слугує невід'ємною частиною вдалої ансамблевої комунікації. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що співпраця музикантів у камерному ансамблі відбувається в процесі постійного діалогу та творчої взаємодії, де вирішальне значення мають як виконавська майстерність і технічна підготовка, так і глибоке розуміння специфіки звуковидобування, артикуляції та органологічних характеристик кожного інструмента. Доведено, що взаємодія піаніста та виконавця на струнно-смичковому інструменті в ансамблевому музикуванні ґрунтується на взаємному узгодженні артикуляційних, тембрових і динамічних засобів виразності, що забезпечує інтонаційну єдність ансамблевого виконання. Запропоновано практичні шляхи досягнення максимально однорідного звучання на перший погляд «конфліктних» по тембру та принципу звуковидобування інструментів. Виявлено, що фортепіано, завдяки своїй тембровій гнучкості та широкому динамічному діапазону, виконує функцію своєрідного «посередника» в ансамблі, забезпечуючи темброву акомодацию та баланс звучання. Таким чином, визначено, що свідоме використання виконавських прийомів, артикуляційних і тембрових відповідників у грі на фортепіано сприяє формуванню якісно нового рівня ансамблевої взаємодії, заснованої на співтворчості, слуховій чутливості та інтерпретаційній узгодженості.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, технологічні особливості звуковидобування, темброве співвідношення, штрихи, ансамблева взаємодія, творча комунікація, інтерпретаційна узгодженість.

Iryna TOVARNYTSKA*Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65000***ORCID:** 0009-0001-7079-3929

To cite this article: Tovarnytska, I. (2025). Vzaiemodiia pianista ta strunnyka u kamerno-ansamblevomu prostori: tekhnolohichnyi aspekt [Interaction between pianist and string player in chamber ensemble setting: technological aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 244–250, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>

INTERACTION BETWEEN PIANIST AND STRING PLAYER IN CHAMBER ENSEMBLE SETTING: TECHNOLOGICAL ASPECT

The purpose of the article is to identify the specific features of interaction between a pianist and a performer on a string instrument from a technological perspective, taking into account the peculiarities of sound production techniques

of each instrument. **The research methodology** is based on a set of scientific approaches that contribute to revealing the chosen issue, including: the comparative method – used to analyze articulation and sound production techniques on different instruments; the empirical method – applied to record real situations of ensemble performance and identify problems of intonational, bowing, and timbral coordination; and the descriptive method – aimed at systematizing and generalizing conclusions regarding the technological aspect of ensemble interaction. **The scientific novelty** lies in identifying specific technological mechanisms of ensemble interaction between the pianist and the string player, based on a comparative analysis of their performance techniques. For the first time, the correlation between bowing techniques of string instruments and piano articulation in ensemble practice has been analyzed, their interdependence traced, and practical ways of achieving unity of articulatory and timbral expression in a chamber-instrumental ensemble have been determined, which constitutes an integral part of effective ensemble communication. **Conclusion.** The study established that collaboration between musicians in a chamber ensemble takes place through constant dialogue and creative interaction, where both technical mastery and a deep understanding of the sound production specifics, articulation, and organological characteristics of each instrument are crucial. It has been proven that the interaction between the pianist and the string performer in ensemble playing is based on the mutual coordination of articulation, timbre, and dynamic means of expression, ensuring intonational unity of performance. Practical approaches to achieving the most homogeneous sound between instruments that are seemingly “conflicting” in timbre and sound production principles have been proposed. It was found that the piano, due to its timbral flexibility and wide dynamic range, functions as a kind of “mediator” in the ensemble, ensuring timbral accommodation and sound balance. Thus, it has been determined that the conscious use of performance techniques, articulation, and timbral correspondences in piano playing contributes to forming a qualitatively new level of ensemble interaction based on co-creativity, aural sensitivity, and interpretative coherence.

Key words: chamber-instrumental ensemble, technological aspects of sound production, timbral correlation, articulation, ensemble interaction, creative communication, interpretative coherence.

Актуальність проблеми зумовлена необхідністю глибшого розуміння технологічних засад взаємодії піаніста та струнника в ансамблевому виконавстві, у зв'язку з константністю, розповсюдженістю поєднання фортепіано в дуєті саме зі струнно-смичковими інструментами, такими, як скрипка, альт та віолончель. Враховуючи те, що в камерно-ансамблевих творах поширеним є прийом імітації, методичні роботи часто надають настанови щодо зближення фортепіанного тембрового забарвлення або штрихових прийомів до звучання струнного інструменту. Проте недостатня обізнаність піаністів із технологічними особливостями артикуляції та звуковидобування струнно-смичкових інструментів нерідко призводить до інтуїтивного, неусвідомленого наслідування, що знижує художню переконливість ансамблевого виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика ансамблевого виконавства неодноразово ставала предметом наукових розвідок вітчизняних і зарубіжних дослідників. Теоретичні засади ансамблевої взаємодії, принципи спільного музикування та узгодженості виконавських дій розглянуто у працях Л. Омеляненка, О. Сидоренко, І. Смірної, М. Калашник, Л. Повзун, О. Щербакової, І. Бермес, І. Польської та ін. У наукових дослідженнях цих авторів висвітлюються питання ансамблевої комунікації між виконавцями,

тембрової взаємодії інструментів, а також формування спільної інтерпретаційної концепції. Особливу увагу систематизації фортепіанних артикуляційних прийомів приділено у статті Л. Касьяненко, струнно-смичкових – у праці В. Стеценко. Водночас, попри наявність значної кількості досліджень, технологічний аспект взаємодії піаніста зі струнником, практичні прийоми вирішення завдань ансамблевої взаємодії, зокрема порівняння штрихових, артикуляційних і тембрових засобів виразності, залишається недостатньо висвітленим у сучасній музикознавчій літературі.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей взаємодії піаніста з виконавцем на струнно-смичковому інструменті з технологічної точки зору з урахуванням специфіки техніки звуковидобування кожного інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твори для камерно-ансамблевих складів для різних інструментів (струнних, духових або мішаних) за участю фортепіано є значним жанровим пластом світової музичної спадщини. Гра в ансамблі надає можливість кожному з учасників набути досвід особистісної та творчої взаємодії, допомагає навчитися чути себе й інших, а також знаходити оптимальні способи досягнення гармонії в **творчій комунікації**.

Від кількісного складу ансамблю (мала група або велика спільність учасників) залежать особливості, які полягають у взаєморозумінні один

одного, творчій злагодженості, синхронності, відповідності штрихів та динаміки, побудови фактурної перспективи, знаходження інструментально-рольової взаємодії тощо.

Поняття «ансамбль» походить від французького слова *ensemble* – разом, що означає єдність, співзвуччя, узгодженість. Це гармонійне виконання музичного твору кількома музикантами або єдиний злагоджений художній колектив із декількох виконавців, які своєю діяльністю реалізують спільну мету – створення художнього продукту. Поняття **камерного ансамблю** за визначенням І. Польської представляє собою «феномен замкнутого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі (мікрокосмі) через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва» (Польська, 2010, с. 6–7).

Основою майстерності колективу за слушною думкою Л. Омеляненка є «копітка спільна робота, у процесі якої досягається необхідна злагодженість виконання музичного твору, його цілісне художньо-образне звучання, завдяки зусиллям кожного ансамбліста» (Омеляненко, 2018, с. 87). Отже, ансамблевий простір перетворюється на сферу спільної **творчої взаємодії** виконавців, у межах якої розподіл функцій відбувається за принципом узгодженості їхніх дій під час інтерпретації ансамблевої партитури. Як зазначено у методичних рекомендаціях для вищих навчальних закладів під назвою «Ансамблева гра та акомпонування як різновиди спільної музично-виконавської діяльності», – основним завданням такої взаємодії стає досягнення точного узгодження всіх фактурних складових твору, логічної послідовності у формуванні музичних фраз і розділів, а також природності й непомітності для слухача численних переходів і стиків музичного розвитку» (що, як відомо, свідчить про високий рівень виконавської майстерності), а також «злагодженості всього комплексу віртуозно-технічних прийомів, гармонійної узгодженості інтонаційної, артикуляційної та темпо-ритмічної сфер.

Вводячи поняття «ансамблевого інструменталізму», сутність якого полягає у створенні під час спільної гри ансамблевої інтерпретації завдяки поєднанню характеристик інструментів (звучання, технологія гри), та особливостей самих музикантів (виконавський стиль,

взаємодія), Л. Повзун наголошує на специфічній властивості цього явища, визначаються передусім органологічні характеристики кожного інструмента, адже «музична думка потребує матеріально-фізичної основи відтворення на певних інструментах. [...] Важливим чинником у сфері ансамблевої творчості є технологічно-виразові можливості інструментарію, що передбачає як матеріально-фізичні показники інструментів ансамблю, так і акустичні, темброві, динамічні, артикуляційні» (Повзун, 2015, с. 89).

Таким чином, діяльність ансамблю в його різновидах ґрунтується на взаємодії інструменталістів, які мають різні якісні звукові та виконавські характеристики, втім, гармонійно співдіють для «прочитання» музичного опусу.

Найбільш розповсюдженим складом у камерно-інструментальному ансамблі, до якого зверталися і продовжують звертатися композитори, є поєднання фортепіано у дуєті зі струнно-смичковими інструментами (скрипка/альт/віолончель). Таке інструментальне поєднання забезпечує широкий спектр тембрових і динамічних співвідношень та відкриває великі можливості для розвитку **діалогічної взаємодії** між виконавцями. Не випадково І. Польська відносить дуєти струнних із фортепіано до константних ансамблевих жанрів, тобто таких, які відрізняються «високим рівнем жанрової стійкості, структурно-рольовою, темброво-фонічною та змістовно-сисловою визначеністю, комплексом жанрової впізнаваності та жанрової самоідентичності» (Смірнова, Калашник, 2021, с. 33).

У музичній практиці сформувалися стійкі слухові уявлення щодо тембрів струнно-смичкових інструментів, у яких скрипка характеризується яскравим, пронизливим звучанням, віолончель – глибоким, подібним до людського голосу, а щодо звуку альту часто застосовується поняття «матовий». Такі темброві установки є важливою основою для взаємодії струнних із фортепіано в камерному ансамблі. Не зважаючи на «конфліктність» тембрів скрипки та роялю значна кількість музикознавців, звертаючись у своїх дослідженнях до теми ансамблевої взаємодії піаніста та інструменталіста-струнника або духовика, наголошує на можливості відтворення засобами художньої виразності фортепіано та технічної майстерності піаніста звучання

різних інструментів і таким чином «виконувати функцію загального *«інтонаційного знаменника»* в ансамблі» (Сидоренко, 2022, с. 19). Підтверджує цю думку висловлювання І. Бермес: «[...] функції фортепіано в ансамблях значно розширюються: воно використовується не тільки як камерний клавішний інструмент, а й як інструмент, здатний імітувати інші звучності, поглиблювати барвистість фортепіанної палітри» (Бермес, 2024, с. 189).

У монографії І. Смірної та М. Калашник «Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика» також підкреслюється, що фортепіано в ансамблі здатне природно поєднуватися з іншими інструментами, ніби «пристосовуючись» до їхнього звучання: «Темброві особливості фортепіанного звука як такого полягають у складності його компонентів, у його постійній мінливості. Це забезпечує звучанню роялю обертонову насиченість, наслідками якої є темброва акомодация. Завдяки їй фортепіано природно сполучається з різними інструментами» (Смірнова, Калашник, 2021, с. 33–34).

У цьому контексті не випадковим є відомий вислів Ференца Ліста про здатність роялю замінити цілий оркестр, що підтверджує універсальність і гнучкість інструмента в ансамблевому звучанні.

У багатьох музикознавчих працях знаходимо твердження, що піаніст, який працює у дуєті зі струнником, повинен добре орієнтуватися у специфіці його штрихів, засобах та прийомах звуковидобування. Також наголошується, що однією з провідних умов успішного ансамблевого виконавства є досконале володіння **технікою штрихів**, що передбачає їхню чіткість, організованість і виразну якість звучання. Одним із епізодів, коли піаніст має «підлаштовуватися» під струнника – зазначає О. Сидоренко, служить елемент невідповідності штрихів у інструментів: «Наприклад, штрих нон-легато – легато слід міняти в тривалості часу зміни штрихів скрипаля, роблячи його або більш коротким, або наближеним до *marcato*, або більш протяжним» (Сидоренко, 2022, с. 19).

Питання досягнення ансамблевої узгодженості в рівномірно-звуковому та артикуляційно-штриховому виконанні подібного тематичного матеріалу у почергово скрипки та фортепіано порушено також у праці О. Щербакової, де розглядається сонатний цикл представника одеської

композиторської школи – Серафима Орфєєва (Щербакова, 2021, с. 152).

Так як в ансамблевих творах розповсюдженим є прийом імітації (викладення подібного, однорідного матеріалу в декількох партіях по черзі), то у фортепіанній педагогічній ансамблевій практиці нерідко зустрічається настанова виконувати певний музичний фрагмент імітуючи звук скрипки/альта/віолончелі тощо. Однак, на наш погляд, недостатня обізнаність піаністів із технологічними особливостями артикуляції струнно-смічкових інструментів призводить до поверхового, інтуїтивного наслідування. Тому вважаємо за потрібне проаналізувати співвідношення струнних штрихів та фортепіанних для досягнення максимально однорідного звучання там, де це необхідно. У процесі даного аналізу будемо спиратися на класифікацію фортепіанних штрихів, що була запропонована професором Людмилою Касьяненко, а також на власний виконавський та педагогічний досвід автора статті.

Legato (італ. *legato* – «зв'язаний», «прив'язаний») один з найбільш розповсюджених прийомів гри, безперервність звуку якого на струнно-смічкових інструментах забезпечується тривалим контактом смичка зі струною. «На струнному інструменті при виконанні мелодії штрихом *legato* звуки найбільш природно поєднуються в мелодичні фрази. В дуєті з фортепіано цей ідеальний зв'язок повинен перейняти і клавішний інструмент, долаючи свою «молоточкову» ударну природу звуковидобування» (Бермес, 2024, с. 189).

Отже, фізичне legato в буквальному сенсі на фортепіано неможливе, а наближеність до цього штриха напряму залежить від майстерності піаніста. Тому, при наявності завдання імітації звуку скрипки, альту або віолончелі, тематичний матеріал пропонується виконувати **пальцевим *legatissimo***, реалізація якого в практиці «можлива тільки гнучкими, еластичними і дуже чутливими пальцями, які ніби «приклеюються» до клавіші в момент вилучення звуку і дуже плавно відпускають її, трохи запізнюючись (тобто не одночасно з натисканням наступної). Звуки при цьому по черзі злегка нашаровуються один на одного», що, на наш погляд, наближає фортепіанне звучання до кантилени смичкового інструмента (Касьяненко, 2022, с. 37). Водночас, треба з обережністю

ставитися до використання педалі, яка так само продовжує звучання ноти, але може призвести до надмірного злиття звуків.

Detache (фр. *détacher* – відокремлювати) – штрих, при якому кожна нота виконується окремим рухом смичка без відриву від струни. Такий штрих зазвичай використовується в тих епізодах музичного твору, де необхідно забезпечити ясність кожного тону без втрати кантиленності.

У фортепіанному виконавстві найближчим аналогом *detache* можна вважати **кистьове non legato** – «механізм вилучення злитого співучого і наповненого звучання – *cantabile*. [...] Звук видобувається не пальцем, а поперемінним опусканням кисті, тобто вільним зануренням ваги руки на кожен палець, який в даному випадку виконує функцію опори на клавіатурі» (Касьяненко, 2022, с. 36).

У деяких кульмінаційних епізодах ліричного характеру, де надається перевага *detache* перед *legato* через необхідність у більшій силі звучання, імітація даного струнного-смичкового штриху на фортепіано може бути виконана за рахунок звичайного **кистьового legato**, при якому відбувається плавна поступова зміна одного звуку на інший.

Portato є перехідним штрихом між *legato* та *staccato* і представляє собою виконання відокремлених нот на один рух смичку. Цей штрих «використовується для підкреслення звучання кожного звуку у кантиленних (у повільному та помірному темпі) та урочистих (помірні темпи) частинах» (Гусак, 2021, с. 11). *Portato* є спорідненим з фортепіанним **кистьовим portamento**, на що вказує не лише співзвучність назв і схоже виконання, але й подібне написання у нотному тексті: у якості крапки під лігою у фортепіано та риски під лігою у струнних. Фортепіанне *portamento* є штрихом, дуже схожим на «non legato за характеристикою та способом отримання звучання, але під час піднімання зап'ястя пальці так само відриваються від клавіші та звук м'яко переривається» (Касьяненко, 2022, с. 36). Під час виконання цього штриху на роялі у діалозі зі струнними інструментами (скрипкою, альтом чи віолончеллю) доцільно застосовувати м'який дотик пальців із гнучкими, ненапруженими останніми фалангами. Такий тип звуковидобування забезпечує потрібну пластичність атаки звуку та створює темброву спорідненість із смичковим *portato*.

Спектр **уривчастих та стрибкоподібних** штрихів у струнно-смичкових інструментів надзвичайно широкий, до них відносять *spiccato*, *sautille*, *ricochet*, *martele* та *staccato*, яке у свою чергу поділяється на так зване «шпорівське *staccato*» (спокійне, помірне «лежаче») та «*staccato* Венявського» (швидке, віртуозне, яке включає в себе летюче «*staccato volant*»). На фортепіано усі уривчасті штрихи узагальнюються в одній назві – **staccato**. Проте професійна інтуїція та виконавський досвід піаніста ніколи не дозволять використовувати один і той самий технічний прийом у всіх творах. Тож, звертаючись до аналогії зі струнними інструментами, стрибкоподібні *spiccato*, *sautille* та *ricochet* можуть бути виконані за допомогою **пальцевого staccato**, при якому дотик до клавіші здійснюється «швидким енергійним (але не розгонистим) рухом кінчика пальця (під долоню), якби чіпляючи. Звук при цьому дотику стає дуже уривчастим і легким. Якщо опанувати цей штрих, то не виникає проблем при виконанні фактури з швидко повторюваними звуками типу репетиції» (Касьяненко, 2022, с. 37).

Струнне *staccato*, у якому «акцентовані на початку і послаблені в кінці звуки чергуються з паузами» підпадає під категорію не стрибкоподібних, а саме уривчастих штрихів, при виконанні яких не переривається контакт смичка зі струною, тож у фортепіанному викладенні найбільш вдалим варіантом імітації цього штриху є **кистьове staccato** – «енергійний, уривчастий рух кисті, схожий на той, який рука виконує, коли відбиває невеликий (наприклад, тенісний) м'яч. [...] Пальці в цьому випадку виконують функцію опори, в залежності від того, які інтервали необхідно грати чи окремі ноти» (Стеценко, 1974, с. 127; Касьяненко, 2022, с. 37).

Ще одним різновидом фортепіанного уривчастого штриху за Л. Касьяненко є **ліктьове marcato** – «штрих, який необхідний для отримання характерного, досить гучного, а іноді навіть різкого (художньо виправданого) звучання. При цьому рука утворює як би один цілісний (твердий) звід від кінця пальця до ліктя» (Касьяненко, 2022, с. 37). За допомогою цього штриху є логічним та художньо-виправданим здійснення підтримки струнно-смичкового інструменту у виконанні розмахового **martele**, що застосовуються «переважно для музики

сильного динамічного відтінку і не надто швидкого темпу» (Стеценко, 1974, с. 126).

Вважаємо за необхідність також розглянути розповсюджений прийом гри на скрипці, альті або віолончелі – **pizzicato** (від італ. *pizzicare* – «щипати»), який полягає у щипку струни пальцем замість використання смичка.

При виконанні ансамблевих епізодів, у яких партія струнного інструмента містить **pizzicato**, піаніст має прагнути до максимальної артикуляційної відповідності характеру цього штриха та враховувати, з яким саме струнним інструментом він перебуває у діалозі. Найбільш подібним фортепіанним аналогом є **пальцеве staccato**, проте з м'якшою атакою звуку та ледь помітною затримкою пальця на клавіші. У скрипки та альти звук **pizzicato** коротший, більш «сухий» і має виразний початковий акцент; тому фортепіанна партія у такому контексті потребує надзвичайної чіткості артикуляції та стриманості у використанні педалі.

У випадку ж **pizzicato** віолончелі чи контрабаса, звук має більш тривале резонування та повільніше згасання, що дозволяє піаністу дещо подовжити тривалість тону, тобто наблизитися до фортепіанного **кистьового non legato або portamento**. За спостереженням автора статті, допустимим є використання короткої прямої правої педалі, для більш виразного обертонового забарвлення звуку, а також лівої педалі для досягнення «матового» відтінку, що корелює із характеристикою тембрового звучання струнних у низькому регістрі.

У процесі виконання фортепіанної партії, що співвідноситься зі струнним **pizzicato**, на нашу думку, піаніст може імітувати сам жест щипка – фізичний рух пальця по клавіші, який створює враження дотику до невидимої струни. Такий уявний «щипок» поєднує у собі точність,

пружність і мінімальну глибину занурення у клавішу, завдяки чому звук набуває відповідного характеру, співзвучного зі струнним **pizzicato**.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Співпраця музикантів в ансамблі відбувається в процесі постійного діалогу та творчої взаємодії. Результат спільного звучання безпосередньо залежить як від особистих здібностей виконавців, їх рівня технічної підготовки, так і від глибокого розуміння специфіки звуковидобування, артикуляції, штрихів і органологічних характеристик кожного з інструментів конкретного камерно-інструментального складу. Фортепіано, завдяки своїй тембровій гнучкості та динамічному діапазону, здатне виступати своєрідним «посередником» у камерному ансамблі, забезпечуючи темброву акомодацию та узгодження з різними інструментами. Водночас досягнення художньої єдності потребує від піаніста усвідомленого володіння аналогами струнних штрихів (*legato, detache, portato, staccato, pizzicato* тощо) та вміння відтворювати їхні характерні риси засобами фортепіанної техніки.

Аналіз штрихових співвідношень виявив, що імітація прийомів гри струнних інструментів на фортепіано є результатом інтерпретаційного осмислення і технічної адаптації. Це дозволяє досягати єдності фактури, інтонаційної спорідненості та глибшої комунікації між виконавцями.

Таким чином, усвідомлене використання виконавських прийомів, штрихів і тембрових відповідників у грі на фортепіано сприяє формуванню нового рівня **ансамблевої взаємодії**, що ґрунтується на співтворчості, уважному слуховому сприйняттю та інтерпретаційній узгодженості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ансамблева гра та акомпанування як різновиди спільної музично-виконавської діяльності : метод. рекомендації для вищих навч. закладів культури і мистецтв І рівня акредитації. Вінниця : Нова книга, 2005. 16 с.
2. Бермес І. Л. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 2. С. 186–190. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388>
3. Гусак В. Г. Особливості штрихової техніки скрипаля (на прикладі концерту С. Барбера для скрипки з оркестром) : бакалаврська робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021. 45 с.
4. Касьяненко Л. О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2022. № 1. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6>
5. Омеляненко Л. П. Ансамбль як творча форма зацікавленості учнів у музикуванні. *Сучасна мистецька освіта : реалії та перспективи* : зб. тез наук.-практ. семінару. Чернігів : Чернігівська філія НАКККиМ, 2018. С. 86–91.

6. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 88-100.
7. Польська І. І. Камерний ансамбль : феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 4–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4
8. Сидоренко О. Ю. Особливості ансамблевої комунікації в камерно-інструментальних дуетах : метод. рекомендації до навч. дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО» (для магістрів). Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2022. 23 с.
9. Смірнова І. В., Калашник М. П. Ансамблеве письмо : теорія та композиторська практика : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2021. 164 с.
10. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 1 : підручник для студентів музичних училищ. Київ : Музична Україна, 1974. 170 с.
11. Щербак О. К. Соната для скрипки та фортепіано як відзеркалення творчих поглядів Серафима Орфеева. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 149-153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238711>

REFERENCES:

1. Ansambleva hra ta akompanuvannya yak riznovydy spilnoi muzychno-vykonavskoi diialnosti: Metodychni rekomendatsii dlia vyshchych navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I rivnia akredytatsii [Ensemble performance and accompaniment as types of joint musical-performing activity: Methodical recommendations for higher educational institutions of culture and arts of the first level of accreditation]. (2005). Vinnytsia : Nova Knyha. 16 p. [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2024). Ansambleve vykonavstvo: Teoretychnyi, praktychnyi, estetychnyi vymiry [Ensemble performance: Theoretical, practical, and aesthetic dimensions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 186–190. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388> [in Ukrainian].
3. Husak, V. (2021). Osoblyvosti shtrykhovoi tekhniki skrypalia (na prykladi kontsertu S. Barbera dlia skrypky z orkestrom) [Features of the violinist's bowing technique (on the example of S. Barber's Violin Concerto)] : Bachelor's thesis. *Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka*. 45 p. [in Ukrainian].
4. Kasianenko, L. (2022). Klasyfikatsiia fortepiannykh shtrykhov yak teoretychnyi instrument osvoiennia pianizmu [Classification of piano strokes as a theoretical tool for mastering pianism]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 1, 33–42. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6> [in Ukrainian].
5. Omelianenko, L. (2018). Ansambl yak tvorcha forma zatsikavlenosti uchniv u muzykuvanni [The ensemble as a creative form of students' engagement in music-making. In Modern Art Education: Realities and Prospects]. *Suchasna mystetska osvita: realii ta perspektyvy : Zbirnyk tez naukovopraktychnoho seminaru*. Chernihiv : Chernihivska filia NAKKKiM. 86–91. [in Ukrainian].
6. Povzun, L. (2015). Ansamblevyi instrumentalizm yak skupna yakist khudozhnoho vyrazhennia [Ensemble instrumentalism as a composite quality of artistic expression]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 34, 88–100. [in Ukrainian].
7. Polska, I. (2010). Kamernyi ansambl: Fenomenolohiia zhanru. [Chamber ensemble: Phenomenology of the genre]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 24, 4–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4 [in Ukrainian].
8. Sydorenko, O. (2022). Osoblyvosti ansamblevoi komunikatsii v kamerno-instrumentalnykh duetakh: Metodychni rekomendatsii do navchalnoi dystsypliny «Metodyka vykladannia fakhovykh dystsyplin u ZVO» (dlia mahistriv) [Features of ensemble communication in chamber-instrumental duets: Methodical recommendations for the discipline «Methods of teaching professional subjects in higher education institutions» (for master's students)]. Kharkiv : KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. 23 p. [in Ukrainian].
9. Smirnova, I., Kalashnyk, M. (2021). Ansambleve pysmo: Teoriia ta kompozytorska praktyka [Ensemble writing: Theory and compositional practice] : Monograph. Kharkiv : TOV «Planeta-Print». 164 p. [in Ukrainian].
10. Stetsenko, V. (1974). Metodyka navchannia hry na skryptsi (Ch. 1) [Methodology of teaching violin playing (Part 1)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 170 p. [in Ukrainian].
11. Shcherbakova, O. (2021). Sonata dlia skrypky ta fortepiano yak proiav tvorchykh pohliadiv Serafima Orfeieva [Sonata for violin and piano as Serafim Orfeyev's creative views]. *Mystetstvoznachchi zapysky : zbirnyk naukovykh prats'*, 39, 149–153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238711> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 785.1:780.6.031.4:008](=161.2:477.54)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-32>

Костянтин ТРИКОЗЮК

аспірант третього року навчання кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-9172-6469

Бібліографічний опис статті: Трикозюк, К. (2025). Історико-культурні та художні детермінанти розвитку народно-оркестрового мистецтва на Харківщині. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 251–260, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-32>

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ХУДОЖНІ ДЕТЕРМІНАНТИ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ХАРКІВЩИНІ

Метою статті є дослідити поступовий процес становлення та розвитку народно-оркестрового виконавства на Харківщині від кінця XIX до XX століття, окреслити особливості оркестрових складів, репертуарної політики та основні напрями творчої діяльності народно-оркестрових колективів регіону. У розвідці висвітлено етапи еволюції народно-оркестрових колективів – від аматорських ансамблів до професійних філармонічних формацій, а також розглянуто їх роль у становленні системи музичної освіти на народних інструментах.

Наукова новизна статті полягає у комплексному осмисленні процесу становлення народно-оркестрового виконавства Харківського регіону, а також в уточненні, доповненні та осмисленні окремих історичних відомостей щодо діяльності окремих колективів та виконавців. Отримані результати поглиблюють розуміння еволюції регіональної народно-інструментальної виконавської традиції та її значення у формуванні академічного народно-оркестрового мистецтва Харківщини.

Висновки. Узагальнено, що народно-оркестрове мистецтво Харківського регіону розвивалося як багаторівнева система, заснована на взаємодії самодіяльно-аматорського, освітнього та професійного середовищ, і стало важливою складовою національного культурного простору другої половини XX століття.

Підкреслено вагомий роль експериментальної діяльності харківських митців у вдосконаленні музичного інструментарію, у плідній співпраці з місцевими майстрами, що суттєво вплинула на формування складів оркестрів та ствердження досягнутих моделей у подальшій виконавській практиці.

Окреслено соціокультурні чинники, які визначали розвиток народно-оркестрового руху Харківщини: вплив діяльності народно-оркестрових колективів на популяризацію виконавства на народних інструментах, підтримку з боку державних установ, формування системи професійної освіти на народних інструментах на всіх рівнях, активність концертних організацій і самодіяльних ансамблів, а також взаємодію професійного та аматорського середовищ.

Акцентовано значення творчо-виконавської та перекладацької діяльності харківських музикантів у становленні народно-оркестрового репертуару, важливість залучення українських композиторів до створення оригінальних творів для харківських колективів. Підкреслено вплив митців регіону на формування академічного народно-оркестрового мистецтва України, розвиток виконавських традицій і популяризацію української народної музики.

Ключові слова: музичне мистецтво, українська музика, Харківський регіон, народні інструменти, народно-інструментальне виконавство, оркестр народних інструментів, репертуар.

Kostiantyn TRYKOZIUK

Third-year PhD student, Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-9172-6469

To cite this article: Trykoziuk, K. (2025). Istoryko-kulturni ta khudozhni determinanty rozvytku narodno-orkestrovoho mystetstva na Kharkivshchyni [Historical, cultural and artistic determinants of the development of folk orchestral art in the Kharkiv region]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 251–260, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-32>

HISTORICAL, CULTURAL AND ARTISTIC DETERMINANTS OF THE DEVELOPMENT OF FOLK ORCHESTRAL ART IN THE KHARKIV REGION

The purpose of the article is to explore the gradual process of formation and development of folk orchestral performance in the Kharkiv region from the late 19th to the 20th century, to outline the specific features of orchestral ensembles, repertoire policies, and the main directions of the creative activity of regional folk orchestras. The study highlights the stages in the evolution of folk orchestral groups – from amateur ensembles to professional philharmonic formations – and examines their role in shaping the system of music education for folk instruments.

The scientific novelty of the article lies in the comprehensive understanding of the process of establishing folk orchestral performance in the Kharkiv region, as well as in clarifying, supplementing, and interpreting historical information concerning the activities of particular ensembles and performers. The obtained results deepen the understanding of the evolution of the regional folk instrumental performance tradition and its importance in the formation of the academic folk orchestral art of the Kharkiv region.

Conclusions. It is summarized that the folk orchestral art of the Kharkiv region developed as a multilevel system based on the interaction of amateur, educational, and professional environments, and became an important component of the national cultural space in the second half of the 20th century.

The article emphasizes the significant role of the experimental activity of Kharkiv artists in improving musical instruments and their fruitful collaboration with local craftsmen, which substantially influenced the formation of orchestral compositions and the consolidation of achieved models in subsequent performance practice.

The sociocultural factors determining the development of the folk orchestral movement in the Kharkiv region are outlined: the influence of orchestral ensembles on the popularization of folk instrumental performance, the support of state institutions, the establishment of a professional education system for folk instruments at all levels, the activity of concert organizations and amateur ensembles, and the interaction between professional and amateur environments.

Special attention is given to the creative, performing, and arrangement activities of Kharkiv musicians in the development of the folk orchestral repertoire, as well as to the involvement of Ukrainian composers in creating original works for Kharkiv ensembles. The article highlights the impact of regional artists on the formation of Ukraine's academic folk orchestral art, the development of performing traditions, and the promotion of Ukrainian folk music.

Key words: musical art, Ukrainian music, Kharkiv region, folk instruments, folk instrumental performance, folk instrument orchestra, repertoire.

Актуальність проблеми. Питання становлення народно-інструментального виконавства в українському художньому просторі є одним із активно розроблюваних напрямів сучасного музикознавства, про що свідчить значна кількість наукових праць, присвячених цій тематиці. Водночас аспекти кристалізації та еволюції народно-оркестрового мистецтва на Харківщині, культуротворча роль окремих митців у формуванні регіональних виконавських традицій, художніх колективів й досі залишаються недостатньо висвітленими.

Відсутність комплексного дослідження, що узагальнює історичні, соціокультурні та мистецькі детермінанти процесу розвитку народно-оркестрового мистецтва регіону, зумовлює потребу в системному науковому обґрунтуванні цього складного й динамічного процесу.

Затребуваність у здійсненні цілісного аналізу становлення народно-оркестрового виконавства Харківщини та доповнення й уточнення окремих історичних фактів, пов'язаних із діяльністю конкретних оркестрових колективів і митців, а також розширення уявлення про динаміку розвитку регіональної виконавської

школи та її ролі у формуванні академічного народно-оркестрового мистецтва Харківщини другої половини XX століття й зумовлюють **актуальність** даного дослідження.

Аналіз досліджень засвідчує відсутність узагальненої та системної розробки заявленої теми, а також лише часткове висвітлення окремих аспектів, присвячених огляду діяльності народно-оркестрових колективів Харківського регіону кінця XIX – другої половини XX століття. Підґрунтям даної роботи стали напрацювання з питань впливу зарубіжної культури на становлення українського музичного мистецтва (Лігус, 2017), історії розвитку народно-інструментального виконавства в Україні (Юрмас, 1927; Гуменюк, 1967), а також формування у вітчизняному музичному мистецтві оркестру народних інструментів (Іванов, 1981; Сідлецька, 2009, 2011). Окрему увагу приділено регіональним особливостям розвитку виконавства на народних інструментах Харкова та області (Комаренко, 1960; Хоткевич, 1930; Лошков, 2000, 2002; Костенко, 2009; Костенко & Назаренко, 2010; Костогриз, 2017).

Мета статті – виявити історичні та соціокультурні детермінанти формування народно-оркестрового мистецтва Харківського регіону кінця XIX – другої половини XX століття, специфіку складів та репертуару.

У розкритті обраної проблематики у статті було використано комплекс **методів дослідження**: історико-культурний метод, націлений на виявлення засад становлення та розвитку народно-оркестрового мистецтва Харківщини; компаративний метод, застосований для порівняння специфіки діяльності митців та окремих колективів Харківського регіону.

Виклад основного матеріалу. Процес становлення професійного народно-інструментального виконавства в Україні, що активізується з кінця XIX ст., відбувається у плідній взаємодії з практикою оркестрового музикування. Зазначений процес зумовлений багатьма чинниками, зокрема впливом тенденцій культурного діалогу (Лігус, 2017), що характеризується інтеграцією в українську музичну культуру традицій європейського академічного мистецтва, ствердженням його форм і засобів, зокрема у сфері інструменталізму, а також відзначається співпрацею вітчизняних митців з видатними музикантами та композиторами інших країн.

Так, завдяки творчій взаємодії представників української музичної спільноти із зарубіжними митцями, в Харкові наприкінці XIX ст. з'являються перші зразки народно-оркестрового виконавства. Варто зазначити, що Харків у даний період позиціонується як один із провідних центрів культурного життя, що зумовлено активним розвитком освіти, наукових осередків, мистецьких інституцій і формуванням інтелігентського середовища (Костенко & Назаренко, 2010, 1–2). З 1919 року культурна роль міста зростає у зв'язку із його функціонуванням як політичної столиці України. Дана ситуація сприяла зростанню у місті концертної діяльності, поширенню мистецьких зв'язків та активізації гастрольних виступів видатних музикантів-віртуозів, серед яких виконавці на народних інструментах, зокрема Б. Трояновський, Н. Доброхотов та В. Андрєєв (Костоґриз, 2017, 32).

Саме з постаттю В. Андрєєва пов'язані тенденції щодо поширення виконавства на народних інструментах в Україні, зокрема

оркестрового. Важливим фактором у цьому постають гастролі його домрово-балалайкового оркестру та встановлення ним особистих зв'язків з таким видатними українськими музикантами як Г. Хоткевич, В. Комаренко та О. Ленець (Костоґриз, 2017, 33). Так, у 1896 році на презентації власного циклу етнографічних концертів Г. Хоткевич зустрівся з В. Андрєєвим, який запропонував йому організувати в Україні оркестр народних інструментів (Костенко, 2009).

Спробу реалізації даної пропозиції було здійснено Г. Хоткевичем у 1902 році в межах XII Археологічного з'їзду в Харкові. В останньому номері концерту, організованому для учасників з'їзду, митець об'єднав виконавців на українських народних інструментах¹ в оркестровий колектив. За свідченням самого Г. Хоткевича, це був перший досвід подібного колективного музикування на українських народних інструментах (Хоткевич, 1930).

Проте, за три роки до цього ідею становлення народного оркестру «андріївського типу» в Харкові було реалізовано військовим диригентом В. Й. Катанським та у 1899 році на базі Харківського повітового училища ним був створений перший в Україні аматорський оркестр народних інструментів (Лошков, 200, 3). Діяльність цього колективу на початку XX ст. постала першим унікальним досвідом з отримання музичної освіти юними музикантами саме в оркестрі. Плідність такої роботи доводять його вихованці, згодом – відомі музичні діячі, які суттєво вплинули на формування академічного народно-інструментального виконавства в Україні загалом (О. Ленець, Б. Семенов та В. Комаренко) (там само). За твердженням Н. Костенко, оркестр такого зразку за своєю природою наближається до українського виконавського менталітету та саме тому отримав широке розповсюдження по всій країні (Костенко, 2009). Також, у 1900 році на базі Харківської першої чоловічої гімназії був створений балалайковий оркестр, а згодом, у 1904 р., такий оркестр було організовано при Харківському училищі сліпих (Лошков, 2002, 11).

Найвідомішими вихідцями з оркестру В. Катанського був В. Комаренко – видатний діяч у сфері українського народно-інструментального

¹ Приймали участь виконавці на таких інструментах, як ліра, бандура, кобза та інструментах троїстої музики.

виконавства, якому належить провідна роль у становленні сольного, ансамблевого та оркестрового професіоналізму в даній царині музичного мистецтва. Так, у 1908 році В. Комаренком був створений у Харкові, за зразком оркестру В. Катанського, аматорський домрово-балайковий оркестр зі складу службовців заводу «Гельферіх Саде», а у 1909 р. – аналогічний колектив при Харківському товаристві «Просвітницьке дозвілля» (Сідлецька, 2009, 69).

Отже, з 1909 року народно-оркестрове виконавство починає залучатися підтримкою державних установ, що було зумовлено стрімким зростанням популярності народних інструментів серед мас. На думку Ю. Лошкова, – «<...> це є регіональною особливістю розвитку академічного народного виконавства в Харкові <...>» (Лошков, 2000, 4). Великий попит на якісні музичні інструменти, затребуваність у їх обслуговуванні та ремонті зумовлює створення харківського майстрового цеху, в якому починають свій творчий шлях С. Снігірьов, А. Горгуль, І. Круговий, А. Малюков та ін. майстри (Костоґриз, 2017, 34). Поява зручних для виконання концертних інструментів з розширеним діапазоном значно сприяла збільшенню палітри звуко-виражальних можливостей оркестрів, розширенню репертуару, створенню перекладень симфонічних та камерно-інструментальних творів західноєвропейських авторів, написаних для сталих концертних інструментів. Паралельно з цим, на базі колективів, організованих при підприємствах, починають працювати перші музичні курси інструментального виконавства, метою яких було музичне виховання робітників та підготовка оркестрантів (Лошков, 2000, 4).

У 1920 році при Харківському губернському відділі народної освіти, В. Комаренко створює перший в Україні професійний оркестр народних інструментів. Кадровою основою цього колективу, що мав назву «Перший старовинний народний оркестр», стали музиканти І. Кругляков, Л. Нікітін, Г. Харакоз, А. Качанов та Г. Резніченко, які були першими учасниками оркестру товариства «Просвітницьке дозвілля» (Костенко, 2009). В. Комаренко передбачав формування народно-оркестрового складу з 62 учасників. З огляду на сталі тогочасні склади, в яких налічувалось близько 20 виконавців, такий підхід був новаторським та

зумовлювався прагненням митця надати оркестру народних інструментів рис симфонічного (Сідлецька, 2011а, 75).

Таким чином, можна стверджувати, що творчість народно-оркестрових колективів Харківщини, на відміну від багатьох аматорських оркестрів народних інструментів інших регіонів, була на якісно вищому рівні. Свідченням цього постає публікація Я. Юрмаса «Музичне життя України 1927 року», в якій автор зазначає, що лише деякі колективи, серед яких Харківський оркестр під керівництвом В. Комаренка, своїм репертуаром та виконанням дорівнюють симфонічним оркестрам (Юрмас, 1927, 54–55).

Наполегливість В. Комаренка в аспекті «симфонізації» народного оркестру, розширення його складу та збагачення тембру призвела до реформи колективів «андріївського типу», яка відбувалась на базі Харківського професійного оркестру народних інструментів у 20-х роках ХХ ст. Ця реформа проходила у два етапи. На першому з них (1914–1924) робота здійснювалась у двох вектора – удосконалення струнно-щипкових інструментів оркестру та введення до основного складу дерев'яних духових та ударних інструментів симфонічного оркестру. Під час другого етапу (1924–1932) була створена та введена група оркестрових гармонік, що за виконавськими та тембровими можливостями поставала рівноцінною групі духових у симфонічному оркестрі (Лошков, 2000, 4–5). Також, починаючи з середини 1920-х років В. Комаренко вводить до складу оркестру чотириструнні домри конструкції майстра Г. Любимова. Використання цих інструментів із квінтовым строєм уможливило перенос партій смичкової групи до народно-оркестрової партитури без суттєвих змін (Костенко, 2009).

Варто зазначити, що вагомим чинником реформування оркестру народних інструментів на Харківщині слугувала ідея збагачення та модернізації його репертуару. Обмеженість партитур, надісланих В. Андрєєвим, додатково стимулювало харківських митців (В. Комаренко, Й. Катанський, Погорєлов²) до аранжування класичних взірців світової інструментальної музики для народного оркестру, а згодом до створення оригінальних авторських композицій для колективу цього типу. Так,

² У наукових праці Ю. Лошкова (Лошков, 2000; 2002), а також словниках та довідниках відсутні відомості стосовно ініціалів митця.

у концертних програмах харків'ян з'являються номери з сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга, увертюри «Коріолан» Л. Бетховена, «Робесп'єр» А. Літольфа, Концерт D-dur для фортепіано з оркестром Й. Гайдна, «Угорська Рапсодія № 2» Ф. Ліста тощо (Лошков, 2000, 5).

Після проведення реформи, колектив В. Комаренка отримав назву «Харківського симфонічного оркестру народних інструментів», а з 1937 року увійшов до складу Харківської державної філармонії. У 1952 році керівниками оркестру стають випускники Харківської державної консерваторії – В. Савіних та В. Яровий. Починаючи з середини 1950-х років колектив перетворюється на ансамбль народних інструментів, який функціонував до початку 1990-х (Сідлецька, 2001а, 78–79).

Однією з важливих складових творчої діяльності оркестру В. Комаренка була також популяризація української національної культури шляхом залучення до виконавського репертуару українських музичних зразків. Підтвердженням цього постає серія концертів історично-етнографічної спрямованості, проведених у 1924 році в Харкові. До програм цих концертів увійшло багато інструментальних та вокальних обробок взірців української народної музики, виконання яких зумовило уведення до інструментального складу оркестру сопілки, бандури та ліри (Лошков, 2002, 36). Як зазначає у своїй монографії Ю. Лошков – дослідник творчості В. Комаренка, – «<...> завдяки принципам “українізації”, які колектив взяв за основу своєї діяльності, у 1925 році В. Комаренко залучається підтримкою Товариства імені М. Леонтовича³ та отримує від композиторської секції цієї організації нову українську музичну літературу, деякі твори з якої були написані з урахуванням творчості саме харківського оркестру народних інструментів» (там само). Таким чином, оркестр В. Комаренка стає першим колективом на базі якого створюється оригінальний народно-оркестровий репертуар.

Доцільно підкреслити, що виконавський та художній рівень оркестру був у першу чергу зумовлений ступенем підготовки оркестрантів. Як вже було зазначено, одним з головних напрямків діяльності народно-оркестрових колективів Харкова поставала спрямованість

на музичне та культурне виховання. Таким чином, популярність оркестрів значною мірою вплинула на становлення системи професійної освіти на народних інструментах. Так, за ініціативою В. Комаренка вперше в Україні клас народних інструментів був відкритий у 1922 році при Харківській музичній професійній школі № 1 (Лошков, 2000, 7). Випускникам школи надавались такі кваліфікації як соліст, оркестрант та інструктор оркестру (Костенко, 2009). З 1924 року починають функціонувати класи народних інструментів при Харківському музичному училищі, а в 1926 році була відкрита перша в Україні кафедра народних інструментів при Харківському музично-драматичному інституті, яку очолив В. Комаренко (там само). Отже, до 1930-х років в Харкові та Україні була сформована система професійної музичної освіти у сфері народно-інструментального виконавства, що охопила всі рівні (від початкової до вищої).

Показовим з точки зору культурно-освітньої діяльності оркестру слугує факт виховання у ньому за роки існування видатних музикантів та діячів народно-інструментального мистецтва. Серед них – викладач-методист Харківської консерваторії М. Даньшев; композитор, диригент, музичний керівник Харківського обласного Радіокомітету (1930-ті) та художній керівник Харківської філармонії (1940–1950-ті) П. Гайдамака; композитор М. Чайкін; видатний організатор самодіяльного руху Л. Гайдамака (Лошков, 2002, 39).

Саме з Л. Гайдамакою пов'язаний ще один важливий етап становлення народно-оркестрового виконавства в Україні. Так, в 1927 році при робітничому клубі «Металіст» ним було засновано ансамбль бандуристів, на базі якого у тому ж році починає функціонувати перший оркестр українських народних інструментів (Лошков, 2000, 6). На початку свого існування ансамбль складався з групи оркестрових бандур (п'ікколо, прими, баси), сконструйованих музичним майстром С. Снігирьовим. Пізніше до колективу було введено трембіти, свиріль (флейта Пана), сопілки, розроблені Л. Гайдамакою, цимбали з хроматичним строєм та квартет лір, виготовлених С. Снігирьовим спеціально для цього ансамблю, а також ударні інструменти. Таким чином, внаслідок залучення різноманітних інструментів, ансамбль

³ Організація, яка активно пропагувала українське музичне мистецтво у період 1920-х – 1930-х років (Лошков, 2002, 36).

починає набувати оркестрових рис звучання (Іванов, 1988, 30–31). За твердженням А. Гуменюка (Гуменюк, 1967, 169), характер комплектації складу є свідченням, що колектив стає повноцінним оркестром українських народних інструментів, провідною групою якого Л. Гайдамака вважав бандурну, наголошуючи, що ці інструменти мають широкі звуковиражальні та виконавські можливості (Іванов, 1988, 32).

Кількість виконавців в оркестрі українських народних інструментів клубу «Металіст» у 1928 році налічувала 27 музикантів та до складу оркестру входили бандури (три пікколо, шість прим та три баси), ліри (дві сопрано та дві тенор), одні великі хроматичні цимбали, дві сопілки прими, одна свиріль, дві трембіти та група ударних інструментів (бубон, литаври, тарілки, трикутник) (Іванов, 1988, 30).

Самодостатність та висока майстерність цього колективу підтверджується характером виконуваних програм та широтою його концертної діяльності. Оркестр активно виступав перед трудящими Харкова та області, приймав участь у державних святкових заходах, здійснював виїзні концерти у регіон Донбасу, виконував твори для шахтарів та металургів. Концертний репертуар колективу відзначався широтою жанрового та стильового діапазону, охоплював взірці української музики («Варіації на тему українських народних пісень» Л. Гайдамаки, «В'язанка українських народних пісень» П. Козицького тощо), і класичні композиції («Мрії» Р. Шумана, «Скерцо» з Симфонії №6 Л. Бетховена, «Мазурка» Г. Венявського, «Танок німф» Л. Керубіні, «Баркарола» з опери «Сільська честь» П. Масканьї тощо) (Іванов, 1988, 32).

Проте, через початок Другої світової війни та трагічну загибель Л. Гайдамаки під час евакуації з Харкова, у 1941 році оркестр українських народних інструментів клубу «Металіст» припиняв свою діяльність. За час існування колектив зробив вагомий внесок у популяризацію українських народних інструментів, дав понад 500 концертів, особливою рисою яких була сольна презентація окремих інструментів: невеликі сольні п'єси виконувалися на лірах, бандурах, цимбалах та сопілці; окремо ілюструвалася також і трембіта (Іванов, 1988, 32). Доцільно додати, що перекладацька та композиторська діяльність Л. Гайдамаки суттєво

збагатила репертуар тогочасних народно-оркестрових колективів. Як приклад можна навести видання у 1930 році ряду творів із концертних програм оркестру клубу «Металіст» (там само).

Продовжуючи традицію самодіяльних робітничих колективів, у 1948 році, розпочав історію свого функціонування оркестр народних інструментів Палацу культури Харківського тракторного заводу, ініціатором створення якого став домрист-аматор та службовець цього заводу О. Светайло (Сідлецька, 2011b, 58–59). Колектив очолив виходець з Симфонічного оркестру народних інструментів, викладач Харківської консерваторії – М. Даньшев. Під його керівництвом формувалася матеріальна база оркестру, а діяльність в основному була направлена на підвищення культурного рівня учасників. Така робота тривала до початку 1960-х років, коли, у зв'язку з втратою керівника, колектив майже припинив своє існування. Із його складу залишилися лише троє виконавців на балалайках та один домрист.

Так, у 1963 році з метою відновлення творчої діяльності оркестру адміністрація Палацу культури запросила на посаду диригента викладача Харківської державної консерваторії – Б. Міхєєва (Костенко, 2009). Того ж року колектив отримав робоче приміщення та новий оркестровий інструментарій, а його склад значно розширився. У зв'язку зі збільшенням кількості учасників та з метою підвищення якості їхньої підготовки, Б. Міхєєв ухвалив рішення залучити другого керівника – ним також став викладач Харківської консерваторії В. Ніколаєв (там само). Під керівництвом Б. Міхєєва та В. Ніколаєва оркестр став лауреатом Всесоюзної олімпіади та отримав у 1970 році почесне звання «народний».

Інструментальний склад оркестру формувався за зразком усталених на той час народно-оркестрових колективів, проте мав певні відмінності. До нього входили домри (прими I та II, альтові, тенори, басові, контрабас), балалайки (прими, секунди, альти, баси, контрабаси), баяни, гуслі та ударні інструменти. Новаторське поєднання чотириструнних домр з квінтовым строєм (прими, тенорів та контрабасу) та триструнних із квартовим (альтовими та басовими), відрізняло склад від закріпленої практики «симфонізації» В. Комаренка, де використовувалося виключно сімейство

чотириструнних домр. Такий підхід зумовлювався органологічними особливостями будови корпусу триструнних інструментів із середнім діапазоном, що надавало їм більш глибокого звучання.

На початку своєї діяльності репертуар колективу складався переважно з обробок фольклорного мелосу, здійснених Б. Міхеевим та В. Ніколаєвим. Також, до концертних програм входили перекладення класичних творів, серед яких чільне місце займали «Пантоміма» з балету «Дрібнички» і «Менует» із «Маленької нічної серенади» В. А. Моцарта. Поступове підвищення виконавської майстерності учасників оркестру сприяло розширенню програм творами професійних харківських композиторів, зокрема Д. Клебанова, – («Жартівлива») а також В. Подгорного (обробка української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» та «Інтермецо» для домри з оркестром).

З 1978 року, у зв'язку з відрядженням Б. Міхеева до Донецька, колектив очолили С. Орач та І. Трубецький, а з 1988 оркестром народних інструментів Палацу культури Харківського тракторного заводу керував П. Смірнов, під орудою якого колектив прийняв участь у багатьох всесоюзних фестивалях та конкурсах⁴. У 2000 році було створено фондний запис у циклі програм «З народних джерел» на Українському радіо та записи на Харківському телебаченні та радіо (Сідлецька, 2011b, 58–59). Натомість, починаючи з 2005 року, через брак учасників та відсутність систематизованих занять, колектив поступово припиняє своє існування.

Важливим фактором у становленні народно-оркестрової практики була творча комунікація між регіональними центрами та периферією. Підтвердженням цьому слугує оркестр народних інструментів селища Наталине Красноградського району Харківської області, який очолив у жовтні 1955 року В. Комаренко. Як і оркестр клубу «Металіст», він був створений на основі ансамблю бандуристів. Спираючись на досвід Л. Гайдамаки та керуючись сформованими принципами організації оркестру, В. Комаренко укомплектував колектив за подобою першого українського оркестру народних інструментів.

При цьому керівник змінив та розширив інструментальний склад, до якого входили струнні (скрипка, басоля, дві ліри – сопрано та баритон, домра контрабас, двоє цимбалів – прима й альт та дев'ять бандур), духові (два кларнети, дві сопілки, два баяни) та ударні (великий барабан, трикутник, бубон) інструменти. Не дивлячись на темброве різноманіття, оркестр налічував лише 23 виконавця (Комаренко, 1960, 25). Як зазначає П. Іванов (Іанов, 1981, 40–41), введення струнно-смічкових інструментів надало колективу стилістичних рис троїстої музики та частково базувалось на досвіді етнографічних концертів Г. Хоткевича.

Новаторською та особливою рисою оркестру українських народних інструментів селища Наталине було використання групи бандуристів-співаків, яка складалась з дев'яти виконавців (два перших тенори, два других тенори, два перших баси та три других). Такий творчий склад учасників дозволив В. Комаренку значно збагатити інструментальний репертуар вокальними обробками українських пісень із супроводом та перекладеннями творів для хору з оркестром (Сідлецька, 2009, 93). Так, в програмі колективу з'являються «Хор рибалок» з опери «Аскольдова могила» О. Верстовського, українська народна пісня «Вітер, вітер коло хати» в обробці М. Лисенка, «Пісні про Героя Соціалістичної Праці Марію Лисенко» П. Майбороди тощо (Комаренко, 1960, 29). Загалом репертуар оркестру українських народних інструментів селища Наталине на кінець 1959 року налічував близько 30 творів, майстерне перекладення яких здійснював сам В. Комаренко (Лошков, 2002, 45).

Слід зазначити, що творчість народного оркестру селища Наталине суттєво вплинула на подальший розвиток оркестрів українських народних інструментів. Як і в оркестрі клубу «Металіст», провідною виконавською групою тут поставали бандури, але поряд із ними використовувались сім'ї лір, сопілок та цимбалів, а також кларнети, баяни та епізодичні інструменти (брюлька, цівниця, волинка). Таким чином, на відміну від першого українського оркестру народних інструментів Л. Гайдамаки, цей колектив мав більш розширену групу духових інструментів та використовував київські хроматичні бандури-прими. Це призвело до розширення звуковиразальних можливостей

⁴ «Морський бриз» (м. Керч), «Веселковий світ народних мелодій» (с. Комсомольське), фестиваль «Тоніка» (м. Севастополь), дипломант фестивалю присвяченого 350-річчю Харкова (2004 р.) (Сідлецька, 2011b, 59).

та оркестрового діапазону, створення певного темброво-динамічного балансу та урівноваження регістрів (Сідлецька, 2009, 95).

Починаючи з середини 60-х років, оркестр поступово трансформується у своєрідну капелу бандуристів із розширеною оркестровою групою, що було зумовлено обранням іншого напрямку творчої реалізації та зміною керівництва – новим художнім керівником та диригентом став М. Малимоненко (Іванов, 1981, 41). Згодом, у 1973 році під орудою М. Волощука колектив перетворюється на ансамбль бандуристів, який проіснував до 2017 року та був розформований внаслідок завершення систематичної творчої діяльності.

Одним із репрезентантів подібного досвіду організації народно-оркестрового колективу став оркестр українських народних інструментів, створений у 1959 році при Харківській вечірній музичній школі для дорослих учнем Л. Гайдамаки – П. Івановим (Іванов, 1981, 41). Колектив налічував 19 виконавців та мав такий інструментальний склад: сопілки (прими перша та друга, альт), два баяна, бандури (чотири перші, чотири другі та бас), двоє цимбалів-прим, дві скрипки та смичковий контрабас (там само).

Як і в оркестрах клубу «Металіст» та селища Наталине, провідною групою колективу вечірньої школи поставала бандурна. Наслідуючи експериментальні практики В. Комаренка та Л. Гайдамаки, П. Іванов увів до складу оркестру вдосконалені ним київсько-харківські бандури-прими. Їх конструктивною основою стали діатонічні харківські бандури С. Снігирьова, поєднані з хроматичним строем київської бандури, проте без механізму для перестройки в інші тональності. Така модернізація дозволила рівноцінно грати обома руками та довіряти цьому інструменту сольні епізоди, чого неможливо було зробити на київських бандурах (Іванов, 1981, 41).

Поряд із бандурами в оркестрі використовувалися й інструменти троїстої музики (скрипки та контрабас), що значно розширювало художні й технічні можливості колективу. За свідченням П. Іванова (Іванов, 1981, 42), такий підхід до комплектації складу продовжував традиції,

започатковані Г. Хоткевичем і В. Комаренком. Водночас акцент на бандурну групу, як провідну, засвідчує спадкоємність ідей Л. Гайдамаки (там само). Таким чином, оркестр Харківської вечірньої музичної школи для дорослих, за своєю концепцією і складом репрезентував узагальнення напрацьованого досвіду, та водночас розвиток експериментально-реформаторських підходів, впроваджених попередниками.

Отже, з огляду на викладене, варто зазначити, що освітня та творча діяльність народно-оркестрових колективів Харкова, зокрема й самодіяльних, суттєво стимулювала розвиток українського народно-оркестрового мистецтва. Так, лише в Харківській області у 1936 році налічувалося 1677 оркестрів народних інструментів (Лошков, 2002, 56). Зростаюча потреба в кваліфікованих виконавцях дала значний поштовх до розвитку професійної музичної освіти на народних інструментах, а підвищений попит на якісний інструментарій сприяв активізації роботи майстрових цехів.

Висновок. Таким чином, дослідження детермінант формування та розвитку народно-оркестрових колективів Харківщини (професійних та самодіяльних) дозволяє виокремити основні вектори їхнього впливу на еволюцію народно-оркестрового мистецтва в Україні, серед яких:

- популяризація ансамблевого та оркестрового виконавства на народних інструментах з подальшим поширенням цього явища в інших регіонах України;
- розвиток професійної музичної освіти на всіх рівнях;
- удосконалення музичного інструментарію та його ствердження в оркестрово-виконавській практиці;
- новаторські підходи до комплектації оркестрових складів;
- розширення репертуару шляхом професійної перекладацької діяльності і залучення композиторів до створення оригінальних творів.

Подальші перспективи розвідок заявленої проблематики полягають у деталізації специфіки концертно-виконавської репрезентації та формування репертуарної парадигми народно-оркестрових колективів Харківщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 241 с.
2. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. 110 с.
3. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 82 с.
4. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
5. Костенко О., Назаренко Л. Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Харків : Федорко, 2010. 120 с.
6. Костоґриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.
7. Лігус В. О. Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур. Вісник КНУ-КиМ. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 37. С. 232–241.
8. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія. Харків : ХДАК, 2002. 113 с.
9. Лошков Ю. І. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2000. 17 с.
10. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.
11. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. Ч. І. Вінниця : ВНТУ, 2011а. С. 68.
12. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. Ч. ІІ. Вінниця : ВНТУ, 2011б. 73 с.
13. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930. 288 с.
14. Юрмас Я. Музичне життя України 1927 року. Музика. 1927. № 1. С. 54–55.

REFERENCES:

1. Humeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv: Naukova dumka, 241 [in Ukrainian].
2. Ivanov, P. (1981). *Orkestr ukrainskykh narodnykh instrumentiv* [Orchestra of Ukrainian folk instruments]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 110 [in Ukrainian].
3. Komarenko, V. (1960). *Ukrainskyi orkestr narodnykh instrumentiv* [Ukrainian orchestra of folk instruments]. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR, 82 [in Ukrainian].
4. Kostenko, N. Ye. (2009). *Kharkivska domrova shkola v konteksti muzychno-vykonavskoi kultury Ukrainy* [The Kharkiv domra school in the context of Ukrainian performing culture]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
5. Kostenko, O., & Nazarenko, L. (2010). *Istoriia viddilu narodnykh instrumentiv Kharkivskoho muzychnoho uchylyshcha im. B. M. Liatoshynskoho* [The history of the Department of Folk Instruments of the B. M. Lyatoshynsky Kharkiv Music College]. Kharkiv: Fedorko, 120 [in Ukrainian].
6. Kostohryz, S. O. (2017). *Vykonavstvo na balalaitsi Kharkivshchyny yak skladova ukrainskoho muzychnoho mystetstva* [Performing on the balalaika of the Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art]: dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 254 [in Ukrainian].
7. Lihus, V. O. (2017). *Ukrainske akademichne narodno-instrumentalne vykonavstvo yak dialoh kultur* [Ukrainian academic folk-instrumental performance as a dialogue of cultures]. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo, 37, 232–241 [in Ukrainian].
8. Loshkov, Yu. (2002). *Volodymyr Andriiovych Komarenko* [Volodymyr Andriyovych Komarenko]: monohrafiia. Kharkiv State Academy of Culture, 113 [in Ukrainian].
9. Loshkov, Yu. I. (2000). *Tvorchist V. A. Komarenka i narodno-instrumentalne vykonavstvo v Slobidskii Ukraini (persha polovyna XX stolittia)* [The creative work of V. A. Komarenko and folk-instrumental performance in Slobozhanshchyna (first half of the 20th century)]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
10. Sidletska, T. I. (2009). *Kulturno-istorychna evoliutsiia ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv* [Cultural and historical evolution of the Ukrainian orchestra of folk instruments]: monohrafiia. Vinnytsia: VNTU, 184 [in Ukrainian].
11. Sidletska, T. I. (2011a). *Praktychna kulturolohiia. Istoriia narodno-orkestrivogo vykonavstva Ukrainy* [Practical culturology. History of folk-orchestral performance of Ukraine]: navch. posibnyk. Part I. Vinnytsia: VNTU, 68 [in Ukrainian].

12. Sidletska, T. I. (2011b). Praktychna kulturolohiia. Istoriiia narodno-orkestrrovogo vykonavstva Ukrainy [Practical culturology. History of folk-orchestral performance of Ukraine]: navch. posibnyk. Part II. Vinnytsia: VNTU, 73 [in Ukrainian].

13. Khotkevych, H. (1930). Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv, 288 [in Ukrainian].

14. Yurmas, Ya. (1927). Muzychne zhyttia Ukrainy 1927 roku [Musical life of Ukraine in 1927]. Muzyka, 1, 54–55 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.03:786.2(510) "19/20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-33>**Ань ТЯНЬ***аспірант кафедри музичного мистецтва навчально-наукового інституту культури і мистецтв, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми, Україна, 40002***ORCID:** 0009-0008-0811-3364

Бібліографічний опис статті: Тянь, Ань (2025). Трансформація фортепіанної культури Китаю: концепти адаптації, гібридності та культурного синтезу. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 261–267, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-33>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ: КОНЦЕПТИ АДАПТАЦІЇ, ГІБРИДНОСТІ ТА КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗУ

Фортепіано, як музичний інструмент західного походження, у процесі свого поширення на теренах Китаю пройшло складний шлях адаптації, інтеграції та переосмислення в контексті національної культури. Воно поступово засвоїло характерні риси традиційної китайської музики – модальність, мелізматичність, гнучкість ритму, а також специфічні інтонаційні формули, що зумовило появу унікальних форм художнього вираження. У статті розглядається сутність феноменів китаїзації та локалізації фортепіанної музики, аналізуються основні концепти адаптації, гібридності й культурного синтезу, які визначають специфіку сучасного розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї.

Дослідження зосереджено на виявленні ключових напрямів творчої інтеграції у процесі націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю, серед яких: поєднання елементів народної музики з академічними формами, реформування системи фортепіанної освіти, активізація міжмистецької взаємодії та впровадження цифрових технологій у педагогічну практику. Таке поєднання традиційних і сучасних підходів формує нову модель музичної комунікації, що сприяє оновленню змісту мистецького процесу та розширює можливості сучасної музичної освіти.

Дослідження доводить, що процес культурної адаптації та локалізації фортепіанного мистецтва має не лише естетичне, а й глибоке соціокультурне значення, оскільки він сприяє збереженню національної ідентичності, актуалізації духовних цінностей та відродженню культурної пам'яті. У цьому контексті китаїзоване фортепіанне мистецтво постає не як відтворення західних моделей, а як самобутній напрям культурного розвитку, що поєднує традиційні засади китайської музики з сучасними формами художнього мислення, утверджуючи творчу самодостатність і культурну цілісність китайського суспільства.

Окрему увагу приділено ролі композиторської творчості та виконавської інтерпретації у формуванні нових художніх моделей, що поєднують західну гармонійну логіку із традиційною китайською звуковою образністю. Такі процеси відображають тенденцію до глобального культурного обміну та одночасно підкреслюють прагнення Китаю до самоствердження у світовому музичному просторі. Саме тому фортепіанне мистецтво постає як динамічна сфера, у якій відбувається гармонійне поєднання традиційного та сучасного, національного й універсального, що визначає його значущість у системі сучасної музичної культури.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, китаїзація, локалізація, культурний синтез, гібридність, музична ідентичність, традиційна китайська музика, міжкультурний діалог, адаптація, модернізація фортепіанної культури.

An TIAN*Postgraduate Student, Department of Musical Art, Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, Sumy, Ukraine, 40002***ORCID:** 0009-0008-0811-3364

To cite this article: Tian, An (2025). Transformatsiia fortepiannoi kultury Kytaiu: kontsepty adaptatsii, hibrydnosti ta kulturnoho syntezy [Transformation of China's piano culture: concepts of adaptation, hybridity, and cultural synthesis]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 261–267, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-33>

TRANSFORMATION OF CHINA'S PIANO CULTURE: CONCEPTS OF ADAPTATION, HYBRIDITY, AND CULTURAL SYNTHESIS

The piano, as a musical instrument of Western origin, has undergone a complex process of adaptation, integration, and reinterpretation within the context of Chinese national culture. Throughout its development in China, the instrument gradually assimilated the characteristic features of traditional Chinese music – its modality, melismatic texture, rhythmic flexibility, and distinctive intonational formulas – resulting in the emergence of unique forms of artistic expression. The article examines the essence of the phenomena of Sinicization and localization of piano music, analyzing the main concepts of adaptation, hybridity, and cultural synthesis that define the specific features of the contemporary development of piano art in China.

The study focuses on identifying the key directions of creative integration in the process of nationalizing Chinese piano art, including the combination of folk musical elements with academic forms, the reform of the piano education system, the intensification of interdisciplinary interaction, and the implementation of digital technologies in pedagogical practice. Such a synthesis of traditional and modern approaches forms a new model of musical communication, contributing to the renewal of artistic processes and expanding the potential of contemporary music education.

The research demonstrates that the process of cultural adaptation and localization of piano art possesses not only aesthetic but also profound sociocultural significance, as it fosters the preservation of national identity, the actualization of spiritual values, and the revival of cultural memory. In this context, Sinicized piano art emerges not as a mere reproduction of Western models but as an independent direction of cultural development that combines the traditional principles of Chinese music with modern forms of artistic thinking, thereby affirming the creative self-sufficiency and cultural integrity of Chinese society.

Special attention is given to the role of compositional creativity and performance interpretation in shaping new artistic models that merge Western harmonic logic with traditional Chinese sound imagery. These processes reflect the tendency toward global cultural exchange while simultaneously emphasizing China's aspiration for self-affirmation within the global musical space. Consequently, piano art is presented as a dynamic sphere where the traditional and the modern, the national and the universal, are harmoniously intertwined – defining its significance within the system of contemporary musical culture.

Key words: piano art, Sinicization, localization, cultural synthesis, hybridity, musical identity, traditional Chinese music, intercultural dialogue, adaptation, modernization of piano culture.

Актуальність проблеми. Фортепіанна музика, як важливий носій західної музичної культури, має в Китаї більш ніж столітню історію становлення та розвитку. З моменту свого проникнення в китайський культурний простір, вона сприймалася як прояв іншої цивілізаційної традиції, пов'язаної з європейським музичним мисленням і виконавською школою. Проте з плином часу фортепіанне мистецтво не лише адаптувалося до національного культурного контексту, а й зазнало глибокої трансформації, у процесі якої поступово сформувалися характерні риси китайської виконавської естетики.

Процес китаїзації та локалізації фортепіанної музики став яскравим свідченням відкритості китайської культури до діалогу з іншими художніми системами та її здатності до творчого переосмислення зовнішніх впливів. Інтеграція європейських музичних принципів із національними інтонаційними, ладо-ритмічними та образно-смісловими структурами зумовила появу унікального синтетичного феномену – китайської фортепіанної музики, у якій західна форма поєдналася зі східним змістом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує активізацію інтересу до проблеми

китаїзації та локалізації фортепіанного мистецтва в контексті культурної модернізації Китаю. У працях Ван Ін (2024), Ю Меньцзін (2023), Ян Цзіньсуна (2022) та Лі Дань (2021) послідовно розкривається процес інтеграції традиційних музичних елементів у фортепіанну творчість, що сприяє формуванню нових художніх моделей, заснованих на принципах культурного синтезу й національної ідентичності. Дослідження Лі Жуя (2019) та Лі Лань (2024) акцентують увагу на проблемі локалізації фортепіанної освіти, підготовці музикантів нового покоління та розвитку автономії виконавського мислення студентів. У свою чергу, праці Жень Хуна (2021), Ма Жуя (2024) та Ву Сінге (2023) зосереджуються на вдосконаленні методологічних підходів до фортепіанного викладання в умовах цифровізації та впровадження нової гуманітарної парадигми освіти. Узагальнення цих досліджень дозволяє визначити наукове підґрунтя для подальшого осмислення фортепіанного мистецтва як динамічної сфери міжкультурного діалогу, у якій поєднуються принципи адаптації, гібридності та культурного синтезу.

Метою дослідження є всебічне вивчення ціннісних, естетичних і культурологічних

аспектів китайської інтерпретації фортепіанної музики, аналіз шляхів її практичної реалізації у сферах композиторської творчості, музичної педагогіки та виконавського мистецтва. Особливу увагу звернено на те, як процеси китаїзації та локалізації фортепіанного мистецтва відображають глибинні тенденції культурної інтеграції Заходу й Сходу, формуючи унікальну художню мову сучасної китайської музики.

Окреслений підхід спрямований не лише на поглиблення розуміння механізмів культурної адаптації та взаємопроникнення мистецьких традицій, але й на виявлення потенціалу фортепіанного мистецтва як чинника модернізації національної культури. У межах нашого дослідження фортепіанна творчість розглядається як важливий засіб збереження та оновлення традиційних естетичних цінностей у контексті глобалізаційних процесів, що сприяє подальшому розвитку китайського музичного мистецтва й утвердженню культурної самобутності в сучасному світі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтеграція китайських національних елементів у фортепіанну музику та процес її локалізації надали традиційній культурі Китаю нових сучасних форм художнього вираження. Завдяки цьому вона набула динамічного, модерного звучання та змогла вийти на міжнародну арену у привабливішому й конкурентоспроможнішому вигляді. Така культурна трансформація не лише збагатила фортепіанне мистецтво характерними національними ознаками, а й стимулювала глибше осмислення питань культурної ідентичності, художньої самобутності та шляхів збереження традицій у контексті глобалізаційних процесів.

У сучасному культурному просторі синізація фортепіанного мистецтва, тобто свідоме впровадження китайських інтонацій, ладових і ритмічних моделей у західну музичну систему, стала проявом зростання національної самосвідомості та творчої незалежності. Культурна самосвідомість у цьому контексті розглядається як один із ключових показників не лише духовної сили, а й культурної життєздатності держави.

Китайські композитори й виконавці, інтегруючи традиційні національні мотиви, філософські ідеї та естетичні принципи у фортепіанну творчість, демонструють високу здатність до інновацій і переосмислення запозичених

художніх форм. Такий підхід не є механічним поєднанням різних культурних систем, а радше творчим синтезом, що відкриває нові горизонти розвитку сучасного музичного мислення. У цьому процесі відображається відкритість китайської музичної культури до діалогу з іншими традиціями, а також її здатність трансформувати зовнішні впливи у власні унікальні художні коди, формуючи тим самим багатовимірний культурний простір, у якому Схід і Захід знаходять точки гармонійного співіснування (Rui Ma, 2024).

Процес китаїзації фортепіанної музики відображає й інноваційний характер розвитку китайської музичної культури та різноманітність її спадкоємності. Твори, створені на основі національних інтонацій і традиційних тем, набувають нової художньої виразності, поглиблюючи зміст фортепіанного мистецтва та збагачуючи його естетичну мову. Така інтеграція сприяє гармонійному поєднанню традиційного і сучасного, водночас дозволяє слухачеві безпосередньо відчувати неповторну привабливість китайської музики.

У міжкультурному контексті фортепіанна музика адаптовано до китайського культурного середовища розширює вплив китайської культури у світі, модернізуючи національні музичні ресурси та утверджуючи у глобальному мистецькому просторі унікальну художню цінність Китаю. Завдяки цьому формується новий шлях культурної саморепрезентації, що зміцнює національну ідентичність і сприяє міжкультурній взаємодії (Li Rui, 2019).

Процес інтеграції національних музичних традицій у фортепіанне мистецтво надає новий імпульс розвитку китайської культурної спадщини, наділяючи її сучасним звучанням і розширюючи форми художнього існування. Спираючись на глибоку естетику, інтонаційне багатство та мелодичну образність народної музики, фортепіано, як символ модерності й універсальний засіб музичного висловлення, стає ефективним інструментом переосмислення традиційної культури. Завдяки своїм технічним і виражальним можливостям воно дозволяє традиційному мистецтву подолати часові й жанрові обмеження, виводячи його за межі локального побутування та надаючи йому нової сценічної виразності у глобальному культурному контексті.

У цьому процесі культурна пам'ять перестає бути статичною категорією, вона трансформується та оновлюється в нових художніх формах, відображаючи постійний рух традиції у просторі сучасного мистецтва. Така взаємодія минулого й сучасного сприяє формуванню живої традиції, у межах якої історичні смисли не втрачаються, а переосмислюються й відтворюються відповідно до естетичних потреб часу. Це забезпечує безперервність культурної еволюції, у якій інновація не заперечує традицію, а, навпаки, розкриває її потенціал у новому художньому вимірі.

Використовуючи фортепіано як медіатор, композитори переосмислюють національні теми, перетворюючи їх на універсальні художні образи, зрозумілі в міжкультурному контексті. У такий спосіб традиційна культура інтегрується в сучасну музичну мову, створюючи форму, що поєднує історичну глибину з відчуттям сучасності. Це поєднання демонструє взаємну збагачувальну дію традиції та модерності, розширює межі культурного новаторства й підтверджує здатність китайської культури адаптуватися до глобального культурного середовища, залишаючись при цьому самобутньою (Li Lan, 2024).

Процес адаптації та національної інтерпретації фортепіанної музики передбачає не лише глибоке засвоєння, а й творче переосмислення традиційної китайської музичної спадщини в контексті сучасного художнього мислення. Одним із провідних напрямів цього процесу є інтеграція структурних і стилістичних особливостей народної музики, її інтонаційно-мелодичних моделей, ритміко-темпоральної організації та модально-ладових принципів, у сучасну композиторську практику.

Таке поєднання традиційних інтонаційних джерел із багатими тембровими й динамічними можливостями фортепіано відкриває простір для створення нових художніх форм, у яких національний колорит органічно поєднується з модерним звучанням. У результаті формується своєрідний синтез культурних пластів, зокрема, традиційного й академічного, локального й універсального, що не лише збагачує фортепіанне мистецтво, а й сприяє формуванню нової естетики сучасної китайської музики.

У композиторській практиці важливим напрямом національної інтерпретації фортепіанного

мистецтва є дослідження звукових і техніко-виконавських особливостей традиційних китайських інструментів, зокрема, гучжена, піпи та ерху. Вивчення їхньої тембрової специфіки та артикуляційної виразності відкриває широкі можливості для переосмислення звукової природи фортепіано й формування нових прийомів гри, здатних передати характерні риси національного інтонування (Li Dan, 2021).

Зокрема, розкладені акорди можуть імітувати м'яке, «струмливе» звучання гучжена, передаючи відчуття плавного руху звуку; тремоло та швидкі пасажі наближають фортепіанне звучання до фактурної виразності піпи, передаючи її динамічну пульсацію й ритмічну енергію; активне використання педалі створює ефект тривалого резонансу, подібний до протяжних інтонацій ерху.

Такі пошуки сприяють не лише розширенню акустичних можливостей фортепіано, а й збагаченню його художньо-виразальної системи новими інтонаційними моделями, що походять із традиційної китайської музики. У результаті фортепіано постає не просто як західний інструмент, адаптований до іншої культури, а як повноцінний носій національно забарвленої звукової ідентичності, здатний передавати специфіку китайського музичного мислення в межах сучасного академічного мистецтва.

Вагомим чинником у становленні та розвитку національно орієнтованого фортепіанного репертуару є творче опрацювання народнописаних джерел, які слугують підґрунтям для формування унікального стилістичного синтезу традиційної мелодики та сучасних композиційних засобів. Особливого значення набувають варіаційні обробки відомих народних мелодій, зокрема «Моліхуа» («Жасмин»), у яких застосування таких технік, як поліфонічний розвиток, гармонічні розширення, фактурні контрасти та тематичні трансформації, забезпечує поєднання мелодичної впізнаваності з композиційною складністю та глибоким емоційним наповненням. Такі твори демонструють гармонійне співіснування традиційної музичної інтонації з модерними засобами вираження, що підкреслює динамічний характер культурного оновлення китайського фортепіанного мистецтва (Yu Mengjin, 2023).

У ритмічному аспекті важливим є звернення до традиційних китайських ритмічних моделей,

зокрема до варіаційних форм банцян ті, а також до танцювальних ритмів народних мелодій. Використання змінного метру, нерегулярних акцентів та асиметричних ритмічних структур надає фортепіанним композиціям особливої пластичності, рухливості та характерного «внутрішнього пульсу», властивого китайській музичній традиції. Ці ритмічні засоби набувають особливої виразності у творах, натхненних фольклором національних меншин, де поєднання ритмічної різноманітності, фактурної насиченості та віртуозної техніки фортепіано створює яскравий, експресивний музичний образ, що розкриває багатство і різноманітність китайської культурної спадщини (Yu Mengjin, 2023).

У процесі аранжування традиційних мелодій важливо зберігати баланс між повагою до оригінального культурного контексту та розкриттям нових можливостей фортепіанного звучання. Адаптація творів, написаних для народних інструментів, потребує ретельного врахування регістру, динаміки й артикуляції фортепіано, аби зберегти національну виразність і водночас підкреслити його унікальну темброву природу. Залучення сучасної гармонічної мови й педалізації сприяє створенню ефекту «звучання, що лунає у просторі», характерного для традиційної китайської музики (Yang Jinsong, 2022).

Подальша еволюція синізованої фортепіанної творчості значною мірою визначається рівнем інституційної підтримки та інтенсивністю міждисциплінарної взаємодії. Зокрема, організація тематичних творчих лабораторій і майстерень, у межах яких композитори та виконавці спільно досліджують специфіку окремих етномузичних стилів, сприяє поглибленню професійного обміну й формуванню нових художніх моделей. Одночасно створення систематизованих електронних баз даних, що містять архіви народних мелодій та фортепіанних технік, забезпечить науково обґрунтований ресурс для подальших експериментальних пошуків і підвищить ефективність композиторської діяльності (Pina, Yoong, 2023).

Розвиток китаїзації та локалізації фортепіанної музики є не лише наслідком педагогічних трансформацій, а й передусім результатом глибоких мистецьких і культурних зрушень, спрямованих на формування нової естетичної парадигми фортепіанного мистецтва в Китаї. Цей

процес вимагає системного оновлення репертуарної політики, розширення жанрово-стильових меж і створення умов для художнього синтезу традиційного й сучасного.

На рівні репертуарного формування важливо утвердити структуровану трирівневу систему художнього розвитку: від елементарних вправ, побудованих на інтонаційних моделях народної музики, до камерних та концертних композицій, у яких осмислюються складні ритмічні, ладові й фактурні особливості національної музичної мови. Такий поступовий перехід від простих етноінтонацій до високого художнього узагальнення формує естетичну тяглість національного стилю.

Важливу роль у цьому відіграє співпраця композиторів, виконавців і музикознавців, що дозволяє поєднати художню виразність твору з науково-рефлексивним підходом до традиційної музичної спадщини. Спільне створення навчальних і концертних збірок, орієнтованих на китайський інтонаційний та тембровий лад, сприяє поглибленню авторського осмислення національних джерел і розвитку нової виконавської естетики (Zheng Hong, 2021).

З точки зору художньої інтерпретації, фортепіанні обробки народних мелодій постають як форма творчого перекладу етнічного звучання в європейську фортепіанну систему. Інтерпретатор, спираючись на знання історичного контексту, символіки та поетики мелодій, розкриває емоційно-сміслові пласти народного мислення, трансформуючи їх у сучасну музичну мову. Таким чином, педагогічна діяльність набуває характеру художньо-дослідницького процесу, у якому виконавець виступає як інтерпретатор і співтворець.

Особливого значення набуває концертна та фестивальна практика, яка формує простір для публічного представлення китаїзованого фортепіанного репертуару. Проведення конкурсів, концертних серій і фестивалів на кшталт «Фортепіанна музика в китайському стилі» сприяє актуалізації національного художнього коду в сучасному музичному дискурсі та створює платформу для творчого діалогу між традицією і модерністю.

Інтеграція регіональних культурних ресурсів у творчу практику фортепіанного мистецтва розширює географію художніх пошуків і відкриває можливості для новітніх форм локального

музичного синтезу. Залучення народних виконавців, носіїв традицій та майстрів декоративного мистецтва до спільних творчих лабораторій сприяє оновленню образного мислення композиторів і піаністів та утвердженню китаїзованої художньої ідентичності фортепіано як інструмента міжкультурного вираження (Wang Ying, 2024).

Подальша культурна інтеграція фортепіанної музики потребує її активної участі в міжмистецькому діалозі з традиційними народними формами художнього вираження. Важливим етапом цього процесу є польові дослідження та культурно-етнографічні експедиції, у межах яких композитори й виконавці мають можливість безпосередньо взаємодіяти з автентичним середовищем народного музикування. Занурення у живу культурну тканину народного мистецтва, зокрема через участь у місцевих обрядах, святкових подіях, театралізованих виставах і фольклорних дійствах, що забезпечує збирання інтонаційно-ритмічного, мелодичного та тематичного матеріалу, а також сприяє глибшому розумінню соціокультурного контексту його функціонування.

Таке емпіричне спостереження та художньо-дослідницьке занурення стає не лише засобом документування традицій, а й потужним джерелом творчої інспірації, що стимулює появу нових фортепіанних композицій, у яких національні елементи отримують оновлене естетичне звучання в межах сучасної музичної мови.

Провідним напрямом сучасної творчої інтеграції фортепіанного мистецтва є міждисциплінарна взаємодія, яка відкриває широкі можливості для формування синтетичних художніх форм. У взаємозв'язку з театром, танцем, оперою чи народним речитативом фортепіано набуває нових семантичних функцій, може виступати акомпануючим або драматургічним інструментом, створювати емоційно-звуковий простір чи імітувати вокальні інтонації. У межах театральних і музично-сценічних проєктів така співпраця композитора, режисера й виконавця формує органічну єдність національної образності та сучасних виражальних засобів, забезпечуючи збереження й оновлення етнокультурних традицій (Wu Xingge, 2023).

Важливу роль у репрезентації та популяризації цих форм відіграють культурні фестивалі,

мистецькі форуми й тематичні концертні програми, орієнтовані на синтез традиційного та сучасного мистецтва. Інтеграція фортепіанних композицій з ансамблевими номерами, народним театром або танцювальними елементами створює діалогічний простір між епохами, жанрами та стилями. Використання мультимедійних технологій (відеопроєкцій, світлових інсталяцій, сценографічних ефектів) підсилює емоційно-візуальний вимір художнього дійства, перетворюючи його на комплексний естетичний досвід.

У контексті цифрової культури новітні технології відкривають додаткові шляхи поширення результатів мистецького синтезу. Онлайн-платформи, цифрові архіви, відеопроєкти та фортепіанні альбоми, що поєднують елементи народного мистецтва з сучасною виконавською практикою, сприяють глобальній комунікації культурних надбань. Такі ініціативи не лише розширюють аудиторію фортепіанного мистецтва, але й забезпечують відродження та переосмислення місцевих традицій у цифрову добу, утверджуючи фортепіано як активного медіатора між культурною спадщиною та сучасністю.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, процес китаїзації та локалізації фортепіанної музики постає як один із найрепрезентативніших прикладів міжкультурної взаємодії Сходу та Заходу у сфері музичного мистецтва. Він відображає не лише глибокий рівень інтеграції традиційних і європейських музичних систем, але й утверджує культурну самосвідомість, естетичну автономію та творчий потенціал сучасного Китаю.

Синтез народно-інтонаційних елементів із академічними формами, модернізація освітнього середовища та розвиток міжмистецької комунікації створюють підґрунтя для оновлення фортепіанного мистецтва в його художньому, виконавському й освітньо-дослідницькому вимірах. Такий підхід сприяє осучасненню традиційної культури, водночас поглиблюючи її інтернаціональний резонанс і підвищуючи здатність до творчого діалогу з глобальним мистецьким простором.

У перспективі подальше осмислення, вивчення та популяризація фортепіанного мистецтва з виразною китайською ідентичністю можуть стати важливим чинником зміцнення

міжкультурного порозуміння, збереження співіснування, у яких національна традиція музичного різноманіття світу та формування виступає не як замкнена система, а як динамічних моделей глобального культурного чинник художнього оновлення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Li Dan. Research on the Nationalized Connotation and Characteristics of Piano Music Culture. *Modern and Ancient Cultural Creativity*. 2021. Vol. 9. P. 80-81 [in Chinese].
2. Li Lan. The Cultivation Path of Students' Autonomous Learning Ability in College Piano Teaching. *Research on Teaching Methods*. 2024. Vol. 4(4) [in Chinese].
3. Li Rui. Research on the Localization of Piano Music Education in Colleges and Universities. *Art Appreciation*. 2019. Vol. 26. P. 324-325 [in Chinese].
4. Pina K. Y., Yoongb C. Y. The Application of the "Project-Based" Piano Teaching Model at Universities. 2023.
5. Rui Ma. Cultivating Students' Innovative Ability in Piano Teaching in Higher Vocational Colleges. *Innovation and Practice of Teaching Methods*. 2024. Vol. 7(9). P. 26-28 [in Chinese].
6. Wang Ying. Research on the Effective Integration Path of Traditional Music Elements into Piano Teaching in Colleges and Universities. *Journal of Jiamusi Vocational College*. 2024. Vol. 40(7). P. 68-70 [in Chinese].
7. Wu Xingge. Research on Optimization of Piano Teaching Methods and Learning Strategies. *Chinese Journal Full-text Database – Educational Science*. 2023. Vol. 6. P. 170-173 [in Chinese].
8. Yang Jinsong. Research on the Aesthetic Characteristics of Nationalized Piano Music from the Perspective of Traditional Culture. *Voice of the Yellow River*. 2022. Vol. 22. P. 46-48 [in Chinese].
9. Yu Mengjin. Feasibility of Integrating National and Local Characteristics into the Development of Piano Composition – Taking "Spring Dance" as an Example. *Journal of Suihua University*. 2023. Vol. 43(11). P. 95-97 [in Chinese].
10. Zheng Hong. Exploration of Piano Teaching Models in Colleges and Universities under the Background of New Liberal Arts. *Educational Materials*. 2021. Vol. 25. P. 198-200 [in Chinese].

REFERENCES:

1. Li, D. (2021). Research on the nationalized connotation and characteristics of piano music culture. *Modern and Ancient Cultural Creativity*, 9, 80-81 [in Chinese].
2. Li, L. (2024). The cultivation path of students' autonomous learning ability in college piano teaching. *Research on Teaching Methods*, 4(4). [in Chinese].
3. Li, R. (2019). Research on the localization of piano music education in colleges and universities. *Art Appreciation*, 26, 324-325 [in Chinese].
4. Pina, K. Y., & Yoongb, C. Y. (2023). The application of the "project-based" piano teaching model at universities. *Journal of Music Education Studies*, 12(3), 55-60.
5. Rui, M. (2024). Cultivating students' innovative ability in piano teaching in higher vocational colleges. *Innovation and Practice of Teaching Methods*, 7(9), 26-28 [in Chinese].
6. Wang, Y. (2024). Research on the effective integration path of traditional music elements into piano teaching in colleges and universities. *Journal of Jiamusi Vocational College*, 40(7), 68-70 [in Chinese].
7. Wu, X. (2023). Research on optimization of piano teaching methods and learning strategies. *Chinese Journal Full-text Database – Educational Science*, 6, 170-173 [in Chinese].
8. Yang, J. (2022). A study on the aesthetic characteristics of nationalized piano music from the perspective of traditional culture. *Voice of the Yellow River*, 22, 46-48 [in Chinese].
9. Yu, M. (2023). Feasibility of integrating national and local characteristics into the development of piano composition: Taking Spring Dance as an example. *Journal of Suihua University*, 43(11), 95-97 [in Chinese].
10. Zheng, H. (2021). Exploration of piano teaching models in colleges and universities under the background of new liberal arts. *Educational Materials*, 25, 198-200 [in Chinese].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.07:658.3/.5/.6/.8+659.1/.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-34>**Василь ЧЕПЕЛЮК***народний артист України, професор, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025***ORCID:** 0000-0003-3518-0884**Василь МОЙСІЮК***професор кафедри музичного мистецтва, заслужений діяч мистецтв України, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025***ORCID:** 0000-0002-9615-0577**Наталія ЦЕЙКО***старший викладач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025***ORCID:** 0000-0001-8322-9465

Бібліографічний опис статті: Чепелюк, В., Мойсіюк, В., Цейко, Н. (2025). Хор «Гомін» – на перетині менеджменту та маркетингу. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 268–279, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-34>

ХОР «ГОМІН» – НА ПЕРЕТИНІ МЕНЕДЖМЕНТУ ТА МАРКЕТИНГУ

Львівський муніципальний хор «Гомін» було засновано у 1988 році. Засновником колективу був відомий хормейстер, заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик. Під його орудою «Гомін» став лавреатом численних конкурсів і фестивалів, здійснив чимало зарубіжних гастролей. Починаючи з 2023 року, розпочалася нова сторінка історії колективу. Хор увійшов до Львівського органного залу, а його керівником було призначено Вадима Яценка. З цього моменту змінився не лише склад колективу, його репертуар, але й способи роботи з цільовою аудиторією. Все це зумовило інтерес широкої громадськості до цього колективу, зробило його впізнаваним.

Мета статті – простежити задіяні менеджерами колективу прийоми та засоби підвищення інтересу широкої громадськості до творчості хору «Гомін».

Методологія. У роботі використано методи спостереження, систематизації, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (дослідження вказаної проблеми у зазначеному аспекті ніколи не проводилося, хоча має велике значення для вивчення менеджменту та маркетингу в сфері культури та мистецтва).

Висновки. Неймовірно швидке й успішне просування бренду колективу є результатом цілого ряду системних, спланованих дій керівництва Львівського органного залу та творчого колективу. Серед таких – радикальні кадрові рішення (вибір молодого харизматичного керівника, оновлення творчого складу, зокрема введення до складу хору дівчат); суттєве підвищення творчої активності колективу через постійну присутність на сцені, в ЗМІ, соціальних мережах; значне оновлення репертуару, в т.ч. шляхом виконання популярних естрадних пісень минулого століття в оновленому аранжуванні та новій виконавській інтерпретації; сучасний зовнішній вигляд хористів (блuzки і штани, біло-червона, біло-чорна кольорова гама, різні варіанти одягу, з метою підкреслити свободу і неуніфікованість вбрання кожного); вільна сценічна поведінка не лише хористів, але й диригента, який і співає, і диригує, і надзвичайно активно рухається по сцені, фактично дуже талановито виступаючи в найрізноманітніших амплуах; активне використання елементів театралізації та імпровізації під час виступів, акцент на індивідуальності кожного артиста; акцент на комунікації з публікою як в мережі, так і на концертах, зокрема, через використання інтерактивних прийомів; активне поширення інформації про колектив всіма можливими засобами – на сайті Львівського органного залу, в ЗМІ, різних соціальних мережах, в тому числі через активне обговорення (коментування) подій за участю «Гомону»; розробка та міфологізація бренду колективу; якість реклами – аудіо, відео, візуальної, в т.ч. через участь колективу у національних акціях і подіях, залучення в рекламу відомих, статусних осіб, продаж мерчу та інше.

Ключові слова: хор «Гомін», Львівський органний зал, Вадим Яценко, менеджмент, маркетинг.

Vasyl CHEPELIUK

The People's Artist of Ukraine, Professor, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-3518-0884

Vasyl MOISIYUK

Honored Artist of Ukraine, Professor, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-9615-0577

Nataliya TSEIKO

Senior Lecturer, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-8322-9465

To cite this article: Chepeliuk, V., Moisiyuk, V., Tseiko, N. (2025). Khor «Homin» – na peretyni menedzhmentu ta marketynhu [“Homin” Choir – at the intersection of management and marketing]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 268–279, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-34>

“HOMIN” CHOIR – AT THE INTERSECTION OF MANAGEMENT AND MARKETING

The Lviv Municipal Choir “Homin” was founded in 1988. The famous choirmaster, Honored Artist of Ukraine Oleg Tsyhylyk was the founder of the collective. Under his leadership “Homin” became a laureate of numerous competitions and festivals, and went on many foreign tours. Starting in 2023, a new page in the history of the collective began. The choir entered to Lviv Organ Hall, and Vadym Yatsenko was appointed its leader. From that moment on, not only the composition of the collective, its repertoire, but also the methods of working with the target audience changed. All this caused the interest of the general public to this collective, made it recognizable.

The main objective(s) of the study is to trace the methods and means used by the collective managers to increase the interest of the general public to the work of the “Homin” Choir.

Methodology. Methods of observation, systematization, comparison and generalization was used in this paper.

Scientific novelty of the study is determined by its absolutely new, although at the same time very relevant issues (the study of the specified problem in the specified aspect has never been conducted, although it is of great importance for the study of management and marketing in the field of culture and art).

Conclusions. The incredibly fast and successful promotion of the collective's brand is the result of a number of systematic, planned actions of the management of the Lviv Organ Hall and the creative team. Among these are radical personnel decisions (selection of a young charismatic leader, renewal of the creative team, in particular the introduction to choir the girls); a significant increase in the creative activity of the collective through a constant presence on stage, in the media, and social networks; a significant renewal of the repertoire, including by performing popular pop songs of the last century in an updated arrangement and a new performing interpretation; modern appearance of the choristers (blouses and trousers, white-red, white-black color scheme, various clothing options, in order to emphasize the freedom and non-uniformity of everyone's attire); free stage behavior not only of the choristers, but also of the conductor; who sings, conducts, and moves extremely actively on stage, actually performing very talentedly in a variety of roles; active use of theatricalization and improvisation during performances, emphasis on the individuality of each artist; emphasis on communication with the audience both online and at concerts, in particular, through the use of interactive techniques; active dissemination of information about the collective by all possible means – on the website of the Lviv Organ Hall, in the media, various social networks, including through active discussion (commenting) of events with the participation of “Gomon; development and mythologizing of the collective's brand; quality of advertising – audio, video, visual, incl. through the participation of the collective in national campaigns and events, involving famous, status-based individuals in advertising, selling merchandise, etc.

Key words: “Homin” Choir, Lviv Organ Hall, Vadym Yatsenko, management, marketing.

Актуальність проблеми. Львівський муніципальний хор «Гомін» було засновано у 1988 році¹. Засновником колективу був відомий хормейстер заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик. Під його орудою «Гомін» став лавреатом численних конкурсів і фестивалів, здійснив чимало зарубіжних гастролей. Починаючи з 2023 року, розпочалася нова сторінка історії колективу. Хор увійшов до Львівського органного залу, а його керівником було призначено Вадима Яценка (Про «Гомін»...). З цього моменту змінився не лише склад колективу, його репертуар, але й способи роботи з цільовою аудиторією. Все це зумовило інтерес широкої громадськості до цього колективу, зробило його впізнаваним. Осягнути, яким чином це відбулося, є метою цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження творчої діяльності хору «Гомін» на сучасному етапі його діяльності, зокрема, в аспектах менеджменту та маркетингу, не проводилося. Однак нечуваний успіх колективу за короткий час є вагомою підставою для глибокого і послідовного вивчення цього їхнього унікального досвіду.

Мета дослідження – простежити задіяні менеджерами колективу прийоми та засоби підвищення інтересу широкої громадськості до творчості хору «Гомін».

Виклад основного матеріалу дослідження. Нова сторінка творчості хору «Гомін» розпочалася з моменту зміни підпорядкування колективу, зокрема, з його переходом під керівництво Львівського органного залу.

Стаття Ілони Громяк (Громяк, 2025) розкриває «кухню» переформатування колективу. За її словами, після того як Олег Цигилик завершив свою багаторічну працю з колективом, в якості диригента «Гомону» пробували себе з десяток хорових диригентів. Тобто вівся цілеспрямований відбір особистості, професіонала,

який би мав потенціал втілити амбітні плани керівництва.

Перехід до Львівського органного залу був запланований і як можливість кооперації з хором з симфонічним оркестром, і як можливість поєднання звучання хорового тембру з тембром органу.

Львівський органний зал відомий як інституція, яка активно застосовує нові, сучасні підходи до управління мистецькими проєктами. Керівники Львівського органного залу широко використовують рекламу в соціальних мережах як засіб просування творчого продукту. Ще один актуальний момент їхньої діяльності – вивчення ринку збуту мистецького продукту і відповідне коригування пропозицій відповідно до потреб, які існують.

Отож з часу переходу хору «Гомін» до Львівського органного залу змінилися не лише методи роботи колективу, але і способи роботи його керівництва з аудиторією. Які саме зміни відбулися, завдяки яким українська аудиторія отримала абсолютно новий мистецький продукт, а творчий колектив – успіх, прибутки, залишивши позаду себе десятки і сотні конкурентів в своєму жанрі?

Розпочалася висока творча активність колективу, напружений репетиційний процес та постійна присутність на сцені, зокрема, на даний момент (жовтень 2025 року) триває всеукраїнське турне², заплановано зарубіжне турне найближчим часом. Високу творчу активність відображає співпраця хору «Гомін» з симфонічним оркестром Луганської філармонії, який наразі є переміщеним і підпорядковується Львівському органному залу.

Інтерв'ю Вадима Яценка з Ілоною Громяк підтверджує, що все, що робить диригент, а також керівництво Львівського органного залу, в плані організації діяльності хору «Гомін» є не випадковою річчю, не наслідком інтуїції, але – добре обдумані з різних боків стратегічний процесом (Громяк, 2025).

Окремий і дуже важливий аспект репрезентації колективу – наявність яскравої, продумано

¹ Необхідно відзначити, що в українській культурі в різні періоди існували різні хорові колективи з назвою «Гомін». Тобто назва хору «Гомін» – традиційна і популярна. Зокрема, два хори з аналогічною назвою було створено у 1949 році представниками української діаспори: один – в Австралії під керівництвом Й. Кліша (Бурбан, Тарнавська, 2006), інший – у Великій Британії під керівництвом Я. Бабуняка (Гордійчук, 2006). У 1969 році хор з аналогічною назвою було засновано у Києві відомим етнографом Леопольдом Яценком. Як пише Лю Пархоменко, у 1971-1984 роках цей колектив перебував під забороною з ідеологічних причин (Пархоменко, 2006), але потім поступово відновив свою діяльність. У 1988 році, як вже було сказано, було засновано хор «Гомін» у Львові під керівництвом Олега Цигилика, який, як вказує Ольга Кушнірук, вів своє походження від чоловічого хору «Сурма» (Кушнірук, 2006).

² Згідно з повідомленням на сторінці хору у Facebook, колектив планував стартувати з Києва 10 серпня 2025 року та відвідати Білу Церкву, Чернігів, Житомир, Рівне, Луцьк, Тернопіль, Вінницю, Трускавець, Ужгород, Чернівці, Івано-Франківськ, Дніпро, Полтаву, Черкаси, Кременчук, Кропивницький та Одесу (Хор «Гомін» а, б, с...; На злеті популярності...). Зарубіжні гастролі колективу передбачають листопадово-грудневі концерти у Варшаві, Кракові, Вроцлаві, Ганновері, Кельні, Амстердамі, Брюсселі, Лондоні, Гаазі, Дрездені, Берліні, Брно, Катовіце (Белінська, Снитюк, 2025; Хор «Гомін» анонсує...).

поданої інформації про цей колектив на сайті Львівського органного залу (Львівський муніципальний хор «Гомін»...) та наявність записів хору на YouTube каналі Ukrainian Live Classic (Ukrainian Live Classic...). Зупинимося на цьому більш детально. На сайті Львівського органного залу висвітлено інформацію про хор «Гомін», описано репертуар колективу, де наголошено на особливому значенні українських творів, зазначено, що колектив визнано найкращим хоровим колективом в Україні у 2024 році за версією інформаційної агенції «Укрінформ». Подано покликання на сторінки колективу Facebook, YouTube, Instagram, Тік-Ток, а також інформацію про концертні тури Україною та Європою (HominChoir...).

Важливо також, що зазначена візія колективу («Позитивно впливати на людей через найкращі здобутки хорового мистецтва») демонструє зорієнтованість колективу на комунікацію зі слухачами, що є головним їхнім завданням, судячи з того, як це сформульовано. Не саме акцент на репертуарі, не на кількості концертів, не на особливостях хорового співу, а саме – на правильній комунікації зі слухачкою аудиторією. Така візія вказує на те, що керівники колективу правильно розставляють акценти у прагненні охопити якомога більшу цільову аудиторію. Адже в час інформаційної перенасиченості, значному перевищенні пропозиції над попитом, в час жорсткої конкуренції класичної музики з рок-музикою, електронікою тощо, безумовно, саме боротьба за слухачів має бути пріоритетом номер один для колективу, який дбає і працює на історію власного успіху.

Колектив активно використовує інтерактивну взаємодію з залом (зокрема, виконує «Червону руту», співаючи разом з глядачами, теж саме з «Цей сон», де хористи співають, плескаючи і відбиваючи ритм) (Вони заспівали...; Львівський хор «Гомін» набирає...). Слухачка Соломія говорить: «Я надзвичайно рада сюди прийти, тому що бачити в Тік-Тоці це одне, а насправді почути це вживу – це набагато крутіші емоції» (Вони заспівали...). Слухачка Олена: «Дуже розчулила пісня «Троянди», саме з неї слова, що троянди пелюстками кохання кричать, а кохання не можна топтати», і в мене аж сльози навертаються, бо це дивовижно гарно» (Вони заспівали...).

Успішний менеджмент колективу зумовлено його активною присутністю у засобах масової

інформації³, а також у соціальних мережах. Зокрема, як наслідок, – популярність композиції «Цей сон» (чому саме це відео стало вірусним – окреме питання, яке потребує окремого дослідження⁴), однак в рамках завдань нашої статті необхідно наголосити, що керівництво Львівського органного залу дуже ефективно використало цей прецедент, нарощуючи присутність інформації про колектив всюди, де тільки можна було. Яким чином будувалася ця комунікація зі слухачами, читачами, суспільством в цілому?

Зокрема, наголошувалося на сімейному виконанні композиції («Український хіт у сімейному виконанні соліста хору «Гомін» підкорив мережу» (Бачевська, 2025), тобто зверталася увага на ті моменти, які були би зрозумілі та оцінені широкою аудиторією, а саме – те, що в хорі В. Яценка співає його дружина Анастасія, що їхній успіх – це результат сімейної справи, пізніше на концерти В. Яценко почав залучати їхнього малолітнього сина. Варто зазначити, що використання дітей в концертах чи спектаклях – це в будь-якому випадку безпрограшний спосіб вдалого контакту з аудиторією. Але в цьому випадку відіграв роль ще й акцент на сімейній справі, не просто дитина, а син диригента і співачки.

Звісно, важливу роль відіграли численні фото та відео (візуальна інформація в наш час є більш ефективною в роботі з широкою аудиторією), де В. Яценко був сфотографований з дружиною та сином, в тому числі не лише на сцені, але і в невимушеній побутовій ситуації, наприклад, під час поїздки в авто. Такі прийоми наближають артистів до слухачів, зацікавлюють аудиторію, дають змогу потенційним слухачам сприйняти артистів як людей зі свого кола, і таким чином заохотити їх до відвідування концерту.

Ще один момент – розкручування відео за допомогою коментарів. Як правило, цей прийом широко використовується для набирання

³ Також в мережі є персональні сторінки Вадима Яценка, хору «Гомін», але також і нововідкритого простору «Homin-Center» на вулиці Ярославенка, 30, де планують проводити концерти, лекції, сеанси арт-терапії, і ця назва, зрозуміло, також спрямована на розкрутку бренду «Гомін» (HOMIN. Дім людей музики...).

⁴ Необхідно відзначити, що, на наш погляд, успіх пісні «Цей сон» – це значною мірою успіх успішного аранжування, яке, як вказується у мережі, належить Євгену Маляревському, відомому ентузіасту хорового співу, диригенту, засновнику Великого Українського Хору Амасторів (В.У.Х.А.), талановитому аранжувальнику, автору десятків і сотень талановитих аранжувальних викладених на його YouTube-каналі (Львівський муніципальний хор «Гомін» а, б...).

все більшої кількості переглядів, для того, щоб відео було постійно присутньо у полі зору користувачів на платформі YouTube чи в соціальних мережах.

Безумовно, варто ще раз і ще раз згадати дуже вдалий кадровий крок менеджменту Львівського органного залу, а саме – призначення на посаду керівника колективу, харизматичного, музикального, сучасного, активного, здатного на інтесивну роботу⁵, підбір відповідних артистів (персоналу), не просто молодих по віку, але таких, які розуміють необхідність нових підходів до роботи в хоровому колективі, до сприйняття нового репертуару, до опанування розкутої поведінки на сцені, таких, які мають таланти не тільки співати, але відповідної сценічної поведінки, володіють артистизмом і сучасною невимушеною манерою поведінки на сцені – і все це у поєднанні з якісною хоровою освітою, відмінними навичками хорового співу, наявністю художнього смаку, відмінним чуттям ансамблю не лише хороового, але і сценічного. Власне кадрове питання, вдало вирішене, уміння зацікавити артистів, зібрати і мотивувати команду, очевидно, великою мірою вирішувалося диригентом хору Вадимом Яценком. Це також вважаємо одним з головних вдаливих менеджерських рішень і здобутків колективу, спрямованих на досягнення маркетингового успіху. Вадим Яценко говорить: «Підійшли серйозно, в першу чергу, до кадрової політики. Спочатку ми додали дівчат. Як кажуть наші учасники хору, в нас є така хорова байка, наших красунечок...» (Вони заспівали...).

Важливою є також універсальність реалізації особистості Вадима Яценка – як диригента та соліста хору одночасно. У цьому колективі ми спостерігаємо немов процес зворотнього повернення до принципів ансамблевого ренесансного співу, коли функції диригента в його романтичному амплуа ще не існувало.

Як засіб підігрівати інтерес широкої аудиторії до особистості диригента Вадима Яценка є поширення інформації про те, що у 2018 році він брав участь у телешоу «Голос країни» з піснею «Гуцулка Ксеня», але не пройшов

конкурсний відбір (Громлюк, 2025), виступи хору на різноманітних локаціях (наприклад, у Чернівецькому музеї Володимира Івасюка) (Осадчук, 2025), Львівській опері (2 вересня 2025...; Запланували по два концерти в день...).

Наступний оригінальний і дієвий крок – звертання до популярного ретро-репертуару⁶. Не секрет, що виконання популярних пісень – це упевнений крок до успіху у широкої слухачької аудиторії. Однак, популярні ретро – це ще більше розширення аудиторії за рахунок слухачів старшого покоління, які ностальгують за молодістю, це також залучення і слухачів середнього віку, які часто чули ці пісні в дитинстві. Люди люблять те, що знають, тобто, як правило, люблять те, що вони вже колись чули. Це основний принцип роботи сприйняття і вироблення смаків. Людям важче відчувати сильну любов до пісні, або до стилю цілком нового, але набагато простіше – до того, з чим вони вже колись стикалися, тим більше неодноразово. Так працює принцип вироблення відчуття довіри, відчуття себе частиною певної спільноти, що породжує позитивні емоції – радості, задоволення, щастя. Тобто вибір ретро-репертуару в даному випадку був психологічно дуже точно прорахованим на позитивну реакцію. Водночас, цей репертуар не був поданий як копія минулого, але як розмова з минулим з позицій сьогодення. Такий підхід теж, на наш погляд, спрацював на відмінно. Раніше репертуар хору складали повстанські та батярські пісні, а також літургійна музика (Вони заспівали...). Тарас Демко підкреслює, що керівництво Львівського органного залу свідомо, цілеспрямовано формувало потужну маркетингову кампанію, репертуарну політику колективу. За його словами, «аби досягнути певного успіху, особливо у промоції хору, потрібно було зробити, можливо, тисячі різних кроків... Було випробувано дуже багато різних технік, різного репертуару» (Терещук, 2025).

Ще один вдалий прийом успішного менеджменту і маркетингу – міфологізація колективу, його учасників, репертуару тощо,

⁵ Вадим Яценко – випускник Національної музичної академії України (клас проф. С. Савчука), працював артистом хору «Київ», диригентом хору «Intermezzo», керівником вокального ансамблю «Esthetic Voice». З 2018 р. – хормейстер, з 2021 р. – головний хормейстер Львівської національної опери, засновник камерного хору «LvivOpera Chamber Choir» (Про артиста...).

⁶ У репертуарі колективу, наприклад, – пісня «Троянди на пероні», написана у 1960-х роках Анатолієм Горчинським, фрагмент якої Вадим Яценко заспівав разом з дружиною і сином у своєму авто і опублікував в акаунті на Тік-Ток. Стратегія колективу, судячи зі слів диригента, полягає у завоюванні інтересу слухача шляхом виконання доступного репертуару – наразі композицій поп-музики. «Проблема в тому, – каже Тарас Демко, співдиректор Львівського органного залу, – що в Україні затвердилася практика, коли люди думають, що хор – це щось “нудне”, і на хорові концерти приходять переважно родичі та друзі самих учасників» (Громлюк, 2025).

а саме – висвітлення в мережі різноманітних цікавих, інтригуючих історій, які, можливо, не завжди відбувалися реально, однак зацікавлюють інтерес аудиторії. Зокрема, одна з них, у коментарях про пісню «Троянди на пероні» згадка про те, що Анатолій Горчинський написав пісню внаслідок того, що його дівчина на його очах колись розтоптала букет троянд на львівському пероні. Правдивість цієї історії – сумнівна. Але навіть якби її не було, то її треба було би придумати, адже знову ж таки, така деталь змушує кожного потенційного слухача зацікавитися, порівняти цю ситуацію зі своїм життям, захопитися цією ефектною і нерядовою подією. Внаслідок захоплення цією історією виникає бажання відвідати концерт, як мінімум, запам'ятовується назва пісні, її виконавці, тобто всі причетні до цього міфу (хор «Гомін» в т.ч.) обговорюються, запам'ятовуються, стаючи елементом активного пласту української культури. Також елементом міфологізації є поширення інформації про Вадима Яценка про те, що він «почав співати ще до того, як заговорив» (Галущенко, 2025).

Як наслідок залучення згаданих прийомів – ретро-репертуару⁷, сімейного виконання у довільній, невимушеній атмосфері (Мазур а, 2025), міфу про троянди на пероні, коміюнації через Тік-Ток, харизми виконавців та інше, фрагмент пісні (коротке відео) «Троянди на пероні» зібрав понад 600 тис. переглядів, понад 60 тис. вподобайок, понад 900 коментарів, понад 2 тис. поширень. (Тоді як відео з композицією «Цей сон» збрало понад сім мільйонів переглядів вже в перші дні його трансляції⁸ (Вони заспівали...).

Богдан Лазуркевич, хорист «Гомону», стверджує, що успіх прийшов до них неочікувано, але говорить, що дуже радий цьому (Вони заспівали...). Натомість Вадим Яценко каже: «Ми розуміли, що ця пісня, це сорокасекундне відео може мати якийсь успіх, тому коли це все сталося, коли почалися дзвінки, повідомлення

і почався цей фідбек між нами і людьми, то ми в принципі були до цього готові» (Вони заспівали...). «Це був шок, але запланований шок. Ми очікували звичайно, що ця програма і якісь відео з цієї програми, які ми виставили в своїх соціальних мережах, могли би мати якийсь резонанс суспільства, ну але звичайно, що такий величезний ми не очікували... Але потім зібралися всією командою, зрозуміли, що ми абсолютно до цього готові і почали активно працювати» (Львівський хор «Гомін» набирає...). Тепер біля входу до Органного залу вишиковується черга. Слухачі діляться, що дізналися про хор з Тік-Току і це мотивувало їх прийти на концерт, щоб почути і побачити артистів вживу (Львівський хор «Гомін» набирає...). Те, що дії менеджменту Львівського органного залу по «розкрутці» «Гомону» були не випадковими підтверджує його співдиректор Тарас Демко: «Власне, ми увесь цей ажіотаж у соцмережах повинні використати для реалізації наших цілей» (Заблоцька, 2025).

Має значення зовнішній вигляд хору. Колектив вбраний демократично. Хлопці – в білих кросівках. Дівчата – в штанах та / або спідницях, але з намистом, герданами, у вишиванках, в біло-червоно-чорній кольоровій гамі – вбрані різноманітно, не ідентично всі, всі по-різному, але близько про стиль, як одне ціле (Львівський хор «Гомін» набирає...). Також варіант – чорно-білий колорит, вечірковий варіант, але також з відмінностями в покрої блуз і платтів – у дівчат та сорочок, штанів – у хлопців.

До ефективних засобів маркетингу, які використовує колектив, належить поширений тепер звичай продажу фірмового мерчу (таке можна було спостерігати, наприклад, на концерті колективу у Луцьку, 29 серпня 2025 року, в концертному залі «Промінь») (Крот, 2025). До честі колективу, хористи також практикують збори на ЗСУ, використовуючи при цьому ефективні назви – «50 пікапів для 50 бригад ЗСУ»⁹, розігруючи унікальні благодійні лоти з підписами артистів (Крот, 2025).

Ефективним засобом привертання уваги є якість реклами колективу і концертних турів, зокрема. Окрім традиційних оголошень, афіш, з інформацією про те, де і коли виступатиме хор, «Гомін» використовує яскраві, талановито написані

⁷ В репертуарі хору «Гомін», крім уже згаданих пісень, – «Гуцулка Ксеня», «Червона рута», «У долі своя весна», «В саду осіннім айстри білі», «Сумна я була», «Очі волошкові», «Порізала пальчик», «Кохана», «Де ти тепер», «Ніч над Карпатами», «Ти щаслива будеш», «Я піду в далекі гори», пісні Назарія Яремчука, Володимира Івасюка, Анатолія Горчинського, Степана Гіги, Квітки Цісик (Хор «Гомін» у Луцьку – Кохана...; Хор «Гомін» у Луцьку – Цей сон...; Хор «Гомін» у Луцьку – Червона троянда...; Хор «Гомін» а; Хор «Гомін» б; Хор «Гомін» с) та інші.

⁸ Новина (вірусність відео «Цей сон») була прокоментована різними засобами масової інформації, телеканалами (ICTV, «Вікна СТБ», наприклад (Вони заспівали...).

⁹ За словами Вадима Яценка, з початку відкритої фази війни хору вдалося зібрати близько 150 млн грн на ЗСУ (Крот, 2025).

слогани – короткі, але ємні в смисловому плані, рекламні гасла, що швидко запам'ятовуються. Наприклад, «двадцять міст – двадцять можливостей стати свідками магії» (Примич, 2025, а, б). Поряд з цим в рекламних матеріалах наводять приклади яскравих, позитивних коментарів шанувальників колективу з мережі, що підсилює інтерес читачів, формуючи в них думку, що подія, про яку вони дізнаються, дійсно феноменальна.

Ще одним ефективним, на наш погляд, маркетинговим ходом стало виконання хором «Гомін» цього річ на 24 серпня, День Незалежності, гімну України (Примич, 2025, а). Колектив виконав гімн в академічній манері, і це дуже сподобалося багатьом коментаторам, особливо на фоні контрасту з перекрученими, невідповідними жанру виконаннями гімну українськими поп-артистами трохи раніше (Музичний подарунок Україні...; «Дуже потужно»...).

Також важливою є участь колективу у престижних національних акціях поряд з очільниками держави найвищого рівня. До таких, наприклад, належить участь «Гомону» в церемонії вручення премії «Національна легенда України», в якій взяли участь Президент України, перша леді, прем'єрка, голова Верховної Ради (Мазур, 2025, б). Також Вадим Яценко розповідав медіа про його теплі стосунки з Катериною Ющенко та «баночку меду» як подарунок від экс-президента Віктора Ющенка. Висвітлена в ЗМІ інформація такого плану підігриває інтерес широкої аудиторії до колективу, тобто є успішним маркетинговим ходом (Хмельницька, 2025).

Як наслідок політики керівництва колективу вже на початку липня 2025 року (через майже два роки з моменту призначення Вадима Яценка диригентом та через буквально кілька днів після масштабного завірусіння відео «Цей сон») квитки на концерти хору «Гомін» були розкуплені до кінця року (Вони заспівали...), що вказує на успішність і результативність менеджерських та маркетингових дій. Співдиректор Львівського органного залу говорить: «Інші ролики цього хору теж завірусилися. Це дуже нетипово для окремих типів академічної культури, як наприклад для Літургії Миколи Леонтовича¹⁰. Як тільки квитки на дуже масш-

табний проєкт були запущені у продаж, вони майже за пів години зникли» (Львівський хор «Гомін» набирає...; Запотічна, 2025).

Плани «Гомону» є амбітними. Вони сподіваються збирати на виконанні творів М. Леонтовича таку ж велику аудиторію, яку збирають на виконання концертних програм популярних пісень. Наскільки реальним є втілення цієї мети – покаже час. Адже колектив планує до 150-річчя з дня народження М. Леонтовича записати і видати антологію творчості українського генія (Лобанюк, 2025).

Ще один ефектний маркетинговий хід – жартівлива пропозиція Вадима Яценка до керівництва Укрзалізниці запустити брендований вагон для тих, кому не вистачило квитків на концерти хору «Гомін» (цей тролінг зумовлений тим, що українці останнім часом все частіше скаржилися на неможливість придбати квитки в ситуації, коли квитки залишалися нерозпроданими та виставлялися на продаж в останні хвилини перед відправленням потягу) (Воронович, 2025).

Одним з елементів успішного маркетингу є роздача перед концертами, як це було зроблено в Києві, спеціального випуску газети, присвяченої колективу. В ній висвітлена історія створення хору «Гомін», наведено цікаві факти про його учасників, навіть рецепти страв, які вони любляють (Севастьянова, 2025).

Також ознаки маркетингового ходу має скандальна історія з порушенням авторських прав, у чому звинуватили В. Яценка Юрій та Євген Рибчинські. І хоча ситуація була швидко залагоджена відповідним матеріальним відшкодуванням завданої Рибчинським шкоди (Мазур, 2025, б, с), все ж мережею ще деякий час ширився допис Мар'яни Марковської-Согуйко (2,2 тис. поширень) з «промовистими, сумними» професійно зробленими фото Вадима Яценка (Марковська-Согуйко, 2025) та відповідною їх інтерпретацією, що, на наш погляд, продовжував «розкрутку» вже вичерпаного на той момент скандалу, знову ж таки з метою підігрівання інтересу не так до події, як до колективу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, проаналізувавши творчу діяльність хору «Гомін», необхідно відзначити, що неймовірно швидко й успішне просування бренду колективу є результатом цілого ряду системних, спланованих дій керівництва

¹⁰ Колектив планує записати всі твори М. Леонтовича до 150-річчя з дня народження композитора (2027 рік), у зв'язку з чим співпрацює з Всеукраїнським товариством імені М. Леонтовича та Радіо Культура (Запотічна, 2025).

Львівського органного залу та творчого колективу. Серед таких:

- радикальні кадрові рішення (вибір молодого харизматичного керівника, оновлення творчого складу, зокрема також уведення до складу хору дівчат);
- суттєве підвищення творчої активності колективу через постійну присутність на сцені, в ЗМІ, соціальних мережах;
- значне оновлення репертуару, в т.ч. шляхом виконання популярних естрадних пісень минулого століття в оновленому аранжуванні та новій виконавській інтерпретації;
- сучасний зовнішній вигляд хористів (блузки і штани, біло-червона, біло-чорна кольорова гама, різні варіанти одягу, з метою підкреслити свободу і неуніфікованість вбрання кожного);
- вільна сценічна поведінка не лише хористів, але й диригента, який і співає, і диригує, і надзвичайно активно рухається по сцені, фактично дуже талановито виступаючи

в найрізноманітніших амплуа, активне використання елементів театралізації та імпровізації під час виступів, підкреслення індивідуальності кожного артиста;

- акцент на комунікації з публікою як в мережі, так і на концертах, зокрема, через використання інтерактивних прийомів;
 - активне поширення інформації про колектив всіма можливими засобами – на сайті Львівського органного залу, в медіа, різних соціальних мережах, в тому числі через активне обговорення (коментування) подій за участю «Гомону», розробка та міфологізація бренду колективу;
 - якість реклами, аудіо, відео, візуальної, в т.ч. через участь колективу у національних акціях і подіях, залучення в рекламні ролики відомих, статусних осіб, продаж мерчу та інше.
- Безумовно, феномен хору «Гомін» потребує подальших досліджень. Впевнені, що на цьому шляху нас чекають ще багато відкриттів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бачевська П. Український хіт у сімейному виконанні соліста хору «Гомін» підкорив мережу. *УНІАН.Lite*. 2025. 30 серп. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/hor-gomin-vadim-yacenko-spivak-zaspivav-pisnyu-troyandi-naperoni-13114653.html> (дата звернення 31.08.2025)
2. Белінська Ю., Снитюк І. 100 концертів і європейське турне. Вірусне відео з ТікТок зробило популярним львівський хор «Гомін». Скільки він на цьому заробив? *Forbes*. 2025. 24 серп. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/100-kontsertiv-i-evropeyske-turne-virusne-video-z-tiktok-zrobilo-populyarnim-lvivskiy-khor-gomin-skilki-voni-na-tsomu-zarobili-19082025-32019> (дата звернення 31.08.2025)
3. Бурбан М., Тарнавська О. «Гомін». *Українська музична енциклопедія* / ред. кол. гол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАН України, 2006. С. 495.
4. Вони заспівали – і Україна завмерла! Хор «Гомін» порвав ТікТок і розчулив серця мільйонів. *Вікна СТБ*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iFsUKcMVOwQ> (дата звернення 31.08.2025)
5. Воронович З. «Класна ідея»: Укрзалізниця відреагувала на пропозицію хору «Гомін» запустити брендований вагон. *Еспресо*. 2025. 14 серп. URL: <https://zahid.espreso.tv/suspilstvo-khor-gomin-zaproponuvav-originalnu-kolaboratsiyu-ukrzaliznitsi-u-vidpovid-na-dopis-direktora-uz-pro-defitsit-kvitkiv-na-ikh-kontserti> (дата звернення 31.08.2025)
6. Галущенко К. «Це найдивовижніше виконання гімну!» Хор «Гомін» довів до мурах проникливим виступом на телебаченні. *Oboz.UA*. 2025. 25 серп. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/shou-oboz/tse-najdivovizhnishe-vikonannya-gimnu-hor-gomin-doviv-do-murah-proniklivim-vistupom-na-telebachenni-video.htm> (дата звернення 31.08.2025)
7. Гордійчук М. «Гомін». *Українська музична енциклопедія* / ред. кол. гол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАН України, 2006. С. 495.
8. Громяк І. Хор, на який немає квитків. У чому феномен Вадима Яценка і його «Гомону». *BBC News. Україна*. 2025. 3 лип. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cev02xw7njno> (дата звернення 31.08.2025)
9. Заблоцька О. «Цей хор, цей хор мені щочоночі сниться», що варто знати про львівський хор «Гомін». *Суспільне. Культура*. 2025. 3 лип. URL: <https://susplne.media/culture/1058029-cej-hor-cej-hor-meni-sonoci-snitsa-sovarto-znati-pro-lvivskij-hor-gomin/> (дата звернення 31.08.2025)
10. Запланували по два концерти в день: відбувся перший виступ хору «Гомін» у Львівській опері. *Суспільне Львів*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NXxwDHloTgU> (дата звернення 31.08.2025)
11. Запотічна І. У Львові стартує проєкт «Леонтович. Хор “Гомін”»: на першому концерті прозвучить Літургія святого Іоанна Золотоустого. *Еспресо*. 2025. 26 серп. URL: <https://zahid.espreso.tv/>

novyny-lviv-u-lvovi-startue-proekt-leontovich-khor-gomin-na-pershomu-kontserti-prozvuchit-liturgiya-svyatogo-ioanna-zolotoustogo (дата звернення 31.08.2025)

12. «Дуже потужно». Хор Гомін підкорив виконанням гімну України у День Незалежності. *NV Культура*. 2025. 24 серп. URL : <https://nv.ua/ukr/kultura/hor-gomin-u-den-nezalezhnosti-zvorushiv-do-sliz-vikonannyam-gimnu-ukrajini-video-50539585.html> (дата звернення 31.08.2025)

13. Крот Х. У Луцьку виступив відомий львівський хор «Гомін». Фоторепортаж. *Волинські новини*. 2025. 29 серп. URL : <https://www.volynnews.com/news/all/u-lutsku-vystupyv-vidomyy-lvivskyy-khor-homin-fotoreportazh/> (дата звернення 31.08.2025)

14. Кушнірук О. «Гомін». *Українська музична енциклопедія* / ред. кол. гол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАН України, 2006. С. 494.

15. Лобанюк Д. Хор «Гомін» виконає усі хорові твори композитора Миколи Леонтовича. *Українська правда. Життя*. 2025. 26 серп. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/hor-gomin-vikonaye-usi-horovi-tvori-mikoli-leontovicha-309965/> (дата звернення 31.08.2025)

16. Львівський муніципальний хор «Гомін».a URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення 31.08.2025)

17. Львівський муніципальний хор «Гомін».b *Музика без меж*. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=4036987966630910> (дата звернення 31.08.2025)

18. Львівський хор «Гомін» набирає мільйони переглядів у соцмережах: квитків на виступи майже немає. *Суспільне Львів*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5YczZelf7pE> (дата звернення 31.08.2025)

19. Мазур І.а «Це моє, якщо що»: син Вадима Яценка дебютував у хорі «Гомін». *Редактор*. 2025. 30 серп. URL : <https://redaktor.com.ua/2025/08/30/cze-moye-yakshho-shho-syn-vadyma-yaczenka-debutuvav-u-hori-gomin/> (дата звернення 31.08.2025)

20. Мазур І.б Аплодували стоячи: хор «Гомін» зірвав овації перших осіб держави. *Редактор*. 2025. 25 серп. URL : <https://redaktor.com.ua/2025/08/25/aploduvaly-stoyachy-hor-gomin-zirvav-ovacziyi-pershyh-osib-derzhavy/> (дата звернення 31.08.2025)

21. Мазур І.с Після скандальної заяви Юрія Рибчинського про хор «Гомін» син легенди зробив важливе оголошення. *Редактор*. 2025. 17 серп. URL : <https://redaktor.com.ua/2025/08/17/pislya-skandalnoyi-zayavy-yuriya-rybchynskogo-pro-hor-gomin-syn-legendy-zrobyv-vazhlyve-ogoloshennya/> (дата звернення 31.08.2025)

22. Марковська-Согуйко М. Юрій Рибчинський, Вам мало би бути соромно... 2025. 19 верес. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=24788946747410265&set=a.849331148465160&type=3> (дата звернення 31.08.2025)

23. Музичний подарунок Україні | Хор «Гомін» та Сніданок з 1+1 до річниці Незалежності. *Сніданок з 1+1*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i_OY2yWtnLg&t=1s (дата звернення 31.08.2025)

24. На злеті інтернет-популярності хор «Гомін» вирушає у всеукраїнський тур. *Українська правда. Життя*. 2025. 3 лип. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/hor-gomin-virushaye-v-tur-309019/> (дата звернення 31.08.2025)

25. Осадчук Л. Хор «Гомін» заспівав у музеї Володимира Івасюка у Чернівцях його легендарний хіт. *Молодий буковинець*. 2025. 26 серп. URL: https://molbuk.ua/chernivtsi_news/343081-khor-gomin-zaspivav-u-muzei-imeni-ivasuka-u-chernivciakh-iogo-legendarnyi-khit.html (дата звернення 31.08.2025)

26. Пархоменко Лю. «Гомін». *Українська музична енциклопедія* / ред. кол. гол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАН України, 2006. С. 494.

27. Примич М.а До сліз і мурашок по шкірі: хор «Гомін» вразив виконанням гімну України. *24 show*. 2025. 24 серп. URL : https://24tv.ua/show24/hor-gomin-zaspivav-gimn-ukrayini-divitsya-video-onlayn_n2900568 (дата звернення 31.08.2025)

28. Примич М.б Хор «Гомін», який став зіркою тіктоку, анонсував тур Україною: де виступить колектив. *24 show*. 2025. 3 лип. URL : https://24tv.ua/show24/hor-gomin-yide-tur-ukrayinoyu-yakih-mistah-vistupit-kolektiv_n2861613 (дата звернення 31.08.2025)

29. Про «Гомін». *Львівський органний зал*. URL : <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення 31.08.2025)

30. Про артиста. *Львівський органний зал*. URL : <https://www.lvivconcert.house/vadym-yatsenko> (дата звернення 31.08.2025)

31. Севастьянова А. Хор «Гомін» влаштував фурор у Києві: усі подробиці концерту. *TCH*. 2025. 11 серп. URL : <https://tsn.ua/glamur/khor-homin-vlashtuvav-furor-u-stolytsi-usi-podrobytsi-kontsertu-2888123.html> (дата звернення 31.08.2025)

32. Терещук Г. Хор «Гомін» не очікував такого резонансу: мільйонні перегляди, розпродані квитки, турне. *Радіо Свобода*. 2025. 3 лип. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/homin-retro-shlaher-lviv-pisnya/33463068.html> (дата звернення 31.08.2025)

33. Хмельницька В. Зірка хору «Гомін» розсекретив розмову з дружиною Ющенка та подарунок від них: «Недарма прожив». *TCH*. 2025. 21 лип. URL : <https://tsn.ua/glamur/zirka-khoru-homin-rozsekretuyv-rozmovu-z-druzynoiu-iushchenka-ta-podarunok-vid-nykh-ne-darma-prozyv-2874026.html> (дата звернення 31.08.2025)
34. Хор «Гомін» анонсує тур країнами Європи. URL: <https://www.facebook.com/reel/1778820059690134> (дата звернення 31.08.2025)
35. Хор «Гомін» у Луцьку – Кохана | Волинські новини. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ISn9lsfHU7s> (дата звернення 31.08.2025)
36. Хор «Гомін» у Луцьку – Цей сон | Волинські новини. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CGRHAMwcug0> (дата звернення 31.08.2025)
37. Хор «Гомін» у Луцьку – Червона троянда | Волинські новини. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FikOhtNkcIY> (дата звернення 31.08.2025)
38. Хор «Гомін».a URL : <https://www.facebook.com/homin.lviv.choir/> (дата звернення 31.08.2025)
39. Хор «Гомін».b URL : <https://www.facebook.com/reel/709958591950925> (дата звернення 31.08.2025)
40. Хор «Гомін».c *Національна філармонія України*. 22 жовтня середа. URL: <https://philharmonia.com.ua/product/hor-gomin/> (дата звернення 31.08.2025)
41. 2 вересня 2025. «Цей хор, цей хор мені щочоночі сниться». Хор «Гомін». *Kontramarka*. URL : <https://lviv.kontramarka.ua/uk/cej-hor-cej-hor-meni-sonosi-snitsa-hor-gomin-107017.html> (дата звернення 31.08.2025)
42. HominChoir. @Homin.Official. URL: <https://www.youtube.com/@Homin.Official/shorts> (дата звернення 31.08.2025)
43. HOMIN. Дім людей музики. Створений музикантами для музикантів. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=61563383545048> (дата звернення 31.08.2025)
44. Ukrainian Live Classic. URL : <https://www.youtube.com/channel/UCw08wbOMAIAUOo0dXRcPpKw> (дата звернення 31.08.2025)

REFERENCES:

1. Bachevsjka, P. (2025). Ukrajinsjkyj khit u simejnomu vykonanni solista khoru «Ghomin» pidkoryv merezhu [Ukrainian hit in family performance by the soloist of the choir “Homin” conquered the network]. *UNIAN.Lite*. Retrieved from: <https://www.unian.ua/lite/stars/hor-gomin-vadim-yacenko-spivak-zaspivav-pisnyu-troyandi-na-peroni-13114653.html> [In Ukrainian].
2. Bjelinsjka, Ju. & Snytjuk, I. (2025). 100 koncertiv i jevroejsjke turne. Virusne video z TikTok zrobylo populjarnym lvivskij khor «Ghomin». Skiljky vin na cjomu zarobyv? [100 concerts and a European tour. A viral TikTok video made the Lviv choir “Homin” popular. How much did it earn from this?]. *Forbes*. Retrieved from: <https://forbes.ua/lifestyle/100-kontsertiv-i-evropeyske-turne-virusne-video-z-tiktok-zrobilo-populyarnim-lvivskiy-khor-gomin-skilki-voni-na-tsomu-zarobili-19082025-32019> [In Ukrainian].
3. Burban, M. & Tarnavsjka, O. (2006). “Ghomin” [“Homin”]. *Ukrajinsjka muzyczna encyklopedija*. Gh. Skrypnyk [Ed.]. Kyjiv: IMFE NAN Ukrajiny (p. 495) [In Ukrainian].
4. Vony zaspivaly – i Ukrajina zavmerla! Khor «Ghomin» porvav TikTok i rozchulyv sereja miljjoniv [They sang – and Ukraine froze! The choir “Ghomin” took over TikTok and touched the hearts of millions]. *Vikna STB*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=iFsUKcMVOwQ> [In Ukrainian].
5. Voronovych, Z. (2025). “Klasna ideja”: Ukrzaliznycja vidreaghuvala na propozycji. Khoru “Ghomin” zapustyty brendovanyj vagon [“Great idea”: Ukrzaliznycja responded to the proposal. The “Homin” choir should launch a branded car.]. *Espresso*. Retrieved from: <https://zahid.espresso.tv/suspilstvo-khor-gomin-zaproponuvav-originalnu-kolaboratsiyu-ukrzaliznitsi-u-vidpovid-na-dopis-direktora-uz-pro-defitsit-kvitkiv-na-ikh-kontserti> [In Ukrainian].
6. Ghalushhenko, K. (2025). “Ce najdyvovyzhnishe vykonannja ghimnu!” Khor «Ghomin» doviv do murakh pronyklyvym vystupom na telebachenni. [This is the most amazing performance of the anthem!] The “Homin” choir brought the ants to their senses with a soulful performance on television]. *Oboz.UA*. Retrieved from: <https://www.obozrevatel.com/ukr/shou-oboz/tse-najdivovizhnishe-vikonannya-gimnu-hor-gomin-doviv-do-murakh-proniklivim-vistupom-na-telebachenni-video.htm> [In Ukrainian].
7. Ghordijchuk, M. (2006). “Ghomin”. *Ukrajinsjka muzyczna encyklopedija*. Gh. Skrypnyk [Ed.]. Kyjiv: IMFE NAN Ukrajiny (p. 495) [In Ukrainian].
8. Ghromljuk, I. (2025). Khor, na jakyj немає kvytiv. U chomu fenomen Vadyma Jacenka i jogho «Ghomonu» [A choir for which there are no tickets. What is the phenomenon of Vadym Yatsenko and his “Homon”]. *BBC News. Україна*. Retrieved from: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cev02xw7njno> [In Ukrainian].
9. Zablocjka, O. (2025). “Cej khor,cej khor meni shhonochoi snytjsja”, shho varto znaty pro lvivskij khor «Ghomin» [“This choir, this choir I dream about every night”, what you should know about the Lviv choir “Homin”]. *Suspiljne*.

Kuljtura. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/1058029-cej-hor-cej-hor-meni-sonoci-snitsa-so-varto-znati-pro-lvivskij-hor-gomin/> [In Ukrainian].

10. Zaplanuvaly po dva koncerty v denj: vidbuvsja pershyj vystup khoru «Ghomin» u Ljvivskij operi [Two concerts were planned per day: the first performance of the “Homin” choir took place at the Lviv Opera]. *Suspiljne Ljviv*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=NXxwDHloTgU> [In Ukrainian].

11. Zapotichna, I. (2025). U Ljvovi startuje projekt «Leontovych. Khor “Ghomin”»: na pershomu koncerti prozvuchyt Liturgija svjatogho Ioanna Zolotoustogho [The project «Leontovych. Choir “Homin”» is launching in Lviv: the first concert will feature the Liturgy of St. John Chrysostom]. *Espresso*. Retrieved from: <https://zahid.espresso.tv/novyny-lviv-u-lvovi-startue-proekt-leontovich-khor-gomin-na-pershomu-kontserti-prozvuchit-liturgiia-svyatogo-ioanna-zolotoustogo> [In Ukrainian].

12. «Duzhe potuzhno». Khor Ghomin pidkoryv vykonannjam ghimnu Ukrajiny u Denj Nezalezhnosti [The Homin Choir captivated with their performance of the Ukrainian anthem on Independence Day]. *NV Kuljtura*. Retrieved from: <https://nv.ua/ukr/kultura/hor-gomin-u-den-nezalezhnosti-zvorushiv-do-sliz-vikonannyam-gimnu-ukrajini-video-50539585.html> [In Ukrainian].

13. Krot, Kh. (2025). U Lucjku vystupyv vidomyj ljvivskij khor “Ghomin”. Fotoreportazh [The famous Lviv choir “Homin” performed in Lutsk. Photo report]. *Volynski novyny*. Retrieved from: <https://www.volynnews.com/news/all/u-lutsku-vystupyv-vidomyj-lvivskij-khor-homin-fotoreportazh/> [In Ukrainian].

14. Kushniruk, O. (2006). “Ghomin”. *Ukrajinsjka muzychna encyklopedija*. Gh. Skrypnyk (Ed.). Kyjiv: IMFE NAN Ukrajiny (p. 494) [In Ukrainian].

15. Lobanjuk, D. (2025). Khor “Ghomin” vykonaje usi khorovi tvory kompozytora Mykoly Leontovycha [The “Homin” choir will perform all the choral works of composer Mykola Leontovych]. *Ukrajinsjka pravda. Zhyttja*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/hor-gomin-vikonaye-usi-horovi-tvori-mikoli-leontovicha-309965/> [In Ukrainian].

16. Ljvivskij municypalnj khor “Ghomin”.a [Lviv Municipal Choir “Homin”]. Retrieved from: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> [In Ukrainian].

17. Ljvivskij municypalnj khor “Ghomin”.b [Lviv Municipal Choir “Homin”]. *Muzyka bez mezh*. Retrieved from: <https://www.facebook.com/watch/?v=4036987966630910> [In Ukrainian].

18. Ljvivskij khor «Ghomin» nabyraje miljony pereghljadiv u socmerezakh: kvytiv na vystupy majzhe nemaje [The Lviv choir “Homin” is gaining millions of views on social networks: there are almost no tickets for the performances]. *Suspiljne Ljviv*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=5YczZelf7pE> [In Ukrainian].

19. Mazur, I. (2025a). “Ce moje, jakshho shho”: syn Vadyma Jacenka debjutuvav u khori “Ghomin” [“This is mine, if anything”: Vadym Yatsenko’s son made his debut in the “Homin” choir]. *Redaktor*. Retrieved from: <https://redaktor.com.ua/2025/08/30/cze-moye-yakshho-shho-syn-vadyma-yaczenka-debyutuvav-u-hori-gomin/> [In Ukrainian].

20. Mazur, I. (2025b). Aploduvaly stojachy: khor “Ghomin” zirvav ovaciji pershykh osib derzhavy [There was a standing ovation: the “Gomin” choir broke the ovation of the first persons of the state]. *Redaktor*. Retrieved from: <https://redaktor.com.ua/2025/08/25/aploduvaly-stojachy-hor-gomin-zirvav-ovaciji-pershykh-osib-derzhavy/> [In Ukrainian].

21. Mazur I. (2025c). Pislja skandalnoji zajavy Jurija Rybchynskogho pro khor “Ghomin” syn leghendy zrobyv vazhlyve ogholoshennja [After Yuriy Rybchynsky’s scandalous statement about the Gomin choir, the legend’s son made an important announcement]. *Redaktor*. Retrieved from: <https://redaktor.com.ua/2025/08/17/pislja-skandalnoyi-zayavy-yuriya-rybchynskogo-pro-hor-gomin-syn-legendy-zrobyv-vazhlyve-ogoloshennja/> [In Ukrainian].

22. Markovsijka-Soghujko M. (2025). Jurij Rybchynskij, Vam malo by buty soromno... [Yuriy Rybchynsky, you should be ashamed...]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=24788946747410265&set=a.849331148465160&type=3> [In Ukrainian].

23. Muzychnyj podarunok Ukrajini | Khor “Ghomin” ta Snidanok z 1+1 do richnyi Nezalezhnosti [Musical gift to Ukraine | Choir “Homin” and Breakfast with 1+1 for the anniversary of Independence]. *Snidanok z 1+1*. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=i_OY2yWtnLg&t=1s [In Ukrainian].

24. Na zleti internet-populjarnosti khor “Ghomin” vyrushaje u vseukrajinskij tur [At the height of its online popularity, the choir “Homin” embarks on an all-Ukrainian tour]. *Ukrajinsjka pravda. Zhyttja*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/hor-gomin-virushaje-v-tur-309019/> [In Ukrainian].

25. Osadchuk, L. (2025). Khor “Ghomin” zaspivav u muzeji Volodymyra Ivasjuka u Chernivejakh jogho leghendarnyj khit [The “Homin” choir sang his legendary hit at the Volodymyr Ivasyuk Museum in Chernivtsi]. *Molodyj bukovynecj*. Retrieved from: https://molbuk.ua/chernivtsi_news/343081-khor-gomin-zaspivav-u-muzei-imeni-ivasuka-u-chernivciakh-iogo-legendarnyi-khit.html [In Ukrainian].

26. Parkhomenko, Lju. (2006). “Ghomin” [“Homin”]. *Ukrajinsjka muzychna encyklopedija*. Gh. Skrypnyk [Ed.]. Kyjiv: IMFE NAN Ukrajiny (p. 494) [In Ukrainian].

27. Prymych, M. (2025a). Do sliz i murashok po shkiri: khor “Ghomin” vrazyv vykonannjam ghimnu Ukrajiny [To tears and goosebumps: the “Homin” choir impressed with their performance of the Ukrainian anthem]. *24 show*.

Retrieved from: https://24tv.ua/show24/hor-gomin-zaspivav-gimn-ukrayini-divitsya-video-onlayn_n2900568 [In Ukrainian].

28. Prymych, M. (2025b). Khor «Ghomin», jakyj stav zirkoju tiktoku, anonsuvav tur Ukrajinoju: de vystupytj kolektyv [The Homin choir, which became a TikTok star, announced a tour of Ukraine: where the group will perform]. *24 show*. Retrieved from: https://24tv.ua/show24/hor-gomin-yide-tur-ukrayinoyu-yakih-mistah-vistupit-kolektiv_n2861613 [In Ukrainian].

29. Pro “Ghomin” [About “Homin”]. *Ljvivskyj orghannyj zal*. Retrieved from: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> [In Ukrainian].

30. Pro artysta [About the artist]. *Ljvivskyj orghannyj zal*. Retrieved from: <https://www.lvivconcert.house/vadym-yatsenko> [In Ukrainian].

31. Sevastjanova, A. (2025). Khor «Ghomin» vlashtuvav furor u Kyjevi: usi podrobyci koncertu [“The Homin” choir caused a sensation in Kyiv: all the details of the concert]. *TSN*. Retrieved from: <https://tsn.ua/glamur/khor-homin-vlashtuvav-furor-u-stolytsi-usi-podrobytsi-kontsertu-2888123.html> [In Ukrainian].

32. Tereshhuk, Gh. (2025). Khor “Ghomin” ne ochikuvav takogho rezonansu: miljionni pereghljady, rozprodani kvytky, turne [The Homin Choir did not expect such a resonance: millions of views, sold-out tickets, a tour]. *Radio Svoboda*. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/homin-retro-shlaher-lviv-pisnya/33463068.html> [In Ukrainian].

33. Khmeljnyckja, V. (2025). Zirka khoru “Ghomin” rozsekretiv rozmovu z druzhynuju Jushhenka ta podarunok vid nykh: “Nedarma prozhyv” [The star of the “Homin” choir declassified a conversation with Yushchenko’s wife and a gift from them: “He lived for a reason”]. *TSN*. Retrieved from: <https://tsn.ua/glamur/zirka-khoru-homin-rozsekretiv-rozmovu-z-druzynoiu-iushchenka-ta-podarunok-vid-nykh-ne-darma-prozhyv-2874026.html> [In Ukrainian].

34. Khor “Ghomin” anonsuje tur krajinamy Jevropy [The Homin Choir announces a tour of European countries]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/reel/1778820059690134> [In Ukrainian].

35. Khor “Ghomin” u Lucjku – Kokhana [Choir “Homin” in Lutsk – Beloved]. *Volynjski novyny*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ISn9lsfHU7s> [In Ukrainian].

36. Khor “Ghomin” u Lucjku – Cej son [Choir “Homin” in Lutsk Khor – This dream]. *Volynjski novyny*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=CGRHAMwcug0> [In Ukrainian].

37. Khor “Ghomin” u Lucjku – Chervona trojanda [Choir “Homin” in Lutsk – Red Rose]. *Volynjski novyny*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=FikOhtNkcLY> [In Ukrainian].

38. Khor “Ghomin”.a. [Choir “Homin”]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/homin.lviv.choir/> [In Ukrainian].

39. Khor “Ghomin”.b. [Choir “Homin”]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/reel/709958591950925> [In Ukrainian].

40. Khor “Ghomin”.c. [Choir “Homin”]. *Nacionaljna filarmonija Ukrajiny*. Retrieved from: <https://philarmonia.com.ua/product/hor-gomin/> [In Ukrainian].

41. 2 veresnja 2025. “Cej khor, cej khor meni shhonochi snytysja”. Khor “Ghomin” [September 2, 2025. “This choir, this choir I dream about every night”. The “Homin” choir]. *Kontramarka*. Retrieved from: <https://lviv.kontramarka.ua/uk/cej-hor-cej-hor-meni-sonoci-snitsa-hor-gomin-107017.html> [In Ukrainian].

42. HominChoir. @Homin.Official. Retrieved from: <https://www.youtube.com/@Homin.Official/shorts> [In Ukrainian].

43. HOMIN. Dim ljudej muzyky. Stvorenyj muzykantamy dlja muzykantiv [The smoke of human music. Created by musicians for musicians]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/profile.php?id=61563383545048> [In Ukrainian].

44. Ukrainian Live Classic. Retrieved from: <https://www.youtube.com/channel/UCw08wbOMAlAUOo0dXRcPpKw> [In Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 24.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.03:782(4)16/17 Гендель

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-35>**Цзінтао ЧЖАО**

аспірант кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Низжанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0003-3287-639X

Бібліографічний опис статті: Чжао, Цзінтао (2025). Образ Гримвальда в опері «Роделінда» Г. Ф. Генделя. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 280–285, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-35>

ОБРАЗ ГРИМВАЛЬДА В ОПЕРІ «РОДЕЛІНДА» Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

У статті вивчено оперну творчість видатного німецького композитора доби бароко Г. Ф. Генделя, автора більше 40 опер, переважна більшість яких представляє жанр опери-серія. У центрі уваги – опера «Роделінда», написана і поставлена у Лондоні у 1725 році, у період першої Королівської академії музики (1720-1728). Однією з ознак цього періоду, протягом якого було написано 14 опер, є емансипація і зростання значення тенорової партії, перетворення тенорів на оперних злодіїв та запрошення до виконання цих партій співаків з яскраво вираженим акторським обдаруванням. Саме в такому ключі створено партію Гримвальда в опері «Роделінда». Це єдина партія в усій опері, написана для тенора. **Метою статті** є визначення специфіки трактування образу Гримвальда як головного злодія оперної вистави, та вивчення особливостей вокальної партії, написаної для тенора. **Методологія** дослідження ґрунтується на принципах історизму, поєднаних з практично-виконавськими підходами до вивчення матеріалу. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у визначенні амплуа тенорової партії в операх Г. Ф. Генделя, що представляють тенденції розвитку оперного мистецтва західноєвропейського бароко. **Висновки.** За канонами жанру опери-серія, в опері «Роделінда», написаній на три дії, протягом яких розгортається сюжет, поєднані боротьба за владу і кохання, відбувається поляризація сил добра і зла. Якщо ідею добра уособлюють головні герої опери (Роделінда, Бертаріх та ін.), партії яких співають чоловічі та жіночі сопрано, носієм зла виступає Гримвальд, вокальну партію якого доручено тенору. Це єдина тенорова партія у виставі. Натура злодія знаходить безпосередній прояв у вокальній партії Гримвальда, де переважає віртуозний компонент. Партія занотована в теноровому ключі і має високу теситуру. Для виконання цієї партії потрібні тенори з яскраво вираженим акторським обдаруванням.

Ключові слова: оперна творчість Г. Ф. Генделя, опера-серія, опера «Роделінда», партія тенора, образ Гримвальда.

Jingtao ZHAO

Postgraduate student of the Department of Academic Singing, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Ostap Nyzhankivskyi St., 5, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0003-3287-639X

To cite this article: Zhao, Jingtao (2025). Obraz Hrymvalda v operi «Rodelinda» H. F. Hendelia [The image of Grimwald in the opera “Rodelinda” by G. F. Handel]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 280–285, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-35>

THE IMAGE OF GRIMWALD IN THE OPERA “RODELINDA” BY H. F. HANDEL

The article studies the operatic work of the outstanding German composer of the Baroque era, G. F. Handel, the author of more than 40 operas, the vast majority of which represent the opera-seria genre. The focus is on the opera «Rodelinda», written and staged in London in 1725, during the period of the first Royal Academy of Music (1720-1728). One of the features of this period, during which 14 operas were written, is the emancipation and growth of the importance of the tenor part, the transformation of tenors into opera thieves and the invitation to perform these parts of singers with a pronounced acting talent. It is in this vein that the part of Grimwald in the opera «Rodelinda» was created. This is the only part in the entire opera written for a tenor. The aim of the article is to determine the specifics of the interpretation of the image of Grimwald as the main thief of the opera performance, and to study the features of the vocal part written for a tenor. The research methodology is based on the principles of historicism, combined with practical-performance approaches to studying the material. The scientific novelty of the obtained results lies in determining the role of the tenor part in the operas of G. F. Handel, which represent the trends in the development of opera art of the Western European Baroque.

Conclusions. According to the canons of the opera-seria genre, in the opera «Rodelinda», written in three acts, during which the plot unfolds, combining the struggle for power and love, there is a polarization of the forces of good and evil. If the idea of good is personified by the main characters of the opera (Rodelinda, Bertarid, etc.), whose parts are sung by male and female sopranos, the bearer of evil is Grimwald, whose vocal part is assigned to the tenor. This is the only tenor part in the performance. The nature of the thief finds direct manifestation in Grimwald's vocal part, where the virtuoso component prevails. The part is notated in the tenor clef and has a high tessitura. Tenors with pronounced acting talent are needed to perform this part.

Key words: operatic works of G. F. Handel, opera-seria, opera «Rodelinda», tenor part, image of Grimwald.

Актуальність проблеми. Оперна творчість видатного німецького композитора Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) являє собою продовження традицій італійського барокового театру, перенесених на ґрунт англійської музичної культури. Завдяки Г. Ф. Генделю італійська опера здобула широку популярність у Британії. Композитор написав більше 40 оперних творів, переважна більшість з яких представляє жанр опери-seria. Після смерті митця слава його знаменитих опер була затьмарена ораторіями пізнього періоду творчості. Після 150-річного забуття, у ХХ столітті настала епоха сценічного відродження оперної спадщини великого композитора.

Виходячи з кількості сучасних сценічних прочитань, однією з найпопулярніших оперних вистав Г. Ф. Генделя слід вважати оперу «Роделінда». Ця опера була написана у Лондоні у період першої Королівської академії музики (1720–1728). Прем'єра відбулась 13 лютого 1725 року у Лондонському Королівському театрі на Хеймаркеті (Theatre Royal, Haymarket). Однією з ознак періоду першої Королівської академії музики, протягом якого було написано 14 опер, стала емансипація і зростання значення тенорової партії, перетворення тенорів на оперних злодіїв та запрошення до виконання цих партій співаків з яскраво вираженим акторським обдаруванням.

Саме в такому ключі створено партію Гримвальда в опері «Роделінда». Це єдина партія в усій опері, написана для тенора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості Г. Ф. Генделя присвячено велику кількість праць, однак образ Гримвальда в опері «Роделінда» у контексті специфіки трактування тенорових партій в них не висвітлено. Надзвичайно ґрунтовною за своїм змістом є книга про Г. Ф. Генделя французького письменника і музикознавці Ромена Роллана (Romain Rolland, 2007), яка вперше побачила світ у 1916 році і з того часу мала велику кількість перевидань

різними мовами. Проблеми вивчення життєтворчості Г. Ф. Генделя порушуються в монографії англійського музикознавця Кристофера Хогвуда (Hogwood, 2007). Оперну спадщину Г. Ф. Генделя 1704–1726 років вивчено у монографії Вінтона Діна і Джона Меррілла Кнаппа (Dean, Knapp, 2009). Також слід вказати на дотичні до проблематики нашої статті праці українських авторів – статтю М. Черкашиної-Губаренко «Опери Генделя у дзеркалі теорії та практики» (Черкашина-Губаренко, 2004), кандидатську дисертацію Ірини Копоть «Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва» (Копоть, 1996), статтю Н. Башмакової і Т. Окіпної «Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти)» (Башмакова, Окіпна, 2019), публікацію В. Опенька «Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність» (Опенько) та ін. З огляду публікацій стає зрозумілим, що опера «Роделінда» та образ Гримвальда в них не висвітлені.

Метою статті є визначення специфіки трактування образу Гримвальда як головного злодія оперної вистави, та вивчення особливостей вокальної партії, написаної для тенора.

Виклад основного матеріалу. Опера «Роделінда» (1725), що в перший сезон витримала 14 вистав і далі була поновлена з додатковими аріями, відображає властиву періоду першої Королівської академії музики тенденцію щодо суттєвого посилення значення історико-легендарної тематики. Оперу написано на лібрето Ніколи Франческо Гайма за мотивами лібрето Антоніо Сальві для однойменної опери Джакомо Антоніо Перті (1710), джерелом якого стала п'єса французького класициста П'єра Корнеля «Пертарит, король лангобардів» (Париж, 1652), яка, своєю чергою, ґрунтується на «Історії лангобардів» Павла Діакона (бл. 720–799). Історичні події оперного сюжету пов'язані з правлінням лангобардського короля Бертарідо (пом. 668), який був повалений своїм

васалом Гримвальдом (пом. 671), але зміг повернути собі трон. Тож герої опери «Роделінда» є реальними історичними персонажами, які мешкали у VII столітті. У повній відповідності історичним фактам, Бертарідо втратив трон, а його дружина і син опинились під владою узурпатора Гримвальда. Разом із тим, перебіг основних подій і розвиток сюжетних ліній опери є вигаданими.

Сюжет «Роделінди» є наступним. Роберт, король лангобардів, залишив королівство двом своїм синам, зробивши обох братів ворогами. Бертарідо правив у Мілані, Гундеберт – у Павії; але останній, розпочавши війну з першим, був смертельно поранений і задумав помститися. З цією метою він викликав у Павію одного зі своїх васалів – Гримвальда, герцога Беневенто, і домовився з ним про шлюб зі своєю сестрою Едвігою, однак за умови, що весілля відбудеться після позбавлення Бертарідо трону. Почалась нова стадія війни і Бертарідо був змушений втекти з Мілана, залишивши свою дружину Роделінду та маленького сина Флавія в руках Гримвальда. Бертарідо мандрував по багатьох дворах, шукаючи допомоги у іноземних союзників та друзів, але завжди марно. Зрештою, втративши надію коли-небудь повернутися на свій трон, він знайшов притулок у короля Угорщини та вирішив звільнити з рук тирана свою дружину й сина. Для цього він поширив чутки про свою смерть, і справжність цих чуток була підтверджена листом від угорського короля, адресованого самому Гримвальду. Переодягнувшись, щоб його не впізнали, Бертарідо інкогніто повертається до Мілана (саме з цього починається дія опери) і дізнається про те, що Гримвальд заручений із його сестрою Едвігою, однак цей шлюб цікавить його лише перспективою отримання прав на ломбардський престол, а насправді він закоханий в Роделінду. Добиваючись від королеви згоди на шлюб, Гримвальд погрожує вбити її сина Флавія і Роделінда дає згоду, оскільки впевнена, що її законний чоловік мертвий. Бертарідо не знає, в який спосіб Гримвальд дістав згоду на шлюб, і вважає, що Роделінда його зрадила. Едвіга кохає свого нареченого, водночас, з метою помсти, вона об'єднується з Гарібальдом й обіцяє йому свою руку і трон. Бертарідо не добивається влади, головне для нього – врятувати свою сім'ю. Після численних перипетій сюжет приходить до щасливого завершення:

узурпатора зраджує його радник Гарібальд, а Бертарідо рятує йому життя. Дякуючи, Гримвальд повертає Бертарідові трон і дружину із сином, а Бертарідо своєю чергою дає згоду на шлюб зі своєю сестрою (Rodelinda, 1725).

Історичні події були не настільки ідилічними: насправді Бертарідо повернув трон силою, відвоювавши його у сина Гримвальда, однак канони опери-seria потребували щасливого фіналу, перемоги шляхетних і добродішних героїв над злодіями та інтриганами, що й було зроблено лібретистами.

Оперу написано в традиціях тогочасної італійської опери-seria, на що вказує італомовний текст лібрето, поділ опери на три дії та сюжет, що містить кохання та вірність, шляхетство і зраду, справедливість і смерть. За традиціями опери-seria партії шляхетних героїв Бертарідо та Унульфа написано для кастратів, а партію головного оперного злодія Гримвальда призначено для тенора. Сюжет рясніє різкими змінами ситуацій, що дає можливість миттєвих переходів від одного афекту до іншого. Водночас, опера позбавлена масових сцен та усіляких сценічних ефектів, усю увагу приділено героям, їхнім взаємовідносинам і стражданням, що дає підстави відтворити складні й неоднозначні характери оперних героїв і написати для них велику кількість чудових арій.

Тож опера «Роделінда» постає як середньовічна сага про боротьбу за владу в одній з правлячих італійських династій. Герої опери люблять, страждають, ненавидять, мстяться, зраджують, спасають, вмирають і воскресають, що в сукупності утворює типовий сюжет барокової опери.

Вчинки інтригана Гримвальда, який мріє силою, хитрощами і погрозами зайняти ломбардський престол, характеризують його як головного антагоніста опери. Йому протиставлені ліричні персонажі, що уособлюють ідею добра і чеснот (Роделінда, Бертарідо та ін.), їхні партії призначені чоловічим і жіночим сопрано. Головним засобом музичної характеристики є арія, саме в аріях у всій повноті проявляється психологічна глибина, мелодичне багатство, артистичний блиск та винахідливість Г. Ф. Генделя, відчувається зв'язок із сучасною оперною традицією та прояв індивідуальних рис.

Моральне перетворення тирана було однією з центральних ідей оперних вистав

доби бароко, становило одну з найважливіших сюжетних ліній і забезпечувало неминучість щасливого фіналу, досягнення гармонії. Тому і в опері «Роделінда» перемагають добро і справедливість.

За часів Г. Ф. Генделя в італійській опері-seria склалася чітка типологія арій, із доволі жорсткою регламентацією їхньої кількості і порядку слідування в партіях головних дійових осіб героїв відповідно ступеня їхньої значимості. Головні герої мали по 5-6 арій, друга чоловіча і друга жіноча роль – по 3-4 арії, решта арій розподілялися між другорядними персонажами. Тенор входив у число головних героїв і мав амплуа злодія та інтригана. Партії головних героїв мали включати щонайменше один з п'яти основних типів арій, що затвердилися в музичному мистецтві доби бароко (*aria di bravura*, *aria di patética*, *aria di cantabile*, *aria di portamento*, *aria di parlante*), однак композитор надавав перевагу аріям мішаного типу, із різноманітною жанровою основою та комбінаціями різних афектів, що сприяло створенню поглибленої характеристики та індивідуальної неповторності оперних персонажів. Такі арії наявні в партії Гримвальда як головного злодія та інтригана опери «Роделінда». Вони насичені вокальною віртуозністю та риторичною звукообразністю. Віртуозні колоратури майже завжди входять у драматичний контекст і відображають психологічні чинники музичної характеристики.

Партія Гримвальда є єдиною теноровою партією в цій опері, решту партій співають чоловічі і жіночі сопрано та контральто, а в одній з партій задіяний бас. Такий розподіл цілком відповідає італійським бароковим операм, в яких партії закоханих юнаків співали чоловічі сопрано, а партії злодіїв – тенори. Ситуація кардинально міняється в опері епохи романтизму, коли з оперних вистав зникають чоловічі сопрано і партії юних закоханих доручаються тенорам, тоді як злодіями стають баритони – голоси, яких не було в операх доби бароко.

Гримвальд є головною рушійною силою конфлікту, через його бажання і зухвалі вчинки в опері виникають численні драматичні колізії і страждають інші персонажі. Герої опери, що уособлюють сили добра, справедливо називають його тираном. Натура злодія знаходить безпосередній прояв у вокальній партії Гримвальда, насиченій загрозливими інтонаціями.

В ній переважає віртуозний компонент, виражений передусім в аріях. Партія занотована в теноровому ключі і має високу теситуру та розвинений низький регістр.

Характеристика образу Гримвальда відображає тенденції оперної творчості Г. Ф. Генделя періоду першої Королівської академії музики. Однією з них є емансипація тенорової партії, надання тенору провідного значення у виставі, чому посприяла співпраця з видатними виконавцями-тенорами – шотландцем Александром Гордоном (1690–1755), італійцями Франческо Борозіні (1688–1750) та Луїджи Антінорі (?–1734). На прем'єрі партію Гримвальда виконав Франческо Борозіні – співак з яскраво вираженим акторським обдаруванням (*Quell'usignolo*). Ще однією тенденцією було стирання граней між номерами та утворення розгорнутих сцен з аріями *dal segno*, що спостерігається в музичній характеристиці образу Гримвальда. Прагнення до типізації образу злодія, відображеного у тембрі тенорової партії Гримвальда, поєднане з поглибленням психологічної характеристики, що розхитує образ сильного тирана і створює відчуття неоднозначності та суперечливості героя. З метою зображення образу злодія в аріях Гримвальда спостерігається посилення ролі концертно-віртуозного начала у його поєднанні з іншими виразовими та образотворчими чинниками, зокрема – рисами інструментального стилю, що проникають у вокальну партію.

Переходячи до мелодичного трактування вокальної партії Гримвальда, зазначимо, що в його партії наявні шість арій, по дві в кожній з трьох дій, та велика кількість речитативів.

Свою першу арію «*Io giu l'amai, ritrosa*» Гримвальд співає в третій сцені першої дії й адресує її своїй нареченій Едвізі. У тексті арії йдеться про відсутність кохання і небажання укласти шлюб, тому що Гримвальд і без того стане королем. Арії має рішучий і напористий характер, вокальна партія та партії супровідних інструментів насичені типово бароковою музичною лексикою – затриманнями, специфічними ритмічними формулами, повторністю нетривалих інтонаційних побудов тощо.

Друга арія Гримвальда «*Se per te giungo a godere*» знаходиться у дев'ятій сцені першої дії, де Гримвальд спілкується зі своїм радником Гарібальдом. Арію написано в тридольному

метрі, і це надає музиці звучання рухливого менуету. У вокальній партії багато зухвалих внутрішньоскладових розспів, неначе Гримвальд хизується своєю владою.

Третя арія Гримвальда «Prigioniera ho l'alma in rena» знаходиться в четвертій сцені другої дії опери. Арію трактовано в інструментальному ключі і за своїм характером є войовничою. Спів супроводжують інструменти струнної групи з клавесином. Вокальна партія розгортається в межах діапазону від «d» малої октави до «a» першої октави і має численні віртуозні розспіви.

Четверта арія Гримвальда «Tuo drudo e mio rivale» знаходиться у сьомій сцені другої дії. Вона має форму da capo. Гримвальд звертається спочатку до Роделінди, потім до Бертарідо, погрожуючи їм обом. Арія написана в мінорній тональності (g-moll) і має яскраво виражений войовничий характер, що здобуває безпосереднє втілення і в інструментальному супроводі, і у вокальній партії.

Наступна, п'ята арія «Tra sospetti, affetti, e timori» знаходиться у другій сцені третьої дії опери. Дія наближається до розв'язки і Гримвальд розуміє, що може втратити владу. Арія написана у формі da capo. Оркестровий ритурнель та вокальна партія соліста, трактована в інструментальному ключі, буквально пронизані бароковою символікою, пов'язаною із семантикою мінорного ладу (тональність a-moll).

Остання арія Гримвальда знаходиться у шостій сцені третьої дії («Сад вночі»). Після інтриги та погроз, у фіналі опери настає моральне просвітлення тирана, що дістає відображення у сумній арії-сіциліані «Pastorello d'un povero armento». Арію, написану в тональності e-moll, випереджає акомпанований речитатив «Fatto inferno è il mio petto», у якому виявляється вся лють Гримвальда. Зловісний речитатив та сумна повільна арія утворюють типову для доби бароко контрастно-складову форму.

Більшість арій Гримвальда написані у формі dal segno, що передбачає виконавські зміни, зокрема додання вокальних каденцій під час репризного повторення початкового музичного матеріалу. Також образ Гримвальда розкривається у численних речитативах secco, які мають більш уніфікований музичний матеріал.

Тож Гримвальд є головним антагоністом опери «Роделінда», а його партія є єдиною в опері, написаною для тенора. Традиція доручати партії злодіїв і тиранів тенорам існувала в операх доби бароко, і творчість Г. Ф. Генделя не стала винятком з цього неписаного правила. Образ зазнає розвитку і в останніх сценах опери ми бачимо іншого Гримвальда, який розкався і зрозумів аморальність своїх вчинків.

Висновки. Вивчення образу Гримвальда показало, що цей герой є головним антагоністом опери «Роделінда», і що специфіка трактування образу полягає в тому, що після інтриги і погроз настає розкаяння злодія. Партію Гримвальда написано для тенора, і це цілком відповідає традиціям італійських барокових опер, у яких партії закоханих юнаків доручалися чоловічим сопрано, а партії злодіїв – тенорам. Відповідно тексту лібрето, Г. Ф. Гендель написав для Гримвальда шість різнопланових арій та велику кількість речитативного матеріалу.

Перспективи подальших досліджень амплуа та специфіки трактування партії тенора в операх Г. Ф. Генделя полягають у залученні до аналізу великого масиву оперних творів композитора, у яких продовжувалися традиції високої трагедії, втілювалися повчальні моменти історії, глибоко осмислювалися моральні проблеми громадського обов'язку, честі, подружньої вірності, що перебували в річищі основних етичних категорій добра і зла. Написані протягом гамбурзького, італійського та лондонського періодів творчості, вони становлять невичерпний матеріал для дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Башмакова Н., Окіпна Т. Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. С. 97–109.
2. Копоть І. Є. Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 12 с.
3. Опенько В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасне. URL : <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> (дата звернення 15.07.2025).
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Опері Генделя у дзеркалі теорії та практики. *Українське музикознавство*. 2004. Вип.33. С. 355–366.

5. *Corago*. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL: <http://corago.unibo.it/> (дата звернення: 15.07.2025).
6. Dean W., Knapp J. M. *Handel's operas 1704–1726*. Boydell press, 2009. 793 p.
7. Handel H. F. *Rodelinda*. Opera in tre Atti. Leipzig, 1876. 123 s.
8. Hogwood Ch. *Handel*. London: Thames and Hudson, 2007. 312 p.
9. *Rodelinda*. Libretto di opera. London: Printed for Tho Wood in Little Britain, 1725. 77 p.
10. Romain Rolland. *Handel*. Rolland Press, 2007. 285 p.
11. *Quell'usignolo*. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles. URL: <http://www.quellusignolo.fr/index.html> (дата звернення: 15.07.2025).

REFERENCES:

1. Bashmakova, N. and Okipna, T. (2019). Arias of G. F. Handel in the academic repertoire of a modern singer (performance aspects). *Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region*, 16, 97–109 [in Ukrainian].
2. Kopot, I. (1996). *Operatic works of G. F. Handel in the context of the ideas of European enlightenment: author's abstract dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Openjko, V. (2019). *Opera heritage by G.F. Handel: past and present*. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> [in Ukrainian].
4. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2004). *Handel's operas in the mirror of theory and practice*. *Ukrainian musicology*, 33, 355–366 [in Ukrainian].
5. *Corago*. Repertory and archive of Italian opera librettos from 1600 to 1900. URL: <http://corago.unibo.it/> [in Italian].
6. Dean, W. and Knapp, J. M. (2009). *Handel's operas 1704–1726* (reprinted first and second publisheds 1987 and 1995). Boydell press [in English].
7. Handel, H. F. (1876). *Rodelinda*. Opera in three acts. Leipzig [in Italian].
8. Hogwood, Ch. (2007). *Handel*. London: Thames and Hudson [in English].
9. *Rodelinda* (1725). Opera libretto. London: Printed for Tho Wood in Little Britain [in Italian].
10. Romain, Rolland (2007). *Handel*. Rolland Press [in French].
11. *Quell'usignolo*. The website of the first Baroque and Classical performers. The register of singers from the 17th and 18th centuries. URL: <http://www.quellusignolo.fr/index.html> [in French].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 784.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-36>**Галина ШПАК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: 0000-0001-8866-3236

Бібліографічний опис статті: Шпак, Г. (2025). 32 концерт Дм. Бортнянського в інтерпретації К. Пігрова: духовно-стильові та виконавські аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 286–293, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-36>

32 КОНЦЕРТ ДМ. БОРТНЯНСЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ К. ПІГРОВА: ДУХОВНО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Статтю присвячено аналітичним узагальненням щодо жанрово-стильових ознак 32 концерту Дм. Бортнянського та їх відтворення в річищі духовно-етичних настанов хорової діяльності К. Пігрова.

Мета роботи – виявлення особливостей інтерпретації 32-го концерту Дм. Бортнянського К. Пігровим в річищі духовних настанов його хорової школи, сформованих на перетині регентської і хормейстерської діяльності та їх культово-богослужбових періоджерел.

Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики у ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-смыслову та стильову специфіку хорової спадщини Дм. Бортнянського у контексті не лише індивідуального авторського стилю композитора, а й еволюційних шляхів української духовної богослужбово-співацької традиції.

Наукова новизна визначена тим, що в ній вперше представлені аналітичні узагальнення щодо поетико-інтонаційної специфіки 32 концерту Дм. Бортнянського та особливостей його інтерпретації в контексті ключових «ангелогласних» настанов хорової діяльності К. Пігрова.

Висновки. Дм. Бортнянський – одна з найяскравіших постатей української культури та музики рубежу XVIII–XIX століть, чия творчість формувалася на перетині національних традицій духовного хорового співацького мистецтва та його релігійних настанов, що генетично сходили до візантійських періоджерел, і творчого засвоєння західноєвропейського музично-історичного досвіду. При цьому такого роду синтезування виявляє, водночас, пріоритетну роль для композитора біблійно-патристичного, святоотцівського розуміння сутності духовного співу, походження якого пов'язувалося з феноменом ангелогласся та його впливом на релігійну свідомість людини. Сказане співвідносе й з поетико-інтонаційною специфікою 32-го концерту Д. Бортнянського, що відрізняється медитативно-молитовним характером, домінуванням повільних темпів та приглушеної динаміки, скорегованих зі змістом 38 псалму, зосередженим на вічних питаннях життя та смерті. Зазначені ознаки духовного «прочитання» цього концерту Д. Бортнянського становлять основу і його виконавської версії під орудою К. Пігрова – засновника Одеської хорової школи, сформованої на тлі його регентсько-диригентської діяльності. Його інтерпретація цього твору, що демонструвала кропітку роботу над чистотою інтонації, ансамблем, осмисленням духовної сутності біблійного тексту та його відповідним промовлянням, а також принципове уникання будь яких музично-театральних ефектів, – все це так чи інакше демонструвало не тільки повагу до авторського композиторського тексту, але й шанування української національної духовно-співацької традиції та її сакральних настанов.

Ключові слова: хорова творчість Дм. Бортнянського, хоровий концерт, 32 концерт Дм. Бортнянського, хорова діяльність К. Пігрова, Одеська хорова школа, духовна хорова музика, жанр, стиль.

Halyna SHPAK

Candidate of Art Studies, Professor, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, 63, Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0001-8866-3236

To cite this article: Shpak, H. (2025). 32 kontsert Dm. Bortnyanskoho v interpretatsii K. Pihrova: dukhovno-stylovi ta vykonavski aspekty [32 Dm. Bortnyansky's concert interpreted by K. Pigrov: spiritual, style and performance aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 286–293, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-36>

32 DM. BORTNYANSKY'S CONCERT INTERPRETED BY K. PIGROV: SPIRITUAL, STYLE AND PERFORMANCE ASPECTS

The article is devoted to analytical generalizations regarding the genre and style features of Dm. Bortnyansky's 32nd concert and their reproduction in the context of the spiritual and ethical guidelines of K. Pigrov's choral activities.

The purpose of the work is to identify the features of the interpretation of the 32nd concert of Dm. Bortnyansky by K. Pigrov in the context of the spiritual guidelines of his choral school, formed at the intersection of the regent's and choirmaster's activities and their cult and liturgical primary sources.

The methodology of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic analysis, as well as on interdisciplinary and historical-culturological approaches, which allow us to reveal the spiritual, semantic and stylistic specificity of the choral heritage of Dm. Bortnyansky in the context of not only the individual authorial style of the composer, but also the evolutionary paths of the Ukrainian spiritual liturgical and singing tradition.

The scientific novelty is determined by the fact that it presents for the first time analytical generalizations regarding the poetic and intonation specifics of Dm. Bortnyansky's 32nd concert and the features of its interpretation in the context of the key "angelic" guidelines of K. Pigrov's choral activity.

Conclusions. Dm. Bortnyansky is one of the most prominent figures of Ukrainian culture and music of the turn of the 18th – 19th centuries, whose work was formed at the intersection of national traditions of spiritual choral singing and its religious guidelines, which genetically went back to Byzantine sources, and the creative assimilation of Western European musical and historical experience. At the same time, this kind of synthesis reveals, at the same time, the priority role for the composer of the biblical-patristic, patristic understanding of the essence of spiritual singing, the origin of which was associated with the phenomenon of angelogloss and its influence on the religious consciousness of man. The above is also correlated with the poetic and intonation specificity of the 32nd concert of D. Bortnyansky, which is distinguished by its meditative and prayerful character; the dominance of slow tempos and muted dynamics, adjusted to the content of Psalm 38, focused on the eternal questions of life and death. The above-mentioned features of the spiritual "reading" of this concerto by D. Bortnyansky also form the basis of its performance version under the direction of K. Pigrov, the founder of the Odessa Choral School, formed against the background of his regent-conductor activity. His interpretation of this work, which demonstrated painstaking work on the purity of intonation, ensemble, comprehension of the spiritual essence of the biblical text and its corresponding pronunciation, as well as the principled avoidance of any musical and theatrical effects, all of this somehow demonstrated not only respect for the author's composer's text, but also veneration of the Ukrainian national spiritual and singing tradition and its sacred guidelines.

Key words: choral work of Dm. Bortnyansky, choral concert, 32nd concert of Dm. Bortnyansky, choral activity of K. Pigrov, Odesa Choir School, genre, style.

Актуальність теми. М. Вербицький, високо оцінюючи творчий внесок Дм. Бортнянського у розвиток вітчизняної хорової культури, в свій час зазначав, що цей автор «є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн» (Корній, 1998, с. 225). Така висока оцінка генію Дм. Бортнянського підтверджується постійною актуалізацією його спадщини і у виконавській, і у дослідницькій практиці двох останніх століть. Вона і нині є предметом численних суперечок, диспутів, які в кінцевому підсумку виявляють духовно-етичну глибину його творчої думки, її національних основ, що ґрунтуються на тлі високого розуміння сакральної сутності музики, зосередженої в тому числі й у жанрі хорового концерту. 32-й концерт – один з найяскравіших його зразків, що, будучи перетекстованим, набув популярності навіть у радянські атеїстичні часи. Його більш ніж очевидна духовно-образна та глибинна релігійна сутність сприяла також й формуванню провідних настанов Одеської хорової школи, засновником якої є К. Пігров. В його хоровому репертуарі саме цей концерт Дм. Бортнянського був серед

найулюбленіших. Зазначимо, що цих видатних митців вітчизняної культури єднає не тільки приналежність до її вокально-хорового мистецтва, але й диригентсько-регентська та педагогічна діяльність, орієнтація на духовні настанови українського духовно-богослужбового співу, закладені традиціями християнського ангелоглосся.

Аналіз досліджень і публікацій. Хорова спадщина Дм. Бортнянського вже давно стала предметом наукових розвідок в українському музикознавстві, знаменуючи собою одну з вершин у розвитку духовної хорової музики України. Його життя та творчість знайшли висвітлення у монографії В. Іванова (Іванов, 1980), у провідних положеннях дисертації та публікацій О. Іванова (Іванов, 2009, 2013). Суттєва увага приділена цьому автору і у фундаментальному виданні «Історії української музики» Л. Корній (Корній, 1998), а також у монографії Н. Герасимової-Персидської, що безпосередньо присвячена історії хорового концерту та аналізу його типологічних ознак в музиці XVII–XVIII століть (Герасимова-Персидська,

1978), в тому числі й у творчості Дм. Бортнянського. Різноманітні аспекти духовно-естетичного та поетико-інтонаційного порядку, показові для хорових композицій митця, підіймаються в численних статтях, присвячених його спадщині. Так у роботах С. Людкевича (Людкевич, 1999), Л. Кияновської (Кияновська, 2004) висвітлюється питання щодо національних витоків його музики, генетично укорінений саме в українській духовно-музичній традиції. Публікації А. Єфіменко (Єфіменко, 2004), В. Бойка (Бойко, 2012), Г. Хмари (Хмара, 2019), І. Юдкіна-Рипуна (Юдкін-Рипун, 2003), Н. Стефіної (Стефіна, 2016) звернені до контактів стилю композитора із західноєвропейською музикою його доби та її стильовими ознаками. Цікавою вважаємо й наукову розвідку М. Новакович (Новакович, 2017), в якій проаналізовано провідні чинники щодо відродження творчості Дм. Бортнянського в Галицькій духовній музиці XIX століття, де вона репрезентована на рівні «винайденої традиції», що стала еталонним взірцем обиходно-співацької практики та пізніше визначила провідні риси багатьох хорових шкіл України, в тому числі й Одеської. Її духовні аспекти та їх інтонаційне втілення складає предмет дослідницької уваги статей Т. Кіреєвої (Кіреєва, 2012), М.-Х. Кузьми (Кузьма, 2018), в той час як у дослідженні Ю. Воскобойнікової (Воскобойнікова, 2015) підіймається питання щодо особливостей інтерпретації духовної хорової спадщини Дм. Бортнянського. Разом з тим, при наявності численних ґрунтовних матеріалів щодо духовних хорових творів митця, подальшого дослідження потребує їх стильова специфіка та особливості інтерпретації, що генетично сходять до традицій ангелогласного співу. Їх настанови, відтворені і у хоровій музиці Дм. Бортнянського, визначали також провідні духовно-етичні та методичні принципи роботи з хором багатьох хормейстерів та регентів України, в тому числі й К. Пігрова, що вважається фундатором Одеської хорової школи, великим знавцем та інтерпретатором творів Дм. Бортнянського у храмовій та позахрамовій практиці.

Враховуючи особливо шанобливе ставлення К. Пігрова до спадщини Дм. Бортнянського, в тому числі до його 32-го концерту, в якому для видатного одеського хормейстера-регента було поєднано і його особисті релігійні почуття,

і усвідомлення глибинних духовно-етичних та архетипових чинників української культури в цілому, **мету** представленої статті позначимо як виявлення особливостей інтерпретації 32-го концерту Дм. Бортнянського К. Пігровим в річищі духовних настанов його хорової школи, сформованих на перетині регентської і хормейстерської діяльності та їх культово-богослужбових першоджерел.

Виклад основного матеріалу. Дм. Бортнянський є унікальною постаттю української музичної культури XVIII століття, відзначеною творчим *універсалізмом ренесансного типу*. Він – видатний композитор, в творчості якого представлено практично всі відомі жанри його часу; талановитий хормейстер-регент і педагог, що протягом багатьох років утримував високий професійний рівень у виконавській практиці Петербурзької придворної співацької капели, яка регулярно поповнювалася саме українськими музикантами-виконавцями; широко відомий знавець та поціновувач живопису, що мав дружні стосунки з багатьма митцями свого часу (І. Мартос, О. Захаров, О. Вороніхін та ін.). Його неймовірно багата в жанровому відношенні спадщина увібрала в себе усе різнобарв'я стильових спрямувань європейської культури XVIII – початку XIX століть – класицизму, бароко, сентименталізму. Сказане обумовлено не тільки обставинами його біографії, але й ключовими рисами української культури в цілому, що протягом всіх етапів свого існування та розвитку прагнула до творчого засвоєння сукупного європейського мистецького досвіду.

Проте ключовою сферою творчої, диригентсько-виконавської діяльності Дм. Бортнянського вважаємо перш за все її духовно-хорову складову, найбільш повно репрезентовану в жанрі хорового концерту, що став своєрідним символом української духовно-співацької культури в її історичному розвитку. Водночас, саме цей жанр виявив також ознаки контактності з європейською бароковою та класицистичною музикою XVII–XVIII століть, репрезентуючи таким чином оригінальний симбіоз «національного» та «інонаціонального», реалізований у творчості Дм. Бортнянського.

Більшість дослідників спадщини композитора акцентують увагу на її класицистичних чинниках, очевидних і у ясності його

ладо-гармонічної мови, і у структурній чіткості його композиційних побудов, і у загальній гармонійності-врівноваженості як показових якостях емоційного тону його творів, що засвідчують високе почуття міри цього митця. Проте Дм. Бортнянський успадкував в своїх композиціях не тільки зазначені раціоналістичні риси класицизму, але й його духовно-релігійний підтекст. На думку Шан Юна, «ідея жертвності, героїчного служіння високим ідеалам, що складалася насамперед на базі християнської культурно-історичної традиції, багато в чому визначає глибинний духовно-етичний підтекст мистецтва класицизму так само, як і всієї епохи в цілому. Притаманне йому тяжіння до канонічності і жанрово-стильової стабільності призводить С. Даніеля до парадоксального, на перший погляд, висновку про паралелі між класицизмом і культурою середньовіччя. “Специфіка класицизму полягає в тому, що він став новою версією канонічного мистецтва після великого перевороту, вчиненого в добу Ренесансу і, таким чином, входив у певне протиріччя з духом культури, плодами якої сам живився”» (Шан Юн, 2021, с. 39–40).

Тяжіння класицизму до канонічності позначилося, на наш погляд, і на провідній ролі Дм. Бортнянського у становленні православного церковно-співацького обиходу Нового часу. Як зазначає Ю. Воскобойнікова, «саме Д. Бортнянський, діяльність якого часто розглядається лише у контексті композиторської творчості в жанрі духовного хорового концерту, систематизував і гармонізував той церковно-співацький вжиток, яким ми користуємося і понині; той самий скромний вжиток, який не передбачає яскравих нюансів, особливих штрихів, гармоній тощо. Звісно, духовний концерт – це жанр парадний, презентаційний, проте очевидно, що Д. Бортнянський добре розумів потреби богослужіння і не писав творів, які б суттєво “випадали” з богослужбового контексту» (Воскобойнікова, 2015, с. 48).

Такого роду відношення до культових настанов богослужбового співу багато в чому також корегувалося й зростаючим інтересом композитора до знаменних розспівів аж до намірів реалізації проекту про їх друкування та видання (див. про це детальніше: Іванов, 2013). Відомим є також факт їх використання (у скороченому та гармонізованому варіанті) в багатьох духовних

композиціях Дм. Бортнянського. Їх інтонаційний лад так чи інакше визначав і поетику його духовних хорових концертів, пов’язану з псалмовими текстами та їх глибинним духовним контекстом. Показовою є в цьому плані й реакція слухачів, що завжди підкреслювали не тільки інтонаційно-структурну досконалість його творів, але перш за все їх релігійний тонус. Квінтесенція подібного сприйняття духовної хорової музики Дм. Бортнянського зосереджена в словах Г. Берліоза: «У цій гармонічній тканині чулися такі переплетіння голосів, які уявлялися чимось неймовірним <...> здавалося, це хор ангелів, що підіймається від землі до небес і зникає поступово в повітряних емпіреях (курсив наш – Г. Ш.). В цих творах проявляється справжнє релігійне почуття, а нерідко і той своєрідний, ніби містичний настрій, під впливом якого слухач поринає в споглядання, сповнене проникливого екстазу» (Корній, 1998, с. 253).

У цих словах, на наш погляд, зосереджена та висока і прониклива характеристика музики Дм. Бортнянського, що може бути співвіднесеною саме з першоджерелом духовного співу як такого, зосередженого у *ангелогласії*. Його більш ранні форми частіше всього асоціювалися з монодією або з візантійською храмовою співочою практикою. В межах бароково-класицистської музичної культури Дм. Бортнянський фактично створює нову багатоголосну «модель» ангелогласся, що органічно єднає в собі прадавні традиції українського духовного співу, українську пісенність, а також духовно-виразний світ музичної риторики цієї доби. Водночас, його духовна музика є втіленням типової для класицизму ідеї Гармонії, Порядку, що сходили до сакральних настанов християнського світобачення.

Сама історія «буття» духовної хорової музики Дм. Бортнянського засвідчила її «канонічність» та високий духовно-молитовний тонус, що найбільш яскраво проявилось вже у XIX столітті у середовищі представників Галицької духовно-музичної традиції. При цьому спадщина композитора розглядається як «винайдена традиція», що набула статусу зразка богослужбово-співацької традиції. Як зазначає М. Новакович, «вихідною точкою у процесі конструювання української ідентичності в музичній культурі Галичини стали реформи у царині церковної музики. Ці міркування піддаються переконливому

обґрунтуванню, якщо за основу взяти певну мотиваційну структуру, якою є канон. Йдеться насамперед про галицький культурний канон першої половини XIX ст., який наприкінці 20-х років сформувався саме у сфері музики культового призначення. Природа цього канону моноцентрична, оскільки його стрижнем, центральною фігурою став наддніпрянський українець, хоч і частково західноукраїнець за своїм етнічним походженням, композитор Дмитро Бортнянський» (Новакович, 2017, с. 20). Такого роду інтерес до поетико-інтонаційних особливостей духовних творів композитора не обмежувався музично-естетичними вподобаннями галицького духовенства, але й з часом набув значення офіційної позиції церковних влад. Як зазначає В. Бойко, «стиль усіх наступних [тобто XIX–XX століть] літургічних піснеспівів, ухвалених Св. Синодом, так чи інакше був орієнтований на музичний стиль Д. С. Бортнянського» (Бойко, 2012, с. 264).

Зазначимо, що провідні риси «канону» Дм. Бортнянського позначилися не тільки на його богослужбових композиціях, але й на інтонаційно-стильовій специфіці його духовних хорових концертів. Їх численні зразки («Гімнічні», «подячні», «повчальні», «благальні», за класифікацією Л. Корній) є яскравим втіленням ідей Гармонії, Краси та їх сакральної генези. Або через суворість та строгість гармонічних вертикалей, або через майстерне відтворення різноманітних форм поліфонічної техніки (від поліфонії строгого стилю аж до фугованих побудов), або через респонсорно-антифонне співставлення хорових мас, – саме так Дм. Бортнянський втілював своє розуміння ангелогласся у відображенні Слова та Духу молитви.

32-й концерт Дм. Бортнянського відносять до творів скорботно-благального характеру, зосереджених на бінарній опозиції «життя – смерть». Сказане й обумовлює його молитовно-медитативний тонус. На відміну від інших концертів, де композитор звертається до темпових протиставлень у складових циклу, в даному творі фігурують виключно повільні темпи – «Спокійно», «Дуже повільно», «Повільно». Навіть фінальна фугована частина концерту, що традиційно характеризується активним вольовим характером, відзначена в даному разі ремаркою «Не швидко». Споглядальний характер твору доповнює й відповідна динаміка, в якій

практично відсутні потужні протиставлення звукових мас, типові для поетики концерту.

Зазначені риси 32-го концерту Дм. Бортнянського отримали неповторне звучання в інтерпретації К. Пігрова, який сумлінно додержувався у виконанні цього твору всіх авторських ремарок, доповнених власним кордоцентричним відчуттям духовного змісту 38 псалму. Для його виконавської версії показовим є перш за все акцентування на *повільних темпах* при одночасному збереженні спрямованого розвитку мелодичних побудов твору. Сучасники та учні К. Пігрова, що були свідками його роботи над партитурою цього концерту, неодноразово зазначали його неймовірно ретельний підхід до вибудовування фразування та тонкого нюансування в межах численних градацій від *pp* до *tr*. Водночас, при такій мінімальній динаміці звучання хору під орудою К. Пігрова завжди відзначалося неймовірно чітким промовлянням тексту, що власне складає одну з показових рис саме богослужбово-співацької традиції з домінантною роллю в ній Слова.

Аналізований концерт Дм. Бортнянського рясніє численними прикладами використання музичної риторики, акцентування якої у виконавських версіях інших хормейстерів набуває пафосно-театралізованого характеру. К. Пігров у своїй інтерпретації всіляко уникав такого роду афектацій, залишаючись фактично в межах духовної виразності церковно-співацького обиходу з показовим для нього почуттям міри та стриманості при одночасній внутрішній духовній наповненості. Сказане стосується і типових для хорового концерту протиставлень *solo* та *tutti*. Обмежені мінімалізованою динамікою, у виконавській версії К. Пігрова вони засвідчують скоріше темброве різнобарв'я твору, а також показову для духовно-співацької практики тотожність «я – ми». Такого роду підхід до відтворення принципу концертування доповнювався також ретельною роботою К. Пігрова над ансамблем та вибудовуванням «відчуттям» буквально кожної акордової вертикалі, а у фінальній частині – імітаційних поліфонічних вступів, співвідносних не стільки з мистецтвом фуги Нового часу, скільки з духовно-інтонаційними настановами ренесансної поліфонії строгого стилю.

Висновки. Дм. Бортнянський – одна з найяскравіших постатей української культури та

музики рубежу XVIII–XIX століть, чия творчість формувалася на перетині національних традицій духовного хорового співацького мистецтва та його релігійних настанов, що генетично сходили до візантійських першоджерел, і творчого засвоєння західноєвропейського музично-історичного досвіду. При цьому такого роду синтезування виявляє, водночас, пріоритетну роль для композитора біблійно-патристичного, святоотцівського розуміння сутності духовного співу, походження якого пов'язувалося з феноменом ангелогласся та його впливом на релігійну свідомість людини. Сказане співвідносне й з поетико-інтонаційною специфікою 32-го концерту Д. Бортнянського, що відрізняється медитативно-молитовним характером, домінуванням повільних темпів та приглушеної динаміки, скорегованих

зі змістом 38 псалму, зосередженим на вічних питаннях життя та смерті. Зазначені ознаки духовного «прочитання» цього концерту Д. Бортнянського становлять основу і його виконавської версії під орудою К. Пігрова – засновника Одеської хорової школи, сформованої на тлі його регентсько-диригентської діяльності. Його інтерпретація цього твору, що демонструвала кропітку роботу над чистотою інтонації, ансамблем, осмисленням духовної сутності біблійного тексту та його відповідним промовлянням, а також принципове уникання будь яких музично-театральних ефектів, – все це так чи інакше демонструвало не тільки повагу до авторського композиторського тексту, але й шанування української національної духовно-співацької традиції та її сакральних настанов.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко В. Г. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у відзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII – XVIII ст. *Культура України*. 2012. Вип. 37. С. 263–272.
2. Воскобойнікова Ю. В. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. Вип. 33. С. 46–51.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
4. Єфименко А. Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо-філософські та стилеві паралелі. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*. 2004. № 247. С. 185–198.
5. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ: Музична Україна, 1980. 144 с.
6. Іванов О. В. Історизм православної церковності в творчих здобутках Дмитра Бортнянського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 20 с.
7. Іванов О. Історія виникнення «Проекту» Д. С. Бортнянського та наукові дискусії щодо його авторства. *Музичне мистецтво і культура*. 2013. Вип. 17. С. 9–18.
8. Кияновська Л. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXLVII. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2004. С. 180–184.
9. Кіресєва Т., Кіресєва О., Кіресєва В. Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 3. С. 56–62.
10. Корній Л. Історія української музики. Частина друга (друга половина XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. 388 с.
11. Кузьма М.-Х. Автентичний голос Дмитра Бортнянського: музичний звук і теологічне значення у його духовних хорових концертах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, 2018. № 4. С. 48–63.
12. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. Львів: Дивосвіт, 1999. 496 с.
13. Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури XIX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : зб. ст.* Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.
14. Стефіна Н. В. Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Сер.: Педагогічні науки: збірник наукових праць*. Глухів, 2016. Вип. 31. С. 234–238.
15. Хіврич Л. М. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ, 1971. Вип. 6. С. 201–215.
16. 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: науковий журнал*. Київ, 2019. № 4. С. 45–55.

17. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.

18. Юдкін-Ріпун І. Бортнянський як представник стилю перехідної епохи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 24: Старовинна музика: сучасний погляд. Кн. 1. Київ, 2003. С. 76–85.

REFERENCES:

1. Boyko, V. H. (2012). Osoblyvosti tvorchosti D. S. Bortnyans'koho u viddzerkalenni zakhidnoyevropeys'kykh tradytsiy 2-yi polovyny XVII – XVIII st. [Peculiarities of D. S. Bortnyansky's work in reflecting Western European traditions of the 2nd half of the 17th – 18th centuries]. *Kul'tura Ukrayiny*. 37, 263–272 [in Ukrainian].
2. Voskoboinikova, YU. V. (2015). Interpretatsiya tvoriv D. Bortnyans'koho: tembrovyy aspekt [Interpretation of D. Bortnyansky's works: timbre aspect]. *Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. 33, 46–51 [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persyds'ka, N. (1978). Khorovyy kontsert na Ukrayini v XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine in the 17th–18th centuries]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
4. Yefymenko, A. (2004). Vol'fhanh Amadey Motsart ta Dmytro Bortnyans'kyy: khudozhn'o-filosofs'ki ta styl'ovi paraleli [Wolfgang Amadeus Mozart and Dmytro Bortnyansky: artistic, philosophical and stylistic parallels]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Tarasa Shevchenka*. 247, 185–198 [in Ukrainian].
5. Ivanov, V. (1980). Dmytro Bortnyans'kyy [Dmitry Bortnyansky]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Ivanov, O. V. (2009). Istoryzm pravoslavnoyi tserkovnosti v tvorchykh zdobutkakh Dmytra Bortnyans'koho [Historicism of Orthodox Churchhood in the Creative Achievements of Dmitry Bortnyansky]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
7. Ivanov, O. (2013). Istoriya vynyknennya «Proektu» D. S. Bortnyans'koho ta naukovy dyskusiyi shchodo yoho avtorstva [The history of the emergence of D. S. Bortnyansky's "Project" and scientific discussions regarding its authorship]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 17, 9–18 [in Ukrainian].
8. Kyyanovs'ka, L. (2004). Fenomen Dmytra Bortnyans'koho v konteksti ukrayins'koyi i rosiys'koyi muzychnoyi kul'tury [The phenomenon of Dmitry Bortnyansky in the context of Ukrainian and Russian musical culture]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi muzykoznavchoyi komisiiy. L'viv. SSXLVII*, 180–184 [in Ukrainian].
9. Kiryeyeva, T., Kiryeyeva, O., Kiryeyeva, V. (2012). Dukhovna muzyka Novoho chasu i symvolistychni tsinnosti D. Bortnyans'koho [Spiritual music of the New Age and symbolic values of D. Bortnyansky]. *Nauka. Relihiya. Suspil'stvo*. 3, 56–62 [in Ukrainian].
10. Korniy, L. (1998). Istoriya ukrayins'koyi muzyky. Chastyna druha (druha polovyna XVIII st.) [History of Ukrainian Music. Part Two (Second Half of the 18th Century)]. Kyiv – Kharkiv – New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots' [in Ukrainian].
11. Kuz'ma, M.-KH. (2018). Avtentychnyy holos Dmytra Bortnyans'koho: muzychnyy zvuk i teolohichne znachennya u yoho dukhovnykh khorovykh kontsertakh [The authentic voice of Dmytro Bortnyansky: musical sound and theological meaning in his spiritual choral concerts]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiiy Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal*. 4, 48–63 [in Ukrainian].
12. Lyudkevych, S. (1999). Doslidzhennya. Stati. Retsenziy. Vystupy [Research. Articles. Reviews. Speeches]. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
13. Novakovych, M. (2017). Dmytro Bortnyans'kyy yak «vynaydena tradytsiya» halyts'koyi muzychnoyi kul'tury XIX stolittya [Dmytro Bortnyansky as an "invented tradition" of Galician musical culture of the 19th century]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiiy imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchyy universum: zb. st.* 41, 19–31 [in Ukrainian].
14. Stefina, N. V. (2016). Teoretychni aspekty doslidzhennya tvorchoyi spadshchyny D. S. Bortnyans'koho [Theoretical aspects of the study of the creative heritage of D. S. Bortnyansky]. *Visnyk Hlukhivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka. Ser.: Pedahohichni nauky: zbirnyk naukovykh prats'*. 31, 234–238 [in Ukrainian].
15. Khivrych, L. M. (1971). Fuhatni formy v khorovykh kontsertakh D. Bortnyans'koho [Fugue forms in D. Bortnyansky's choral concertos]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 6, 201–215 [in Ukrainian].
16. Khmara, H. M. (2019). Rol' italiys'koho periodu u formuvanni kompozytors'koho stylu Dmytra Bortnyans'koho (na prykladi kamerno-instrumental'nykh tvoriv) [The role of the Italian period in the formation of Dmitry Bortnyansky's compositional style (using the example of chamber and instrumental works)]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiiy Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal*. 4, 45–55 [in Ukrainian].
17. Shan, Yun (2021). Misterial'ni aspekty «velykoyi» frantsuz'koyi opery ta yikh vidtvorennya u tvorchosti Dzh. Meyerbera ta Zh. F. Halevi [Mysterious aspects of "great" French opera and their reproduction in the works

of J. Meyerbeer and J. F. Halévy]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

18. Yudkin-Ripun, I. (2003). Bortnyans'kyi yak predstavnyk stylu perekhidnoyi epokhy [Bortnyansky as a representative of the transitional era style]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaykovs'koho*. 24, 76–85 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7:03.741/744. 09/036

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-37>

Олександр БЕРЛАЧ

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8567-3268

Оксана ЛЕСИК-БОНДАРУК

кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури та дизайну, Луцький національний технічний університет, вул. Львівська, 75, м. Луцьк, Україна, 43000

ORCID: 0000-0003-1460-2101

Бібліографічний опис статті: Берлач, О., Лесик-Бондарук, О. (2025). Формування графічного художнього образу на заняттях з рисунку під час літньої плерерної практики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 294–299, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-37>

ФОРМУВАННЯ ГРАФІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ НА ЗАНЯТТЯХ З РИСУНКУ ПІД ЧАС ЛІТНЬОЇ ПЛЕРЕРНОЇ ПРАКТИКИ

Навчання рисунку нерозривно пов'язане з розвитком у студентів вмінь та навичок правдиво зображувати на площині видимі форми в умовах реального середовища. Специфіка реалістичного рисунка полягає в тому, що за основу творчості береться реальна дійсність, а передача думки та відчуттів художника здійснюється в образній формі через зображення конкретних об'єктів.

Мета статті – проаналізувати засоби та методологічні основи формування художнього графічного образу під час занять з рисунку в умовах літньої плерерної практики.

Методологія дослідження прийнята комплексна. Вона включає як загальнонаукові методи – аналіз, синтез, міждисциплінарні методи – порівняння, систематизації, так і спеціальні методи – натурні замальовки, метод збору даних, фотофіксація. Зокрема, метод аналізу був використаний під час розгляду теоретичних засад, прикладів з педагогічної та плерерної практики, висловлення майстрів образотворчого мистецтва; синтез – з метою узагальнення кожного навчального завдання та формування методичних рекомендацій; порівняння – для визначення ознак в живописно-стилістичному та техніко-технологічному дослідженні, системного – під час розгляду творів пейзажного жанру, рисунків з натури, як складового компоненту мистецького процесу; метод збору даних дозволив отримати детальну інформацію по огляду, виміру, глибинні інтерв'ю з респондентами щодо ідеї, задуму та композиційних рішень, фотофіксація – з метою ідентифікації та верифікації творів пейзажного жанру.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у виокремленні засобів та методологічних основ формування художнього графічного образу під час занять з рисунку в умовах літньої плерерної практики, набуття студентами нових професійних навичок шляхом безпосереднього вивчення й відображення на картинній площині довкілля – краєвидів, архітектурних об'єктів, образів людей, виробничих процесів тощо.

Висновки. Стаття присвячена дослідженню засобів та методологічних основ формування художнього графічного образу під час занять з рисунку в умовах літньої плерерної практики. Акцентовано увагу на значенні начерків, короткочасних рисунків, як засобів формування художнього образу та сукупності лінійно-пластичних елементів живопису, які визначають структуру та просторове співвідношення форм. Особливу увагу приділено питанням професійної художньої освіти і ролі рисунка, як провідної дисципліни в мистецькій практиці на прикладі викладання рисунка на кафедрі образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки.

У запропонованій науковій розвідці автори спробували об'єднати розрізнені, де в чому застарілі методичні розробки з рисунка для літньої плерерної практики і вибудувати нову систему завдань і рекомендацій, яка б відповідала вимогам сучасної академічної освіти та включала демонстрацію нових художніх досягнень на матеріалах фондів кафедри, зокрема студентських творчих робіт і творів викладацького складу.

Одержані результати актуальні та важливі при спільній творчій праці викладача та студента під час визначення і виконання завдань з рисунка в період проходження літньої плерерної практики.

Ключові слова: рисунок, художній графічний образ, пейзаж, плерерна практика.

Oleksandr BERLACH

Candidate of Architecture, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave., Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-8567-3268

Oksana LESIK-BONDARUK

Candidate of Architecture, Associate Professor at the Department of Architecture, Lutsk National Technical University, 75 Lvivska St, Lutsk, Ukraine, 43000

ORCID: 0000-0003-1460-2101

To cite this article: Berlach, O., Lesyk-Bondaruk, O. (2025). Formuvannia hrafichnoho khudozhnoho obrazu na zaniattiakh z rysunku pid chas litnoi plenernoi praktyky [Formation of a graphic artistic image in drawing classes during summer open-air practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 294–299, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-37>

FORMATION OF A GRAPHIC ARTISTIC IMAGE IN DRAWING CLASSES DURING SUMMER PLENARY PRACTICE

Teaching drawing is inextricably linked with the development of students' skills and abilities to truthfully depict visible forms on a plane in a real environment. The specificity of realistic drawing is that real reality is taken as the basis of creativity, and the transfer of the artist's thoughts and feelings is carried out in a figurative form through the depiction of specific objects.

The purpose of the article is to analyze the means and methodological foundations of the formation of an artistic graphic image during drawing classes during summer plein air practice.

The research methodology is complex. It includes both general scientific methods – analysis, synthesis, interdisciplinary methods – comparison, systematization, and special methods – natural sketches, data collection method, photo fixation. In particular, the analysis method was used when considering theoretical principles, examples from pedagogical practice, statements of masters of fine arts; synthesis – in order to generalize each educational task and form methodological recommendations; comparison – to determine features in pictorial-stylistic and technical-technological research, systemic – when considering works of the landscape genre, drawings from nature, as a component of the artistic process; the data collection method allowed obtaining detailed information on the review, measurement, in-depth interviews with respondents regarding the idea, design and compositional decisions, photo fixation – in order to identify and verify works of the landscape genre. The scientific novelty of the results obtained lies in the identification of the means and methodological foundations of the formation of an artistic graphic image during drawing classes in the conditions of summer plein air practice, the acquisition by students of new professional skills through direct study and reflection on the pictorial plane of the environment – landscapes, architectural objects, images of people, production processes, etc.

Conclusions. The article is devoted to the study of the means and methodological foundations of the formation of an artistic graphic image during drawing classes in the conditions of summer plein air practice. The emphasis is on the importance of sketches, short-term drawings as means of forming an artistic image and a set of linear-plastic elements of painting that determine the structure and spatial relationship of forms. Special attention is paid to the issues of professional art education and the role of drawing as a leading discipline in artistic practice on the example of teaching drawing at the Department of Fine Arts of the Lesya Ukrainka Volyn National University. In the proposed scientific research, the authors attempted to combine disparate, somewhat outdated methodological developments in drawing for summer plein air practice and build a new system of tasks and recommendations that would meet the requirements of modern academic education and include a demonstration of new artistic achievements based on materials from the department's collections, in particular student creative works and works by the teaching staff.

The results obtained are relevant and important in the joint creative work of the teacher and the student when defining and completing drawing tasks during the summer plein air practice.

Key words: drawing, artistic graphic image, landscape, plein air practice.

Актуальність проблеми. Розвиток у студентів умінь спостерігати та правильно, правдиво передавати натуру – важливі якості, які має виробити кожен, хто мріє малювати пейзаж, портрет і не тільки. Вивчення закономірностей рисунка необхідне для професійного реалістичного зображення натури. Рисунок є основою, яка формує вміння зображувати на площині

навколишню дійсність образотворчими засобами. Важливе значення має не тільки практичне володіння рисунком, але і вивчення його теоретичних основ. Володіння основами реалістичного рисунка, дає студенту можливість використовувати свої знання в практичній творчій роботі в галузі пластичних мистецтв. Формування у студентів художнього графічного

образу на заняттях з рисунка під час літньої пленерної практики є важливим і актуальним завданням педагога.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз наукових публікацій дає можливість зробити припущення, що комплексного аналізу проблеми формування художньо-графічного образу на заняттях з рисунку в умовах літньої пленерної практики дослідниками не проводилось, хоча представлені засоби, принципи та методичні прийоми добре вивчені. Важливою для дослідження стала праця В.В. Крижанівського «Рисунок під час літньої практики», (Kryzhanivskiy V.V. (2006) де автор основну увагу зосереджує на роботі викладача та студента в одержанні ним необхідного творчого стимулюючого азарту, загального запалу, що сприяє його виходу на дорогу самостійної мистецької діяльності. Адже у молодому художникові необхідно пробуджувати зацікавлення, творчу уяву, фантазію, тобто ті основні чинники, без яких мистецька діяльність неможлива.

Низку досліджень по проблемі формування графічного художнього образу засобами рисунку провели ряд науковців, художників-педагогів В.О. Сухенко (Sukhenko V.O. (2004), Ю.М. Ятченко (Yatchenko Yu.M. (1988)., В.В. Крижанівський (Kryzhanivskiy V.V. (2006), Берлач О.П. (Berlach O., Vakhramieieva H. (2022). та ін.

Мета статті – проаналізувати засоби та методологічні основи формування художнього графічного образу під час занять з рисунка в умовах літньої пленерної практики.

Виклад основного матеріалу. Вся навчальна робота по вивченню базових принципів рисунка в умовах літньої пленерної практики пов'язана з практичним застосуванням знань з перспективи, законів і правил наскрізної побудови об'єкта, правильного означення світлотіньової характеристики на об'ємній формі з одночасним вивченням зразків класичного мистецтва та методичної літератури. Навчальні рисунки, начерки, короткочасні замальовки необхідні як підготовка до творчої діяльності. Досвід показує, що студенти, які не достатньо продумано виконують навчальні рисунки, допускають значні помилки в роботі над тематичними композиціями.

В процесі вивчення реалістичного рисунка студенти набувають практичних умінь

професійно грамотно малювати з натури, пам'яті та за уявою, засвоюючи технічні методи та прийоми роботи. Працюючи над натурою вони розвивають зорову пам'ять, вміння спостерігати, просторове мислення, вчаться бачити деталей в навколишньому середовищі.

В навчальній роботі успіх залежить від уважного і досконалого вивчення натури, її будови, пропорцій, форми окремих частин та їх взаємозв'язку. Це не значить, що треба передавати в рисунку все до найдрібніших частин, необхідно навчитися визначати головне, найбільш характерне і узагальнювати другорядні деталі. Важливо регулярно і як можна більше малювати з натури, це дозволить розвивати око-мір, допоможе засвоїти закони реалістичного зображення та оволодіти технікою рисунка.

Малювати потрібно завжди свідомо, ставити перед собою усвідомленні завдання, а не механічно копіювати те, що бачимо. Розпочинаємо рисунок з розміщення основних великих форм, враховуючи пропорційність всіх розмірів по відношенню один до одного і до цілого. Розмітку майбутнього зображення наносимо легкими лініями, або штрихами, будуючи при цьому осьові лінії предмета і одночасно легко промальовуємо основні тіні. На картинній площині вчимося зображувати трьохмірну форму: за допомогою знань законів та правил перспективи та світлотіні малюємо об'ємні тіла, а не умовні лінійні(дротяні) контури з подальшою розтушовкою без врахування предмета в просторі. Художники говорять про необхідність вироблення вмінь відразу малювати весь предмет, розуміючи під цим дотримання єдності, підпорядкування деталей цілому.

Велике значення в рисунку має його лінійно-конструктивна побудова. В основу побудови складних форм можна уявити собі співвідношення геометричних тіл, що допоможе правильно зрозуміти перспективні скорочення в натурі, її трьохвимірність. Це вміння свідомого розміщення великих форм (мас), вміння думати трьохвимірною формою важливе для професійного навчання. Необхідно правильно уявляти собі не тільки те, що знаходиться в полі зору, але і невидимі частини предмета. Під час малювання варто чітко визначити як розміщені предмети в просторі, які площини займають в плані їхньої основи (на тій площині, де знаходяться всі предмети натурної постановки).

Натуру на робочому аркуші студент має будувати, а не змальовувати її. Якщо на початку роботи визначають співвідношення великих мас, то в подальшому поступово переходять до більш малих деталей. Пропорційні співвідношення в рисунку з натури слід порівнювати з такими співвідношеннями, які мають інші масштаби. Наприклад, на невеликому рисунку голови людини величину ока визначають у співвідношенні до ширини носа і висоті лобової кістки, а їх масштаби пропорційно зменшують у співвідношенні з відповідною величиною ока, носа, лоба в натурі.

Треба пам'ятати, що учбові рисунки не потрібно сприймати як самоціль, вони важливі як засіб пізнання, накопичення досвіду для подальшої творчої роботи.

Однією із найважливіших завдань сучасної мистецької освіти, а саме образотворчого мистецтва є підвищення професійного рівня підготовки фахівців, які викладають дисципліни естетичного циклу. Адже фаховий спеціаліст вирішує в навчальному закладі ряд специфічних завдань пов'язаних з естетичними можливостями мистецтва, забезпечуючи тим самим направлене формування у студентів творчих здібностей, які в кінцевому рахунку виступають обов'язковою умовою успішного оволодіння будь якою видовою діяльністю. У зв'язку з цим, постає питання підготовки такого фахівця, який не тільки мав би знання з теорії та історії мистецтва, не тільки володів уміннями та навичками реалістичного зображення, але і глибоко розумів суть творчості, ясно уявляв собі процес формування художнього образу, який виступає специфічною формою відображення об'єктивної дійсності в мистецтві, результатом спеціальних образотворчих знань, умінь і навичок, всієї творчої діяльності художника. (Sukhenko V.O. (2004).

Великі можливості для підготовки творчого художника, художника-педагога відкриває заняття з рисунка під час проведення літньої практики. Рисунок є основою образотворчого мистецтва та ведучою дисципліною в процесі підготовки майбутнього спеціаліста та має невичерпні можливості для розвитку творчих здібностей, для формування естетичного смаку.

Термін «рисунок» має багато визначень. Художники епохи Відродження рисунок розглядали як основу будь-якого зображення

і основу всієї професійної підготовки. Мікеланджело писав: «Рисунок, який інакше називають мистецтвом начерку, є найвища точка і живопису, і скульптури, і архітектури; рисунок – джерело і корінь будь-якої науки» (Sukhenko V.O. (2004). В наш час рисунок розглядається як процес пізнання, активного вивчення натури та процес образного відображення реальної дійсності. Вивчення навчально-теоретичних понять які стосуються рисунка, не зможуть забезпечити підвищення рівня професійної підготовки.

Не менш важливе місце в професійній підготовці фахівця займає знання техніки рисунка, яка виявляється в умінні практичного втілення графічного художнього образу. Звідси очевидна необхідність систематичного і направленого розвитку на цій основі зорового сприйняття, образного мислення, просторової уяви, які створюють таким чином основу формування творчих здібностей.

Навчити можна тільки тому, чим володієш сам. Тому не маючи твердих знань з теорії художнього образу, не володіючи практичними засобами його графічного втілення, неможливо передати іншим художньо-образні основи зображення. Відповідно, на заняттях з рисунка необхідно опановувати не тільки професійні уміння і навички реалістичного зображення, але й пізнавати принципи створення художнього образу, який виявляється в самій простій графічній вправі чи академічній постановці.

Особливого значення для формування у студентів графічного образу є проходження літньої навчальної практики (плерної). Адже літня навчально-творча практика є органічним продовженням академічного процесу в плані засвоєння основ рисунка, живопису та композиції. Головною метою роботи на плері є набуття нових професійних навичок шляхом безпосереднього вивчення й відображення довкілля – краєвидів, архітектурних об'єктів, людей, виробничих процесів та ін. (Kryzhanivskyi V.V. (2006).

Оскільки літня практика є продовженням академічного навчання, то на виконання її завдань відведена значна кількість годин. Заняття проводяться під керівництвом викладачів і являють собою органічне продовження програми, розрахованої на весь навчальний рік. Важливим творчим завданням із рисунку під час

практики є ведення альбому зарисовок, начерків, короткочасних рисунків. На виконання програмних завдань відводиться певна кількість годин в один і той же час щоденно і за однакової погоди. Такий режим роботи зумовлений головним чином тим, що в різні години світлового дня освітлення зображуваного об'єкта не однакове. Виконання завдань на пленері потребують особливої зосередженості, адже протягом року робота велась в умовах майстерні при штучному освітленні натури і паперу. Погода як правило мінлива і це необхідно враховувати при організації роботи студентів. Перед студентами ставиться ряд завдань:

- виконати композиційні пошукові начерки об'єкта з різних сторін;
- самостійно обрати формат паперу, матеріали для створення графічного образу;
- за начерками обрати місце для виконання роботи протягом тривалого часу (Kryzhanivskyi V.V. (2006).

Під час композиційного вирішення завдання важливо формувати в студентів вміння відшукати рисунок в розмірі великими легкими тоновими плямами або лінійно-конструктивною побудовою. Тональне вирішення рисунка не менш важливе на пленері, оскільки сонячне проміння різноманітно висвітлює тіні. Щоб вловити сонце, треба уважно опрацювати світлотінь, враховуючи плановість.

Матеріалами для виконання рисунка під час літньої навчальної практики може слугувати сангіна, графітний олівець, пастель, соус, вугілля, крейда, тонований папір. Це збагатить палітру рисунка, сприятиме вирішенню творчих завдань, вихованню художнього смаку. Необхідним обов'язком викладача після виконання кожного завдання є організація обговорення та оцінка виконаних робіт.

Неможливо перерахувати приклади і можливості поєднання «чим» і на «чому», з «яким»

задумом і «ким» виконаний рисунок, бо саме в цьому відкриваються необмежені можливості розуму, що думає, серця, що хвилюється, душі, що творить (Kryzhanivskyi V.V. (2006).

Отже, кожний художник відкриває свої авторські техніки, свої матеріали і неповторні вирішення для досягнення поставленої мети створення графічного художнього образу, адже в цьому і виявляється його майстерність.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У науковій розвідці авторами акцентовано увагу на вивченні закономірностей рисунка як необхідного для професійного реалістичного зображення натури засобами формування художнього образу та сукупності лінійно-пластичних елементів живопису, які визначають структуру та просторове співвідношення форм. Особливу увагу приділено питанням професійної художньої освіти і ролі рисунка, як провідної дисципліни в мистецькій практиці. Автори намагалися об'єднати розрізнені, де в чому застарілі методичні розробки з рисунка для літньої пленерної практики і вибудувати нову систему завдань і рекомендацій, яка б відповідала вимогам сучасної академічної освіти та включала демонстрацію нових художніх досягнень на матеріалах фондів кафедри, зокрема студентських творчих робіт і творів викладацького складу. При цьому звернено увагу і на необхідність творчого підходу до виконання навчальних завдань, поставлених перед студентами, добору в кожному конкретному випадку відповідних матеріалів. Визначено роль педагога у проведенні занять з рисунка в умовах літньої пленерної практики.

Одержані результати актуальні та важливі при спільній творчій праці викладача та студента під час виконання завдань з рисунка в період проходження літньої пленерної практики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берlach О.П., Чихурський А.С. Рисунок і живопис в умовах пленерної практики. *Методичні рекомендації для здобувачів першого бакалаврського рівня художньо-педагогічних спеціальностей*. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2017. 28 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/13362> (дата звернення 24 вересня 2025).
2. Берlach О., Вахрамєєва Г. Рисунок і живопис в умовах пленерної практики. *Методичні рекомендації для здобувачів першого бакалаврського рівня художньо-педагогічних спеціальностей*. Видання друге, доповнене. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2022. 28 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20679> (дата звернення 24 вересня 2025).
3. Берlach О.П. Графічні техніки в образотворчому мистецтві: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2022. 103 с.

4. Крижанівський В.В. Рисунок під час літньої практики. Навчальний посібник. К.: «ФТФ». 2006. 198 с.
5. Сухенко В.О. Рисунок. Навчальний посібник. К.: «BONA MENTE», 2004. 184 с.
6. Ятченко Ю.М. Рисунок на літній навчально-творчій практиці, I курс – НАОМА, каф. рисунка. Рукопис. К., 1988. 5 с.
7. Ятченко Ю.М. Київська школа рисунка. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 5. К., 1998. С. 29-36.

REFERENCES:

1. Berlach O.P, Chykhurskyi A.S. (2017). Rysunok i zhyvopys v umovakh plenernoї praktyky. [Drawing and painting in the conditions of plein air practice]. Metodychni rekomendatsii dlia zdobuvachiv pershoho bakalavrskoho rivnia khudozhno-pedahohichnykh spetsialnostei. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 28. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/13362> (data zvernennia 24 veresnia 2025)
2. Berlach O., Vakhramieieva H. (2022). Rysunok i zhyvopys v umovakh plenernoї praktyky.[Drawing and painting in the conditions of plein air practice]. Metodychni rekomendatsii dlia zdobuvachiv pershoho bakalavrskoho rivnia khudozhno-pedahohichnykh spetsialnostei. Vydannia druhe, dopovnene. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 28. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20679> (data zvernennia 24 veresnia 2025).
3. Berlach O.P. (2022). Hrafichni tekhniky v obrazotvorchomu mystetstvi: navchalnyi posibnyk.[Graphic techniques in fine arts: a textbook]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 103. [in Ukrainian].
4. Kryzhanivskyi V.V. (2006). Rysunok pid chas litnoi praktyky. [Drawing during summer internship]. Navchalnyi posibnyk. K.: «FTF».198. [in Ukrainian].
5. Sukhenko V.O. (2004). Rysunok. [Drawing]. Navchalnyi posibnyk. K.: «BONA MENTE». 184. [in Ukrainian].
6. Yatchenko Yu.M. (1988). Rysunok na litnii navchalno-tvorchii praktytsi, I kurs.[Drawing during summer educational and creative practice, 1st year]. NAOMA, kaf. rysunka. Rukopys. K. 5. [in Ukrainian].
7. Yatchenko Yu.M. (1998). Kyivska shkola rysunka.[Kyiv School of Drawing]. Ukrainska akademiia mystetstv. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi. Vyp. 5. K. 29-36. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.03(492)"16"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-38>**Тетяна БІЛАН**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, соціології та політології імені професора Валерія Скотного, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-7816-4481**Бібліографічний опис статті:** Білан, Т. (2025). Сюжетність і декоративність бароко та «золотої доби» нідерландського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 300–305, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-38>

СЮЖЕТНІСТЬ І ДЕКОРАТИВНІСТЬ БАРОКО ТА «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» НІДЕРЛАНДСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті **встановлено**, що розкриваючи аспекти сюжетності та декоративності бароко та «золотої доби» нідерландського мистецтва, ми аналізуємо етнокультурний простір XVII століття. **Метою статті** є аналіз сюжетності та декоративності бароко і «золотої доби» нідерландського мистецтва. **Методологія дослідження** базується на основних положеннях загальнонаукових методів аналізу, синтезу, узагальнення. Культурологічний підхід дає можливість трактувати мистецтво як феномен культури. Аксиологічний підхід ґрунтується на розумінні мистецтва як феномену культури, що має ціннісний статус. **Новизна роботи:** у статті вперше аналізується сюжетність і декоративність мистецтва крізь призму стилю бароко та «золотої доби» нідерландського живопису. **Доведено**, що сюжетність бароко виражається у комплексі таких характеристик як динамічність, емоційність, складна форма комунікації, алегорія, контраст, емблематичність. Констатовано, що у творах образотворчого мистецтва XVII століття використовується контраст світла і тіні у живописі та динамічні пози і жести у скульптурі. **Висновки:** мистецьким творам бароко притаманна пишна оздоба, декоративність, складна і систематизована композиція, розкішне поєднання кольорів та світлотіні. Бароко використовує багато символів, алегорій, додає сюжету глибини та багатозначності; сюжети бароко переважно складні, побудовані на контрастах: добро – зло; земне – небесне. У нідерландському мистецтві «золотої доби» розвивалися такі жанри, як натюрморт, портрети, пейзажі, домашні інтер'єри, а традиційні духовні, біблійні, історичні сюжети стають другорядними. Вперше предмети розкоші, квіти, їжа, посуд стають об'єктами відтворення у мистецтві; створюється багато панорам сільської місцевості.

Ключові слова: бароко, декоративність, естетичність, етнокультурний простір, мистецтво, символізм, сюжетність.

Tetiana BILAN

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Political Science named after Professor Valery Skotny, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24 Ivan Franko St, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-7816-4481

To cite this article: Bilan, T. (2025). Siuzhetnist i dekorativnist baroko ta «zolotoi doby» niderlandskoho mystetstva [The plot and decorativeness of the Baroque and the “Golden Age” of Dutch art]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 300–305, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-38>

THE PLOT AND DECORATIVENESS OF THE BAROQUE AND THE “GOLDEN AGE” OF DUTCH ART

The article establishes that by revealing aspects of the plot and decorativeness of the Baroque and the "Golden Age" of Dutch art, we analyze the ethnocultural space of the 17th century. The aim of the article is to analyze the subject matter and decorativeness of the Baroque and "Golden Age" of Dutch art. The research methodology is based on the basic principles of general scientific methods of analysis, synthesis, and generalization. The culturological approach makes it possible to interpret art as a cultural phenomenon. The axiological approach is based on the understanding of art as a cultural phenomenon that has a value status. Novelty of the work: the article analyzes for the first time the plot and decorativeness of art through the prism of the Baroque style and the "golden age" of Dutch painting. It is

proven that the plot of Baroque is expressed in a complex of such characteristics as dynamism, emotionality, complex form of communication, allegory, contrast, emblematicity. It is stated that the works of fine art of the 17th century use the contrast of light and shadow in painting and dynamic poses and gestures in sculpture.

Conclusions: Baroque works of art are characterized by lush decoration, decorativeness, complex and systematic composition, and a luxurious combination of colors and chiaroscuro. Baroque uses many symbols and allegories, adding depth and ambiguity to the plot; Baroque plots are mostly complex, built on contrasts: good – evil; earthly – heavenly. In Dutch art of the "Golden Age", such genres as still life, portraits, landscapes, and home interiors developed, while traditional spiritual, biblical, and historical subjects became secondary. For the first time, luxury items, flowers, food, and dishes became objects of reproduction in art; many panoramas of the countryside were created.

Key words: baroque, decorativeness, aesthetics, ethnocultural space, art, symbolism, plot.

Актуальність. Розкриваючи аспекти сюжетності та декоративності бароко та «золотої доби» нідерландського мистецтва, ми аналізуємо етнокультурний простір XVII століття. Слід наголосити, що «етнокультурний простір як вияв унікальної культурної спадщини народу, що включає мову, літературу, образотворче мистецтво, музику, хореографію, традиції, звичаї, релігію, освіту, науку тощо, допомагає людині розуміти своє походження, ідентичність, історію, цінності (Білан, 2024; с.62). У Європі XVII століття стало добою великих змін. У політичній сфері панували автократичні лідери, які постійно хвалилися незліченим багатством: чашами, інкрустованими діамантами, масивними гобеленами, вишитими канителлю, – а в архітектурі надавали перевагу вигадливим вигинам і завиткам. Водночас роботи Ньютона й Галілея здійснили революцію в науці, а філософія Декарта змінила уявлення людства про його місце у Всесвіті.

Сюжетність бароко – це комплекс характеристик, які полягають у створенні динамічного, емоційного та драматичного світу, бароко, завдяки сюжетності відмовляється від наслідування реальності на користь складної форми, яка поєднує релігійні та світські мотиви, тяжіє до контрастів, алегорій та емблематичності. Декоративність бароко – це пишність, динамізм та надмірність, що проявляються у використанні контрастів світла й тіні, складних криволінійних форм, багатства орнаментів та вишуканих матеріалів. Цей стиль характеризується емоційною насиченістю, ефектним оздобленням та прагненням вразити глядача, що проявляється в архітектурі, скульптурі, живописі, декоративно-прикладному мистецтві. У XVII столітті, що увійшло в історію як «золота доба» нідерландського мистецтва, сюжетність якого зазнала значних змін, відійшовши від традиційних релігійних і міфологічних тем на користь реалістичних сцен із повсякденного

життя. Це відбулося завдяки політичним, економічним, соціальним чинникам, які сформували нове мистецьке середовище.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях Чумаченко О. розглядається як індивідуальний досвід митця стає частиною колективного, а мистецтво виступає як інструмент для осмислення трансформації колективного досвіду (Чумаченко, 2021); Резвухіна Л. аналізує особливості стилю бароко, наголошуючи, «як синтетичний напрям бароко переосмислює певні духовні звершення пізнього Середньовіччя, Ренесансу та Реформації» (Резвухіна, 2021); Стоян С. досліджує розвиток символізму, його вплив на мистецтво, аналізує ключові риси символізму бароко: багатозначний образ-символ і пошуки власної художньої мови (Стоян, 2014).

Мета дослідження. аналіз сюжетності та декоративності бароко і «золотої доби» нідерландського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Термін «бароко» в зневажливому значенні вживали критики молодшого покоління, які хотіли дискредитувати мистецький стиль, що з'явився до них. Словом бароко позначають плинні, неначе безкінечні форми, притаманні цій течії, а також стиль образотворчого мистецтва, архітектури й музики доби Пізнього Відродження, що передував появі рококо. Як реакція на модний наприкінці XVI століття маньєризм, що в ньому класичний ідеалізм поступився спокійній красі, бароко асоціюється з творами мистецтва, замовленими Католицькою Церквою, яким були притаманні пишна оздоба, декоративність, складна, проте систематизована композиція та розкішне поєднання кольорів та світлотіні. У деяких народів Європи «час розвитку стилю бароко збігається зі становленням національних рис архітектури, з використанням творчості народних майстрів, із залишками готики (Бельгія, Німеччина)» (Резвухіна, 2016; с. 179).

Бароко прагне вразити емоції глядача, тому сюжети часто драматичні та експресивні. Використовується багато символів, алегорій та емблем, що додає сюжету глибини та багатозначності; трактуємо символізм «не тільки як конкретний стиль, а радше як мистецький підхід, як будь-яке образне, інтуїтивне в живописі та мистецтві загалом, як принцип, що виражається на всіх півнях культури» (Білан, 2020; с. 59). Сюжети бароко переважно складні, насичені, побудовані на контрастах (добро – зло; земне – небесне), а напружені, динамічні сцени є типовими для барокового мистецтва. Часто в одному творі переплітаються релігійні та світські мотиви, незважаючи на емоційну насиченість, барокова сюжетика тісно пов'язана з пишною, декоративною формою. У бароковому мистецтві сюжетність має характерні особливості, що відрізняють її від попередніх епох, зокрема від Ренесансу, де як відомо, «образотворче мистецтво Ренесансу є формою індивідуалізації колективного досвіду, зокрема в соціокультурному розвитку Ренесансу відбувається інтенсивний процес індивідуалізації митця» (Чумаченко, 2021; с. 161). Слід наголосити, що головні риси барокового сюжету – це драматизм, динамізм, емоційна насиченість та фокус на кульмінаційних моментах. У барокових творах використовуються контраст світла і тіні (у живописі), динамічні пози та жести (у скульптурі). Сюжети бароко часто містять прихований алегоричний зміст, художники використовували символ для передачі складних релігійних, моральних, філософських ідей, також у барокових творах часто стирається межа між реальним і божественним, наприклад, у розписах церковних склепінь, митці робили божественне фізично присутнім. Стиль бароко використовує блискучі матеріали, такі як золото, кришталь, дзеркала, порцеляну, а також багатство деталей. Характерні вигнуті, спіралеподібної форми волоти, завитки, що створюють відчуття руху, контрасти між світлом і темрявою. Декор насичений складним, химерним орнаментом, часто з використанням природніх: листя, квіти та міфологічними та релігійними елементами.

Рим найбільше пов'язаний із бароко, він став міжнародним центром художньої творчості, мистецьких дискусій та, з огляду на розташування папського престолу, замовлень.

Сюди з'їжджалися художники з усієї Європи, об вивчати класичне мистецтво античності та особливості Високого Відродження; «у періоди Ренесансу, бароко, неокласицизму, європейське образотворче мистецтво характеризується домінуванням класичної форми, до якої входять у добу Відродження – реалістично-алегоричні образи (Північне Відродження – також символіко-алегоричні й символіко-реалістичні); бароко – реалістично-алегоричні та реалістично-чуттєві» (Стоян, 2014; с. 318). Символічні образи «несли в собі ідею та форму як взаємодоповнюючі компоненти, що дозволяють розуміти мистецтво» (Аверинцев, 2004; с. 181). Художники, які поверталися з Риму поширювали ідеали та риси бароко всією Європою. У той час на цей стиль найбільше вплинули роботи двох італійських митців: Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571–1610) та Аннібале Карраччі (бл. 1560–1609). Хоча жоден із них не народився в Римі, працювали вони саме там. Роботам Карраччі притаманні чіткі та вивершені фігури, точне передавання об'єкта зображення та емоційна потужність. Його стиль – це рух, інтенсивність і колір. На картині «Поклоніння пастухів» митець продемонстрував знання класичної скульптури та вміння створювати монументальні й експресивні образи, одночасно звертаючись до емоцій глядачів, зображаючи красу та уникаючи надмірних деталей. Караваджо бажав правдиво відтворювати світ. Його реалізму притаманна не краса, а правдивість. Через це на його картинах зображено сувору реальність. Найбільше вражає його манера використання ефекту світлотіні, як-от на картині «Навернення святого Павла», написаній в 1600–1601 рр. багато європейських художників наслідували стиль Караваджо і створювали цілі школи його наступників. Їхня творча манера дістала назву «караваджизм».

Роботи, у яких найкраще виражено стилістичні характеристики бароко – це скульптури та архітектурні проекти Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680). Він був видатним художником Риму завдяки експресивним, динамічним, драматичним та органічним роботам. Його найвідоміша скульптура «Екстаз святої Терези» на вівтарі в капелі Корнаро (Рим) вирізняється відчуттям руху та апелює до віри глядачів. Фігура святої Терези, зроблена з мармуру, бронзи, скла та фресок, поєднуючи

в собі архітектурні та скульптурні елементи, неначе б'ється в екстазі.

Найбільш впливовим фламандським художником бароко був сеньйор Пітер Пауль Рубенс (1577–1640). За час подорожей Рубенс вивчав італійське мистецтво. Він зупинився в Антверпені, де написав кілька релігійних сюжетів, портретів, історичні (1610–1611) притаманні чітка живописна манера і свобода, яку він узяв від Тіціана. Вплив Рубенса відчувається в динамічній композиції, пластичних формах і яскравих кольорах робіт інших фламандських художників, зокрема Якоба Йорданса (1593–1678), Франса Снейдерса (1579–1657) та Яна Брейгеля-старшого (1568–1625). Найвідомішим учнем Рубенса був Антоніс Ван-Дейк (1599–1641), який завдяки експресивним кольорам створив найвідоміші портрети доби бароко. У роботі «Кінний портрет Карла І» (1637–1638) розкривається талан Ван-Дейка як портретиста: він не лише точно передав обличчя вершника, але й зумів підкреслити його гідність й авторитет. В Іспанії портретистом королівської сім'ї був Дієго Веласкес (1599–1660). Складна й захоплива композиція роботи «Фрейліни» (Меніни), написаної художником 1656 році, є вершиною його творчості.

Після Вісімнадцятилітньої війни було підписано Мюнстерський мир у 1648 році, в результаті якого Республіка Об'єднаних Провінцій здобула незалежність. Оскільки переважну більшість населення становили протестанти, мистецтво стало розвиватися в іншому напрямі. До цього Республіка належала території сучасних Нідерландів, Бельгії та Люксембургу, які були під владою Габсбурзької Іспанії.

Щоб здобути незалежність від католицької влади, у Нідерландах було створено державу, очолювано виборними міщанами, солдатами й купцями. Згодом вони розбудували найбагатшу в XV столітті країну. Запорукою економічного успіху молодій Республіці були контроль над морем та зовнішня торгівля. З відновленням своєї заможності та з появою купецтва Республіка відчула потребу в нових течіях мистецтва. Так почалася Золота доба нідерландського живопису.

Упродовж XVII ст. у Нідерландах було написано понад п'ять мільйонів картин, важливо, що до «XVIII століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою

привілейованої частини суспільства. В мистецтві шукали естетику життя, проте інтерпретували його як релігійність або як розвагу» (Карпов, 2020: с. 112). Картини замовляв заможний середній клас, який активно розвивався, замінивши майстрам покровительство духовенства та знаті. У нових замовників були інші смаки, у результаті якого художники знайшли нові предмети зображення й інструменти. На передній план стали виходити такі жанри, як натюрморт, портрети, пейзажі та домашні інтер'єри, а традиційні духовні, біблійні та історичні сюжети стали другорядними. Хоча визначні художні центри з'явилися лише в провідних містах, завдяки їх близькому розташуванню ідеї, стилі та, звичайно, самі художники легко мандрували з одного поселення в інше. Важко виділити певні школи чи стилі за географічним розташуванням. Натомість художників Золотої доби можна об'єднати за предметами зображення, адже в цей період також починається чітке жанрове розташування мистецтва. Що об'єднало митців, так це бажання шукати натхнення в довкіллі та писати картини максимально реалістично.

Коли до влади прийшла нова еліта, разом із нею було розвинуто нову форму портрета. Найвідомішим портретистом цього періоду став Франс Галс (бл. 1582–1666), який жив у Гарлемі, але народився на півдні, в Антверпені. Попередні покоління портретистів наслідували стиль Яна ван Ейка (бл. 1390–1441), малюючи обличчя та тіла на строгому монохромному тлі. А роботи Галса відрізняються реалізмом, імпровізованими позами та енергійними мазками. На картині «Родинний портрет Ісаака Массі і його дружини Беатріс» (1622) обидва персонажі повернені до глядача, ненароком усміхаються йому, що створює інтимну атмосферу присутності. Характер робіт Галса настроєм та призначенням відрізняється від тих групових портретів Нідерландів, які здебільшого виконували на замовлення цехів та міської варти для їхніх залів зібрань.

Попри спад попиту на релігійні сюжети, набув розвитку жанровий живопис, в якому втілювали повсякдення. Цей термін використовують з XIX століття на позначення сцен у шинках, у дворах, борделях та в інших місцях, де вирує життя звичайних людей. Яскравими представниками цього напрямку є Ян Вермер

(1632–1675), Пітер де Гох (1629–1684) та Герард Терборх (1617–1681). Довго вважали, що на картині «Галантна бесіда» Терборха (первісно відома як «Батьківська настанова») зображено батька, який вчитує свою доньку. Але аналіз пізнішого відреставрованого варіанту роботи показав, що чоловік тримає в руках монету. На полотні розкрито неперевершений талант Терборха в зображенні одягу. На картині «Дворик у Делфті» де Гоха розкрито увагу художника до архітектурних деталей. Де Гох часто малював двори, адже це давало йому змогу досліджувати ефекти перспективи; у сцені подвір'я в Делфті де Гох вдало зобразив вигляд крізь прохід і на вулицю за двором. Як і Вермер, де Гох вправно передавав найдрібніші деталі, які він бачив у контрастних візерунках із кольору та текстури на різних типах цегляної кладки.

У цей час з'являється інший жанр – натюрморт, і багато на перший погляд простих композицій передавали складну ідею. Уперше предмети розкоші, квіти, їжа й посуд стали об'єктом відтворення для живописців. Художники обирали ці речі, які часто зображували на столі, у натуральну величину та на простому тлі, через їх символізм, текстуру та зовнішній вигляд.

Віллем Клас Геда (бл. 1594–1680) був одним з найвидатніших натюрмортистів XVII століття. Він часто малював предмети побуту (тарілки, глечики, рибу, хліб) у приглушених тонах. На картині «Натюрморт із позолоченим кубком Геда досить вправно й зі смаком зобразив шматки хліба, тарілку з устрицями, олов'яний дзбан і зелений рьомер. Яскравий колір спіральної шкіри лимона, що лежить

праворуч від композиції, створює сильний контраст приглушених палітри. Геда з неабиякою майстерністю зображував олово, срібло та скло, зокрема відбиття світла на гладкій, відполірованій поверхні.

Найяскравішою ознакою нідерландського мистецтва є зображення плоских рівнин Нідерландів. Існує багато панорам сільської місцевості та безкрайнього неба. Є багато свідчень, що тогочасні пейзажисти вивчали довкілля й писали картини просто неба. Та незважаючи на те, зображували художники справжні об'єкти чи уявні, усі вони видаються реалістичними – це і є основною ознакою Золотої доби нідерландського живопису.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Мистецьким творам бароко притаманна пишна оздоба, декоративність, складна і систематизована композиція, розкішне поєднання кольорів та світлотіні. Бароко використовує багато символів, алегорій, додає сюжету глибини та багатозначності; сюжети бароко переважно складні, побудовані на контрастах: добро – зло; земне – небесне. У нідерландському мистецтві «золотої доби» розвивалися такі жанри, як натюрморт, портрети, пейзажі, домашні інтер'єри, а традиційні духовні, біблійні, історичні сюжети стають другорядними. Вперше предмети розкоші, квіти, їжа, посуд стають об'єктами відтворення у мистецтві; створюється багато панорам сільської місцевості.

Перспективою подальших досліджень є аналіз бароко в контексті українського образотворчого мистецтва як складової етнокультурного простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Софія-логос. Словник. Київ: Дух і літера, 2004. 640 с.
2. Білан Т.О. Символічність образотворчого мистецтва у часі та просторі культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка. Дрогобич. Видавничий дім «Гельветика», 2020, Вип. 30. Том 1. 282 с. С. 54–60. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/3.0.212196>
3. Білан Тетяна, Петрів Оксана. Українське мистецтво початку 20 ст. як чинник формування етнокультурного простору / *FINE ART AND CULTURE STUDIES* Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 2. 170 с. С. 61–68. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-8>
4. Карпов В., Бондик О.В., Лимар Т.М., Наумов О.Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність: альманах*. № 1. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 110–117.
5. Резвухіна Л.О. Особливості стилю бароко в декоративно-прикладному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2016. Вип.17. С. 179–185.
6. Стоян С.П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: Монографія. К.: Вид. «Міленіум», 2014. 258 с.

7. Чумаченко О. П. Образотворче мистецтво як форма індивідуалізації колективного досвіду: дискурс ренесансу. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 2. С. 158–162. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249251>

REFERENCES:

1. Averintsev S.S. (2004) *Sofiya-lohos* [Sophia-logos]. Dictionary. Kyiv: Spirit and Letter. 640 p. [in Ukrainian].
2. Bilan T.O. (2020) Symvolichnist obrazotvorchoho mystetstva u chasi ta prostori kultury [Symbolism of fine art in the temporal and spacial dimentions of culture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh DDPU imeni Ivana Franka*. Drohobych. Vydavnychi dim «Helvetyka», Vyp. 30. Tom 1. 282 s. S. 54–60. [in Ukrainian].
3. Bilan T., Petriv O. (2024) Ukrainske mystetstvo pochatku 20 st. yak chynnyk formuvannia etnokulturnoho prostoru [Ukrainian art of the early 20th century as a factor in the formation of ethno-cultural space]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 61–67. [in Ukrainian].
4. Karpov V., Bondyk O.V., Lymar T.M., Naumov O.H. (2020) Mystetstvo ta antropolohiia u dyskursi yevropeyskykh studii [Art and anthropology in the discourse of european studies]. *Kultura i suchasnist: almanakh*. № 1. Kyiv: IDEIa PRYNT, S. 110–117. [in Ukrainian].
5. Rezvukhina L.O. (2016) Osoblyvosti styliu baroko v dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Features of the Baroque style in decorative and applied arts]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*. Vyp.17. S. 179–185.
6. Stoyan S.P. (2014) Kulturno-istorychni metamorfozy symvolizmu v yevropeyskomu obrazotvorchomu mystetstvi [Cultural and historical metamorphoses of symbolism in the European fine arts]: Monograph. K.: Publishing House «Millennium». 258 p. [in Ukrainian].
7. Chumachenko O. (2021). Visual art as a form of individualization of collective experience: Renaissance discourse. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 158–162 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 75.051

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-39>**Микола БОЛЮХ**

викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту мистецтв, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003

ORCID: 0009-0000-4249-3104

Бібліографічний опис статті: Болюх, М. (2025). Навчання станкової композиції: методика, засоби, навички, необхідні для написання сюжетно-тематичної картини. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 306–311, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-39>

НАВЧАННЯ СТАНКОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ: МЕТОДИКА, ЗАСОБИ, НАВИКИ, НЕОБХІДНІ ДЛЯ НАПИСАННЯ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ КАРТИНИ

Автор досліджує закони композиції в образотворчому мистецтві при створенні сюжетно-тематичної картини, необхідні студентам художніх вишів; засоби композиції, правила, прийоми.

Автор аналізує вимоги при створенні, написанні художньої, сюжетно-тематичної картини: використання формальних засобів (контраст-нюанс, статика-динаміка, метр-ритм, симетрія-асиметрія, світлотіні). В статті розглядається, як використовуючи набуті знання, досягти єдності змісту і форми в станковій композиції, щоби потім вирішувати професійні проблеми в подальшій творчій діяльності.

Автор доводить, що поєднання індивідуального досвіду, професійних знань і творчого підходу дозволить майбутнім художникам досягати значних мистецьких результатів. Розуміючи основні закони композиції, методологію їх використання, молоді художники успішно справлятимуться з творчими завданнями при написанні станкової картини.

Метою статті є аналіз елементів композиції, засобів, прийомів, необхідних при написанні сюжетно-тематичної картини студентами художніх вишів.

Наукова новизна даної статті полягає в синтетичному аналізі основних елементів композиції, прийомів і засобів для створення високоякісних живописних художніх творів молодими митцями.

Використання на практиці набутих знань в галузі станкової композиції дозволить студентам успішно застосовувати прийоми, методи, навички в навчальній і творчій роботі. Вміння студентами враховувати особливості національних традицій дозволить їм в подальшому бути успішними на сучасному арт ринку та створювати яскраві художні твори, які збагатять культуру України.

Ключові слова: живопис, станкова композиція, тема, сюжет, елементи композиції, сюжетно-тематична картина.

Mykola BOLYUKH

Lecturer at the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Research Institute of Arts, State Institution “Luhansk Taras Shevchenko National University”, 3 Ivan Banka St, Poltava, Ukraine, 36003

ORCID: 0009-0000-4249-3104

To cite this article: Bolyukh, M. (2025). Navchannia stankovoi kompozytsii: metodyka, zasoby, navyky, neobkhydni dlia napysannia siuzhetno-tematychnoi kartyny [Teaching easy composition: method, tools, skills necessary for writing a thematic painting]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 306–311, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-39>

TEACHING EASY COMPOSITION: METHOD, TOOLS, SKILLS NECESSARY FOR WRITING A THEMATIC PAINTING

The author explores the laws of composition in fine arts when creating a subject-thematic painting, necessary for students of art universities; means of composition, rules, techniques.

The author analyzes the requirements for creating and writing an artistic, subject-thematic painting: the use of formal means (contrast-nuance, statics-dynamics, meter-rhythm, symmetry-asymmetry, chiaroscuro). The article considers how, using the acquired knowledge, to achieve unity of content and form in an easel composition, in order to then solve professional problems in further creative activity.

The author proves that the combination of individual experience, professional knowledge and a creative approach will allow future artists to achieve significant artistic results. Understanding the basic laws of composition, the methodology of their use, young artists will successfully cope with creative tasks when writing an easel painting.

The purpose of the article is to analyze the elements of composition, means, and techniques necessary when writing a plot-thematic painting by students of art universities.

The scientific novelty of this article lies in the synthetic analysis of the main elements of composition, techniques and means for creating high-quality pictorial works of art by young artists.

The practical use of the acquired knowledge in the field of easel composition will allow students to successfully apply techniques, methods, and skills in educational and creative work. The ability of students to take into account the peculiarities of national traditions will allow them to be successful in the modern art market and create bright works of art that will enrich the culture of Ukraine.

Key words: painting, easel composition, theme, plot, elements of composition, plot-thematic painting.

Курс станкової композиції в навчальному процесі на художніх факультетах університетів необхідний для розвитку творчих здібностей студентів, покращенню їх образного мислення, підготовки до самостійної творчої роботи.

Композиція організовує всю структуру художнього твору, надає йому виразної форми, сприяє єдності всіх елементів, досягає підпорядкування елементів один одному задля отримання виразного художнього результату.

Закони композиції, які використовує художник, відображають і узагальнюють явища, закономірності, механізми існуючі в реальному світі.

Композиція структурує внутрішню площину картини, поєднуючи всі елементи зображення в одне ціле, так і взаємовідносини між художнім твором і глядачем. Сама термінологія «композиції», в тому числі, цілісність художнього твору, може мати два акценти: просторовий і змістовний. Композиція означає особливу цілісність твору, що втілює ідею в живописній формі.

К. П. Кудрявцева зазначає, що терміни «композиція» та «компонування» по суті протилежні: компонування – це розміщення на площині певних елементів зображення, механічне поєднання, а композиція – органічна цілісність (Кудрявцева, 2012, с. 99).

Таким чином, композиція – це процес створення мистецького об'єкту, організація елементів на площині, і разом з тим використання засобів для розкриття змісту твору, заснованих на закономірностях і прийомах для досягнення максимально виразного результату. Композиція дозволяє автору організовувати головне і другорядне задля створення художнього твору.

Композиція картини – це організація сюжету на площині при виявленні поставленої теми. Тема, сюжет, формальні елементи зображення

картини досліджуються в процесі створення художнього твору.

Аналізуються такі елементи художнього твору, як симетрія-асиметрія, пропорції, кольорове рішення, масштаб, ритм, перспектива і т.п.

Станкова композиція в навчальному процесі узагальнює такі дисципліни, як історія мистецтва, малюнок, живопис, філософія, основи композиції, естетика.

Знання малюнку, живопису, пластичної анатомії, перспективи дозволяють студенту вільно оперувати на площині всіма формальними засобами композиції. Особливу роль при створенні композиції художнього твору відіграє знання історії мистецтва. При цьому студенти пізнають і розуміють логіку великих майстрів минулого, в тому числі в композиційній побудові.

Таким чином, попередні навчальні дисципліни розвивають композиційне мислення студентів.

Принципи організації зображення в картині

Тема – це те, що характеризує загальний зміст картини. Темати картин можуть бути історичні, побутові, релігійні і будь-які інші прояви людського і суспільного життя. В залежності від мети, яку ставить автор. Одна і та ж тема може мати різне наповнення, наприклад: тема війни, може вирішуватись як героїчно, так і трагічно; як спонукати брати до рук зброю, так бути пацифістською.

Формою розкриття теми є **сюжет**. Схема сюжетної побудови в якомусь сенсі синонімічна поняттю композиції. Саме аналіз побудови сюжету, різноманітні прийоми сюжету і є формою осмислення композиційного рішення живописної станкової картини.

Сюжет може мати різні форми походження: історичну, міфологічну, побутову, фантастичну. Особливістю сюжету в картині є те, що

художник зображує реальні, конкретні речі, які втілюють загальні абстрактні поняття: час, емоції, простір, дію і т.п.

У сюжеті враховуються всі елементи зображення (формат, колір, стилізація) для передачі емоційного ставлення до того, що показує художник: від патетики, захвату – позитиву і до суму, трагізму, відчаю – негативу.

О. В. Полтавець-Гуйда говорить, що навколишній світ розмаїтий і нескінченний, поняття «позитиву» і «негативу» з'являються для нас тільки тоді, коли ми беремо якийсь мотив у рамку заданого формату (Полтавець-Гуйда, 2011, с. 135).

Головною характеристикою будь-якого твору мистецтва, в тому числі і станкової картини, є поняття цілісності. Вона являє собою нерозривну єдність, синтез матеріальної форми та абстрактного змісту. Форма – це матеріальний прояв зображення, яке створює художник, а зміст – це те, заради чого створюється зображення, його абстрактна, ідеальна, емоційна, невидима складова. Зміст картини, його абстрактна ідеальна частина створюються за допомогою елементів зображення, характеру їх розміщення, пластичної трактовки, акцентування, кольорового рішення. Водночас все це є елементами композиційної побудови станкової картини.

Узагальнюючи, можна сказати, що основними компонентами композиції є предметне зображення, його трактовка, а також тема і сюжет.

Теорію і практику роботи над станковою композицією при створенні тематичної картини, історичні і культурні особливості її розвитку також досліджували: Кудрявцева К. П., Зайцева В. І., Плазовська Л. В., Половна-Васильєва О. А., Полтавець-Гуйда О. В., Урсу Н. О., І. А. Гуцул, та інші автори.

В роботі над композицією сучасної станкової картини важливу роль відіграє позиція автора, який не просто є механічним фіксатором зображення, а і активно ставить до нього, яке виражається в авторській трактовці або стилізації. Індивідуальність художника проявляється в тому числі і в особливостях стилізації, авторського індивідуального підходу, в ставленні до вирішення теми, ідеї, задуму.

В. І. Зайцева зазначає, що зображення і стилізація образу вимагає від митця активної

думки і почуттів, а також володіння засобами художнього узагальнення форми (Зайцева, 2021, с. 167).

Складові композиції

Одним із головних компонентів композиції є **форма** твору, під якою мається на увазі стильова особливість організації художнього твору. Форма може бути реалістичною, модерністською, авангардною і т.п.

З іншого боку форма твору може трактуватися як параметри, розмір живописного полотна.

Формат художнього твору дозволяє автору максимально виразно доносити творчий задум до глядача. В класичному мистецтві існують традиційні розміри полотна. Як правило, вони орієнтуються в співвідношеннях золотого перетину (1х1,6). Але художники, особливо сучасні автори, для втілення творчих задумів вибирають будь-які довільні розміри картини – головне, це досягти найбільш виразного розкриття ідеї композиції. Критерієм вдалого формату картини є такий, коли зображення гармонійно знаходиться в площині композиції, коли його не потрібно ні зменшувати, ні збільшувати.

Одним із ключових елементів живописного полотна являє собою **колорит**. **Колорит** – це поєднання кольорів в картині, які створюють єдність. Колорит є відображенням кольорового багатства оточуючого середовища навколишнього світу. Колорит максимально активно впливає на емоційну складову сприйняття художнього твору, його емоційної виразності. Колір як засіб виразності проявлявся в шедеврах багатьох художників від Д. Веласкеса до П. Сезана і А. Матиса.

На полотні кольори знаходяться в єдності, разом з тим в підпорядкованості головних і другорядних. Головні кольори визначають загальний настрій композиції, другорядні пов'язують головні між собою, збагачують, доповнюють загальне кольорове рішення картини. Колористичне рішення композиції впливає із загального задуму змісту і стилю.

Ще одним елементом композиції є **світлотінь**, вона допомагає виявити головне і приховати другорядне. Світлотонові відношення пов'язані з кольором, його насиченістю (інтенсивністю).

Існує навіть художній прийом, заснований на різкому контрасті світла та тіні, так зване «кьяроскуро» (від талійської світло-тінь), який

використовується для надання об'ємності елементам і посиленого драматичного ефекту, вона особливо відома по творах Караваджо і Рембрандта.

Передача форми предмету, його об'ємності, глибини простору визначається саме освітленістю засобами світлотіні.

Людина розрізняє широкий діапазон тонів. Чим менша різниця між світлом і тінню, тим більш контрастним сприймається об'єкт.

Засоби композиції

Статика й динаміка. Статика вирішує відчуття рівноваги, стабільності. Це досягається, як правило, використанням вертикальних і горизонтальних ліній, стриманих кольорів, неактивну, неконтрастну світлотінь.

Колір у використанні статичних елементів будується на ньюансних, неактивних відносінах.

Динаміка в композиції виражає активність, рух. При зображенні динамічних подій або фрагментів, як правило використовуються діагональні напрямки зображення. Художник використовує динаміку в картині для виявлення яскравих емоцій: радість або сум, трагедію або захват. Колорит динамічних композицій, як правило яскравий, активний. При зображенні динаміки здебільшого використовується асиметричні рішення на протизагуг симетричній статистиці.

Симетрія й асиметрія – це елементи побудови композиції, які організують простір композиції. Якщо між елементами можна провести умовну вісь, ніби в дзеркальному або перевернутому зображенні, то – це симетрія, коли елементи з одного боку вісі повторюють елементи з іншого боку.

Асиметрія – елемент побудови композиції протилежна симетрії, де елементи не співпадають з одного і іншого боку. Асиметрія, як правило притаманна динамічним, рухливим композиціям.

Ритм активно використовується в організації простору композиції в картині. Він організовує зображення елементів в логічній послідовності: елементи і простір між ними закономірно зменшуються або збільшуються. Коли послідовність елементів і простір між ними однаковий, така побудова називається метричною. Використання ритму надає композиції динаміки.

Контраст-ньюанс. Протиставлення неорідних елементів: великого – малому,

гладкого – фактурному, динамічному – спокійному виражає собою контраст. Зближені пари елементів, рухів, поверхонь, кольорів виражають собою ньюанс.

Композиції, побудовані на контрасті, на протистоянні великого – малому, рухливого – спокійному, яскравого – приглушеному, як правило динамічні, емоційні.

Організація і підпорядкування елементів зображення композиції ідейному задуму автора

Це вимагає від автора такої організації композиції картини, коли всі деталі, засоби підпорядковуються основній ідеї автора, демонструючи його ставлення до задуму. Використовуючи зображення різноманітних елементів, об'ємів, пауз, кольору художник повинен створювати враження цілісності, гармонійності, відповідності задуму.

Композиційний центр живописного полотна

В будь-якій композиції при грамотній організації простору картини обов'язково присутній композиційний центр. Він організовує навколо себе всі складові елементи картини, виділяє ідею твору, фокусує увагу глядача. Організація композиційного центру досягається акцентуванням кольору, світлотіні, спрямованості ритму.

В картині сюжетно-композиційному центру, головному підпорядковуються всі інші елементи твору. В цілісній композиції живописної картини не повинно бути декількох композиційних центрів, які би порушували, відволікали, розпорошували увагу від головного. Людське око, виділяючи головне, на що ми звертаємо увагу, в центрі поля зору, не може одночасно сприймати декілька центрів. Перебуваючи в центрі поля зору, зображення сприймається найбільш чітко, детально.

Все, що не перебуває в зоровому центрі, як правило оком сприймається без деталей і більш узагальнено, менш чітко. Другорядні елементи кольором, тоном, стилізацією повинні допомагати розкривати загальний задум композиції і працювати на сюжетний центр.

Цілісність композиції

Закон цілісності композиції полягає в тому, щоби вся композиція сприймалася унікальним і невідимим художнім твором. Всі елементи композиції працюють на виявлення змісту художнього твору і по-своєму доповнюють загальний задум автора.

Цілісна композиція не може розпадатися на фрагменти, відволікати увагу не підпорядкованими центру елементами, а працювати на виявлення головної ідеї художнього твору, об'єднувати всі елементи форми (колір, контраст, стилізацію і т.п.) в єдине ціле.

Висновки. Головною характеристикою композиції живописного художнього твору є його цілісність – це коли зміст і форма пов'язані між собою, коли всі елементи композиції організовані так, що присутній центр композиції і підпорядковані, другорядні елементи зображення. Головна мета всіх елементів форми, центру і другорядних елементів працювати на розкриття змісту художнього твору, його ідейного посилю.

Засоби, складові і методи композиції, обрані автором, повинні створювати гармонійну

єдність. Ця єдність є запорукою повноцінного художнього твору. Отже, тема, сюжет, колір, стилізація – це складові живописного полотна, які працюють на виявлення задуму художника.

Об'єктивні закони композиції, її правила, прийоми і засоби, майже завжди наявні в творах художників незалежно від стилю і часу створення їх робіт. Теорія і практика образотворчого мистецтва свідчать, що закони композиції, їх використання є основою для створення повноцінного художнього твору.

Наявність законів композиції, правил, методів і засобів об'єктивно детермінована закономірностями природи і специфікою зорового сприйняття людини. Вони шліфуються і вдосконалюються багатьма поколіннями митців, в т.ч. які представляють різні культури і школи мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зайцева В. І. Художня стилізація як основний виражальний засіб у різних жанрах образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 165–169. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240002>.
2. Кудрявцева К. П. Форми предметів і простору як чинники композиційної цілісності станкової картини. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 9–10. С. 27–36. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2015_9-10_6.
3. Полтавець-Гуйда О. В. Формальне композиційне рішення як основа твору образотворчого мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 3. С. 134–138.
4. Кудрявцева К. П. До питань теорії композиції: проблема визначення поняття композиції у станковому живопису. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 9. С. 97–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_18.
5. Плазовська Л. В. Теорія і практика композиції площинного характеру в коментарях художників-педагогів. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 4(70). С. 20–27.
6. Половна-Васильєва О. А. Основи формальної композиції. *Образотворче мистецтво / укладач О. А. Половна-Васильєва*. Дніпропетровськ : Роял-Принт, 2015. 34 с.
7. Тютюнник І. С. Композиційна фрагментарність сучасного твору візуального мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Том 2. С. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214662>.
8. Титенко О. Композиція як провідна дисципліна в процесі навчання художників-живописців у закладах вищої професійно-художньої освіти. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки*. Бердянськ : БДПУ, 2021. Вип. 3. С. 206–212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpu_2021_3_26.
9. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції : Навчально-методичний посібник для студентів ЗВО художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. / Н. О. Урсу, І. А. Гуцул. Вид. 2. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 166 с.

REFERENCES:

1. Zaitseva, V. I. (2021). Khudozhnia stylizatsiia yak osnovnyi vyrazhalnyi zasib u riznykh zhanrakh obrazotvorchoho mystetstva [Artistic stylization as the main means of expression in different genres of fine arts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts, 2, 165–169. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240002> [in Ukrainian].
2. Kudriavtseva, K. P. (2015). Formy predmetiv i prostoru yak chynnyky kompozytsiinoi tsilisnosti stankovoi kartyny [Forms of Objects and Space as Factors of Composition Integrity in Easel Painting]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi*

akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 9–10, 27–36. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2015_9-10_6 [in Ukrainian].

3. Poltavets-Huida, O. V. (2011). Formalne kompozytsiine rishennia yak osnova tvor obrazotvorchoho mystetstva [Formal compositional solution as the basis of a work of fine art]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 3, 134–138. [in Ukrainian].

4. Kudriavtseva, K. P. (2012). Do pytan teorii kompozytsii: problema vyznachennia poniattia kompozytsii u stankovomu zhyvopysu [On the issues of composition theory: the problem of defining the concept of composition in easel painting]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 9, 97–99. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_18 [in Ukrainian].

5. Plazovska, L. (2013). Teoriia i praktyka kompozytsii ploshchynnoho kharakteru v komentariakh khudozhnykiv-pedahohiv [Theory and practice of the planar nature of the composition in the comments of artists and teachers]. *Mystetstvo ta osvita* – Art and Education, 4, 20–27 [in Ukrainian].

6. Polovna-Vasyliieva, O. A. (2015). Osnovy formalnoi kompozytsii. Obrazotvorche mystetstvo [Basics of formal composition. Fine arts]. Dnipropetrovsk: Roial-Prynt [in Ukrainian].

7. Tiutiunyk, I. S. (2020). Kompozytsiina frahmentarnist suchasnoho tvor vizualnoho mystetstva [Compositional Fragmentation of a Contemporary Work of Visual Art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* – Topical issues of the humanities: inter-university collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 33(2), 69–75. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka». DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214662> [in Ukrainian].

8. Tytenko, O. (2021). Kompozytsiia yak providna dystsyplina v protsesi navchannia khudozhnykivzhyvopystsiv u zakladyakh vyshchoi profesiino-khudozhnoi osvity [Composition as a leading discipline in the process of training painters in institutions of higher professional and artistic education]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Pedahohichni nauky* – Scientific Notes of Berdiansk State Pedagogical University. Pedagogical sciences, 3, 206–212. Berdiansk: BSPU. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpu_2021_3_26 [in Ukrainian].

9. Ursu, N. O., Hutsul, I. A. *Fundamenta theoretica compositionis: Manuale paedagogicum et methodologicum discipulis institutionum superiorum artis et specialitatum artis-pedagogicarum* [Theoretical foundations of composition: Educational and methodological manual for students of higher educational institutions of art and art-pedagogical specialties]. / N. O. Ursu, I. A. Hutsul. – Ed. 2. – Kamianets-Podilskyi: Axioma, 2018. – 166 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.01.006.3 (477.54)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-40>**Ольга ГЛАДУН**

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, бул. Шевченка, 460, м. Черкаси, Україна, 18006

ORCID: 0000-0001-9464-2730

Максим ГЛАДЬКО

заслужений художник України, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, бул. Шевченка, 460, м. Черкаси, Україна, 18006

ORCID: 0009-0004-0710-2509

Володимир КРИВОНОС

викладач кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет, бул. Шевченка, 460, м. Черкаси, Україна, 18006

ORCID: 0009-0000-9664-0069

Бібліографічний опис статті: Гладун, О., Гладько, М., Кривонос, В. (2025). Викладання рисунка для дизайнерів у вищій школі: методологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 312–320, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-40>

ВИКЛАДАННЯ РИСУНКА ДЛЯ ДИЗАЙНЕРІВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті порушено проблему зміни парадигми викладання академічних дисциплін у вищій дизайнерській освіті на тлі цифровізації, алгоритмізації знання та зниження інтересу до класичної академічної підготовки. Актуальності набуває звернення до викладацького й художнього досвіду, щоб осмислити сучасні тенденції візуалізації зображення на площині. **Мета дослідження** полягає в обґрунтуванні значущості академічного рисунка у навчальному процесі та адаптації процесу викладання до нових вимог сучасного світу. **Методологія дослідження** включає комплексний підхід, що поєднує аналіз дослідницького дискурсу візуальної культури, порівняльний аналіз сучасних освітніх програм та емпіричне спостереження за навчальним процесом художньо-дизайнерських спеціальностей. Також застосовано аналітичний метод для виявлення змін у підходах до рисунка та візуалізації зображення в умовах цифровізації. Метод узагальнення педагогічного досвіду використано для формулювання практичних рекомендацій щодо збереження академічних принципів у сучасній дизайнерській освіті. **Наукова новизна** полягає в актуалізації створення нової методики викладання рисунка для дизайнерів, яка потребує балансу між академічною традицією та новітніми підходами і засобами створення зображення. Рисунок розглядається як мова художнього мислення, що вимагає адаптації до нових умов. **Результати дослідження.** Обґрунтовується, що збереження логіки послідовного ускладнення завдань, поєднання практики з аналітичним підходом, формування усвідомленого розуміння форми – ті чинники, що здатні забезпечити якість підготовки фахівців у сфері дизайну в часи радикальних змін технологічних і культурних парадигм. Доводиться важливість академічних дисциплін як фундаменту формування професійних компетенцій дизайнера незалежно від цифрового рівня середовища. Обґрунтовується необхідність збереження традиції як засобу формування візуального мислення, художнього смаку, здатності до візуального аналізу та узагальнення. Пропонується орієнтація на емпіричний підхід як засіб конкретизації творчих принципів, пов'язаних з логікою побудови зображення. При цьому враховується проблема відставання дизайнерської освіти від діджитал-попиту.

Ключові слова: візуальне мистецтво, дизайн, діджитал-арт, рисунок, живопис, скетчинг, ручне ескізування.

Olha HLADUN

Honoured Art Worker of Ukraine, Docent, PhD in Art Associate Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University, 460 Shevchenko Boulevard, Cherkasy, Ukraine, 18006

ORCID: 0000-0001-9464-2730

Maksym HLADKO

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University, 460 Shevchenko Boulevard, Cherkasy, Ukraine, 18006

ORCID: 0009-0004-0710-2509

Volodymyr KRYVONOS

Lecturer, Department of Design, Cherkasy State Technological University, 460 Shevchenko Boulevard, Cherkasy, Ukraine, 18006

ORCID: 0009-0000-9664-0069

To cite this article: Hladun, O., Hladko, M., Kryvonos, V. (2025). Vykladannia rysunka dlia dyzaineriv u vyshchii shkoli: metodolohichniy aspekt [Teaching drawing to designers in higher education: methodological aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 312–320, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-40>

TEACHING DRAWING TO DESIGNERS IN HIGHER EDUCATION: METHODOLOGICAL ASPECTS

The article raises the issue of changing the paradigm of teaching academic disciplines in higher design education against the backdrop of digitalization, algorithmization of knowledge, and declining interest in classical academic training. It is becoming increasingly relevant to draw on teaching and artistic experience in order to understand contemporary trends in the visualization of images on a plane. **The purpose of the study** is to justify the importance of academic drawing in the educational process and to adapt the teaching process to the new requirements of the modern world. **The research methodology** includes a comprehensive approach that combines an analysis of the research discourse of visual culture, a comparative analysis of contemporary educational programs, and empirical observation of the educational process in art and design specialties. An analytical method was also used to identify changes in approaches to drawing and image visualization in the context of digitalization. The method of generalizing pedagogical experience was used to formulate practical recommendations for preserving academic principles in modern design education. **The scientific novelty** lies in the actualization of the creation of a new method of teaching drawing for designers, which requires a balance between academic tradition and the latest approaches and means of creating images. Drawing is considered as a language of artistic thinking that requires adaptation to new conditions. **Research results.** It is argued that maintaining the logic of sequential task complexity, combining practice with an analytical approach, and forming a conscious understanding of form are factors that can ensure the quality of training specialists in the field of design in times of radical changes in technological and cultural paradigms. The importance of academic disciplines as the foundation for the formation of professional competencies of a designer, regardless of the digital level of the environment, is proven. The need to preserve tradition as a means of forming visual thinking, artistic taste, the ability to visually analyze and generalize is substantiated. An empirical approach is proposed as a means of concretizing creative principles related to the logic of image construction. At the same time, the problem of the lag in design education behind digital demand is taken into account.

Key words: visual art, design, digital art, drawing, painting, sketching, manual sketching.

Актуальність проблеми. На сучасному етапі українська вища школа перебуває у стані методологічного оновлення. Різні педагогічні підходи до викладання базових фундаментальних дисциплін в галузі дизайну об'єднують спільна культурна та історична основа розвитку національного образотворчого/візуального мистецтва.

На освітній процес активно впливають діджитал-технології: змінюється форма подання навчального матеріалу, зростає роль

алгоритмічних інструкцій, зменшується тривалість практичного «занурення» в академічні дисципліни (ризунок, живопис). Така динаміка змін ставить перед вищою школою нові методологічні завдання. У цьому контексті надзвичайно важливо зберегти академічну традицію через адаптацію до актуальних вимог нової культурно-інформаційної парадигми з її глобальною цифровізацією світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методика викладання академічних дисциплін

в системі художньої та дизайнерської освіти України залишається предметом активного наукового осмислення. Методологічні аспекти образотворчих та дизайнерських практик у гранично широкому контексті проблематики візуальної культури порушують З. Алфьорова (Алфьорова, 2022), Ю. Легенький (Легенький, 2021), О. Павлова (Павлова, 2018), А. Тормахова (Тормахова, 2018), О. Пушонкова (Пушонкова, 2023). У цьому контексті особливого значення набуває світогляд метамодернізму, який здатен узгоджувати протилежні тенденції, поєднуючи раціональне й емоційне, традиційне й інноваційне. Вираження цього підходу сприяє гармонійному співіснуванню різних стилів і методик у навчальному процесі, відкриваючи простір для творчих експериментів і збагачення професійного досвіду майбутніх дизайнерів. Як зазначає О. Пушонкова, на початку XXI століття актуалізуються метамодерністичні способи вираження художньої думки, мистецька реальність розширюється і це треба враховувати. Створення нових контекстів спирається на візуальні асоціативні зв'язки, що передбачає їх невинне оновлення та здатність до різних культурних поєднань. Важливості набуває розвинуте концептуальне мислення та вміння працювати з концептами. Недаремно «проблематика мови мистецтва почала оформлюватися у широкій загальнокультурній сфері. Мистецтво тут виступає як діяльність, що вивчає творення сенсу у культурі. З цієї точки зору будь-який твір є концептуальним» (Пушонкова, 2023, с. 13).

Дизайнерські практики крізь філософію візуальності розглядає Ю. Легенький. Він розмірковує про контексти культури метамодернізму, яка виступає «широкою парадигмою культуротворчості, для якої характерною є «осциляція» – широке коливання між крайніми точками, межами процесуальної динамічної цілісності культури, що характеризують сучасні культурні практики, зокрема, дизайн» (Легенький, 2021, с. 8).

Виклики, що стоять перед регіональним дизайн аналізують І. Яковець і О. Луговський (Яковець, Луговський, 2021). Дослідники окреслюють актуальні напрямки підготовки фахівців, здатних інтегрувати сучасні зарубіжні надбання з національними художньо-культурними традиціями.

Рисунок традиційно розглядається як базовий засіб формування просторового мислення, художнього бачення та фахових навичок майбутнього митця. Історичні аспекти дизайн-освіти та практики образотворення вивчають О. Михайличенко (Михайличенко, 2019), І. Красюк (Красюк, 2014), О. Семенова (Семенова, 2024), Р. Шмагало (Шмагало, 2001; 2012). Маємо зазначити, що О. Семенова і Р. Шмагало наполягають на збереженні академічної освіти. На важливості академічного рисунка у підготовці графічних дизайнерів наголошують А. Шевченко (Шевченко, 18), Т. Касян (Касян, 2023), О. Вакуленко (Вакуленко, 2023), С. Лопухова (Лопухова, 2018). Дослідники також зосереджують увагу на значенні історичного досвіду і сучасних підходів, що дозволяє порівняти класичні та експериментальні методики, універсальні та особистісні моделі дизайнерських практик: А. Демянець (Дем'янець, 2022), Л. Бабенко (Бабенко, 2023), Т. Стрітьєвич (Стрітьєвич, 2023), О. Медведєв (Медведєв, 2023); компетентнісний підхід до викладання академічних дисциплін пропонує А. Лесняк (Лесняк, 2017), інтегрований – М. Семко (Семко, 2018). Науковці наголошують, що класичний рисунок не лише надає розуміння об'єму предмета, його пропорцій, світлотіні, а й формує здатність до візуального аналізу, який вважається ключовим у дизайнерській практиці. Так, «в Україні в основі художнього навчання лежить історично сформована академічна система реалістичного зображення, що полягає в якомогі більш точній і об'єктивній передачі дійсності, прагненні до наукової точності в зображенні навколишнього середовища та людини. Ця система художньої підготовки в Україні формувалася протягом століть» (Бабенко, Стрітьєвич, Медведєв, 2023, с. 109).

Як зазначає С. Лопухова, «принципи і методика системи викладання рисунка, відповідно до вимог часу – моди, стильових напрямків, розвитку науки, завжди були предметом дискусій серед викладачів спеціальних дисциплін. Але єдиної універсальної педагогічної установки так і не було сформовано» (Лопухова, 2018, с. 150). Дослідниця пропонує експериментальну методику, сутністю якої є лінійно-конструктивний аналіз форми, об'ємно-тональна характеристика пластики і площинне узагальнення об'ємних форм. Така

методика передбачає міцну базову професійну підготовку і вже на її основі формування індивідуального почерку дизайнера (Лопухова, 2018, с. 150).

У вітчизняному науковому дискурсі широко порушується питання ролі викладача-практика – художника, який здійснює рефлексію на власну творчу діяльність у процесі навчання студентів. Така позиція дозволяє поєднувати ремесло з образотворенням, підтримувати баланс між традицією та інновацією. Особлива увага приділяється поєднанню практичних навичок з розвитком аналітичного та критичного мислення. Саме художник-практик здатен розкрити закономірності побудови форми, забезпечити необхідний баланс між концептуальним мисленням та технічною вправністю.

Хоча рисунок є об'єктом вивчення культурологів, мистецтвознавців і педагогів, саме критичний погляд художника вважаємо визначальним у спробі осмислити цю дисципліну як живу практику – не лише як академічний предмет, а як спосіб бачення, мислення й творчої трансформації реальності.

Така орієнтація на живу традицію має глибокий методологічний сенс у підготовці майбутніх дизайнерів. Вона забезпечує розвиток навичок спостереження, аналітичного мислення та формотворчої культури в цілому, що дозволяє студентам не лише технічно відтворювати об'єкти, а й усвідомлено інтерпретувати їх у власній творчості. Рисунок як основа зображення й будови форми створює універсальний інструментарій, який може бути адаптований до різних художніх напрямів – від класичних до цифрових – зберігаючи водночас високу якість візуальної мови.

Так, рисунок вважається базовою фундаментальною дисципліною, що формує творчу особистість від самого початку її розвитку. На важливості викладання образотворчої грамоти ще у початковій школі наголошують А. Гордаш (Гордаш, 2018), Н. Колесник (Колесник, 2017), О. Піддубна (Піддубна, 2017). Над пошуком та впровадженням нестандартних технік зображення на уроках образотворчого мистецтва розмірковує М. Вашкевич (Вашкевич, 2019).

Аналіз сучасних досліджень свідчить про потребу міждисциплінарного підходу до викладання рисунка та перегляду усталених методик з урахуванням новітніх викликів – від

цифровізації світу до зміни соціокультурного контексту. Спільним у цих дослідженнях є намагання створити комплексну методику, у якій варто поєднати традиційні й новаційні підходи до рисунка, класичні та експериментальні методики.

Таким чином, проблеми викладання академічних образотворчих дисциплін традиційно перебувають у полі наукових досліджень і методичних розробок українських науковців і педагогів. Рисунок розглядається не лише як необхідна фахова дисципліна, а й як основа формування візуального мислення, професійного бачення, просторової уяви та художньої культури майбутнього митця.

Мета статті: обґрунтувати значущість академічного рисунка як фундаментальної складової професійної підготовки майбутніх дизайнерів у вищій школі та адаптації процесу його викладання до викликів та вимог сучасного світу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, професійна підготовка майбутніх дизайнерів з самого початку передбачає опанування базових дисциплін художнього спрямування – таких як рисунок, живопис тощо. Відразу маємо пояснити, чому до свого аналізу в основній частині викладу ми залуцаємо живопис. Останній також є фундаментальною дисципліною образотворчого циклу, спрямованою на створення зображення об'єкта через колір і тон, і за великим рахунком академічний живопис – це на 90 відсотків тональний рисунок, підсвічений кольором. Його матеріали – папір, акварель (лише інколи за бажанням студента – гуаш, акрил). Власне, акварель в академічному виконанні є різновидом графіки. Тобто, і рисунок, і живопис як дисципліни образотворчого циклу мають подібний інструментарій і виконують спільні завдання, покликані формувати художню майстерність, що охоплює методологічну та творчу компетентність.

Маємо вказати, що володіння художньою майстерністю відноситься до ключових характеристик професіоналізму майбутнього дизайнера. Сюди ж належить здатність до самостійного мислення, обґрунтування власної творчої стратегії, бачення перспектив розвитку художнього образу, прагнення до якісної та ефективної роботи і, що особливо важливо для сучасного дизайнера – спроможність самостійно

здобувати знання та уміти адаптуватися до вимог сучасного світу.

Тобто, у професійній підготовці дизайнерів рисунок/живопис залишаються одними з ключових дисциплін, оскільки надають розуміння закономірностей створення зображення на площині, форми в об'ємі, чим формують у студента здатність до об'ємно-просторового мислення і забезпечують рівень художньої майстерності. Саме майстерне володіння рисунком/живописом надає дизайнеру додаткової внутрішньої творчої свободи (!).

Маємо зазначити, що у традиційній академічній школі рисунок завжди вибудовувався за принципом «від простого до складного» – від зображення геометричних тіл (куб, куля, конус, циліндр тощо) до складних композицій з побутових предметів, анатомічних моделей, а надалі – живої натури. Така послідовність дозволяла поступово засвоювати принципи пропорцій, перспективи, світлотіні, конструктивної побудови. Тут базові форми – куб, куля, конус – виступають своєрідною «азбукою» рисунка, адже будь-який складний об'єкт можна звести до комбінації цих елементарних об'єктів. Від так, освоєння закономірностей їхнього зображення формує основу для подальшого творчого розвитку студента.

Як відомо, навчання академічному рисунку розпочинається з вивчення базових понять образотворчої грамоти: композиції зображення, визначення пропорцій, перспективи, світлотіні предметів тощо. Принциповим є дотримання логіки послідовного переходу від простого до складного: від основ зображення геометричних форм (куба, кулі, циліндра, конуса), побудови перспективних скорочень, світлотіньових моделювань – до засвоєння балансу ритму, динаміки композиції, розвитку загальної графічної грамоти. Саме в такій послідовності поступово розкривається пластика форми, архітектоніка зображуваного об'єкта. Маємо додати, що опанування різних художніх матеріалів та технік, від олівця, пера, акварелі до цифрових інструментів, є необхідною складовою освітньої програми.

Сьогодні у педагогічній практиці спостерігається стрімка тенденція до спрощення навчального процесу, студенти все частіше виконують вправи механічно, не усвідомлюючи мети, або ж взагалі пропускають фундаментальний етап

роботи з геометричними моделями, вважаючи, що останній аж ніяк не має прямого відношення до майбутніх дизайнерських завдань. Цей феномен пов'язуємо з трансформацією способів здобуття знань у цифрову епоху.

Сучасні студенти уже звикли до алгоритмічного навчання та засвоєння візуальних інструкцій чи відеоуроків, які дозволяють швидко отримати бажаний результат без розуміння принципів побудови зображення. Такий підхід може вважатися ефективним для виконання конкретного завдання «тут і зараз», але він аж ніяк не формує системного мислення та здатності адаптувати отримані знання до нових умов.

Такий підхід не забезпечує базових основ для подальшого самостійного здобуття знань. Маємо наголосити, що з огляду на швидкість розвитку цифрових технологій і стрімкого оновлення картини світу, яка ставить нові завдання, дизайнер, щоб залишатися в тренді, має самостійно навчатися протягом усього творчого життя.

Показовою є аналогія з музичною освітою: можна відтворити мелодію, запам'ятавши розташування пальців на грифі, але для справжньої творчої свободи необхідно відчувати будову гармонії, тональність, ритмічну структуру. Так само і в рисунку, важливо вміти аналізувати форму, бачити її конструкцію, відчувати вплив колірної гами на світлотіньову модель, а не механічно відтворювати натурну постановку.

Маємо зазначити, що класична методика викладання дисципліни «Рисунок» передбачала не лише вивірену послідовність різноманітних завдань, але й значний обсяг навчального часу. Прикладом є система художніх шкіл класичного періоду, де рисунку відводилася найбільша кількість годин, і перехід від простих форм до складних відбувався поступово. Сьогодні неможливо уявити, що на одну академічну постановку могло відводитися до 72-х годин. Важливою була і підтримка високого рівня в групі, коли якісні роботи однокурсників ставали зразком для інших. На жаль, маємо зазначити, що якісних студентських робіт з кожним роком стає все менше. Адже, сучасні освітні реалії, суголосні з новою картиною світу, характеризуються швидкістю, масовістю, поверхневістю подачі візуальної інформації: епоха тотального консюмеризму вимагає

збільшення товарів і послуг, а від того – зниження вартості та якості продукту.

На виклики часу вища школа відповідає скороченням годин та спрощенням завдань академічних дисциплін, що неминуче знижує загальний рівень підготовки студента.

Зважаючи на викладене вище, маємо наголосити, що хоча в дизайні рисунок не є головним інструментом, проте він виконує критично важливу роль. Він не лише забезпечує відчуття пропорцій, просторового мислення, розуміння закономірностей створення зображення, він (разом з фундаментальними дисциплінами) формує візуальну культуру студента. Як правило, дизайнер, який володіє рисунком, здатний ефективніше працювати з формою у цифрових програмах. Утім, маємо погодитись, що існують приклади успішних дизайнерів, які взагалі не володіють рисунком, компенсуючи свою творчість креативністю, концептуальним мисленням та вмінням використовувати фотографію, нейросітку, штучний інтелект.

І тут досить часто виникає непомітна для непрофесіоналів проблема – відсутність смаку. Тому дизайн, який відноситься до утилітарного масового виробництва, рідко надихає, навпаки, він слугує і плазує перед замовником.

Сьогодні медіа-ресурс пропонує нові можливості для опанування рисунка: у вільному доступі різноманітні онлайн-курси, відеоуроки, підкасти від професіоналів (і не тільки). Усі вони роблять знання доступнішими, але водночас ставлять перед студентами та їх викладачами виклик – як відокремити фундаментальні методики від поверхневих порад. Ризик полягає у формуванні хибної впевненості, що рисунок можна освоїти швидко, без тривалого тренування ока та руки.

Можливо тому, поряд з тривалим академічним виконанням рисунка в навчальний процес входить скетчинг (швидкий начерк, замальовка з натури). Маємо вказати, що в академічному навчанні студія завжди чергувалася зі швидкими, короткими замальовками. Це дозволяло студенту напрацювати пластичність лінії, швидкість сприйняття та відтворення зображення з натури, дозволяло відкинути другорядне, без детального анатомічного розбору виявити головне. Такий підхід завжди несе в собі певну ступінь узагальнення.

Скетчинг в навчальному процесі слід сприймати як постійне тренування системи: око – мозок – рука. Варто зазначити, що виконання швидких натурних замальовок, начерків супроводжувало художників завжди, але раніше це вважалося робочою кухнею і, як правило, не виставлялося на загал. Утім, уже на початку XX століття натурні замальовки відомих художників набувають самостійного творчого значення. З'являється певний соціальний запит на нон-фініта, аля-пріма, що пояснюється загальним прискоренням подачі візуальної інформації. Так, начерк і легкість витіснять зробленість (!).

У XXI столітті скетчинг сприймається самостійним жанром. Із особистого блокноту художника (приватних, інтимних замальовок) він виходить на загал. Це як нижня білизна у сучасній фешн індустрії. Якщо раніше її приховували, то зараз вона перетворилася на додатковий елемент гардеробу, образу, стилю, додаючи останньому емоційного, сексуального забарвлення. Маємо погодитися з тим, що академічний рисунок, на відміну від скетчу, досить байдуже фіксує зображення. Скетч вихоплює головне, упускаючи другорядне, тим самим створює емоційне напруження.

На відміну від фотографії і натурального рисунка (фотографія фіксує все) у скетчингу завжди присутній елемент шаржування як виділення виражених якостей. Тут правомірним стає використання знакових зображень: око – зернятко, ніс – дві крапки, губи – бант тощо. Знаком стає фігура людини, дерево, квітка. Знаком може бути будь-що.

З огляду на стрімкий розвиток штучного інтелекту та цифрового інструментарію у сфері дизайну, спостерігаємо, як зменшується навіть частка ручної праці, пов'язаної з ескізуванням. Утім, цінність художнього мислення, смаку, здатності до аналізу і синтезу ідей, стають все більш значимими. Крім того, дизайнери, які, окрім фахових програм, володіють класичними засобами візуалізації (рисунок/живопис), мають конкурентну перевагу у створенні оригінальних проєктів.

Міжнародний досвід свідчить, що відмова від академічного рисунка у підготовці дизайнерів не дає позитивні результати. У країнах, де класична школа була зруйнована (зокрема, в багатьох європейських), сьогодні спостерігаються спроби її відродження. Інтенсивний

розвиток академічної підготовки демонструє Китай, відновлює традиційні методики Італія, в Молдові художні школи підтримуються на високому рівні завдяки державним дотаціям.

Таким чином, сучасна методика навчання рисунка для дизайнерів потребує балансу між традиційною школою та її адаптацією до нової картини світу, яка вимагає швидкісного створення/передачі візуальної інформації. Тому, збереження логіки послідовного ускладнення завдань, поєднання практики з аналітичним підходом, формування усвідомленого розуміння форми – ті чинники, що покликані уможливити якість підготовки фахівців у сфері дизайну і візуальної культури в часи радикальних змін культурних і технологічних парадигм.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз сучасних досліджень засвідчує багатовимірність і комплексний характер проблематики, що зумовлює потребу у міждисциплінарному підході до викладання академічних дисциплін. Такий підхід передбачає інтеграцію знань із різних галузей та адаптацію навчального процесу до новітніх викликів – масштабної цифровізації та розвитку візуальних технологій і трансформацій соціокультурного середовища.

Методика навчання рисунка для дизайнерів у контексті трансформаційних змін сучасної вітчизняної культури має ґрунтуватися на

поетапному засвоєнні знань і вмінь, що формують просторове мислення, здатність до візуального аналізу та технічної реалізації творчих ідей. В основі такої методики – комплексний підхід, що передбачає поступовий перехід від елементарних завдань до завдань складних, художніх, системних.

В перспективі методика навчання рисунка в умовах цифрової культури може передбачати диференціацію підходів: залучення надбань класичної школи для «високого дизайну» та інших творчих спеціалізацій, де важливе ручне ескізування, володіння художньою майстерністю, концептуальний характер мислення і застосування спрощених алгоритмічних методик для дизайнерів масового сегмента, орієнтованих на швидке виробництво візуального продукту. Проте, у будь-якому випадку, базові академічні знання залишаються необхідними, з тенденцією до спрощення, через напруження відповідного інструментарію і формальних зображальних схем.

Беручи до уваги зазначену проблему, подальші дослідження будуть спрямовані на напрацювання нової комплексної методики викладання фахових дисциплін для дизайнерів у вищій школі, ефективної інтеграції засвоєних знань з візуалізації зображення в сучасний дизайн-процес.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алфьорова З. І. Морфологічний методологічний дискурс як інструмент мистецтвознавчих досліджень. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність* : Збірник наукових матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., м.Харків, 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 6-7.
2. Бабенко Л., Стрітьєвич Т., Медведєв О. Методика навчання художників та дизайнерів передачі перспективних масштабів у традиційному та комп'ютерному рисунку й живописі. *Наукові записки ЦДУ. Серія: Педагогічні науки*. 2023. Вип.213. С. 323-328. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-213-323-328>
3. Вашкевич М. Підготовка майбутніх вчителів початкової школи до впровадження нестандартних технік зображення на уроках образотворчого мистецтва. *Молодь і ринок*. 2019. № 9. С. 167-172. DOI:10.24919/2308-4634.2019.182375
4. Гордаш А. Шлях до вершин художньої майстерності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2018. №18. 2018. С. 156-166. DOI: <https://doi.org/10.31499/2307-4914.18.2018.162383>
5. Дем'янець А. Д. Три принципи дизайну Массімо Віньєллі. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність*: збірник наукових матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 39-40.
6. Касьян Т., Вакулєнко О. Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну. *Вісник ЧНУ. Серія: Педагогічні науки*. 2023. С. 45-51. DOI: <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2023-4-45-51>
7. Колесник Н. Є., Піддубна О. М. Художньо-педагогічна підготовка майбутніх учителів початкової школи засобами образотворчого мистецтва: монографія. Житомир: Полісся, 2017. 244 с.
8. Красюк І. О. З досвіду викладання історії методів малювання в Україні на художньо-графічних факультетах. *Вища освіта України. Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології*. Київ. Кіровоград, 2014. Том III. С. 43-49.

9. Легенький Ю. Композиційна модель дизайну: домодерні, модерні, постмодерні, метамодерні реляції compositio. *Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 15-16 квітня 2021 р. / МОН України, Київ. нац. ун-т к-ри і мист; редкол.: Удріс-Бородавко Н., Болтенков А., К.: КНУКіМ, 2021. С. 8-15.
10. Лесняк Н. В. Компетентнісний підхід у викладанні образотворчого мистецтва. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти*. 2017. № 15. С. 28-32.
11. Лопухова С. Викладання рисунку майбутнім дизайнерам в сучасних умовах. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 145-150. DOI: <https://doi.org/10.32461/149812>
12. Михайличенко О. Методика навчання образотворчого мистецтва: історія становлення. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2019. № 14. С. 16-28. DOI:10.37041/2410-4434-2019-14-2
13. Павлова О. Ю. Візуальні практики та комунікація: курс лекцій. /О. Ю. Павлова, А. М. Тормахова; Київ. нац. ун-т ім. Тараса. Шевченка. Київ: Київський університет. 2018. 223 с.
14. Пушонкова О. А. Візуальна культура та мистецькі практики: естетична інтерпретація художнього твору. Черкаси: «Вертикаль», видавець ФОП Кандич С. Г., 2023. 24 с.
15. Семенова О. Методика навчання педагогічного рисунка: історичний досвід та сучасна практика. *Молодь і ринок*. 2024. № 5/225. С. 87-91 DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.302898>
16. Семко М. І. Інтегрований підхід до викладання предметів художньо-естетичного циклу. *Young*. 2018. № 57(5.2). С. 122-126.
17. Шевченко А. І. Методика навчання художнього проектування майбутніх фахівців з дизайну. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 29 с.
18. Шмагало Р. Т. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця XIX – середини XX століття. *Нариси з історії українського XX століття*: Зб. Статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; За заг. ред. М.І. Яковлева. К.: Фенікс, 2012. С. 132-172.
19. Шмагало Р. Т. Методика викладання рисунка в навчальних закладах Галичини II пол. XIX – поч. XX ст.: історико-мистецтвознавчий аналіз. *Діалог культур: Україна в світовому контексті. Мистецтво й освіта*. Львів. 2001. Вип.6. С. 182-195.
20. Яковець І. О., Луговський О. Ф. Регіональна своєрідність розвитку дизайн-освітніх осередків. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 3-9.

REFERENCES:

1. Alforova Z. I. (2022) Morfolohichniy metodolohichniy diskurs yak instrument mystetstvoznnavchykh doslidzhen [Morphological methodological discourse as a tool for art research]. *Art and design in the artistic language of changing times: morphology, semiotics, visuality*. Zbirnyk naukovykh materialiv KhDADM. S. 6-7. [in Ukrainian].
2. Babenko L., Stritievych T., Medvediev O. (2023) Metodyka navchannia khudozhnykiv ta dyzaineriv peredachi perspektivnykh masshtabiv u tradytsiinomu ta kompiuternomu rysunku y zhyvopysi [Methods for teaching artists and designers to convey perspective scales in traditional and computer drawing and painting]. *Naukovi zapysky TsDU*, Vyp.213. S.323-328. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-213-323-328>
3. Vashkevych M. (2019) Pidhotovka maibutnikh vchyteliv pochatkovoi shkoly do vprovadzhennia nestandartnykh tekhnik zobrazhennia na urokakh obrazotvorchoho mystetstva [Preparing future primary school teachers to implement non-standard imaging techniques in art classes]. *Molod i rynek*, (9). S. 167-172. [in Ukrainian]. DOI:10.24919/2308-4634.2019.182375
4. Hordash A. (2018) Shliakh do vershyn khudozhnoi maisternosti maibutnoho vchytelia obrazotvorchoho mystetstva [The path to artistic mastery for future art teachers]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, (18). S. 156-166. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31499/2307-4914.18.2018.162383>
5. Demianets A. D. (2022) Try pryntsypy dyzainu Massimo Vinielli [Three principles of design by Massimo Vignelli] *Art and design in the artistic language of changing times: morphology, semiotics, visuality*. Zbirnyk KhDADM. Kharkiv. S. 39-40. [in Ukrainian].
6. Kasian T., Vakulenko O. (2023) Akademichnyi rysunok yak osnova pidhotovky fakhivtsiv z hrafichnoho dyzainu. [Academic drawing as the basis for training graphic design specialists]. *Visnyk ChNU*. Serii «Pedahohichni nauky». S. 45-51. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2023-4-45-51>
7. Kolesnyk N. Ye., Pidubna O. M. (2017) Khudozhno-pedahohichna pidhotovka maibutnikh uchyteliv pochatkovoi shkoly zasobamy obrazotvorchoho mystetstva [Artistic and pedagogical training of future primary school teachers through visual arts]: monohrafiia. Zhytomyr : Polissia. 244 s. [in Ukrainian].
8. Krasiuk I. O. (2014) Z dosvidu vykladannia istorii metodiv maliovannia v Ukraini na khudozhno-hrafichnykh fakultetakh. [From the experience of teaching history of drawing methods in Ukraine at art and graphic design faculties] *Vyshcha osvita Ukrainy. Pedahohika vyshchoi shkoly: metodolohii, teorii, tekhnolohii*. Kyiv. Kirovohrad. Tom III. S. 43-49. [in Ukrainian].

9. Lehenkyi Yu. (2021) Kompozytsiina model dyzainu: domoderni, moderni, postmoderni, metamoderni reliatsii compositio. [Compositional design model: pre-modern, modern, postmodern, metamodern relations composition] *Dyzain pislia epokhy postmodernu: idei, teoriia, praktyka*: mater. Vseukr. nauk.-prakt. konf., 15-16 kvitnia 2021 r. KNUKiM. S. 8-15. [in Ukrainian].
10. Lesniak N. V. (2017) Kompetentnisnyi pidkhid u vykladanni obrazotvorchoho mystetstva. [Competence-based approach in teaching visual arts], *Onovlennia zmistu, form ta metodiv navchannia i vykhovannia v zakladakh osvity*, (15). S. 28-32. [in Ukrainian].
11. Lopukhova S. (2018) Vykladannia rysunku maibutnim dyzaineram v suchasnykh umovakh. [Teaching drawing to future designers in modern conditions]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (33). S.145-150. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32461/149812>
12. Mykhailychenko O. (2019) Metodyka navchannia obrazotvorchoho mystetstva: istoriia stanovlennia. [Methods of teaching fine arts: history of development]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menedzhment*, (14). 16-28. [in Ukrainian]. DOI:10.37041/2410-4434-2019-14-2
13. Pavlova O. (2018) Vizualni praktyky ta komunikatsiia [Visual practices and communication]: kurs lektsii. / O. Yu. Pavlova, A. M. Tormakhova; Kyiv. nats. un-t im. Tarasa. Shevchenka. Kyiv: Kyivskiy universytet. 223 s. [in Ukrainian].
14. Pushonkova O. A. (2023) Vizualna kultura ta mystetski praktyky: estetychna interpretatsiia khudozhnoho tvorcu. [Visual culture and artistic practices: aesthetic interpretation of a work of art]. Cherkasy: Vertykal. 24 s. [in Ukrainian].
15. Semenova O. (2024) Metodyka navchannia pedahohichnoho rysunka: istorychnyi dosvid ta suchasna praktyka. [Methods of teaching pedagogical drawing: historical experience and contemporary practice]. *Molod i rynok*. № 5/225. S. 87-91 [in Ukrainian]. DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.302898>
16. Semko M. I. (2018) Intehrovanyi pidkhid do vykladannia predmetiv khudozhno-estetychnoho tsyклу. [An integrated approach to teaching arts and aesthetics subjects]. *Young*. 57(5.2). S.122-126. [in Ukrainian].
17. Shevchenko A. I. (2017) Metodyka navchannia khudozhnoho proektuvannia maibutnikh fakhivtsiv z dyzainu. [Methods of teaching artistic design to future design specialists]. *Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M.P.Drahomanova*. Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].
18. Shmahalo R. T. (2012) Istorychnyi rozvytok, strukturuвання ta metodolohiia dyzain-osvity v Ukraini kintsia KhKh – seredyny KhKh stolittia. [Historical development, structuring, and methodology of design education in Ukraine in the late 19th – mid-20th centuries]. *Essays on the history of Ukraine in the 20th century: Zb. Statei / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy*. K.:Feniks, S.132-172. [in Ukrainian].
19. Shmahalo R. T. (2001) Metodyka vykladannia rysunka v navchalnykh zakladakh Halychyny II pol. KhKh – poch. KhKh st.: istoryko-mystetstvoznavchyi analiz. [Methods of teaching drawing in educational institutions of Galicia in the second half of the 19th century – early 20th century: historical and art analysis] *Dialoh kultur: Ukraina v svitovomu konteksti. Mystetstvo y osvita*. Lviv. Vyp.6. S. 182-195. [in Ukrainian].
20. Iakovets I. O., Luhovskyi O. F. (2021) Rehionalna svoieridnist rozvytku dyzain-osvitnikh osередkiv. [Regional peculiarities of the development of design education centers]. *Vyp*. 39. S. 3-9. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.741/744(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-41>

Оксана ПУШОНКОВА

кандидат філософських наук, в.о. завідувача кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ННІ педагогіки, соціальної роботи і мистецтва, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, вчений секретар Черкаського обласного художнього музею, член НСХУ, бул. Шевченка, 81, м. Черкаси, Україна, 18031

ORCID: 0000-0002-8390-6806

Валентина МОВЧАН

кандидат педагогічних наук, заступник директора з наукової роботи, доцент кафедри початкової освіти ННІ педагогіки, соціальної роботи і мистецтва, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, бул. Шевченка, 81, м. Черкаси, Україна, 18031

ORCID: 0009-0000-9275-5336

Бібліографічний опис статті: Пушонкова, О., Мовчан, В. (2025). Академічний рисунок у цифрову епоху: контекстуальні практики та освітні стратегії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 321–328, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-41>

АКАДЕМІЧНИЙ РИСУНОК У ЦИФРОВУ ДОБУ: КОНТЕКСТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ТА ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ

У статті розглядається трансформація рефлексії академічного рисунка в умовах цифрових змін, що впливають на систему вищої художньої освіти. **Метою** дослідження є виявлення нових методологічних орієнтирів навчання академічного рисунка в цифрову добу та розкриття його значення у світлі сучасних суспільних змін і потреб мистецької освіти. **Методологія дослідження** носить комплексний характер та поєднує теоретико-аналітичний метод – для осмислення еволюції академічного рисунка та його ролі в сучасному освітньому процесі; порівняльно-аналітичний підхід – для виявлення відмінностей між традиційними та цифровими форматами художньої освіти; контекстуальний та культурологічний аналіз – для дослідження впливу технологічних і соціокультурних змін на художнє мислення; педагогічне моделювання – для розроблення орієнтирів інтеграції академічного рисунка у сучасні освітні практики. Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, який об'єднує емпіричне спостереження, педагогічну рефлексію та аналіз візуальної культури як чинника професійної ідентичності художника. **Новизна дослідження** полягає у спробі інтегрувати традиційні академічні підходи з актуальними цифровими форматами візуалізації та сучасними контекстуальними практиками, зберігаючи при цьому базові принципи художнього мислення. Автори акцентують увагу на необхідності перегляду методологічних засад викладання рисунка з урахуванням динаміки розвитку технологій, трансформації ринку праці та змін у культурі сприймання сучасної людини. **Результати дослідження.** Здійснено спробу осмислити рисунок як динамічну, живу практику, що здатна еволюціонувати разом з культурними й технологічними трансформаціями, зберігаючи при цьому свою концептуальну й освітню цінність. Обґрунтовано важливість академічного рисунка як контекстуальної практики – не лише як технічної навички, а як інструменту розвитку візуального та композиційного мислення. Виявлено суперечність між традиційною академічною підготовкою та потребами цифрового середовища, зокрема в аспектах алгоритмізованої творчості. Запропоновано педагогічні орієнтири, що спрямовані на інтеграцію академічного рисунка в нові освітні формати через контекстуальні практики, що поєднують класичні принципи з сучасними технологічними підходами. Це сприяє формуванню професійної автономії та критичного мислення майбутнього фахівця у сфері художньої культури в умовах динамічного цифрового середовища.

Ключові слова: академічний рисунок, художня освіта, цифрові технології, художньо-пластичне мислення, контекстуальні практики, візуальна культура, методологія навчання.

Oksana PUSHONKOVA

PhD in Philosophy, Associate Professor, Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Shevchenko Blvd., 81, Cherkasy, Ukraine, 18031, Ukraine Academic Secretary of the Cherkasy Regional Art Museum, 259 Khreshchatyk St, Cherkasy, Ukraine, 18000

ORCID: 0000-0002-8390-6806

Valentyna MOVCHAN

Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor at Department of Primary Education, Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Shevchenko Blvd., 81, Cherkasy, Ukraine, 18031

ORCID: 0000-0001-8756-3727

To cite this article: Pushonkova, O., Movchan, V. (2025). Akademichnyi rysunok u tsyfrovu epokhu: kontekstualni praktyky ta osvitni stratehii [Academic drawing in the digital age: contextual practices and educational strategies]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 321–328, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-41>

ACADEMIC DRAWING IN THE DIGITAL AGE: CONTEXTUAL PRACTICES AND EDUCATIONAL STRATEGIES

*The article examines the transformation of academic drawing in the context of digital changes affecting the system of higher art education. **The purpose of the article** is to identify new methodological guidelines for teaching academic drawing in the digital age and to reveal its significance in the light of contemporary social changes and the needs of art education. **The research methodology** is comprehensive and combines a theoretical and analytical method to understand the evolution of academic drawing and its role in the modern educational process; a comparative-analytical approach to identify differences between traditional and digital formats of art education; contextual and cultural analysis to study the impact of technological and socio-cultural changes on artistic thinking; pedagogical modelling to develop guidelines for the integration of academic drawing into contemporary educational practices. The research is based on an interdisciplinary approach that combines empirical observation, pedagogical reflection, and analysis of visual culture as a factor in the professional identity of an artist. **The novelty of the research** lies in an attempt to integrate traditional academic approaches with current digital visualisation formats and contemporary contextual practices, while preserving the basic principles of artistic thinking. The authors emphasise the need to review the methodological foundations of teaching drawing, taking into account the dynamics of technological development, labour market transformations, and changes in the culture of perception of modern humans. **Research results.** An attempt was made to conceptualise drawing as a dynamic, living practice capable of evolving alongside cultural and technological transformations while retaining its conceptual and educational value. The importance of academic drawing as a contextual practice was substantiated – not only as a technical skill, but also as a tool for developing compositional thinking. A contradiction has been identified between traditional academic training and the needs of the digital environment, particularly in terms of algorithmic creativity. Pedagogical guidelines have been proposed that aim to integrate academic drawing into new educational formats through contextual practices that combine classical principles with modern technological approaches. This contributes to the formation of professional autonomy and critical thinking of future specialists in the field of artistic culture in a dynamic digital environment.*

Key words: academic drawing, art education, digital technologies, artistic and plastic thinking, contextual practices, visual culture, teaching methodology.

Актуальність проблеми. У сучасних умовах трансформації української вищої освіти дедалі більшої актуальності набуває переосмислення ролі академічних дисциплін, зокрема рисунка, у професійній підготовці майбутніх фахівців. Глобальні цифрові трансформації, активне впровадження штучного інтелекту та алгоритмізованих форм творчості спричиняють поступове витіснення традиційних художніх практик із навчального процесу. У цій ситуації особливої ваги набуває не лише збереження академічної традиції, але й її адаптація до нових технологічних і культурних умов без

втрати методологічної цілісності та змістовної глибини.

Рисунок, як первинна мова зображення, залишається ключовим інструментом формування художньо-пластичного мислення, розуміння форми, простору, композиції. Водночас зміна освітніх пріоритетів, орієнтація на швидке візуальне продукування й споживання контенту зумовлюють зменшення часу, відведеного на вивчення рисунка, та поступову заміну тактильного досвіду малювання цифровим моделюванням. У результаті послаблюється зв'язок між практичними навичками та

образним мисленням, що традиційно визначали розвиток художніх здібностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасний науковий доробок містить небагато праць, у яких академічний рисунок розглядається у взаємозв'язку з цифровими технологіями в контексті художньої освіти, зокрема з акцентом на методику викладання. Дослідження цієї проблеми потребує більш широкого контексту та цілісного методологічного підходу.

Проблематику методологічних засад сучасних візуальних практик у культурному та освітньому контекстах висвітлюють у своїх роботах О. Павлова та А. Тормахова (2018), М. Юр (2021; 2022), З. Алфьорова (2022), Ю. Легенький (2021), В. Дротенко (2021), Ю. Марційчук (2025) та ін. У працях цих авторів розглянуто взаємодію традиційних художніх методів із сучасними тенденціями візуального мислення та цифрової образотворчості.

Історичний вимір еволюції образотворчих методів представлено в роботах О. Михайличенко (2019), Р. Шагала (2012), І. Красюк (2014), О. Семенової (2024) та ін., де підкреслюється важливість збереження академічної основи художньої освіти в умовах культурних трансформацій.

Окрему увагу дослідники приділяють ролі академічного рисунка у професійній підготовці художників і дизайнерів. Цей аспект розкривають Т. Касян (2023), О. Вакуленко (2023), І. Яковець і О. Луговський (2021), Л. Бабенко, Т. Стрітьєвич та О. Медведєва (2023). Вони наголошують на необхідності збереження рисунка як основи розвитку візуального мислення, навіть у добу технологічних змін. У цих працях продуктивною є ідея адаптації академічних методик до нових освітніх умов, орієнтація на міждисциплінарність і баланс між традиційними та цифровими практиками.

Методологічну основу викладання дисциплін образотворчого циклу розглянуто в дослідженнях Н. Семко (2018), О. Вашкевич (2019), О. Гордаш (2018), де наголошується на важливості інтегрованого підходу в мистецькій освіті. Вплив цифрових технологій на процес художнього образотворення досліджують А. Блудов (2021) та О. Ясенев (2023), а ширший спектр культуротворчих аспектів візуальності розглядають зарубіжні науковці – Д. Петербридж (Petherbridge, 2010), Р. Говард (Howard, 2021), С. Сімонс

(Simons, 2021) та ін. Їхні праці акцентують на адаптаційному характері сучасної візуальності, що проявляється у переході між різними форматами, медіа- та освітніми середовищами.

Метою статті є виявлення нових методологічних орієнтирів навчання академічного рисунка в цифрову добу та розкриття його значення у світлі сучасних суспільних змін і потреб мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Професійна підготовка художників та дизайнерів традиційно розпочинається з опанування базових художніх дисциплін – рисунка та живопису. Обидві навчальні дисципліни спрямовані на формування просторового мислення, розвиток умінь передавати форму, тональні співвідношення та композиційну організацію площини. Саме через засвоєння рисунка і живопису розвивається одна з ключових професійних компетентностей майбутнього фахівця – художня майстерність.

Опанування рисунка (як і живопису) розкриває для студента можливості творчої свободи, гнучкого мислення, здатності до візуального аналізу, аналітичного проектування та адаптації до нових візуальних середовищ. Академічна методика базується на принципі «від простого до складного», що передбачає поступове формування у студентів відчуття пропорцій, перспективи, світлотіні, конструктивної побудови форми й цілісного образотворчого бачення.

Проте в умовах сучасної цифрової культури відбувається скорочення обсягу та зміни змісту базових художніх дисциплін у навчальних програмах. Освітні пріоритети часто зміщуються в бік швидкого оволодіння цифровими інструментами, що орієнтовані переважно на результат, а не на процес художнього мислення. Алгоритмічний підхід, який лежить в основі більшості digital-практик, безперечно, формує конструктивні, динамічні типи візуального мислення, однак він не завжди сприяє розвитку глибокого аналітичного сприйняття форми та образу.

Попри цифрові виклики, які спрощують глибину академічної освіти практичний досвід підтверджує, що відмова від академічного рисунка у художніх спеціальностях призводить до зниження рівня візуальної культури. Так, він має зберігатися й як самодостатня форма мистецької освіти, так і бути вбудованим у сучасні контекстуальні практики, стати їх частиною або основою.

Сутність звернення до контекстуальних практик у цій статті полягає в осмисленні академічного рисунка не як ізольованої техніки, а як гнучкого інструмента, що адаптується до змін культурного, освітнього й технологічного середовища, зберігаючи свою цінність у цифрову епоху. Так, звертаючись до контекстів метамодернізму, українська дослідниця М. Юр наголошує на важливості балансних стратегій в умовах стрімкої цифровізації культурного простору. Вона звертає увагу на актуалізацію дискурсу «академічне – експериментальне», що сприяє розумінню художнього процесу в руслі трансформацій художніх практик художнього експерименту у вимірі новітніх контекстуальних практик (Юр, 2022, с. 211). М. Юр спирається на міждисциплінарний підхід, культурно-історичний аналіз і компаративний метод, що сприяють поглибленому дослідженню сучасних художніх процесів, які розгортаються на основі актуалізованого художнього експерименту.

Експериментальність у мистецтві набула виразних характеристик упродовж XIX–початку XXI століття. Способи її реалізації сформували окреме поле дослідження, проте, як зазначає дослідниця, експеримент завжди був притаманний мистецьким практикам, що свідчить про його постійну присутність і циклічність у розвитку академічного мистецтва. Відтак простір професійного зростання та творчого пошуку в сучасній мистецькій освіті передбачає не лише поєднання ґрунтовної академічної підготовки з експериментом, а й усвідомлення того, що саме академічна освіта містить у собі потенціал експерименту, виступаючи його передумовою та результатом.

Британська художниця й аналітик візуальної культури Д. Петербридж зазначає, що малювання є основою всього мистецтва й візуального мислення, наголошуючи: «у той час, коли малювання відносно занедбане в педагогіці та теорії, хоча й енергійно повертається в сучасну мистецьку практику, існує нагальна потреба утвердити його як комплексне дослідження» (Petherbridge, 2010, с. 2). Близькою до цієї позиції є думка Р. Говарда, який розглядає різні підходи до викладання рисунка та підкреслює важливість адаптації методик малювання до нових освітніх умов, зокрема у післяпандемічний період (Howard, 2017). С. Сімонс у своїх дослідженнях пропонує кілька парадигм викладання

рисунка – як дизайн, досвід, вираження та візуальну мову – демонструючи його універсальність у різних освітніх і мистецьких контекстах (Simons, 2021).

Як практик, Д. Петербридж наголошує на необхідності «аналізу та відродження важливих структурних і експресивних аспектів» малювання, досліджуючи його «недискурсивні умови» (Petherbridge, 2010, с. 2). Дійсно, малювання за останні десятиліття радикально «розчиняється» в інших візуальних практиках, але при цьому, як справедливо зазначає дослідниця, «ескізування продовжує ототожнюватися з винаходом нових ідей, із реакцією на зовнішній фізичний світ, а також з формуванням приватних ознак суб'єктивного й емоційного творчого “я”» (Petherbridge, 2010, с. 2). На відміну від інших форм мистецької діяльності – музики, танцю, архітектури, дизайну, інженерії чи навіть наукових дисциплін, – малювання «робить думку видимою завдяки своїм простим інструментам і безпосередній техніці, функціонуючи як найпряміше втілення концептуального» (Petherbridge, 2010, с. 2), тобто виконує унікальну культуротворчу функцію.

У розділі «Лінія, знак, лінійні коди та дотик» (Petherbridge, 2010, с. 88–118). Д. Петербридж аналізує психодинаміку лінії та процес жестового малювання – від традиційного малювання від руки до створення ліній у цифровому середовищі за допомогою графічних інтерфейсів або алгоритмічних програм. Лінія, за її спостереженням, постає як своєрідний «запис часу», у якому рух руки під час малювання фіксує історію власного виникнення, утворюючи внутрішній структурний наратив (Petherbridge, 2010, с. 93). Ця динаміка дає змогу глядачеві здійснювати реконструктивне «читання» твору, вступаючи в потенційно ізоморфний зв'язок з афективними процесами його створення. Як елемент, що відрізняє малюнок від кольору, лінія традиційно структурується у систему знаків або графічних кодів, за допомогою яких художник передає простір, об'єм і фактуру. Багато таких кодів мають давнє походження, але деякі з них були пізніше переосмислені у цифрових графічних системах, наприклад, прості геометричні фігури XVI століття, розроблені А. Дюрером, малюнки Ф. Гойї та інших митців, що репрезентують трансісторичний діалог із темою лінії.

Д. Пезербрідж шукає відповідь на питання, яким чином розвиток нових засобів малювання може поєднати традиційні й сучасні практики. Єдність зорового та тактильного досвіду, що проявляється у жестових аспектах малювання, формує своєрідний «дискурс дотику», який взаємодіє з поняттями простору, масштабу, дистанції та матеріальності поверхні. Характер лінії при цьому визначається властивостями матеріалів – від вугілля до сучасних гібридних медіумів, – що розширюють спектр художніх підходів від абстракції до мімесису.

Прикметно, що останнім часом ці та інші питання активно осмислюються теоретиками сучасного мистецтва у площині практики. Це зумовлює потребу перегляду критеріїв сучасної мистецької освіти, адже візуальність, зокрема через рисунок, розкриває свої значення через людину як носія культури, а не лише через світ готових зображень. Саме тому практика рисунка зберігає надзвичайно важливе значення в освітньому процесі.

Теоретик мистецької освіти Г. Райлі, вважає, що «навчання живопису – один із найпростіших і найекономічніших способів розвитку візуального інтелекту у студентів мистецьких закладів вищої освіти» (Riley, 2021). У своїх роботах він розглядає рисунок як «привілейований ресурс для розвитку перцептивних навичок, удосконалення мислення та розв'язання завдань» (Riley, 2021, с. 33). За Г. Райлі, рисунок є «активною, усвідомленою практикою, що протиставляється переважно пасивним розумовим процесам, які часто відступають перед технічною майстерністю» (Riley, 2021, с. 41).

С. Сімонс, у свою чергу, наголошує, що «в епоху домінування візуальних і цифрових медіа здатність мислити за допомогою малюнка є однією з ключових навичок майбутнього» (Simmons, 2023). Як теоретик перцептивного навчання він розглядає малювання як фундаментальну людську діяльність – універсальний інструмент самовираження, спосіб розуміння світу, який виходить за межі мистецтва й охоплює інші галузі знань, зокрема науку, техніку та математику. Дослідник підкреслює необхідність інтеграції малювання у ширше коло освітніх програм, оскільки ця «динамічна та багатогранна діяльність» розвиває перцептивне мислення і формує культурну свідомість. Водночас, за С. Сімонсом, принципи навчання

малювання мають відповідати сучасним освітнім тенденціям – процесам цифровізації, практикам дизайн-мислення та формуванню графічної грамотності (Simmons, 2023). Дослідник також висловлює занепокоєння тенденцією до скорочення практик малювання у шкільній освіті, що може призвести до звуження візуального досвіду.

Водночас у «добу практик» помітною стає тенденція відродження практики малювання у різноманітних сучасних культурних контекстах. Як спротив тотальній цифровізації, особливу цінність набуває те, що створюється власними руками, адже фізична взаємодія з матеріалом дає унікальний досвід сприйняття та мислення. Проте комп'ютерні засоби створення зображення також набувають поширення завдяки алгоритмічній швидкості цифрових медіа, претендуючи на формування особливої творчої уяви та глибокого візуального інтелекту.

А. Блудов як теоретик цифрового мистецтва досліджує можливості застосування комп'ютерних технологій в образотворчому мистецтві та особливості викладання цифрового живопису. У своїх дослідженнях він аналізує адаптивні можливості традиційних методик у міждисциплінарному полі та наголошує на потребі у «спеціальній підготовці майбутніх викладачів живопису для роботи з цифровими пристроями, освоєння ними методик роботи на комп'ютері з графічними планшетами та різними програмами» (Блудов, 2021, с. 107). Ця потреба обумовлена тим, що художній процес реалізується в основному на віртуальній площині монітора комп'ютера, адже «мистецтво позбувається своєї матеріальної складової, стаючи електронним зображенням-символом» (Блудов, 2021, с. 110). Настанова на віртуалізацію призводить до проблеми відсутності оригіналу, який раніше слугував критерієм якості твору. Але ця проблема, на думку автора, «найбільше впливає на систему музеїв та галерей, що закуповують оригінали, які з появою цифрового мистецтва почали знецінюватись» (Блудов, 2021, с. 111).

Маємо підкреслити, що паралельно із зазначеною тенденцією цінність оригінального мистецтва у загальному полі культури може навпаки посилюватися, оскільки воно зберігає матеріальну та культуротворчу складову, яка відрізняє його від цифрового контенту.

О. Ясенєв пропонує більш гнучку стратегію осмислення взаємодії образотворчого

мистецтва та цифрових технологій, підкреслюючи їхній постійний динамічний розвиток. У цьому контексті художня та науково-технічна творчість взаємопроникають, утворюючи нові форми художнього мислення. Дослідник наголошує, що естетичну цінність творів образотворчого мистецтва у контексті більш складних форматів культури неможливо визначати лише за зовнішньою формою. Важливо, що художник постає як деміург власного творіння, який самостійно обирає засоби творчості – традиційні (олівець, пензель) чи цифрові (послідовності нулів і одиниць) – або поєднує їх у єдиному процесі: «...присутня можливість одночасного поєднання традиційного мистецтва з технологічними інноваціями» (Ясенев, 2023, с. 106).

Враховуючи вищенаведене, зазначимо, що сучасний процес мистецької освіти має реагувати не лише на технологічні зміни, а й на трансформацію способів мислення, візуального сприйняття та комунікації. Академічний рисунок у цьому контексті зберігає своє значення як форма когнітивної практики, що поєднує традицію та інновацію.

Для розвитку цілісної візуальної культури у мистецькій освіті важливо впроваджувати контекстуальні та інтермедійні практики, що передбачають мультимодальні форми сприйняття та переосмислення самого поняття рисунка – не лише як засобу фіксації зображення, а як інструменту мислення.

У цьому контексті варто приділити увагу альтернативним або доповнювальним практикам, які розширюють межі традиційного малювання: візуальне нотування (visual note-taking), ментальні карти візуального мислення (mind mapping з елементами рисунка), динамічний рисунок (gesture drawing), скетчинг (sketching),

сенсорний рисунок (sensory drawing), а також інтерактивні форми – наприклад, «рисунок-діалог» із системами штучного інтелекту.

Такі практики сприяють розвитку здатності до швидкого візуального аналізу, концептуалізації, синтезу, формують навички структурованого візуального мислення та проєктного підходу, який поєднує образно-логічні зв'язки й аналітичне бачення.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Здійснено спробу осмислити рисунок як динамічну, живу практику, що здатна еволюціонувати разом з культурними й технологічними трансформаціями, зберігаючи при цьому свою концептуальну й освітню цінність. Обґрунтовано важливість академічного рисунка як контекстуальної практики – не лише як технічної навички, а як інструменту розвитку візуального та композиційного мислення, основи творчої ідентичності. Такий підхід сприяє осмисленню академічного рисунка не як ізольованої техніки, а як гнучкого інструмента, що адаптується до змін культурного, освітнього й технологічного середовища, зберігаючи свою цінність у цифрову епоху.

Виявлено суперечність між традиційною академічною підготовкою та потребами цифрового середовища, зокрема в аспектах алгоритмізованої творчості. Запропоновано акцентувати увагу на більш гнучких стратегіях і педагогічних орієнтирах, що спрямовані на інтеграцію академічного рисунка в нові освітні формати через контекстуальні та доповнювальні практики, що поєднують класичні принципи з сучасними технологічними підходами. Це сприяє формуванню професійної автономії та критичного мислення майбутнього фахівця у сфері художньої культури в умовах динамічного цифрового середовища.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алфьорова З. І. Морфологічний методологічний дискурс як інструмент мистецтвознавчих досліджень. Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність : Збірник наукових матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., м.Харків, 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 6-7.
2. Бабенко Л., Стрітьєвич Т., Медведєв О. Методика навчання художників та дизайнерів передачі перспективних масштабів у традиційному та комп'ютерному рисунку й живописі. Наукові записки ЦДУ. Серія: Педагогічні науки. Вип.213. 2023. С. 323-328.
3. Блудов А. Особливості формування процесу викладання цифрового живопису. Українська академія мистецтва. Випуск 33. Видавничий дім «Гельветика» Київ. 2021. С. 106-115.
4. Вашкевич М. Підготовка майбутніх вчителів початкової школи до впровадження нестандартних технік зображення на уроках образотворчого мистецтва. Молодь і ринок, (9), 2019. С. 167-172.

5. Гордаш А. Шлях до вершин художньої майстерності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. Проблеми підготовки сучасного вчителя, (18), 2018. С. 156-166.
6. Дротенко В. Візуальне мислення як методологія освоєння художньої культури. *InterConf*, 2021, 260-265. UBL:<https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027>
7. Касьян Т., Вакуленко О. Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну. Вісник ЧНУ. Серія: Педагогічні науки. 2023. С. 45-51.
8. Красюк І. О. З досвіду викладання історії методів малювання в Україні на художньо-графічних факультетах. Вища освіта України. Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології. Київ. Кіровоград, 2014. Том III. С. 43-49.
9. Легенький Ю. Композиційна модель дизайну: домодерні, модерні, постмодерні, метамодерні реляції compositio. Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 15-16 квітня 2021 р. / МОН України, Київ. нац. ун-т к-ри і мист; редкол.: Удріс-Бородавко Н., Болтенков А., К.: КНУКіМ, 2021. С. 8-15.
10. Марційчук Ю. Візуальні дослідження сучасної культури як результат теоретико-методологічного оновлення: закордонний досвід. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (50), 2025. 381–387. UBL:<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.988>
11. Михайличенко О. Методика навчання образотворчого мистецтва: історія становлення. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент, (14), 2019. С. 16-28.
12. Павлова О. Ю. Візуальні практики та комунікація: курс лекцій. /О. Ю. Павлова, А. М. Тормахова; Київ. нац. ун-т ім. Тараса. Шевченка. Київ: Київський університет. 2018. 223 с.
13. Семенова О. Методика навчання педагогічного рисунка: історичний досвід та сучасна практика. Молодь і ринок № 5/225 (2024) С. 87-91
14. Семко М. І. Інтегрований підхід до викладання предметів художньо-естетичного циклу. *Young*, 2018. 57(5.2). С.122-126.
15. Шевченко А. І. Методика навчання художнього проектування майбутніх фахівців з дизайну. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 29 с.
16. Шагал Р. Т. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця XIX – середини XX століття. Нариси з історії українського XX століття: 36. Статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; За заг. ред. М.І. Яковлева. К.: Фенікс, 2012. С. 132-172.
17. Юр М. Дискурс «академічне – експериментальне»: теорія та практика. Збірник наукових праць *СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, (18), 211–220. 2022. UBL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269731>
18. Юр М. Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі: автореф.дис.. доктор мистецтвознавства 26.00.01 «Теорія та історія культури». Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021. 482 с.
19. Яковець І. О., Луговський О. Ф. Регіональна своєрідність розвитку дизайн-освітніх осередків. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 3-9.
20. Ясенев О. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 2. С. 106–110.
21. Riley H. A contemporary pedagogy of drawing. 02 Oct 2021. *Journal of Visual Art Practice (Informa UK Limited)*. Vol. 20, Iss: 4, pp. 323-349.
22. Petherbridge D. The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice. New Haven: Yale University Press. 2010. 521 p UBL:<https://ru.scribd.com/document/707884864/Deanna-Petherbridge-Primacy-of-Drawing>
23. Simmons III Seymour. The Value of Drawing Instruction in the Visual Arts and Across Curricula. Historical and Philosophical Arguments for Drawing in the Digital Age. New York and London: Routledge, 2021. 396 p.

REFERENCES:

1. Alforova Z. I. (2022) Morfolohichniy metodolohichniy dyskurs yak instrument mystetstvoznachnykh doslidzhen [Morphological methodological discourse as a tool for art research]. *Art and design in the artistic language of changing times: morphology, semiotics, visibility*. Zbirnyk naukovykh materialiv KhDADM. S.6-7. [in Ukrainian].
2. Babenko L., Stritievych T., Medvediev O. (2023) Metodyka navchannia khudozhnykiv ta dyzaineriv peredachi perspektivnykh masshtabiv u tradytsiynomu ta kompiuternomu rysunku y zhyvopysi [Methods for teaching artists and designers to convey perspective scales in traditional and computer drawing and painting]. *Naukovi zapysky TsDU*, Vyp.213. S.323-328. [in Ukrainian].
3. Bludov A. (2021) Osoblyvosti formuvannia protsesu vykladannia tsyfrovoho zhyvopysu. *Ukrainska akademiia mystetstva*. Vypusk 33. Vydavnychiy dim«Helvetyka» Kyiv. S.106-115
4. Vashkevych M. (2019) Pidhotovka maibutnikh vchyteliv pochatkovoi shkoly do vprovadzhennia nestandardnykh tekhnik zobrazhennia na urokakh obrazotvorchoho mystetstva [Preparing future primary school teachers to implement non-standard imaging techniques in art classes]. *Molod i rynek*, (9). S. 167-172. [in Ukrainian].

5. Hordash A. (2018) Shliakh do vershyn khudozhnoi maisternosti maibutnoho vchytelia obrazotvorchoho mystetstva [The path to artistic mastery for future art teachers]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, (18). S. 156-166. [in Ukrainian].
6. Drotenko V. (2021) Vizualne myslennia yak metodolohiia osvoiennia khudozhnoi kultury. [Visual thinking as a methodology for mastering artistic culture]. InterConf, 260-265. UBL: <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027>
7. Kasian T., Vakulenko O. (2023) Akademichniy rysunok yak osnova pidhotovky fakhivtsiv z hrafichnoho dyzainu. [Academic drawing as the basis for training graphic design specialists]. *Visnyk ChNU. Seriiia «Pedahohichni nauky»*. S. 45-51. [in Ukrainian].
8. Krsiuk I. O. (2014) Z dosvidu vykladannia istorii metodiv maliuvannia v Ukraini na khudozhno-hrafichnykh fakultetakh. [From the experience of teaching history of drawing methods in Ukraine at art and graphic design faculties] *Vyshcha osvita Ukrainy. Pedahohika vyshchoi shkoly: metodolohiia, teoriia, tekhnolohii*. Kyiv. Kirovohrad. Tom III. S. 43-49. [in Ukrainian].
9. Lehenkyi Yu. (2021) Kompozytsiina model dyzainu: domoderni, moderni, postmoderni, metamoderni reliatsii compositio. [Compositional design model: pre-modern, modern, postmodern, metamodern relations composition] *Dyzain pislia epokhy postmodernu: idei, teoriia, praktyka: mater. Vseukr. nauk.-prakt. konf.*, 15-16 kvitnia 2021 r. KNUKiM. S. 8-15. [in Ukrainian].
10. Martsiiuchuk Yu. (2025) Vizualni doslidzhennia suchasnoi kultury yak rezultat teoretyko-metodolohichnoho onovlennia: zakordonnyi dosvid. [Visual studies of contemporary culture as a result of theoretical and methodological renewal: international experience]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (50). 381-387.
11. Mykhailychenko O. (2019) Metodyka navchannia obrazotvorchoho mystetstva: istoriia stanovlennia. [Methods of teaching fine arts: history of development]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menedzhment*, (14). 16-28. [in Ukrainian].
12. Pavlova O. (2018) Vizualni praktyky ta komunikatsiia [Visual practices and communication]: kurs lektsii. / O. Yu. Pavlova, A. M. Tormakhova; Kyiv. nats. un-t im. Tarasa. Shevchenka. Kyiv: Kyivskiy universytet. 223 s. [in Ukrainian].
13. Semenova O. (2024) Metodyka navchannia pedahohichnoho rysunka: istorychnyi dosvid ta suchasna praktyka. [Methods of teaching pedagogical drawing: historical experience and contemporary practice]. *Molod i rynok*. № 5/225. S. 87-91 [in Ukrainian].
14. Semko M. I. (2018) Intehrovanyi pidkhid do vykladannia predmetiv khudozhno-estetychnoho tsyклу. [An integrated approach to teaching arts and aesthetics subjects]. *Young*. 57(5.2). S.122-126. [in Ukrainian].
15. Shevchenko A. I. (2017) Metodyka navchannia khudozhnoho proektuvannia maibutnikh fakhivtsiv z dyzainu. [Methods of teaching artistic design to future design specialists]. *Natsionalnyi pedahohichniy universytet imeni M.P.Drahomanova*. Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].
16. Shmahalo R. T. (2012) Istorychnyi rozvytok, strukturuvannia ta metodolohiia dyzain-osvity v Ukraini kintsia KhIKh – seredyny KhKh stolittia. [Historical development, structuring, and methodology of design education in Ukraine in the late 19th – mid-20th centuries]. *Essays on the history of Ukraine in the 20th century: Zb. Statei / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy*. K.:Feniks, S.132-172. [in Ukrainian].
17. Iur M. (2022) Dyskurs «akademichne – eksperymentalne»: teoriia ta praktyka. [The discourse of ‘academic versus experimental’: theory and practice]. *Zbirnyk naukovykh prats SUCHASNE MYSTETSTVO*, (18), 211–220.
18. Iur M. (2021) Ukrainskyi zhyvopys KhIKh – pochatku KhKhI stolittia: natsionalna, konventsionalna, avtorska modeli: [Ukrainian painting of the 19th – early 21st centuries: national, conventional, and authorial models]: avtoref.dys.. doktor mystetstvovnavstva 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Kyiv. 482 s.
19. Iakovets I., Luhovskyi O. (2021) Rehionalna svoieridnist rozvytku dyzain-osvitnikh osередkiv. *Mystetstvovnavchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 39*. S. 3-9.
20. Iaseniev O. (2023) Vplyv suchasnykh tsyfrovnykh tekhnolohii na obrazotvorche mystetstvo. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. № 2. S. 106–110.
21. Riley H. (2021) A contemporary pedagogy of drawing. 02 Oct. *Journal of Visual Art Practice* (Informa UK Limited). Vol. 20, Iss: 4, pp 323-349
22. Petherbridge D. (2010) *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. New Haven: Yale University Press. 521 p <https://ru.scribd.com/document/707884864/Deanna-Petherbridge-Primacy-of-Drawing>
23. Simmons III Seymour. (2021) *The Value of Drawing Instruction in the Visual Arts and Across Curricula. Historical and Philosophical Arguments for Drawing in the Digital Age*. New York and London: Routledge. 396 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.03:735.71(477)”20”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-42>

Людмила ТИХОНОВА

провідний науковий співробітник, Національний музей декоративного мистецтва України, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015; аспірантка III курсу, Київська державна академія декоративного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, вул. М. Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103

ORCID: 0009-0005-5870-1859

Бібліографічний опис статті: Тихонова, Л. (2025). Наставники та викладачі Сергія Нечипоренка: мистецькі впливи та професійне середовище формування художника. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 329–339, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-42>

НАСТАВНИКИ ТА ВИКЛАДАЧІ СЕРГІЯ НЕЧИПОРЕНКА: МИСТЕЦЬКІ ВПЛИВИ ТА ПРОФЕСІЙНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНИКА

Мета роботи. Метою статті є всебічне дослідження освітнього та професійного оточення Сергія Григоровича Нечипоренка (1922–2014) – заслуженого діяча мистецтв України (1992), народного художника України (1996), кавалера ордена «За заслуги» III ступеня (2001), багаторічного викладача, професора Київського державного інституту декоративного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука – з метою виявлення чинників, що вплинули на формування його творчої особистості та професійного світогляду.

Робота спрямована на з'ясування ролі мистецького середовища, педагогічних традицій і конкретних наставників у становленні художника, визначення особливостей їхнього впливу на його індивідуальний стиль, художню манеру та професійні орієнтири.

Окрема увага приділяється вивченню діяльності викладачів Крелевецького технікуму та членів художніх конкурсних комісій Укрхудожпрому, які сприяли розвитку його творчого потенціалу.

Важливим аспектом роботи є висвітлення невідомих або маловідомих сторінок із життя та діяльності Сергія Нечипоренка. Понад шістьдесят років трудового життя він присвятив улюбленій справі, вболіваючи за збереження і розвиток традиційних технік художнього ткацтва, його стилістики та орнаментики. Він постав як фахівець із народного художнього ткацтва, художник-практик, технолог, збирач української декоративної тканини, глибокий знавець народних традицій і народного мистецтва, освітянин.

Загальна мета полягає у реконструкції процесу становлення Сергія Нечипоренка як митця в контексті освітньо-культурного простору України другої половини XX століття.

Методологія. У дослідженні застосовано історико-біографічний і мистецтвознавчий підходи, що дозволили простежити освітній шлях Сергія Нечипоренка, проаналізувати діяльність його викладачів, а також з'ясувати роль мистецьких інституцій, зокрема Крелевецького технікуму та художніх конкурсних комісій Укрхудожпрому, у становленні художника.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у комплексному розгляді впливу освітнього середовища та педагогів на професійне формування Сергія Нечипоренка. Уперше системно висвітлено внесок таких постатей, як Борис Жук, Сергій Колос, Антон Середа, Євгенія Дмитрієва, Микита Попенко та Дмитро Головка, у становлення майбутнього народного художника України.

Висновки. Дослідження засвідчило, що формування творчої особистості Сергія Нечипоренка відбувалося в тісному взаємозв'язку з його освітнім і професійним оточенням. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли викладачі та наставники, які не лише передали технічні навички, а й сприяли розвитку індивідуального стилю митця, його професійного світогляду та розуміння ролі художника в суспільстві.

Ключові слова: Сергій Нечипоренко, наставники, професійне формування, декоративне мистецтво.

Lyudmyla TYKHONOVA

Leading researcher of the Research and Fonds Department, National Museum of Decorative Arts of Ukraine, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015; Postgraduate Student, 2st year of study, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design, 32 M. Boychuk St, Kyiv, Ukraine, 01103

ORCID: 0009-0005-5870-1859

To cite this article: Tykhonova, L. (2025). Nastavnyky ta vykladachi Serhiia Nechyporenka: mystetski vplyvy ta profesiine seredovyshche formuvannia khudozhnyka [Mentors and teachers of Serhii Nechyporenko: artistic influences and the professional environment of the artist's formation]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 329–339, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-42>

MENTORS AND TEACHERS OF SERHII NECHYPORENKO: ARTISTIC INFLUENCES AND THE PROFESSIONAL ENVIRONMENT OF THE ARTIST'S FORMATION

Purpose of the Study. This article aims to provide a comprehensive examination of the educational and professional environment of Serhiy Hryhorovych Nechyporenko (1922–2014) – Honored Art Worker of Ukraine (1992), People's Artist of Ukraine (1996), recipient of the Order of Merit, 3rd Class (2001), and long-time professor at the Kyiv State Institute of Decorative and Applied Arts and Design named after M. Boychuk. The study seeks to identify the factors that shaped his creative personality and professional worldview.

The research focuses on the role of the artistic environment, pedagogical traditions, and individual mentors in the development of the artist, as well as on how these influences shaped his distinctive style, artistic approach, and professional orientation. Special attention is given to the activities of the teachers at the Krolevets Technical School and the members of the art competition committees of Ukrkhudprom, who played a significant role in fostering his creative potential.

A key objective of the study is to shed light on lesser-known or previously unexplored aspects of Serhiy Nechyporenko's life and career. For over sixty years, he devoted himself to his craft, championing the preservation and development of traditional weaving techniques, their stylistics, and ornamentation. He emerged as a specialist in folk artistic weaving, a practicing artist, a technician, a collector of Ukrainian decorative textiles, a connoisseur of folk traditions and art, and an educator.

Overall, the study aims to reconstruct the process of Serhiy Nechyporenko's formation as an artist within the broader context of Ukraine's educational and cultural landscape during the second half of the 20th century.

Methodology. The study employs historical-biographical and art-historical approaches, enabling a detailed analysis of Serhiy Nechyporenko's educational path, the work of his teachers, and the role of artistic institutions – particularly the Krolevets Technical School and the art competition committees of Ukrkhudprom – in shaping his artistic development.

Scientific novelty of the research. The scientific novelty of this study lies in its comprehensive examination of how the educational environment and key mentors influenced Serhiy Nechyporenko's professional formation. For the first time, the contributions of figures such as Borys Zhuk, Serhiy Kolos, Anton Sereda, Yevheniia Dmytriieva, Mykyta Popenko, and Dmytro Holovko to the development of the future People's Artist of Ukraine are systematically analyzed and highlighted.

Conclusions. The study demonstrates that Serhiy Nechyporenko's creative development was closely intertwined with his educational and professional environment. Teachers and mentors played a decisive role, not only imparting technical skills but also fostering the growth of his individual style, professional outlook, and understanding of the artist's societal role.

Key words: Serhiy Nechyporenko, mentors, professional formation, decorative arts.

Актуальність проблеми. Дослідження освітнього та професійного оточення Сергія Григоровича Нечипоренка (1922–2014), заслуженого діяча мистецтв України та народного художника України, є важливим для сучасного мистецтвознавства та історії декоративного мистецтва. Понад 60 років він присвятив розвитку традиційних технік народного художнього ткацтва, збереженню стилістики та орнаментики української декоративної тканини. Аналіз його професійного середовища та ролі наставників дозволяє зрозуміти механізми формування творчої особистості та професійного світогляду митця, що важливо для педагогічної практики та збереження національної культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження Анатолія Щербаня (2022, 2023) висвітлюють життєвий і творчий шлях Михайла Михайловича Дяченка як художника та дослідника українського орнаменту. Під впливом та на замовлення провідного українського музейника Данила Щербаківського у 1926 році М. Дяченко виконав 90 замальовок архітектурних споруд Черкащини, поєднуючи

орнаментознавчі та культово-архітектурні інтереси свого наставника. У 1927–1929 рр. він працював у селі Дігтярі Прилуцького повіту, викладаючи та завідувавши місцевою ткацькою професійною школою, одночасно малюючи пам'ятки архітектури, а пізніше короткий час очолював ткацьку школу у Полтаві.

Особливо важливо, що Михайло Дяченко створив рукопис «Орнаментика та український орнамент», який містив 138 сторінок тексту та альбом із 789 штриховими малюнками тушшю і 28 кольоровими акварелями. Це видання могло стати першим в Україні спеціалізованим навчальним посібником з орнаментознавства для викладачів і учнів художніх шкіл. Рецензент Стефан Таранушенко оцінив рукопис позитивно та рекомендував до друку після усунення недоліків, підкреслюючи його значущість для розвитку української декоративної традиції та освіти в галузі художнього ремесла.

Дослідження Людмили Тихонові (2024) «Творчі шляхи Євгенії Дмитрієвої та Олександра Саснка: дружба як джерело натхнення» присвячене аналізу творчості українських

митців середини ХХ століття та їхньому внеску у розвиток декоративно-ужиткового мистецтва. Особливу увагу авторка приділяє Євгенії Дмитрієвій, висвітлюючи як її художню практику, так і діяльність у сфері мистецтвознавства та музейної справи.

Досліджено колекційні матеріали НМДМУ, зокрема 31 твір художниці, серед яких авторські ескізи та роботи в матеріалі, виконані за її ескізами на провідних українських фабриках і навчальних закладах (Дегтярівська фабрика, Кролевецька фабрика художнього ткацтва, Київський експериментальний кераміко-художній завод, Київське ремісничо-художнє училище). Авторка підкреслює, що в своїх творах Є. Дмитрієва активно використовувала елементи народного мистецтва, етнографічну спадщину, фольклор та історичні мотиви, що відображає її глибоке знання традицій української культури.

Дослідження Стефанії Андрусяк та Ярослава Кравченка (2024) та Андрія Мірошніченка (2024) висвітлюють педагогічну та мистецьку діяльність Сергія Колоса у контексті бойчукизму та модерної школи декоративного мистецтва. Колос поєднував європейську академічну освіту з глибоким знанням української народної культури, належав до бойчукістського кола та сповідував монументальний стиль, що базувався на національній ідеї та колективному принципі творчості. Очоливши текстильне відділення КХІ, він започаткував новий підхід до ужиткового мистецтва, розглядаючи народний орнамент як основу для модерного дизайну та досліджуючи українське килимарство як живу мистецьку форму, а не лише як етнографічний матеріал.

Як педагог, С. Колос не обмежувався передачею технічних навичок, а формував у студентів цілісне мислення про мистецтво через лекції, підручники та методичні матеріали. Попри політичні переслідування та вимушені переїзди, він зберігав відданість українському мистецтву та автентичному декоративному спадку, що стало його значущим спадком для розвитку текстильного та декоративного мистецтва в Україні та формування професійного світогляду наступних поколінь художників.

Висновок. Більшість наукових праць зосереджені на окремих постатях, а системного аналізу освітнього та професійного оточення

Сергія Нечипоренка ще не проводилося. Це підкреслює актуальність та наукову новизну даної статті.

Мета дослідження. Метою статті є всебічне дослідження освітнього та професійного оточення Сергія Нечипоренка для виявлення чинників, що вплинули на формування його творчої особистості та професійного світогляду. Завдання дослідження включають:

- визначення ролі мистецького середовища та педагогічних традицій у становленні художника;
- аналіз впливу конкретних наставників, зокрема Бориса Жука, Сергія Колоса, Антона Середи, Євгенії Дмитрієвої, Микити Попенка та Дмитра Головка;
- реконструкцію процесу формування індивідуального стилю та професійних орієнтирів майстра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим осередком професійної освіти на Кролевеччині стала нижча реміснична школа, що відкрилася в Кролевці 1 грудня 1909 року. Вона мала відділення ткацтва, гончарства та ковальської справи. У 1920 році школу реорганізували в ремісниче училище. З розвитком ткацтва у післяреволюційний період (1917 р.), створенням в місті Кролевець фабрики художнього ткацтва виникла потреба у більш кваліфікованих робітниках, тому у 1928 році на теренах ремісничої школи було створено технікум художніх промислів з 4-річним терміном навчання. В ньому були відділи художньо-декоративного ткацтва, художньої вишивки, килимарства. За роки війни (1941–1945) його було повністю зруйновано.

У документах того часу зазначається, що технікум мав майстерні (ткацька майстерня, майстерня з килимарства) і художній кабінет.

Там же зазначається, що не вистачало викладачів з таких предметів: «історія мистецтв; історія тканини та одягу; техніка машинної вишивки; рисунок; живопис; композиція». Також відомо, що в галузі легкої промисловості (текстиль, трикотаж тощо) того часу викладалися типові дисципліни: «вчення про волокна та пряжу», «механічна технологія текстильних матеріалів», «оздоблення та фарбування» тощо.

Орієнтовний перелік дисциплін, які найімовірніше викладалися на текстильному відділенні Кролевецького технікуму у 1937–1941 роках, можна відтворити на основі типових навчальних

планів текстильних технікумів СРСР того часу (Московського, Ленінградського, Харківського та Київського текстильних технікумів), а також даних з монографій про історію закладу:

1) **Загальноосвітні дисципліни:** мови та література, історія, суспільствознавство, математика й природничі науки, іноземна мова, фізичне виховання.

2) **Професійно-технічні дисципліни (текстиль):** Вчення про волокна (природні та штучні), Прядіння (основи технології виготовлення пряжі), Ткацтво (основи, організація процесу, ткацькі верстати), Художнє ткацтво та орнаментування, Килимарство (техніка виготовлення килимів – особливо актуально для Кролевця), Обробка та оздоблення тканин (фарбування, вибілювання, друк), Машинознавство (будова ткацьких верстатів), Текстильне матеріалознавство, Контроль якості текстильних виробів.

3) **Художньо-прикладні дисципліни:** Рисунок (академічний), Живопис (акварель, гуаш, темпера), Композиція (в тому числі декоративна), Історія мистецтв, Історія тканини та костюму, Основи народного орнаменту та композиції (особливо кролевецький рушник).

4) **Виробниче навчання та практика:** Робота в ткацьких і килимарських майстернях, Техніка машинної вишивки, Практика на місцевих підприємствах, Курсові та дипломні проекти (розробка візерунків, ткацьких схем, організація виробництва).

Ці дисципліни відповідають типовим планам Наркомлегпрому (Народного комісаріату легкої промисловості) СРСР для текстильних технікумів до початку Другої світової війни. Особливість Кролевецького технікуму – акцент на народних тканинах, килимарстві та орнаменті, що пов'язано з традицією кролевецького рушника.

В 1937 р. С. Г. Нечипоренко закінчив 7 класів і вступив до Кролевецького художньо-промислового технікуму. У червні 1941 р. митець отримав диплом художника-технолога декоративних тканин.

В інтерв'ю Євгенії Шудрі 1999 року, Сергій Григорович згадував роки навчання в Кролевецькому технікумі: *«Я, коли навчався перед війною в Кролевецькому художньо-промислового технікумі, то майже нічого не чув про місцеву орнаментуку. Переважно нас учили оформленню тканин у Вавилоні, Єгипті,*

Франції... Але я й досі завдячую своєму вмінню моїм викладачам: прикладникові Василеві Васильовичу Маслову (він, подекуди, був головним художником Кремля, і його після революційного перевороту вислали з Москви); вчителів композиції Михайлові Михайловичу Дяченку, який приїхав із середньоазіатського заслання до Кролевця; вихованцеві Петербурзької Академії мистецтв, що вів у нас малюнок, Іванові Петровичу Дзюбі та тонкому знавцеві світової історії оформлення тканин, Борисові Кас'яновичу Жукові, який час від часу звідкись, мов із-під світу, з'являвся в технікумі зі своїми чарівними планшетами...» (Шудря, 1999, с. 48).

Навчання Сергія Нечипоренка в Кролевецькому технікумі відбувалося під керівництвом художників декоративно-ужиткового мистецтва, які поєднували педагогічну діяльність із практикою та науковими дослідженнями.

Однією з визначних постатей, що вплинули на формування художника Сергія Нечипоренка, був **Михайло Михайлович Дяченко** (1882–1943) – маловідомий, але багатогранний український митець, ілюстратор, педагог, музейник та дослідник українського орнаменту й народної архітектури. Його педагогічна діяльність виходила за межі традиційної мистецької освіти, охоплюючи міждисциплінарні напрями, пов'язані з народними ремеслами, етнографією та декоративно-прикладним мистецтвом.

Постать М. Дяченка є унікальною завдяки поєднанню глибоких теоретичних знань, активної художньої практики та щирого занурення в народну культуру. Походивши із селянської родини, він із юнацьких років поєднував навчання з працею. Освіту здобував у Київському реальному училищі, а згодом – у Київському політехнічному інституті на інженерному відділенні. Втім, згодом він повністю присвятив себе художній і просвітницькій діяльності.

Не маючи власного житла протягом усього життя, Михайло Михайлович працював переважно в галузі спеціалізованої художньо-ремісничої освіти. Він викладав креслення та малювання в загальноосвітніх і фахових навчальних закладах: у 1927–1929 роках – у селі Дігтярі Прилуцького повіту, де викладав і завідував музеєм при місцевій ткацькій професійній школі; на початку 1940-х років – викладав живопис і композицію в Кролевецькому

художньо-промислового технікумі (Щербань, 2023, с. 178–179).

Значну частину свого життя М. Дяченко присвятив малюванню, особливо відзначившись у галузі книжкової ілюстрації. Найбільше його роботи пов'язані з оформленням дитячих видань та ілюструванням творів Тараса Шевченка, що засвідчує його прагнення поєднати естетичну виразність із просвітницьким змістом.

Третьою важливою сферою діяльності митця стало вивчення та адаптація народних орнаментів до потреб промислового виробництва, а також дослідження традиційної архітектури – сільської, містечкової й палацової – на території Чернівецької, Черкаської та Чернігівської областей. Крім того, він займався вивченням гончарства Черкащини та Кіровоградщини, а також фольклору Черкащини, що свідчить про його глибокий інтерес до різних форм народної творчості.

Під впливом і на замовлення видатного українського музейника та дослідника культури Данила Щербаківського, який поділяв орнаментознавчі, культово-архітектурні та етнографічні інтереси, у 1926 році М. Дяченко виконав 90 замальовок архітектурних споруд Черкащини – цінний документальний матеріал, що зберіг зразки народної будівельної традиції регіону (Щербань, 2022, с. 177).

Невід'ємною частиною творчої спадщини М. Дяченка є недрукований рукопис *«Орнаментика та український орнамент»* – навчальний посібник, що складався з теоретичної частини (138 с.) та альбому з 789 штрихових малюнків і 28 кольорових акварелей. Цей масштабний матеріал, який отримав високу оцінку рецензента Стефана Таранушенка, мав усі підстави стати першою в Україні (а можливо, і в усій Східній Європі) орнаментознавчою навчальною книгою для художніх шкіл (Щербань, 2023, с. 52–53).

Хоча спогадів Сергія Нечипоренка про навчання у М. Дяченка збереглося небагато, відомо, що він згадував свого викладача композиції серед тих, кому завдячує професійним становленням. Як педагог технікуму, М. Дяченко, без сумніву, сприяв формуванню професійного світогляду майбутнього митця, зокрема у розвитку декоративного мислення, зацікавлення народним мистецтвом, архітектурними формами та орнаментом. Цей вплив

чітко простежується у малюнках промислового текстилю С. Нечипоренка, де відчутна глибока повага до національних візуальних кодів та прагнення до синтезу традицій і сучасності.

Інший викладач, **Борис Касьянович Жук** (1878, Київ – 1960, Франкфурт-на-Майні) – український археолог, колекціонер, педагог і музейник, чия діяльність поєднувала наукові дослідження з практикою мистецької освіти. Він належить до покоління української інтелігенції, яке заклало основи професійного підходу до збереження та осмислення народного мистецтва.

Педагогічна діяльність Б. Жука вирізнялася поєднанням академічної підготовки з глибоким знанням народного мистецтва, історії українського орнаменту та декоративно-прикладних технік. Такий підхід відповідав інституційній політиці тодішніх художніх навчальних закладів, які активно інтегрували етнографічні джерела до мистецької освіти. Викладацькі принципи Б. Жука ґрунтувалися на ідеї тягlosti української художньої традиції та необхідності її наукового осмислення.

Особливо важливим є внесок Б. Жука у збереження української культурної спадщини в період радянських репресій і масового нищення пам'яток сакрального мистецтва. Завдяки його діяльності було організовано систематизацію та вилучення ужиткових мистецьких предметів із храмів Поділля – близько 6000 одиниць, переданих до Вінницького обласного музею. У 1937–1938 роках він також врятував 580 ікон Києво-Печерської лаври, приречених на знищення (Білокінь, 2009, с. 647).

Від 1938 року Б. Жук працював професором Київського театрального інституту, а також заступником директора з наукової частини в Музеї українського народного мистецтва, де відігравав провідну роль у формуванні музейних фондів і розробці експозиційної політики. Його науково-організаційна діяльність сприяла системному збиранню пам'яток народного декоративного мистецтва, що згодом стало основою розвитку українського дизайну та художньо-промислової освіти.

У науковій бібліотеці Національного музею декоративного мистецтва України зберігається видання Б. Жука *«Метода виображення натури на народних килимах Центральної України в XVIII столітті: Спроба дослідження»* (1931),

що надійшло 2015 року з приватної бібліотеки С. Нечипоренка. Цей текст, присвячений українському килимарству XVIII століття, містить детальний аналіз техніки, стилістики, кольорової гами та композиції орнаментів, і становить цінне джерело для розуміння народного декоративного мистецтва. Його зміст і висновки безпосередньо перегукуються з педагогічною діяльністю Б. Жука як викладача Кролевецького художньо-промислового технікуму – осередку збереження й розвитку ткацьких традицій на Сумщині.

У своїй методиці навчання Б. Жук спирався на ідею єдності народного досвіду та професійного мистецтва. Дослідження килимарства дало йому можливість показати студентам, що народне мистецтво – це не примітив, а висока художня система, побудована на спостереженні, логіці й експерименті з формою та кольором. Аналіз геометризації форми, принципів площинного зображення натури та інтуїтивної колористики дозволяв викладачеві навчати студентів осмисленому формотворенню, роботі з декоративною композицією та кольором як самостійним виразним засобом.

У цьому контексті діяльність Б. Жука постає як перехідна ланка між традиційним ремеслом і професійною художньою освітою. Він прагнув перевести народні інтуїції у площину наукового аналізу, а ремісничу вправність – у свідоме художнє мислення. Такий підхід формував у студентів повагу до національної спадщини не як до архаїки, а як до живого джерела сучасної творчості. У цьому полягала місія Б. Жука як педагога – бути посередником між глибинним народним досвідом і модерним декоративним мистецтвом, виховуючи нове покоління художників-декораторів.

Окрім безпосередніх викладачів, на формування творчої особистості С. Нечипоренка вплинули члени художніх комісій Укрхудожпрому, експерти та митці, з якими він стикався у професійній сфері. З інтерв'ю: *«Всі мої творчі задуми підтримували старші митці, які перебували в конкурсних комісіях. Це – Сергій Колос, Антон Середа, Василь Касіян, Євгенія Дмитрієва, Микита Попенко, Дмитро Головка та інші. Я б назвав цей склад патріотичною групою. Вони спрямовували мене на самотнє народне мистецтво, часто підказували, що робити, а то й осмикували, давали цигля»* (Шудря, 1999, с. 49).

Конкурсні комісії Укрхудожпрому – це колегіальні органи, створені при підприємствах і установах системи Українського художньо-промислового об'єднання (Укрхудожпром) для відбору й затвердження художніх виробів, макетів і зразків декоративно-ужиткового мистецтва. Їхня діяльність була спрямована на забезпечення високого художнього рівня продукції народних художніх промислів, поєднання традиційної форми з вимогами сучасного виробництва. До складу таких комісій входили провідні художники, дизайнери, технологи, мистецтвознавці та представники художніх рад, які оцінювали роботи за критеріями художньої якості, оригінальності, технологічної доцільності та відповідності національним традиціям.

Рішення конкурсних комісій визначали, які вироби допускалися до серійного виробництва, виставкової експозиції чи експорту, а також затверджували авторські моделі й ескізи для фабрик і артілей народного мистецтва. Таким чином, вони виконували функцію художньо-експертного контролю у системі Укрхудожпрому, формуючи естетичні стандарти й сприяючи розвитку професійного декоративно-прикладного мистецтва в Україні другої половини XX століття.

Сергій Григорович Колос (1888–1969) – український художник, педагог, дослідник і популяризатор народного ткацтва та килимарства, знавець технології виготовлення тканин, колекціонер народного мистецтва.

Походив із Санкт-Петербурга, але ще 1910 року приїздив в Україну, де, навчаючись у Львівському університеті, познайомився з Іваном Франком та іншими діячами української культури. Саме тоді сформувався його інтерес до фольклору, народного одягу й ужиткового мистецтва. Подорожуючи Гуцульщиною, С. Колос збирав матеріали про традиційне ткацтво та орнаменти. Прагнучи професійно вдосконалитись, у 1911 році він виїхав до Італії, Франції та Німеччини (Мюнхен), де навчався у приватних мистецьких студіях. Після повернення в Україну в 1914 році вступив до Української академії мистецтва, де навчався у Василя Кричевського та Михайла Бойчука (Мірошніченко, 2024). Після завершення навчання залишився працювати викладачем на робітничих підготовчих курсах.

У 1925 році з ініціативи С. Колоса при малярському факультеті, уже Київського художнього

інституту, було створено текстильний відділ, який він очолив і керував ним до 1940 року. Колос вважається засновником київської школи художнього текстилю. Під його керівництвом формування цієї школи відбувалося через пошуки стильової виразності, експерименти у формально-композиційних і технологічних напрямках. Основними принципами викладання були опора на мистецьку спадщину українського народу – традиції ткацтва, килимарства, вибійки – та вивчення світового досвіду декоративно-прикладного мистецтва. В Київському художньому інституті він викладав такі дисципліни як «Текстильна композиція», «Килимарство» та «Будова й аналіз тканин». Його методика базувалася на вивченні та копіюванні зразків українського народного мистецтва, їх модернізації та введенні в контекст світових мистецьких тенденцій того часу. Від свого вчителя Михайла Бойчука С. Колос запозичив практику самостійного виготовлення навчальних матеріалів, що дозволяло студентам відпрацьовувати техніку та формотворчі принципи безпосередньо руками. У статті «Українські тканини» (1928) С. Колос окреслив власні педагогічні підходи. Він вважав, що для збереження та розвитку текстильної індустрії в Україні необхідно готувати нове покоління кваліфікованих майстрів, здатних поєднувати сучасні методи оформлення художніх декоративних виробів із традиційними народними мотивами. Саме цю мету він ставив перед собою в ролі викладача Київського художнього інституту (Андрусак, 2024, с. 30–31).

Як художник, С. Колос створював килими, використовуючи народні мотиви й традиційну кольорову гаму. Йому належать тематичні килимки «Ой, летіла зозуленька», «Пес і птаха» (1924), у яких митець по-новому інтерпретував традиційні принципи орнаментальної композиції та стилізації природних форм. Поряд із творчою діяльністю він активно займався дослідженням історії та технології народних промислів, зокрема українського килимарства й художнього текстилю, про що свідчать його численні наукові статті. Ім'я Сергія Колоса носить Мистецька премія «Київ» у галузі народного декоративного мистецтва, заснована Київською міською державною адміністрацією у 2001 році, лауреатом якої С. Нечипоренко став 2007 року.

Антон (Антін) Хомич Середа (1890–1961) – український художник-графік, дизайнер марок, мистецтвознавець, культурний діяч і педагог. Він належить до генерації українських митців, які у 1910–1930-х роках заклали основи національної школи графічного та декоративно-прикладного мистецтва, спираючись на ідеї стилізації, синтезу європейського модерну та народної традиції (Зубкова, 2002, с. 485).

Мистецьку освіту А. Середа здобув у Строганівському центральному художньо-промисловому училищі в Москві (1910–1914), де отримав звання художника I ступеня. Уже з перших років творчої діяльності він спеціалізувався на декоративному дизайні та орнаменті, поєднуючи точність лінії з традиційними українськими мотивами. У 1915 році очолив відділ художньо-металевого виробництва Кавказького кустарного Міністерства землеробства, а 1916–1917 рр. керував кустарним художнім виробництвом у Галичині й на Буковині. Від 1917 року працював у Києві в Департаменті мистецтв генерального секретаріату народної освіти УНР, а згодом очолював художньо-промисловий відділ Головного управління мистецтв і національної культури Міністерства народної освіти.

У 1920-х роках він відіграв активну роль у збереженні пам'яток, працював у комітетах з охорони мистецької спадщини, а також у Всеукраїнській академії наук і Всеукраїнському археологічному комітеті. З 1921 по 1923 рр. очолював секцію мистецтв Українського наукового товариства в Києві. А. Середа був одним з організаторів Державного українського музею (нині Національний художній музей України), створеного на базі Київського художньо-промислового і наукового музею, Картинної галереї ВУАН (Зубкова, 2002, с. 485).

Як педагог А. Середа викладав промислове мистецтво в Київському архітектурному інституті, згодом – у Київському художньому інституті, де став професором. У 1929–1932 рр. обіймав посаду завідувача навчальної частини Українського поліграфічного інституту в Харкові. Пізніше працював у Кабінеті художньої промисловості Академії архітектури УРСР (1946), розвиваючи методику навчання декоративно-прикладного мистецтва.

У мистецькій практиці А. Середа розвивав орнаментальні принципи, наслідуючи традицію

Георгія Нарбута, і став автором знакових робіт у галузі книжкової графіки – оформлення «Енеїди», творів Тараса Шевченка, Івана Франка, «Слова о полку Ігоревім» та інших видань. Особливо відомим він став як дизайнер перших поштових марок Української Народної Республіки (1918) номіналом 10 і 20 шагів, а також проєктів державного прапора та герба УСРР. Його роботи відзначаються точністю лінії, гармонійною композицією та стилізацією українського орнаменту – саме ці якості стали взірцем для педагогічних програм художньо-промислової освіти.

У 1950-х роках А. Середа активно співпрацював з килимарськими майстернями Дігтярів (Чернігівщина) та Решетилівки (Полтавщина), створюючи ескізи для килимів і працюючи безпосередньо з народними майстрами. У фондах Національного музею українського декоративного мистецтва зберігаються два килими за його ескізами (1957) та двадцять рисунків, створених у ці роки.

У розвитку української візуальної культури першої третини ХХ століття особливу роль відіграла школа Георгія Нарбута, яка поєднала народну орнаментику з модерними графічними принципами. А. Середа був одним із її найпопулярніших продовжувачів і популяризаторів. Його педагогічна практика відзначалася увагою до структурованої орнаментальної побудови, шрифтової пластики, симетрії та ритміки, що формувало цілісний підхід до художньої композиції.

Попенко-Коханий Микита Романович (1900–1981) – український художник, сценограф, графік, один із провідних митців, які вплинули на розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в Україні середини ХХ століття.

Фахову освіту М. Попенко здобув у Київському художньому інституті (1930), де навчався у Федора Кричевського. У своїй творчості поєднував принципи соціалістичного реалізму з глибоким відчуттям національної художньої традиції, що надавало його роботам своєрідного національного колориту й духовної наповненості.

Особливо вагомим є внесок М. Попенка у становлення естетики українського гобелену. Його декоративна мова вирізнялася узагальненістю форм, виразністю кольору та символічністю образів. Такі художні підходи стали

основою для творчих пошуків нового покоління митців 1950–1970-х років, які прагнули сучасного осмислення народного мистецтва.

Художник створював картони для гобеленів, серед яких – відомий твір «Т. Г. Шевченко» (1964), що відображає глибоку шану до постаті українського поета та митця й уособлює прагнення до національної самоідентифікації в мистецтві того часу (Художники України, 2006, с. 450).

Окрім роботи у сфері декоративного мистецтва, М. Попенко активно займався сценографією та графікою: оформлював театральні вистави, створював графічні аркуші. Його творча діяльність поєднувала академічну школу з пошуками нових художніх форм, що зробило його помітною постаттю в українському мистецькому процесі середини ХХ століття.

Дмитрієва Євгенія Михайлівна (1900–1969) – українська художниця декоративно-ужиткового мистецтва, мистецтвознавець, педагог. Член Спілки радянських художників України з 1944 року.

Освіту художниця здобула в Українській академії мистецтва в Києві, де навчалася у майстерні Василя Кричевського. У студентські роки належала до кола талановитої творчої молоді, яка формувала нові мистецькі орієнтири, поєднуючи європейські модерні тенденції з українською культурною традицією. Підтримувала творчі контакти з Олександром Сасенком, Сергієм Колосом та іншими провідними митцями того часу, що суттєво вплинуло на її подальший професійний розвиток.

Після завершення навчання Є. Дмитрієва активно працювала в галузі декоративно-прикладного мистецтва та художньої промисловості. Брала участь у діяльності художніх рад і конкурсних комісій, викладала, досліджувала народні художні традиції. Працювала в Інституті художньої промисловості Академії архітектури УРСР.

У 1940–1950-х роках створила низку робіт для провідних підприємств України – фабрики художнього ткацтва в Кролевці, Київського фарфорового заводу та інших закладів. Її твори відзначаються глибоким зв'язком із народним мистецтвом, увагою до орнаменту, ритму та символіки.

Творча спадщина художниці зберігається в Національному музеї декоративного

мистецтва України (НМДМУ). У музейній колекції представлено її авторські ескізи шпалерів та килимів, а також твори, виконані за її ескізами: килими, батики, текстильні панно-гобелени. Ці роботи були створені на провідних підприємствах і в навчальних закладах України середини ХХ століття – зокрема, на Дегтярівській фабриці художніх виробів, фабриці художнього ткацтва у м. Кролевіці, Київському ремісничо-художньому училищі тощо (Тихонова, 2024, с. 95–96).

У своїй творчості Є. Дмитрієва широко використовувала елементи народного мистецтва, зверталася до етнографічної спадщини та фольклору, до образів визначних історичних пам'яток, що надавало її творам духовної глибини й національного змісту.

Головко Дмитро Федорович (1905–1978) – український художник-кераміст, майстер декоративного мистецтва, педагог, фундатор української художньої кераміки ХХ століття. Д. Головко – загальноновизнаний авторитет у галузі української декоративної кераміки, творчість якого становить самобутнє й багатогранне явище в національному мистецтві. В основі його естетичних ідеалів – глибоке відчуття народної традиції, фольклору та пісенної культури, що живили художнє мислення митця протягом усього життя.

Початкову освіту здобув в Уманській дворічній школі народного мистецтва імені Т. Шевченка, де вивчав малюнок, декоративний розпис і ліплення, оволодівши базовими знаннями з кераміки. Велику роль у формуванні художника відіграв його перший учитель – мистецтвознавець Костянтин Іполитович Кржемінський (1893–1937), який підтримував обдарованого учня, прищепив йому любов до малювання, народної культури та українського краєвиду. У 1921 році в Умані відбулася перша виставка творів молодого Д. Головка.

Подальшу освіту він здобував у Межигірському керамічному технікумі, де остаточно сформувався його художній світогляд і виробився головний творчий принцип – самовираження на народному ґрунті.

У 1930-х роках працював переважно у сфері промислової кераміки, брав участь у виробничих проектах на Донбасі, у Кузбасі, на Азов-сталі та інших промислових об'єктах.

Як самобутній художник Д. Головко заявив про себе наприкінці 1940-х років. Упродовж

1950–1970-х років він активно експериментував у технічних і технологічних аспектах керамічного виробництва, розвивав пластичні та образно-емоційні можливості фігурних посудин, підкреслюючи їхню монументально-декоративну виразність. Його твори стали невід'ємною частиною історії українського декоративного мистецтва другої половини ХХ століття.

Протягом двадцяти років (1946–1966) Д. Головко викладав у Київському училищі прикладного мистецтва (нині – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука).

Митець послідовно відстоював принцип рукотворності в кераміці, вважаючи, що саме ручна праця забезпечує унікальність художнього образу. Найдрібніші деталі своїх робіт він виконував на гончарному крузі, зберігаючи живу пластику форми. Водночас, у прагненні зробити кераміку доступнішою, на початку 1950-х років запропонував технологію масового тиражування зооморфних посудин способом лиття, яку впровадили на заводах у Василькові та Опішному. Понад двадцять його авторських робіт були відтворені у виробництві, завдяки чому здобули широку популярність.

Міжнародне визнання майстра підтверджують золоті медалі, отримані на Міжнародній виставці сучасної кераміки у Празі (1962) та Міжнародному конкурсі художньої кераміки у Фаєнці (Італія, 1969) (Бекетова, 2006, с. 108).

Д. Головко належить до плеяди українських художників яскравої індивідуальності, у творчості яких поєдналися кращі традиції народного гончарства з професійною культурою пластики та колориту, властивою модерному декоративному мистецтву ХХ століття.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Формування творчої особистості Сергія Нечипоренка відбувалося у тісному взаємозв'язку з освітнім і професійним середовищем, що відіграло важливу роль у становленні його як митця. Наставники та колеги сприяли розвитку його технічних навичок, художнього стилю та професійного світогляду, визначивши вектор його подальшої творчої еволюції.

Спільним для більшості педагогів і наставників Сергія Нечипоренка було поєднання кількох важливих чинників:

- глибоких знань у галузі традиційного мистецтва, етнографії та народних ремесел;
- активної професійної практики – створення авторських творів, участі у виставках, творчих об'єднаннях;
- методичного мислення – роботи над підручниками, участі у художніх радах, конкурсах, кураторських та експертних комісіях;
- інституційного впливу – керівництва мистецькими закладами, участі у формуванні освітніх програм і художніх стандартів.

Таке поєднання теоретичних знань і практичного досвіду створювало особливе освітньо-культурне середовище, у якому формувався молодий митець.

Опосередковано, через своїх викладачів і наставників, Сергій Нечипоренко долучився до традицій школи Михайла Бойчука, мистецької системи Василя Кричевського,

графічної культури Георгія Нарбута, а також до духу творчих осередків Межигірського керамічного технікуму та науково-етнографічних принципів, закладених Данилом Щербаківським.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на:

- Порівняння українського та зарубіжного досвіду мистецької освіти – аналіз впливу різних освітніх систем на формування художників декоративно-ужиткового мистецтва.
- Дослідження взаємодії мистецьких інституцій та ремісничих традицій – як академічні навчальні заклади сприяли збереженню і трансформації народних технік.
- Іконографічний та стилістичний аналіз творчості учнів Нечипоренка – вивчення розвитку індивідуальних художніх стилів у контексті педагогічної спадщини майстра.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андріяшко В. Д. Декоративно-прикладне мистецтво в навчальних закладах та майстернях Київщини першої половини ХХ століття. *Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал*/ Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2017. № 6. С. 60–66.
2. Андрусак С., Кравченко Я. Викладацька діяльність Сергія Колоса 1922–1936 років. *Збірник тез доповідей та повідомлень за матеріалами Третьої міжнародної науково-практичної конференції «Михайло Бойчук: візія і місія» (30 жовтня 2024 р.)*/ Київ: Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, 2024. С. 30–31 URL: https://kdidpmid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/05/zbirnyk_tez_konferencziyi_zhovten_2024-na-sajt.pdf#page=31 (Дата звернення: 25.09. 2025)
3. Бекетова І. Кераміка Дмитра Головка (До 100-річчя з дня народж. митця). *Образотворче мистецтво*. 2006. № 1. С. 108.
4. Білокінь С. І. Жук Борис Касьянович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9. С. 647.
5. Жук Б. К. Метода виображення натури на народних килимах Центральної України в ХVІІІ столітті. Спроба дослідження. Київ. 1931. 21 с.
6. Зубкова Н. М. Середя Антон Хомич. *Особові архівні фонди Інституту рукопису*/ О. С. Онищенко та ін. Національна академія наук України; Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського; Інститут рукопису. Київ, 2002. С. 485–489. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/2444> (Дата звернення: 30.09. 2025)
7. Мірошніченко А. Справа життя Сергія Колоса. *Галерея Portal II “Виставка творів Сергія Колоса”*. Київ: ТОВ «Інтерконтиненталь – Україна», 2024. С. 46–51.
8. Никифоров А. М. Феномен декоративного мистецтва в історії художньої освіти України ХІХ – початку ХХ століття: Монографія. Суми: СумДПУ, 2020. С. 233–236. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d9f7af27-45f0-496e-aead-69ed2e8c1224/content> (Дата звернення: 01.10. 2025)
9. Попенко-Коханий Микита Романович. *Художники України: енциклопедичний довідник* / Упоряд. М. Г. Лабінський. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. Вип. 1. С. 450.
10. Радкевич В. Теоретичні і методичні засади професійного навчання у закладах профтехосвіти художнього профілю: монографія. Київ, 2010. С. 46-83. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/4373/МОНОГРАФІЯ.pdf> (Дата звернення: 29.10. 2025)
11. Тихонова Л. Творчі шляхи Євгенії Дмитрієвої та Олександра Сасенка: дружба як джерело натхнення. *Мистецькі традиції та інновації у творчості династії Сасенків ХХ – початку ХХІ ст.* Київ: АДЕФ-Україна, 2024. С. 89–100.
12. Щербань А. Л. Михайло Михайлович Дяченко: життєвий і творчий шлях. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2023. Вип. 56. С. 167-182. URL: <https://www.academia.edu/108819733> (Дата звернення: 05.10. 2025).
13. Щербань А. Орнаментика та український орнамент: навчальний посібник. *Культура України*, 2022. Вип. 75. С. 52-57 URL: https://www.academia.edu/74234109/Навчальний_посібник_Орнаментика_та_український_орнамент_email_work_card=view-paper (Дата звернення: 29.09. 2025)

14. Шудря Є. Оранта нашої світлиці: інтерв'ю із народним художником С. Нечипоренком. *Берегиня*. 1999. № 4 (23). С. 46–52.

REFERENCES:

1. Andriashko, V. D. (2017). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo v navchalnykh zakladykh ta maisterniakh Kyivshchyny pershoi polovyny XX stolittia [Decorative and applied arts in educational institutions and workshops of Kyiv region in the first half of the 20th century]. *Molod i rynok – Youth and the Market*, 6, 60–66 [in Ukrainian].
2. Andrusiak, S. & Kravchenko Ya. (2024). Vykladatska diialnist Serhii Kolosa 1922–1936 rokiv [Teaching activity of Serhii Kolos in 1922–1936]. Proceedings from: III Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Mykhailo Boichuk: Vizii i misiia» – The Third International Scientific and Practical Conference «Mykhailo Boichuk: Vision and Mission» (pp. 30–31). Kyiv: Private Entrepreneur Kushnir Yu.V. [in Ukrainian]. Retrieved from: https://kdidpamid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/05/zbirnyk_tez_konferencziyi_zhovten_2024-na-sajt.pdf#page=31 [in Ukrainian].
3. Beketova, I. (2006). *Keramika Dmytra Holovka (Do 100-richchia z dnia narodzhennia myttsia) [Ceramics by Dmytro Holovko (To the 100th anniversary of the artist's birth)]*. *Obrazotvorche Mystetstvo – Fine Arts*, 1, 108. [in Ukrainian].
4. Bilokin, S. I. (2009). Zhuk Borys Kasianovych [Zhuk Borys Kasianovych]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine*, 9, 647 [in Ukrainian].
5. Zhuk, B. K. (1931). Metoda vyobrazhennia natyry na narodnykh kylymakh Tsentralnoi Ukrainy v XVIII stolitti: Sproba doslidzhennia [The method of depicting nature in folk carpets of Central Ukraine in the 18th century: A research attempt]. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Zubkova, N. M. (2002). Sereda, Anton Khomych [Sereda, Anton Khomych]. *Osobovi arkhivni fondy Instytutu rukopysu – Personal archival collections of the Institute of Manuscripts*. (pp. 485–489). Kyiv, Ukraine. Retrieved from: <http://www.nbuv.gov.ua/node/2444> [in Ukrainian].
7. Miroshnichenko, A. (2024). Sprava zhyttia Serhii Kolosa [The life's work of Serhii Kolos]. *Halereia Portal II «Vystavka tvoriv Serhii Kolosa» – Gallery Portal II: Exhibition of works by Serhii Kolos*, (pp. 46–51). Kyiv: Intercontinental-Ukraine LLC. [in Ukrainian].
8. Nykyforov, A. M. (2020). Fenomen dekoratyvnogo mystetstva v istorii khudozhnoi osvity Ukrainy XIX – pochatku XX stolittia. Monografia. [The phenomenon of decorative art in the history of Ukrainian art education of the 19th – early 20th century. Monograph], (pp. 233–236). Sumy: Sumy State Pedagogical University. [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d9f7af27-45f0-496e-aead-69ed2e8c1224/content> [in Ukrainian].
9. Labinskyi M. H. (Eds.). (2006). Popenko-Kokhanyi Mykyta Romanovych [Popenko-Kokhanyi Mykyta Romanovych]. *Khudozhnyky Ukrainy: entsyklopedychnyi dovidnyk – Artists of Ukraine: Encyclopedic Reference Book*, (Vol. 1), (p. 450). Kyiv: Institute for Contemporary Art Studies. [in Ukrainian].
10. Radkevych, V. (2010). Teoretychni i metodychni zasady profesiinoho navchannia u zakladykh proftekhosvity khudozhnogo profilu. Monografia. [Theoretical and methodological foundations of vocational education in art-oriented vocational institutions. Monograph], (pp. 46–83). Kyiv. [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/4373/МОНОГРАФІЯ.pdf> [in Ukrainian].
11. Tykhonova, L. (2024). Tvorchii shliakhy Yevhenii Dmytriievoi ta Oleksandra Saienka: Druzhba yak dzherelo natkhennia [Creative paths of Yevheniia Dmytriieva and Oleksandr Saienko: Friendship as a source of inspiration]. *Mystetski tradytsii ta innovatsii u tvorchosti dynastii Saienkiv XX – pochatku XXI st. – Artistic Traditions and Innovations in the Works of the Saienko Family of the 20th – Early 21st Century*, (pp. 89–100). Kyiv: ADEF-Ukraine. [in Ukrainian].
12. Shcherban, A. L. (2023). Mykhailo Mykhailovych Diachenko: Zhyttievyyi i tvorchyyi shliakh [Mykhailo Mykhailovych Diachenko: Life and creative path]. *Storinky istorii: zbirnyk naukovykh prats – Pages of History: Collection of Scientific Papers*, 56, 167–182. [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://www.academia.edu/108819733> [in Ukrainian].
13. Shcherban, A. (2022). Ornamentyka ta ukraïnskyi ornament: Navchalnyi posibnyk [Ornamentation and Ukrainian ornament: Textbook]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 75, 52–57. [in Ukrainian]. Retrieved from: https://www.academia.edu/74234109/Навчальний_посібник_Орнаментика_та_український_орнамент_?email_work_card=view-paper [in Ukrainian].
14. Shudria, Ye. (1999). Oranta nashoi svitlytsi: Interviu iz narodnym khudozhnykom S. Nechyporenkom [The Oranta of our living room: Interview with folk artist S. Nechyporenko]. *Berehynia – Berehynia*, 4(23), 46–52. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.05:7.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-43>**Максим ФЕДОСЕНКО**

викладач кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну та мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0009-0000-2836-9107

Бібліографічний опис статті: Федосенко, М. (2025). Принципи формоутворення в сучасному дизайні: між функціональністю та естетикою. *Fine Art and Culture Studies*. 5, 340–344, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-43>

ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ: МІЖ ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЮ ТА ЕСТЕТИКОЮ

Мета роботи. Метою статті є теоретичне осмислення принципів формоутворення в сучасному дизайні, з урахуванням еволюції уявлень про форму, її функціональне призначення та естетичну виразність у контексті сучасної культури і технологічного розвитку. Дослідження спрямоване на виявлення закономірностей поєднання утилітарних, конструктивних і художніх аспектів у створенні дизайн-об'єктів, а також на визначення ролі балансу між функціональністю та естетикою як основи гармонійного формоутворення. Особлива увага приділяється аналізу методологічних засад, що забезпечують формування цілісного підходу до проектування форми в освітньому та професійному середовищі дизайну.

Методологія. Дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує системний, історико-типологічний, структурно-функціональний та естетико-аналітичний методи, які дозволяють розкрити закономірності формоутворення в сучасному дизайні. У роботі застосовано порівняльно-аналітичний метод – для виявлення еволюції уявлень про форму в контексті змін художніх і технологічних парадигм; морфологічний аналіз – для дослідження структури та композиційних принципів дизайн-об'єктів; семіотичний підхід – для інтерпретації форми як носія смислу в культурному просторі. Використано також метод мистецтвознавчого аналізу для визначення естетичних аспектів формоутворення та дизайн-методологію проектного мислення (*design thinking*) для аналізу функціональної доцільності форми.

Методологічну основу дослідження становить поєднання теоретичних положень естетики, теорії дизайну, композиції та культурології, що забезпечує міждисциплінарний характер дослідження й дозволяє розглядати формоутворення не лише як художній, але й як культурно-смісловий та технологічний процес.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні принципів формоутворення в сучасному дизайні як взаємодії функціональних, конструктивних та естетичних аспектів. У статті вперше запропоновано систематизацію сучасних принципів формоутворення з урахуванням еволюції дизайнерських підходів – від класичних ідей «форма слідує за функцією» до сучасних мультимедійних та параметричних практик. Особлива увага приділена балансу функціональності та естетики, завдяки чому визначено ключові закономірності гармонізації утилітарних і художніх елементів у створенні дизайн-об'єктів. Дослідження вирізняється між-дисциплінарним підходом: інтеграція методів мистецтвознавства, композиції, семіотики та дизайн-методології дозволяє оцінити форму не лише як конструктивний об'єкт, а як культурний і смісловий феномен. Крім того, визначено методологічний аспект застосування принципів формоутворення у дизайні освіти, зокрема роль скетчингу, макетування та основ формоутворення у формуванні професійного мислення дизайнерів. Таким чином, дослідження не лише уточнює сучасні принципи формоутворення, а й пропонує науково-методичну основу для їх застосування у професійній і освітній практиці дизайну.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що сучасне формоутворення в дизайні є багатовимірним процесом, який поєднує функціональні, конструктивні та естетичні аспекти. Проаналізовано еволюцію уявлень про форму від класичних принципів «форма слідує за функцією» до сучасних параметричних і мультимедійних практик, що дозволяє визначити закономірності гармонізації утилітарності та художності в створенні дизайн-об'єктів.

Виявлено, що ефективне формоутворення потребує міждисциплінарного підходу, інтеграції методів мистецтвознавства, композиції, семіотики та дизайн-методології, що забезпечує оцінку форми як конструктивного, культурного та смислового феномена. Крім того, підкреслено значення скетчингу, макетування та навчальних дисциплін, що формують дизайнерське мислення, для реалізації принципів сучасного формоутворення у професійній та освітній практиці. Таким чином, дослідження підтверджує необхідність комплексного підходу до формоутворення, який поєднує функціональність і естетичність, і пропонує науково-методичні орієнтири для застосування цих принципів у дизайні та освіті.

Ключові слова: дизайн, формоутворення, естетика, функціональність, композиція, скетчинг, макетування, дизайнерське мислення, сучасне мистецтво.

Maxim FEDOSENKO*Lecturer at the Department of Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002***ORCID:** 0009-0000-2836-9107

To cite this article: Fedosenko, M. (2025). Pryntsypy formoutvorennia v suchasnomu dyzaini: mizh funktsionalnistiu ta estetykoiu [Principles of form-formation in contemporary design: between functionality and aesthetics]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 340–344, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-43>

PRINCIPLES OF FORMATION IN CONTEMPORARY DESIGN: BETWEEN FUNCTIONALITY AND AESTHETICS

Purpose. The purpose of this article is to provide a theoretical understanding of the principles of form-formation in contemporary design, taking into account the evolution of ideas about form, its functional purpose, and aesthetic expressiveness within the context of contemporary culture and technological development. The study aims to identify the patterns of integrating utilitarian, constructive, and artistic aspects in the creation of design objects, as well as to determine the role of balancing functionality and aesthetics as the foundation for harmonious form-formation. Particular attention is given to the analysis of methodological principles that ensure a holistic approach to form design in both educational and professional design environments.

Methodology. The study is based on a comprehensive approach that combines systemic, historical-typological, structural-functional, and aesthetic-analytical methods, allowing the identification of patterns in form-formation in contemporary design.

The work employs a comparative-analytical method to trace the evolution of ideas about form within the context of changing artistic and technological paradigms; morphological analysis to examine the structure and compositional principles of design objects; and a semiotic approach to interpret form as a carrier of meaning within the cultural space. Additionally, an art-analytical method is applied to determine the aesthetic aspects of form-formation, and design methodology based on design thinking is used to analyze the functional appropriateness of forms.

The methodological foundation of the study integrates theoretical principles from aesthetics, design theory, composition, and cultural studies, ensuring an interdisciplinary character of the research and allowing form-formation to be considered not only as an artistic phenomenon but also as a cultural, semantic, and technological process.

Scientific novelty. The scientific novelty of the study lies in a comprehensive understanding of the principles of form-formation in contemporary design as the interaction of functional, constructive, and aesthetic aspects. For the first time, the article proposes a systematic classification of modern principles of form-formation, taking into account the evolution of design approaches—from the classical idea that “form follows function” to contemporary multimedia and parametric practices. Particular attention is given to the balance between functionality and aesthetics, which allows identifying key patterns in harmonizing utilitarian and artistic elements in the creation of design objects.

The study is distinguished by an interdisciplinary approach: the integration of methods from art studies, composition, semiotics, and design methodology enables the assessment of form not only as a constructive object but also as a cultural and semantic phenomenon. Moreover, the methodological aspect of applying form-formation principles in design education is highlighted, particularly the role of sketching, model-making, and foundational form-formation in developing professional design thinking. Thus, the study not only clarifies contemporary principles of form-formation but also provides a scientific and methodological basis for their application in professional and educational design practice.

Conclusions. As a result of the study, it has been established that contemporary form-formation in design is a multidimensional process that combines functional, constructive, and aesthetic aspects. The evolution of ideas about form has been analyzed, from the classical principles of “form follows function” to contemporary parametric and multimedia practices, which allows identifying patterns for harmonizing utilitarian and artistic elements in the creation of design objects.

It has been found that effective form-formation requires an interdisciplinary approach, integrating methods from art studies, composition, semiotics, and design methodology, which enables the evaluation of form as a constructive, cultural, and semantic phenomenon. In addition, the importance of sketching, model-making, and educational disciplines that develop design thinking is emphasized for implementing the principles of contemporary form-formation in professional and educational practice. Thus, the study confirms the necessity of a comprehensive approach to form-formation that combines functionality and aesthetics and provides scientific and methodological guidelines for applying these principles in design and education.

Key words: Design, form-formation, aesthetics, functionality, composition, sketching, model-making, design thinking, contemporary art.

Актуальність теми. Формоутворення функціональність і естетичну цінність об'єкта є однією з ключових категорій дизайну, У сучасному дизайні спостерігається тенденція оскільки саме форма визначає сприйняття, до інтеграції традиційних принципів композиції

та новітніх технологій, таких як цифрове моделювання, параметричне проектування та мультимедійні рішення, що значно ускладнює процес формоутворення і потребує нових методологічних підходів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначення закономірностей поєднання функціональних, конструктивних та естетичних аспектів у сучасних дизайн-проектах, а також ролі цих принципів у формуванні професійного мислення дизайнерів. Особливу значущість має вивчення взаємозв'язку функціональності та естетики, оскільки від цього залежить ефективність та сприйняття дизайн-об'єктів кінцевим користувачем.

Крім того, розвиток освітніх практик у сфері дизайну, таких як скетчинг, макетування та проектне мислення, вимагає методологічної бази, що враховує сучасні тенденції формоутворення. У зв'язку з цим наукове дослідження принципів формоутворення у сучасному дизайні є важливим як для теоретичного обґрунтування освітніх програм, так і для практичного застосування у професійній діяльності дизайнерів.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблема формоутворення в дизайні досліджувалася у працях як класичних, так і сучасних авторів. Класичні концепції Баухауза (Тягур, 2015, с. 63) та ідея Л. Саллівена «форма слідує за функцією» (Олійник, 2020, с. 150) стали базою для формування фундаментальних принципів функціонального дизайну, підкреслюючи пріоритет утилітарності об'єкта над декоративною складовою. Дослідження таких авторів, як В. Мохольт-Надь, П. Ранд та К. Маджарі, демонструють, як композиційні і конструктивні принципи взаємодіють із художньою виразністю, створюючи цілісні дизайн-об'єкти.

У сучасному контексті значна увага приділяється інтеграції цифрових технологій у процес формоутворення. Так, параметричне моделювання та мультимедійні платформи дозволяють поєднувати складні форми з високим рівнем функціональної адаптації. Дослідження останніх років (А. Menges, L. Oxman, J. Maeda (Menges, 2011) акцентують на важливості поєднання технологій, матеріалів та естетики у процесі створення дизайн-об'єктів, підкреслюючи роль експериментальних практик і міждисциплінарних підходів.

Особливу увагу в наукових публікаціях приділено освітньому аспекту формоутворення. Роботи сучасних педагогів-дизайнерів демонструють, що засвоєння принципів скетчингу, макетування та основ формоутворення сприяє розвитку дизайнерського мислення, просторової уяви та здатності інтегрувати функціональні та естетичні вимоги в проектування.

Таким чином, аналіз наукових джерел показує, що сучасне формоутворення у дизайні є багатовимірним процесом, який потребує поєднання класичних принципів композиції та інноваційних технологічних рішень, а також формування методологічної бази для ефективного навчання дизайнерів.

Мета роботи полягає у теоретичному осмисленні принципів формоутворення в сучасному дизайні, виявленні закономірностей поєднання функціональних, конструктивних та естетичних аспектів, а також визначенні ролі балансу між функціональністю та естетикою у створенні гармонійних дизайн-об'єктів. Дослідження спрямоване на формування науково-методологічної бази для застосування цих принципів у професійній практиці дизайнерів та освітньому процесі, зокрема через використання скетчингу, макетування та основ формоутворення у розвитку професійного мислення.

Виклад основного матеріалу. Формоутворення у дизайні є комплексним процесом, який включає взаємодію функціональних, конструктивних та естетичних аспектів об'єкта. Сутність формоутворення полягає не лише у наданні фізичної форми предмету, а й у створенні гармонійного поєднання його утилітарних властивостей, конструктивної логіки та естетичної виразності. Відомо, що форма є однією з ключових категорій дизайну, оскільки саме вона визначає спосіб сприйняття об'єкта користувачем, його емоційне та інтелектуальне сприйняття, а також функціональну ефективність (Oxman, 2017. Menges, 2012).

Сучасне формоутворення в дизайні розглядається як багатовимірний процес, у якому взаємодіють функціональні, конструктивні та естетичні аспекти. Його головним завданням є створення об'єктів, які одночасно відповідають практичним потребам користувача та художнім критеріям, забезпечують технологічну здійсненність і емоційно-естетичне сприйняття. У цьому контексті принципи

формоутворення виступають не просто набором правил композиції чи технологічних рекомендацій, а інтегрованою системою, яка забезпечує гармонійне поєднання утилітарності та естетики.

З появою нових технологій та цифрових інструментів, особливо у XXI столітті, еволюція формоутворення характеризується появою параметричного та генеративного дизайну. Такі підходи дозволяють формувати складні, адаптивні структури на основі алгоритмічних правил, що враховують як фізичні, так і естетичні параметри об'єкта. Сучасні дизайнерські практики поєднують традиційні методи композиції, колористики та пропорцій із новими можливостями цифрового моделювання, що забезпечує більшу гнучкість у створенні інноваційних форм.

Сучасне формоутворення в дизайні ґрунтується на комплексному поєднанні трьох основних складових: функціональної, конструктивної та естетичної. Кожна з них виконує специфічну роль, проте їх взаємодія забезпечує цілісність та гармонійність створюваного об'єкта.

Функціональний аспект формоутворення визначає призначення об'єкта, його ергономічні характеристики та відповідність завданням користувача. Він включає аналіз умов експлуатації, функціональні обмеження та вимоги до ефективності використання. Функціональна цінність форми визначає, наскільки об'єкт зручний, безпечний та доцільний у практичному застосуванні. З точки зору сучасного підходу до дизайну, функціональність є не лише практичною категорією, але й основою для подальшого естетичного та конструктивного розвитку об'єкта, оскільки форма має органічно відображати його призначення та способи використання (Maeda, 2019).

Конструктивний аспект стосується структурної організації об'єкта, взаємодії його елементів, вибору матеріалів та технологій виготовлення. Ця складова забезпечує не лише механічну стійкість і надійність, але й технічну здійсненність реалізації дизайн-концепції. Важливим є врахування фізичних властивостей матеріалів, методів обробки та монтажу, а також співвідношення елементів у єдиній конструктивній системі. У сучасному параметричному та цифровому дизайні конструктивний аспект

інтегрується із алгоритмічними підходами, що дозволяє моделювати складні форми та адаптувати їх до різних експлуатаційних та технологічних умов (Menges, 2011).

Естетичний аспект формоутворення визначає художню виразність об'єкта, його гармонію, пропорційність, колірні й текстурні рішення. Він підкреслює значущість форми як культурного та емоційного явища, здатного впливати на сприйняття користувачем та формувати емоційний досвід. Естетика дозволяє об'єкту стати не лише функціональним і технічно досконалим, але й привабливим, емоційно значущим, здатним відображати культурний контекст і художні традиції середовища, у якому він існує (Охман, 2017).

Балансування функціонального, конструктивного та естетичного аспектів є ключовим завданням сучасного формоутворення. Недооцінка будь-якого з них може призвести до дисбалансу: надмірна увага до функціональності робить об'єкт утилітарним та позбавленим художньої виразності, а акцент виключно на естетику може створити естетично привабливий, але практично непридатний продукт. У процесі професійного проектування дизайнер повинен інтегрувати всі три аспекти, забезпечуючи не лише ефективність та надійність, а й культурну та емоційну значущість об'єкта. Такий комплексний підхід дозволяє створювати дизайн-об'єкти, які відповідають сучасним вимогам функціональності, технологічності та естетичної гармонії.

В освітньому процесі формоутворення вивчається через дисципліни, які спрямовані на розвиток просторового мислення, креативності та проектних компетенцій студента-дизайнера. Вони забезпечують формування основних навичок, необхідних для комплексного підходу до проектування, де одночасно враховуються функціональні, конструктивні та естетичні аспекти об'єкта.

Особливе значення у навчанні мають такі методи та дисципліни, як скетчинг, макетування та вивчення основ формоутворення й композиції. Скетчинг виступає методом швидкого графічного відтворення ідей, що дозволяє студенту візуалізувати концепцію форми та її функціональні взаємозв'язки, здійснювати первинне експериментування з просторовими пропорціями та композиційними рішеннями.

Макетування, у свою чергу, передбачає створення фізичних або цифрових моделей, що дає змогу перевіряти пропорції, структуру та взаємодію елементів об'єкта в реальному чи віртуальному середовищі, підвищуючи точність і практичну цінність дизайнерського рішення. Вивчення основ формоутворення та композиції зосереджено на систематичному освоєнні закономірностей побудови форм, гармонії, пропорцій та ритміки, що є ключовими для створення естетично завершених об'єктів.

Інтеграція цих дисциплін у навчальний процес забезпечує розвиток дизайнерського мислення та здатності до комплексного проектування об'єктів, дозволяючи студенту усвідомлено поєднувати функціональні, конструктивні та естетичні вимоги у своїх проєктах. Такий підхід формує основу для професійної підготовки, де студент не лише

оволодіває технічними навичками, а й розвиває здатність критично аналізувати форму та її культурно-емоційний ефект у сучасному дизайн-середовищі.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що сучасне формоутворення в дизайні є багатовимірним процесом, який інтегрує функціональні, конструктивні та естетичні аспекти. Функціональність визначає призначення об'єкта та його ергономічні характеристики, конструктивний аспект забезпечує надійність, технологічну здійсненність і взаємодію елементів, а естетика відповідає за художню виразність, гармонію та культурно-емоційне сприйняття. Дослідження підтвердило, що балансування цих складових є ключовим принципом сучасного дизайну, а дисбаланс може призвести до утилітарно непридатних або естетично порожніх об'єктів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тягур В. М. Поширення ідей Баухаузу та їх вплив на розвиток світової дизайн-освіти. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. (35). С. 63–67.
2. Олійник О. П. *Теорії та концепції дизайну* : навчальний посібник. Київ : НАУ, 2020.
3. Menges A., Ahlquist S. *Computational design thinking: Computation design thinking*. John Wiley & Sons, 2011.
4. Oxman R. Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*. 2017. Vol. 52. P. 4–39. DOI: 10.1016/j.destud.2017.07.001.
5. Menges A. The extension of Rittel's methodology in contemporary parametric design. *Architectural Journal*. 2012. 5(1). P. 1–12. DOI: 10.1080/20462461.2012.10734888.
6. Rand P. *Design, form, and chaos*. Yale University Press, 1993.
7. Maeda J. *The laws of simplicity*. MIT Press, 2019.

REFERENCES:

1. Tiahur, V. M. (2015). Dysseminatsiia idei Bauhaus ta yikh vplyv na rozvytok svitovoi dyzain-osvity [The dissemination of Bauhaus ideas and their influence on the development of global design education]. *Science and Education a New Dimension: Pedagogy and Psychology*, (35), 63–67. [in Ukrainian].
2. Oliinyk, O. P. (2020). *Teorii ta kontseptsii dyzainu* [Theories and concepts of design: Textbook]. NAU [in Ukrainian].
3. Menges, A., & Ahlquist, S. (2011). *Computational design thinking: Computation design thinking*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119964046> [in English].
4. Oxman, R. (2017). *Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking*. *Design Studies*, 52, 4–39. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.07.001> [in English].
5. Menges, A. (2012). *The extension of Rittel's methodology in contemporary parametric design*. *Architectural Journal*, 5(1), 1–12. <https://doi.org/10.1080/20462461.2012.10734888> [in English].
6. Rand, P. (1993). *Design, form, and chaos*. Yale University Press. ISBN 9780300055535 [in English].
7. Maeda, J. (2019). *The laws of simplicity*. MIT Press. Retrieved from https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/lawsofsimplicity_johnmaeda.pdf [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.01:7.04:72.01:004

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-44>**Костянтин ХІВРЕНКО***асистент кафедри образотворчого мистецтва і архітектурної графіки, Київський національний університет будівництва і архітектури, проспект Повітрофлотський, 31, м. Київ, Україна, 03037***ORCID:** 0009-0009-9260-5384

Бібліографічний опис статті: Хівренко, К. (2025). Між традицією та інновацією: синтез рисунка, живопису та цифрових технологій у формуванні архітектурного мислення. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 345–350, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-44>

МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ІННОВАЦІЄЮ: СИНТЕЗ РИСУНКА, ЖИВОПИСУ ТА ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНОГО МИСЛЕННЯ

Тема синтезу рисунка, живопису та цифрових технологій у формуванні архітектурного мислення розкриває глибинні процеси трансформації сучасної мистецької освіти. Зміни, що відбуваються в архітектурній підготовці, віддзеркалюють прагнення поєднати традиційний образотворчий досвід із новими медіа, що змінюють спосіб сприйняття простору та композиції. Рисунок і живопис, які тривалий час залишалися основою академічної школи, набувають нового значення у цифрову добу – не як архаїчний елемент навчання, а як джерело візуальної логіки, аналітичного мислення й естетичного відчуття гармонії, необхідного для архітектора.

Архітектурне мислення формується через спостереження, аналітику форми, розуміння пропорцій, ритму та кольорових зв'язків. Традиційний рисунок допомагає усвідомити структуру об'єкта, його рівновагу в просторі, а живопис – відчуття колір, світло, матеріальність. Цифрові технології, у свою чергу, відкривають нові інструменти для просторового експерименту: 3D-моделювання, VR/AR-візуалізація, цифровий живопис дозволяють будувати складні віртуальні композиції, створювати інтерактивні середовища, у яких поєднуються аналітична точність і художня виразність. Саме ця взаємодія між аналоговими й цифровими засобами мислення стає основою нової педагогічної парадигми в архітектурній освіті.

Збереження традиційної художньої школи не суперечить технологічному оновленню, а формує міцний ґрунт для його розвитку. Професійна підготовка архітектора спирається не лише на володіння цифровими програмами, а передусім – на глибину сприйняття форми, кольору й простору, які можна сформувати лише через особистий художній досвід. Творчість, що поєднує ручну графіку й цифрову інтерпретацію, сприяє формуванню цілісного мислення – гнучкого, аналітичного та здатного адаптуватися до нових умов проектування.

Сучасний архітектор повинен мислити не лише конструктивно, а й візуально. Його завдання – перетворювати ідею у форму, поєднуючи відчуття матеріалу з розумінням технологічних процесів. Саме тому художні дисципліни мають залишатися центральним елементом архітектурної освіти, а цифрові інструменти – стати природним продовженням традиційної школи. Взаємодія цих напрямів формує нову культуру архітектурної творчості, де інновація спирається на традицію, а технічна майстерність поєднується з художньою інтуїцією.

Синтез рисунка, живопису та цифрових технологій відкриває перспективи для осмислення простору як гармонійної єдності естетичного й конструктивного. Цей підхід змінює не лише освітню систему, а й саму природу архітектурного мислення, формуючи новий тип фахівця – митця, аналітика і дослідника водночас.

Ключові слова: рисунок, живопис, архітектура, цифрові технології, мистецька освіта, візуальна культура, інновації, просторове мислення.

Kostiantyn KHIVRENKO*Assistant at the Department of Fine Arts and Architectural Graphics, Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture, 31 Povitroflotskyi Ave, Kyiv, Ukraine, 03037***ORCID:** 0009-0009-9260-5384

To cite this article: Khivrenko, K. (2025). Mizh tradytsiieiu ta innovatsiieiu: syntezy rysunka, zhyvopysu ta tsyfrovyykh tekhnolohii u formuvanni arkhitekturnoho myslennia [Between tradition and innovation: the synthesis of drawing, painting, and digital technologies in the formation of architectural thinking]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 345–350, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-44>

BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: THE SYNTHESIS OF DRAWING, PAINTING, AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF ARCHITECTURAL THINKING

The theme of synthesizing drawing, painting, and digital technologies in shaping architectural thinking reveals the deep transformation processes taking place in contemporary art and design education. The changes occurring in architectural training reflect a desire to connect the traditional visual experience with new media that alter the perception of space and composition. Drawing and painting, which have long formed the foundation of the academic school, acquire new significance in the digital age – not as obsolete components of education, but as sources of visual logic, analytical thinking, and aesthetic harmony essential for architects.

Architectural thinking is developed through observation, analysis of form, understanding of proportions, rhythm, and color relationships. Traditional drawing fosters awareness of structure, balance, and spatial logic, while painting refines the sensitivity to color, light, and materiality. Digital technologies, in turn, open new tools for spatial experimentation: 3D modeling, VR/AR visualization, and digital painting enable the creation of complex virtual compositions and interactive environments that merge analytical precision with artistic expression. This interaction between analog and digital modes of thinking becomes the foundation of a new pedagogical paradigm in architectural education.

The preservation of the traditional art school does not contradict technological renewal but rather forms a strong basis for its development. Professional architectural training depends not only on mastering digital software but primarily on cultivating a deep understanding of form, color, and spatial relationships – qualities that can only arise from direct artistic practice. Creativity that combines hand-drawn graphics with digital interpretation fosters holistic thinking – flexible, analytical, and adaptive to new conditions of design.

A modern architect must think not only constructively but also visually. Their task is to transform ideas into form, merging the sensitivity to material with an awareness of technological processes. For this reason, artistic disciplines remain a central component of architectural education, while digital tools become a natural extension of traditional practice. The interaction of these domains forms a new culture of architectural creativity, where innovation is rooted in tradition, and technical mastery coexists with artistic intuition.

The synthesis of drawing, painting, and digital technologies opens perspectives for understanding space as a harmonious unity of aesthetic and constructive elements. This approach transforms not only the educational process but also the very nature of architectural thinking, shaping a new type of professional – an artist, an analyst, and a researcher at the same time.

Key words: *drawing, painting, architecture, digital technologies, art education, visual culture, innovations, spatial thinking.*

Актуальність проблеми. У сучасних умовах розвитку архітектурної освіти відбувається переосмислення ролі образотворчих дисциплін у формуванні професійного мислення архітектора. Традиційні методики рисунка й живопису, що тривалий час були основою художньої підготовки, сьогодні поєднуються з цифровими технологіями, віртуальними середовищами та системами проектування. Такий синтез розширює можливості розвитку просторового бачення, аналітичного мислення та візуальної культури майбутніх архітекторів, водночас ставлячи перед педагогами нові методологічні виклики.

Актуальність проблеми зумовлена потребою гармонійного поєднання художнього досвіду класичної школи з потенціалом цифрових інструментів, які змінюють характер творчої діяльності. У процесі цифровізації освіти існує ризик втрати зв'язку між рукою, матеріалом і мисленням, що становить основу традиційного рисунка, однак нові технології створюють умови для розширення художнього експерименту та інтерактивного моделювання.

Проблема синтезу рисунка, живопису й цифрових технологій є ключовою у сучасній педагогіці мистецтва та архітектурного дизайну. Її вивчення дозволяє зберегти спадкоємність академічних традицій і водночас сприяє інноваційному розвитку освітнього процесу, орієнтованого на підготовку архітектора нового типу – фахівця, який мислить образно, технологічно та системно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема поєднання традиційних образотворчих дисциплін із цифровими технологіями в архітектурній освіті набуває дедалі більшої актуальності. Сучасні дослідження висвітлюють два взаємопов'язані напрями: збереження академічної спадщини у підготовці архітекторів та впровадження інноваційних цифрових методів у навчальний процес.

Українські автори наголошують на визначальній ролі академічного рисунка як основи формування просторового й аналітичного мислення. У працях Г. Беттгера (2019) систематизовано принципи спостереження та

пропорційності, важливі для архітектурного моделювання. В. Гончаренко (2021) і О. Карпенко (2018) підкреслюють значення інтеграції художніх дисциплін у професійну підготовку архітекторів. О. Протас (2017) акцентує на спадкоємності української школи рисунка та її ролі у формуванні художньої культури.

Питання оновлення методик навчання розглядають М. Бадюл (2024) і О. Роготченко (2022), аналізуючи застосування VR/AR і 3D-технологій у художньо-проектній освіті. Вони підкреслюють, що цифрові засоби не замінюють традиційне навчання, а розширюють його можливості. Схожу позицію висловлюють С. Брильов, В. Кузьмічова та В. Колесников (2024), які наголошують на необхідності гармонійного балансу між академічною школою та цифровими методами.

Дослідниці С. Лопухова (2021) і О. Шевнюк (2023) розглядають розвиток візуального мислення студентів у змішаному форматі навчання, тоді як В. Сидоренко (2020), В. Засипкін і В. Сухенко (2022) доводять ефективність поєднання дистанційних і планшетних технологій із класичними методами рисунка.

Міжнародні автори (В. Edwards, 2012; S. Garner, 2008; A. Agirbaş, 2023; P. Heidari, 2019; S. Ceylan, 2024; R. Oxman, 2017) розглядають цифрові інструменти як засіб розвитку просторового й аналітичного мислення. С. Paul (2015) тлумачить цифрове мистецтво як синтез технології й творчості, а E. Lupton і J. Phillips (2015) демонструють можливість адаптації класичних принципів композиції у цифровому середовищі. Дослідження S. Brylov, I. Glukhenkij і M. Kochubei (2025) підтверджує, що рисунок, живопис і скульптура залишаються основними інструментами формування художнього мислення навіть у цифрову добу.

Сучасний науковий дискурс засвідчує, що традиційний рисунок і живопис не втрачають своєї значущості, а цифрові технології виступають ефективним засобом їх оновлення. Потребує подальшої розробки методологія інтеграції цих підходів у систему архітектурної освіти.

Мета дослідження. Метою дослідження є з'ясування ролі та значення синтезу традиційних художніх дисциплін – рисунка і живопису – з сучасними цифровими технологіями у формуванні архітектурного мислення майбутніх фахівців. У центрі уваги перебуває визначення

взаємодії між класичними методами образотворчої підготовки, що розвивають просторове бачення, аналітичне та композиційне мислення, і цифровими засобами моделювання, які розширюють можливості художнього експерименту. Мета дослідження полягає у пошуку оптимального балансу між традиційною школою академічного рисунка та інноваційними технологічними практиками, що забезпечують підготовку архітектора нового типу – здатного поєднувати художню інтуїцію з технічною грамотністю та цифровою компетентністю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний етап розвитку архітектурної освіти характеризується активним оновленням змісту та методів навчання, у якому дедалі більшої ваги набуває поєднання класичних художніх практик із цифровими технологіями. Академічний рисунок і живопис, які традиційно формували базові навички спостереження, аналітичного мислення та відчуття простору, сьогодні розглядаються не лише як навчальні дисципліни, а як універсальні засоби розвитку візуального мислення архітектора. Саме через рисунок студент навчається сприймати об'єкт не як статичну форму, а як систему взаємозв'язків у просторі, що пізніше трансформується у процесі цифрового моделювання.

У межах інноваційних підходів до архітектурної освіти рисунок і живопис поступово переходять у площину синтетичних дисциплін, де відбувається взаємодія традиційних засобів виразності з цифровими інструментами. Педагогічна практика засвідчує, що використання графічних планшетів, програм для 3D-моделювання та візуалізації не зменшує значення класичного малюнка, а навпаки, поглиблює розуміння форми, світлотіні та пропорцій. Віртуальні середовища дозволяють студентам експериментувати з масштабом і композицією, а цифрове креслення допомагає усвідомити логіку конструкції й структури об'єкта. Таким чином, відбувається взаємозбагачення традиційних і сучасних засобів формотворення.

Важливою умовою успішної інтеграції є збереження принципу безпосереднього творчого контакту з матеріалом. Саме робота олівцем, пензлем, тушшю формує у студента відчуття лінії, фактури, ритму та рівноваги – тих базових елементів, що стають невидимими орієнтирами під час цифрового проектування. У цьому

сенсі рисунок виступає не лише вправою, а способом мислення, який визначає структуру подальшого архітектурного бачення. Як зазначають сучасні дослідники (Brylov, Glukhenkij, Kochubei, 2025; Heidari et al., 2019), поєднання аналогових і цифрових технік стимулює креативність і сприяє розвитку аналітичної здатності до перетворення простору.

Живопис, у свою чергу, відіграє важливу роль у формуванні колористичного та емоційного аспекту архітектурного мислення. Завдяки роботі з кольором студент навчається відчувати гармонію та контрасти, усвідомлювати вплив освітлення на об'єм і простір. Цифрові живописні практики – використання графічних планшетів, фотобашингу, VR-застосунків – створюють умови для розширення художнього досвіду без втрати естетичної культури класичного живопису (Paul, 2015; Seylan et al., 2024). Водночас саме традиційна школа забезпечує розвиток глибокого візуального аналізу, який стає основою професійної інтерпретації середовища.

Синтез рисунка, живопису та цифрових технологій формує нову модель архітектурного мислення, що ґрунтується на поєднанні аналітики й інтуїції, логіки й художньої уяви. Цей підхід сприяє підготовці фахівців, здатних працювати на межі мистецтва й технології, зберігаючи спадкоємність академічної традиції та одночасно впроваджуючи інноваційні рішення в архітектурно-дизайнерську практику.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження засвідчило, що синтез рисунка, живопису та цифрових технологій є важливим чинником формування

архітектурного мислення сучасного фахівця. Поєднання традиційних художніх практик із новітніми засобами цифрової візуалізації забезпечує не лише розвиток просторового бачення, композиційного та аналітичного мислення, а й формує цілісну систему професійних компетентностей, необхідних для творчої діяльності архітектора в умовах динамічних технологічних змін. Академічний рисунок і живопис виступають фундаментом візуальної культури, тоді як цифрові інструменти відкривають нові можливості для експерименту, інтерактивного навчання та формування інноваційного підходу до проєктування.

Отримані результати підтверджують, що ефективна підготовка майбутніх архітекторів потребує комплексної методики, заснованої на взаємодії класичних і цифрових засобів навчання. Збереження академічної традиції при одночасному впровадженні цифрових технологій сприяє гармонійному розвитку як художнього, так і технічного мислення, формує здатність до міждисциплінарного бачення та адаптації в сучасному креативному середовищі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні методичних моделей інтегрованого навчання, що поєднують рисунок, живопис і цифрові практики в єдиному освітньому процесі; у вивченні впливу віртуальної та доповненої реальності на розвиток просторового мислення студентів; а також у створенні експериментальних навчальних програм, які дозволять формувати нову генерацію архітекторів – художньо й технологічно компетентних, відкритих до інновацій і творчого пошуку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бадюл М. Особливості вивчення інноваційних технологій у архітектурній освіті. Архітектурна освіта і наука. 2024. № 1. URL: <https://archinform.knuba.edu.ua/article/view/318157>
2. Беттгер Г. Основи академічного рисунку. Київ: Арт-Прес, 2019. 256 с.
3. 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>
4. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Виклики та проблеми сучасної академічної художньої школи після реформи освіти в українських мистецьких ЗВО. Арт-платФОРМА. 2024. Т. 9, № 1. С. 281–303. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303>
5. Гончаренко В. Дизайн та образотворче мистецтво. Львів: Академія, 2021. 312 с.
6. Карпенко О. Традиції й інновації у мистецькій освіті. Київ: Мистецтво, 2018. 284 с.
7. Лопухова С. Рисунок і живопис для майбутніх графічних дизайнерів в умовах пандемії. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2021. № 1(3). URL: <https://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/246851>
8. Протас О. В. Українська школа рисунку: традиції та сучасність. Київ: Либідь, 2017. 256 с.

9. Роготченко О. М. Сучасні трансформації художньої освіти: виклики цифрової доби. Харків: ХДАДМ, 2022. 192 с.
10. Семенова О. Методика навчання педагогічного рисунка. Методика та освіта. 2024. № 3. URL: <https://mir.dspu.edu.ua/article/view/302898>
11. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво у добу цифрових технологій. Київ: Фенікс, 2020. 240 с.
12. Шевнюк О. Л. Загальнодидактичні основи навчання рисунка студентів у вищій художній освіті. ArtEdu. 2023. № 5. URL: <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/194>
13. Засипкін О., Сухенко В. Академічний рисунок в умовах дистанційного навчання. Art and Education Review. 2022. № 2. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/a41b/ed05dd3ad0404a2f097b1e82acc74aa7bddf.pdf>
14. Agirbaş A. A methodology for 3D digital sketching practice in undergraduate architectural education. Journal of Art & Design Education. 2023. 41(1).
15. Brylov S., Glukhenkij I., Kochubei M. Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2025. № 2. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
16. Ceylan S., et al. The contribution of digital tools to architectural design studio. Frontiers of Architectural Research. 2024. (online). DOI: 10.1016/j.foar.2024.03.012.
17. Edwards B. Drawing on the Right Side of the Brain. New York: Tarcher, 2012. 320 p.
18. Heidari P., et al. Pen-and-paper versus digital sketching in architectural design. International Journal of Architectural Computing. 2019. DOI: 10.1177/1478077119834694.
19. Lupton E., & Phillips J. Graphic Design: The New Basics. New York: Princeton Architectural Press, 2015. 264 p.
20. McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1993. 224 p.
21. Oxman R. Theories and models of parametric design thinking. Design Studies. 2017. 52: 4–39. DOI: 10.1016/j.destud.2017.07.001.
22. Oxman R. Theory and design in the first digital age. Design Studies. 2006. 27(3): 229–265. DOI: 10.1016/S0142-694X(05)00007-9.

REFERENCES:

1. Badjul, M. (2024). Osoblyvosti vyvchennia innovatsiinykh tekhnolohii u arkhitekturnii osviti [Features of studying innovative technologies in architectural education]. *Arkhitekturna osvita i nauka, 1*. Retrieved from <https://archinform.knuba.edu.ua/article/view/318157> [in Ukrainian].
2. Bettger, H. (2019). *Osnovy akademichnoho rysunku* [Fundamentals of academic drawing]. Kyiv: Art-Pres. [in Ukrainian].
3. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Koliesnikov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhitalizatsii: 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].
4. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Koliesnikov, V. V. (2024). Vyklyky ta problemy suchasnoi akademichnoi khudozhnoi shkoly pislia reformy osvity v ukrainskykh mystetskykh ZVO [Challenges and problems of the modern academic art school after the education reform in Ukrainian art institutions]. *ART-Platforma, 9*(1), 281–303. <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303> [in Ukrainian].
5. Honcharenko, V. (2021). *Dyzain ta obrazotvorche mystetstvo* [Design and fine arts]. Lviv: Akademiia. [in Ukrainian].
6. Karpenko, O. (2018). *Tradytsii y innovatsii u mystetskii osviti* [Traditions and innovations in art education]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
7. Lopukhova, S. (2021). Rysunok i zhyvopys dlia maibutnikh hrafichnykh dyzaineriv v umovakh pandemii [Drawing and painting for future graphic designers during the pandemic]. *Demiurg: Idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu, 1*(3). Retrieved from <https://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/246851> [in Ukrainian].
8. Protas, O. V. (2017). *Ukrainska shkola rysunku: tradytsii ta suchasnist* [Ukrainian school of drawing: Traditions and modernity]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
9. Rohotchenko, O. M. (2022). *Suchasni transformatsii khudozhnoi osvity: vyklyky tsyfrovoy doby* [Contemporary transformations of art education: Challenges of the digital age]. Kharkiv: KhDADM. [in Ukrainian].
10. Semenova, O. (2024). *Metodyka navchannia pedahohichnoho rysunka* [Methods of teaching pedagogical drawing]. *Metodyka ta osvita, 3*. Retrieved from <https://mir.dspu.edu.ua/article/view/302898> [in Ukrainian].
11. Sydorenko, V. D. (2020). *Vizualne mystetstvo u dobu tsyfrovyykh tekhnolohii* [Visual art in the era of digital technologies]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
12. Shevniuk, O. L. (2023). *Zahalnodydaktychni osnovy navchannia rysunka studentiv u vyshchii khudozhnii osviti* [General didactic principles of teaching drawing to students in higher art education]. *ArtEdu, 5*. Retrieved from <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/194> [in Ukrainian].

13. Zasyupkin, O., & Sukhenko, V. (2022). Akademichnyi rysunok v umovakh dystantsiinoho navchannia [Academic drawing in distance learning]. *Art and Education Review*, 2. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/a41b/ed05dd3ad0404a2f097b1e82acc74aa7bddf.pdf> [in Ukrainian].
14. Agirbaş, A. (2023). A methodology for 3D digital sketching practice in undergraduate architectural education. *Journal of Art & Design Education*, 41(1).
15. Brylov, S., Glukhenkij, I., & Kochubei, M. (2025). Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2, 104–112. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
16. Ceylan, S., et al. (2024). The contribution of digital tools to architectural design studio. *Frontiers of Architectural Research*. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2024.03.012>
17. Edwards, B. (2012). *Drawing on the right side of the brain*. New York: Tarcher.
18. Heidari, P., et al. (2019). Pen-and-paper versus digital sketching in architectural design. *International Journal of Architectural Computing*. <https://doi.org/10.1177/1478077119834694>
19. Lupton, E., & Phillips, J. (2015). *Graphic design: The new basics*. New York: Princeton Architectural Press.
20. McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York: Harper Perennial.
21. Oxman, R. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, 27(3), 229–265. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(05\)00007-9](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(05)00007-9)
22. Oxman, R. (2017). Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*, 52, 4–39. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.07.001>
23. Paul, C. (2015). *Digital art*. London: Thames & Hudson.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.011.26:2(438)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-45>

Руслана ШЕРЕТЮК

доктор історичних наук, професор, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва імені Степана Шевчука, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

ORCID: 0000-0002-6278-0132

Бібліографічний опис статті: Шеретюк, Р. (2025). Між сакральним і профанним: релігійна тематика вуличного мистецтва Польщі. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 351–357, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-45>

МІЖ САКРАЛЬНИМ І ПРОФАНИМ: РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЛЬЩІ¹

Мета статті полягає в дослідженні релігійної тематики вуличного мистецтва Польщі та художньо-образній візуалізації релігійної ідентичності його представників.

Методологія. У процесі збору, систематизації й опанування джерел дослідження було застосовано комплексний, структурний, індуктивний та синергетичний методи, які стали взаємодоповнювальними в реалізації авторського задуму. Заразом методологія розвідки спирається на візуальну експертизу низки творів вуличного мистецтва Польщі, аналітичний та мистецтвознавчий методи, а також системний підхід.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вона є однією з перших у вітчизняному мистецтвознавстві спроб окреслення релігійної проблематики вуличного мистецтва Польщі, вивчення його змістової наповненості та художнього інструментарію в осмисленні й інтерпретації актуальних проблем суспільства.

Висновки. Релігійна тематика творів вуличного мистецтва Польщі доволі різноманітна; вони містять зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, ангелів, славетних діячів Церкви, сакральну символіку, видатні пам'ятки церковної архітектури й образотворчого мистецтва, близькі за формою та змістом до сакральних першовзорів. Їхні автори чітко ідентифікують себе з римо-католицьким віросповіданням і Римо-Католицькою Церквою. Ці композиції стріт-арту репрезентують не лише світогляд вузького кола райтерів, але й ширшого загалу – частини мешканців міст, які є їх «аудиторією». Однак у публічному просторі польських міст присутні й такі мурали, графіті, плакати на білбордах, яким притаманний виразний секулярний, антирелігійний або ж антиклерикальний зміст. У них піднімаються ледь не табуовані в польському суспільстві проблеми, такі, для прикладу, як прояви антисемітизму і ксенофобії, а також кризового стану Церкви. Контраверсійність релігійної проблематики вуличного мистецтва Польщі є свідченням плюралізму – однієї з провідних рис постмодерної культури.

Ключові слова: стріт-арт, сакральне мистецтво, папські графіті, консюмеризм, секуляризм, антиклерикалізм.

Ruslana SHERETIUK

Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor at the Stepan Shevchuk Department of Fine, Decorative and Applied Arts, Rivne State University of Humanities, 12 Stepana Bandery St, Rivne, Ukraine, 33028

ORCID: 0000-0002-6278-0132

To cite this article: Sheretiuk, R. (2025). Mizh sakralnym i profannym: relihiina tematyka vulychnoho mystetstva Polshchi [Between the sacred and the profane: religious themes of street art in Poland]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 351–357, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-45>

BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE: RELIGIOUS THEMES OF STREET ART IN POLAND

The purpose of the article is to explore the religious themes of street art in Poland and artistic-imaginative visualization of the religious identity of its representatives.

Methodology. In the process of collecting, systematizing and acquiring the research sources, complex, structural, inductive and synergistic methods were used, which became complementary in the realization of the author's idea. At

¹ Стаття підготовлена за сприяння Стипендіального фонду імені Королеви Ядвіги Ягеллонського університету.

the same time, the research methodology is based on visual expertise of a number of street art works in Poland, analytical and art history methods, as well as a systematic approach.

The scientific novelty of the article consists in the fact that it is one of the first attempts in domestic art history outlining the religious issues of street art in Poland, studying its content and artistic tools in understanding and interpreting current problems of society.

Conclusions. The religious themes of Polish street art are quite diverse; they contain images of Jesus Christ, the Virgin Mary, saints, angels, famous figures of the Church, sacred symbolism, outstanding monuments of church architecture and fine arts, which are close in form and content to sacred prototypes. Their authors clearly identify themselves with the Roman Catholic religion and the Roman Catholic Church. These street art compositions represent not only the worldview of a narrow circle of writers, but also the wider public – a part of citizens, who are their “audience”. However, in the public space of Polish cities there are also such murals, graffiti, posters on billboards, which have a distinctly secular, anti-religious, or anti-clerical content. Almost tabooed problems in Polish society are raised, such as, for example, manifestations of anti-Semitism and xenophobia, as well as the crisis situation of the Church. The controversy of religious issue in Polish street art is the evidence of pluralism, one of the leading features of postmodern culture.

Key words: street art, sacred art, papal graffiti, consumerism, secularism, anticlericalism.

Постановка проблеми. Публічний простір сучасного міста – це місце, де зустрічаються люди різного світогляду, професій, стилю життя. Тут відбувається зіткнення протилежних підходів, образів і слів. Тут кожен має право існувати зі своїми емоціями і своїм ставленням до життя. Це те місце, де проявляється їх екзистенція. З іншого боку, публічний простір «нашпигований» ідеологіями, носіями яких є вулиці, площі, сквери, об’єкти архітектури, пам’ятники, банери, плакати, афіші тощо. Водночас він насичений кольорами, фактурами, звуками і запахами. В його мозаїку органічно вписуються й вияви художніх рефлексій, зокрема стріт-арт.

За обмежений відтинок часу вуличне мистецтво пройшло стрімку еволюцію: від хаотичних розписів парканів і дивних графіті 1960-х рр. до грандіозних філософських муралів 2000-х рр., від символічності знаків, сутність яких інтерпретували лишень представники певних молодіжних субкультур, до візуалізації проблематики важливого суспільного значення, зрештою, від маргінального явища середини XX ст. – до феномену мистецтва початку XXI ст.

Вуличне мистецтво сьогодні є не лише засобом естетичної трансформації сучасного міста, але й специфічним інструментарієм звільнення суспільства від тих чи інших виявів дискримінації, несвободи або гноблення. Водночас воно є одним із виявів суспільної емансипації й водночас альтернативною формою публічних дебатів у міському просторі. Так, учасники польської стріт-арт групи «3 Fala» впевнені, що «створячи вуличне мистецтво, можна допомагати, підтримувати, вчити і служити іншим». Рисою, що характеризує творчість 3

Fala, є «заангажованість у суспільно-політичні справи і культурні трансформації, у підґрунті якої переконання, що вуличне мистецтво може надихнути людей на позитивні дії» (Niżyńska, 2011, с. 87).

Аналіз досліджень. Хоча у вітчизняній гуманітаристиці релігійна тематика вуличного мистецтва Польщі не отримала докладного висвітлення, в окремих публікаціях її репрезентантів прослідковується зацікавлення нею. Причому, досліджуючи феномен мурал-арту у світовому й українському вуличному мистецтві, Юлія Шеменьова вказує, що однією з популярних тем європейського стріт-арту є проблематика віросповідання і релігійної ідентичності, однак докладно не розглядає її (Шеменьова, 2021, с. 106). Польська історіографія в цьому контексті характеризується значним масивом напрацювань. Так, важливою для нашого дослідження стала книга Лукаша Біскупського, де осмислюється низка актуальних аспектів розвитку вуличного мистецтва у світі і Польщі зокрема (Biskupski, 2017). Значимою для нього стала стаття польської дослідниці Малгожати Славек-Чохри «Релігійна ідентичність у вуличному мистецтві», в якій осягається конфесійна приналежність авторів польських тематичних муралів і графіті, зокрема їх вік, соціальний статус, а також чинники художніх рефлексій (Sławek-Czochra, 2015). Дотичним до предметного поля пропонованої розвідки став науковий доробок Ельжбети Димної і Марціна Руткевича (Dymna, Rutkiewicz, 2012), Себастьяна Фронцкевича (Frąckiewicz, 2015), Малгожати Казьмерчак і Маріуша Вараса (Każmierczak, Waras, 2020). Відсутність в українській історіографії комплексного наукового дослідження релігійної

тематики вуличного мистецтва Польщі врешті спонукала авторку звернутися до нього.

Мета статті полягає в дослідженні релігійної тематики вуличного мистецтва Польщі та художньо-образній візуалізації релігійної ідентичності його представників.

Виклад основного матеріалу. Витоки вуличного мистецтва Польщі сягають кінця XVIII ст. Вважається, що перші малюнки, написи та символи на стінах, парканах чи інших поверхнях вулиць польських міст з'явилися у процесі трьох поділів Польщі (1772, 1793, 1795). Були вони актуальними й за часів Першої світової війни і формування незалежної Польщі (Друга Річ Посполита). У період Другої світової війни і німецької окупації Польщі вуличні графіті стали одним із виявів спротиву їй польського суспільства. У 1980-х рр. разом із розгортанням руху за звільнення Польщі від комуністичного режиму в публічному просторі її міст з'явилися численні вуличні графічні та живописні стінописи (Dzika grafika, 2017, с. 17). Саме це започаткувало стрімкий розвиток вуличного мистецтва у сучасній Польщі, що триває й нині.

Дослідник Лукаш Грешта вважає, що популярність стріт-арту в Польщі пов'язана передусім з процесами глобалізації, а також розвитком соціальних мереж. На початку 2000-х рр. вуличне мистецтво «помітили» її ЗМІ. Оскільки творам стріт-арту був властивий актуальний контент, саме тому вони набули ваги в очах соціуму. Це стало своєрідною перепусткою вуличного мистецтва у світ новітньої культури. Однак симптоматично, що тоді, в 2000-ні рр., на відміну від інших майданчиків світової стріт-арт сцени, польські райтери майже уникали у своїй творчості резонансних суспільно-політичних тем (Kaźmierczak, Waras, 2020, с. 177). Сьогодні ж вона вповні відображає рефлексії польських митців на злободенні проблеми сучасності.

До них, зокрема, належить й питання релігії, віри, Бога. Оскільки і Польща, і Україна є країнами, де переважна більшість населення є традиційно релігійною, саме тому неабиякий дослідницький інтерес викликає питання виявів їх релігійної ідентичності у вуличному мистецтві.

Релігійна тематика вуличного мистецтва Польщі доволі розмаїта. Вона містить зображення Трійці, Ісуса Христа, Богородиці,

святих, ангелів, видатних діячів Церкви, а також сакральну символіку, об'єкти церковної архітектури і твори духовного мистецтва (Sławek-Czochra, 2015, с. 87).

Так, у квітні 2005 р., через кілька днів після смерті Папи Римського Івана Павла II на вулицях багатьох міст Польщі з'явилися так звані папські графіті. Мотивацією до їх створення став намір вуличних художників вшанувати пам'ять Святого Отця, віддати йому честь і попрощатися. Зображення вуличних портретів Папи Івана Павла II у типово меморіальній стилістиці стало для їхніх авторів своєрідним катарсисом, виявом сердечної потреби висловити свої почування з приводу його кончини. Глядацька реакція на них виявилася неочікуваною і вражаючою, оскільки під папськими графіті відразу з'явилися квіти і запалені свічки, біля них молилася віряни, занурені в жалобу і скорботу. Так виник унікальний духовний контакт і водночас своєрідний діалог між авторами вуличних графіті і пересічними містянами, що дав підстави Малгожаті Славек-Чохра висловити наступну думку: «Sacrum увійшло у сферу, типову для profanum» (Sławek-Czochra, 2015, с. 86). Подібною була реакція й мешканців Кракова на живописний мурал із зображенням Папи Івана Павла II, створений вуличним художником Impas 2010 р. (Dzieła graffiti, 2013, с. 28).

Під мостом на вулиці Миколая Коперніка у Кракові впродовж тривалого часу знаходилося графіті, що містило зображення Ісуса Христа з широко розкритими руками. У хмаринці, типовій для коміксів, знаходився напис «PRZYJDŹCIE DO MNIE WSZYSCY» («ПРИЙДІТЬ ДО МЕНЕ ВСІ»). Професійна майстерність автора цього графіті перетворила невеликий стінопис на непересічний модерний твір релігійного змісту.

Богородиця – один із найпоширеніших релігійних образів вуличного мистецтва Польщі. Прикладів марійного стріт-арту в Польщі є багато, що пояснюється шанобливим ставленням переважної більшості населення – католиків до Божої Матері як Королеви Польщі. Одним із них є невеликий шаблон зі зображенням Діви Марії і дитятка Ісуса на її руках, що знаходиться у Любліні поблизу Католицького Університету імені Івана Павла II. Показово, що він розміщений на стіні навпроти кав'ярні,

отже, його споглядальниками є її відвідувачі. Богородиця притискає дитячко Ісуса до грудей, придивляючись до гостей кав'ярні, наче схиляючи їх до роздумів (Sławek-Czochra, 2015, с. 88).

Ці та подібні їм вуличні зображення близькі за формою, форматом і змістом до сакральних першовзорів; вони виразно засвідчують приналежність їх авторів до римо-католицького віросповідання і Римо-Католицької Церкви. Зрештою, вони репрезентують не лише світогляд вузького кола вуличних художників, але й ширшого загалу – частини мешканців міст, які є їх «аудиторією». Однак ця тенденція сучасного вуличного мистецтва Польщі, а саме художня візуалізація релігійної ідентичності значної частки її населення, що базується на традиційних світоглядних цінностях, не є виключною і єдиною в публічному просторі країни.

Так, упродовж 1995–2011 рр. активним учасником стріт-арт дискусій був знайний у Польщі мистецький тандем Маріуша Лібеля та Кшиштофа Сідорека. Під назвою «Twożuwo» вони створювали плакати, білборди, анімаційні фільми й ілюстрації для преси. Лейтмотивом їхньої вуличної творчості стала критика консюмеризму – культу необмеженого споживання, притаманного сучасному суспільству, дієвим інструментом якого є різнобарвна рекламна пропаганда. З огляду на це, чільне місце у візуальному лексиконі «Twożuwo» посіли графічні елементи конструктивістського походження – геометричні фігури та чорно-біло-червона палітра. У контексті проблематики цього дослідження зауважимо, що митці «Twożuwo» у своїх творах безпосередньо не розробляли релігійну проблематику, вони використовували релігійні образи і символи як зрозумілі для широкого загалу меседжі. Наприклад, їхній мурал «Danger, religion is not a weapon» («Небезпека, релігія – це не зброя») містив стилізовані символи ісламу, християнства й іудаїзму. Стінопис «Maria Materia» («Марія Матерія»), створений «Twożuwo» 2005 р. у Плотську в межах фестивалю «Podwórko», в абстрактній графічній формі зображав Богородицю як святу епохи капіталізму. Образ Божої Матері у ньому інтерпретований як дизайн платіжної картки, власник якої, за словами авторів, «звільняється від відповідальності за власну долю і форму образу ним існування» (Sienkiewicz, 2022).

Поруч із вуличними муралами і графіті, що популяризують християнське віровчення, або задля розкриття актуальних проблем соціуму використовують релігійну символіку, зустрічаються й такі, що мають виразний секулярний, антирелігійний чи антиклерикальний зміст. Один із прикладів – зображення на білбордах, що з'явилися у листопаді 2012 р. у просторі кількох польських міст, зокрема Любліна, з чітким антирелігійним посилом: «Nie zabijam. Nie kradnę. Nie wierzę» («Не вбиваю. Не краду. Не вірю») або «Nie wierzysz w Boga? Nie jesteś sam» («Не віриш в Бога? Ти не один»). Ці твори, показово представлені в публічному просторі, засвідчили не лише наявність агностиків і атеїстів, а також секуляристів у польському соціумі, але й стали одним із виявів незгоди в ньому з всеприсутністю Церкви у Польщі, яка, згідно переконань їхніх авторів, у новітню добу перетворилася на релігійну державу (Sławek-Czochra, 2015, с. 92).

У 2007 р. у Вроцлаві, як реакція на дискусію про люстрацію у вищій школі, суть якої полягала в «очищенні» місцевих вузів від викладачів, котрі скомпрометували себе, в його громадському просторі з'явилася серія графіті місцевого райтера Павла Ковзана на прізвисько 2 SH (Дваеша) «Zabijcie wszystkich! Bóg rozpozna swoich» («Вбивайте всіх! Господь упізнає своїх») (Dymna, Rutkiewicz, 2012, с. 57). Це висловлювання приписується французькому цистеріанському абату Арнауду Амаури (також відомому як Арнольд Альмарик), очільнику армії хрестоносців, що 22 липня 1209 р. взяла приступом місто Безьє. Його населення частково складалося з катарів – послідовників однієї з середньовічних форм християнства, котрі протистояли офіційній Римо-Католицькій Церкві. Тож коли в Арнауда Амаури запитали солдатів, як вони під час штурму мають відрізнити істинних католиків від єретиків, то отримали відповідь «Вбивайте всіх! Бог упізнає своїх». Тоді у захопленому місті було вбито 20 тисяч людей, незалежно від віку і статі, а також релігійної приналежності.

Одним із чільних представників антиклерикалізму в сучасному польському стріт-арті є художник під псевдонімом Петер Фус, котрий розпочинав свою діяльність ще у 80-х рр. XX ст. з антикомуністичних написів. Сьогодні він працює в техніці шаблону, але також створює

скульптури й інсталяції. Його художні виставки «Achtung!» («Увага!») і «Jesus Christ King of Poland» («Ісус Христос Король Польщі») супроводжували скандали, що зрештою завершилися їх закриттям. На акціях польського вуличного мистецтва твори Петера Фуса займають одне з чільних місць (Frąckiewicz, 2015, с. 86).

Гірким, а іноді й уїдлигим коментарем Петера Фуса стосовно оточуючої дійсності стали його самочинні зображення на міських білбордах. Їх розміщення в публічному просторі польських міст стало виявом авторської позиції вуличного художника щодо засилля рекламних щитів і плакатів. За його словами, «Вони не питали мене про мою думку, коли вдиралися в публічний простір, де я живу, зі своєю рекламою... тому я не питав їх про їхню думку, вторгаючись на їхні реклами. Отже, ми квити» (Frąckiewicz, 2015, с. 98).

Перебуваючи в опозиції до багатобарвної і кричущої художньої мови рекламних плакатів, Петер Фус створює власні зображення для білбордів виключно в сірих кольорах. Таким є його твір «JP2 / B16», де він зобразив двох Римських Пап – Івана Павла II і Бенедикта XVI – в однаковому вбранні і в таких самих вітальних позах з високо піднятими вгору руками. Одним з акцентів зображення став жирний хрест, що закреслював собою постать Івана Павла II. У такий спосіб цей твір стріт-арту задокументував початок нового етапу історії Римо-Католицької Церкви, пов'язаний зі зміною очільника Апостольського Престолу: після смерті Папи Івана Павла II його наступником став Папа Бенедикт XVI.

Ще одним контраверсійним, навіть провокаційним мистецьким твором Петера Фуса, що викликав широкий резонанс у польському суспільстві, став білборд «ŻYDZI WON Z KATOLICKIEGO KRAJU» («ЖИДИ ГЕТЬ З КАТОЛИЦЬКОЇ КРАЇНИ»). Готуючись до художньої виставки «Jesus Christ King of Poland», митець наштотхнувся на католицькому інтернет-форумі на «Список Жидів», створений польськими народовцями. У ньому було більше двох тисяч прізвищ «ворогів Польщі». Петер Фус вибрав з нього 52 особи й розмістив їхні портрети на білборді з написом: «ЖИДИ ГЕТЬ З КАТОЛИЦЬКОЇ КРАЇНИ». Це була цитата одного зі слухачів польського Радіо Марія (Frąckiewicz, 2015, с. 101). Тобто, мистецька

провокація Петера Фуса полягала не в тому, що він висловив власну точку зору, несумісну з думкою широкого загалу. Її суттю було те, що митець виніс на авансцену публічного життя Польщі ледь не табуйоване питання – те, що немало пересічних поляків неоднозначно ставляться до євреїв, але приховують це. Отаким чином він оголив проблему настроїв і проявів антисемітизму і ксенофобії, існуючих у польському суспільстві.

Новітня художня критика релігії і Церкви знайшла місце і в інсталяціях Петера Фуса. Зокрема, хрест як фундаментальний символ християнства набув у його творчості радикальних інтерпретацій. Один із них самочинно був встановлений автором на околиці Гданська. Він мав 6 метрів висоти, стояв на пагорбі, тому добре проглядався з різних боків. Своєрідністю цієї інсталяції Петера Фуса було те, що вся поверхня хреста була вкрита цвяхами, причому так, що їх гострі кінці виявилися назовні. Оскільки його «хрест-їжак» викликав негативну реакцію у містян, він простояв тільки один день (Frąckiewicz, 2015, с. 102).

Інший «Хрест» Петера Фуса став частиною збірної художньої виставки у польському Щецині. Він був виконаний з прозорих модулів. У кожному з них знаходився спеціальний ґрунт, наповнений хробаками, що рухалися. Зрозуміло, що цей твір Петера Фуса справляв суперечливе враження у її відвідувачів. Ця художня провокація автора постулювала ідею обтяження Церкви багатьма проблемами, що не тільки не вирішуються, а й продовжують накопичуватися і, як ті хробаки, підточують не лише Церкву, але й її паству: їхня віра занепадає, або й зникає, коли вони стають свідками безчинств з боку служителів культу. Показово, що аби запобігти ймовірному скандалу, куратори виставки розмістили інсталяцію Петера Фуса в окремому приміщенні. На вході до нього було вивішено анотацію з інформацією, що вказана праця може ображати релігійні почуття відвідувачів, і якщо вони хочуть увійти до зали, то роблять це на власну відповідальність (Frąckiewicz, 2015, с. 103).

Висновки. Вуличне мистецтво початку ХХІ ст. є публічною платформою художньої репрезентації значимих ідей, потужним і дієвим інструментом актуалізації через візуальне висловлювання злободенних проблем

суспільства – соціальних, філософсько-світоглядних, екзистенційних. Провідні тренди розвитку світового вуличного мистецтва простежуються й на прикладі сучасного стріт-арту Польщі, оскільки він намагається охопити своєю увагою різноманітні вияви новітніх соціальних явищ і процесів у країні. Одним зі свідчень його тематичної наповненості, синхронності розвитку з буттям суспільства є наявність релігійної проблематики.

Релігійні сюжети творів польського стріт-арту доволі різноманітні: вони містять зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, ангелів, славетних діячів Церкви, сакральну символіку, видатні пам'ятки церковної архітектури й образотворчого мистецтва, близькі за формою, форматом і змістом до сакральних першовзорів. Їхні автори чітко ідентифікують себе з римо-католицьким віросповіданням і Римо-Католицькою Церквою. Ці композиції вуличного мистецтва репрезентують не лише світогляд вузького кола райтерів, але й ширшого загалу – частини мешканців міст, які є їх «аудиторією». Одним із прикладів цього є так звані папські графіті з портретом Папи Римського Івана Павла II, що з'явилися на вулицях польських міст за кілька днів після його смерті. Неочікувана для митців реакція пересічних містян, котрі приносили квіти й молилися біля них, стала свідченням творення вуличними художниками нового духовного простору, в якому профанне мистецтво набуло ознак сакрального.

Однак художня візуалізація релігійної ідентичності значної частини населення Польщі, що базується на його традиційних світоглядних цінностях, не є виключною і єдиною в публічному просторі країни. Зустрічаються в ньому й такі мурали, графіті, плакати на білбордах, що мають виразний секулярний,

антирелігійний або ж антиклерикальний зміст. Так, виступаючи опонентами консюмеризму – культу сучасного необмеженого споживання матеріальних благ і формування відповідної системи цінностей, за якої купівля товарів і послуг прирівнюється до особистого щастя, мистецька група «Twożywo» використовує релігійну образність і символіку як зрозумілі для широкої аудиторії посили. Зокрема, у їх творчості Божа Матір постає святою епохи капіталізму, а її зображення стилізується під дизайн платіжної картки. Однією з тем польського релігійного стріт-арту є секуляризм. У творах цієї проблематики вуличні художники виступають проти всеприсутності Римо-Католицької Церкви в польському соціумі, її домінування в політичному, культурно-освітньому та громадському житті. Одним із чільних представників антиклерикалізму в сучасному польському вуличному мистецтві є художник під псевдонімом Петер Фус. Його художні провакації оголюють ледве не табуовані в польському суспільстві проблеми, такі, для прикладу, як прояви антисемітизму і ксенофобії, а також кризового стану Церкви.

Отже, різноманітність, контраверсійність релігійної проблематики сучасного вуличного мистецтва Польщі засвідчує наявність однієї з провідних рис постмодерної культури, а саме плюралізму. Різноманітність художніх рефлексій його представників відображає розмаїття поглядів і світоглядних переконань польського суспільства. У такий спосіб польський стріт-арт репрезентує європейську ідентичність країни: твори його райтерів демонструють свою прихильність до дотримання і захисту фундаментальних європейських цінностей – поваги до людської гідності, свободи, демократії, рівності, верховенства права та прав людини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Шеменьова Ю.В. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості: дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 437 с.
2. Biskupski Ł. Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa – street art. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017. 224 s.
3. Dymna E., Rutkiewicz M. Polski street art. Warszawa: Carta Blanka Sp. zo.o, Grupa Wydawnicza PWN, 2012. 376 s.
4. Dzieła graffiti i street artu / Tekst Marcin Rutkiewicz. Warszawa: De Agostini Polska, 2013. 48 s.
5. Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967-2017. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017. 166 s.

6. Frąckiewicz S. *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2015. 368 s.
7. Kaźmierczak M., Waras M. *Wojna i pokój: konflikt społeczno-polityczny a sztuka ulicy = War and peace: socio-political konflikt and street art*. Szczecin: Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, 2020. 264 s.
8. Niżyńska A. *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2011. 135 s.
9. Sienkiewicz K. *Twożywo*. *Culture.Pl*. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo>
10. Sławek-Czochra M. *Tożsamość religijna w sztuce ulicy. Tożsamość religijna w nowoczesności*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015. S. 83-94.

REFERENCES:

1. Shemenova Y. V. (2021) *Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formotvorennia, plastychne modeliuvannia, khudozhno-obrazni osoblyvosti* [Murals of Ukraine in world street art: formation, plastic modeling, artistic and figurative features]. Scientific qualification work manuscript copyright. The dissertation for the degree of the doctor of philosophy on a specialty 023 – Fine arts, decorative art, restoration. Kyiv: National Academy of Management of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. [In Ukrainian].
2. Biskupski Ł. (2017) *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa – street art*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana. 224 s. [In Polish].
3. Dymna E., Rutkiewicz M. (2012) *Polski street art*. Warszawa: Carta Blanka Sp. zo.o, Grupa Wydawnicza PWN. 376 s. [In Polish].
4. *Dzieła graffiti i street artu* (2013) Warszawa: De Agostini Polska. 48 s. [In Polish].
5. *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967-2017* (2017) Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017. 166 s. [In Polish].
6. Frąckiewicz S. (2015) *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał. 368 s. [In Polish].
7. Kaźmierczak M., Waras M. (2020) *Wojna i pokój: konflikt społeczno-polityczny a sztuka ulicy = War and peace: socio-political konflikt and street art*. Szczecin: Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie. 264 s. [In Polish].
8. Niżyńska A. (2011) *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Trio. 135 s. [In Polish].
9. Sienkiewicz K. (2022) *Twożywo*. *Culture.Pl*. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo> [In Polish].
10. Sławek-Czochra M. (2015) *Tożsamość religijna w sztuce ulicy. Tożsamość religijna w nowoczesności*. Lublin: Wydawnictwo KUL. S. 83-94. [In Polish].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.038.53:004.77]:141.78](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-46>**Олександр АФАНАСЬЄВ**

здобувач вищої освіти за третім (освітньо-науковим) рівнем – доктор філософії II року денної форми здобуття освіти зі спеціальності 034 Культурологія, Харківська державна академія культури, Бурсацький уз., 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0009-0005-7331-9666

Бібліографічний опис статті: Афанасьєв, О. (2025). Практики нет-арту крізь призму концепцій постмодернізму. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 358–366, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-46>

ПРАКТИКИ НЕТ-АРТУ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті розглядається мистецьке явище нет-арт як важлива частина культури постмодернізму, що продовжує та трансформує її основні концепції, враховуючи сучасний цифровізований світ. Здійснено кореляцію проявів нет-арту з основними ідеями видатних представників філософії постмодернізму (Ж. Бодріяра, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі). Шляхом аналізу творів нет-арту виявлено, що в них присутні знакові для постмодернізму характеристики, такі, як мультижанровість та міждисциплінарність, відсутність ієрархічності та рівнозначна багатоваріативність, симулякративність, деконструкція, цитування та гіпертекст. Встановлено, що творам нет-арту притаманні іронічні та ігрові форми, та відкритість до експериментів.

Мета роботи полягає в осмисленні нет-арту у контексті постмодерністської парадигми, визначенні його естетичних якостей та функцій.

Методологія. Методологічна складова дослідження знаходиться на перетині культурологічного, мистецтвознавчого та філософського підходів. Мистецтвознавчий підхід дозволяє проаналізувати естетичні особливості творів нет-арту, культурологічний вводить нет-арт в ширший соціокультурний контекст, а філософський дозволяє зіставити практичні прояви нет-арту з теоретичними концептами постмодернізму. Також у статті використані порівняльний та герменевтичний методи, які дозволяють інтерпретувати твори нет-арту через призму постмодерністичних концепцій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у висвітленні форм і практик нет-арту крізь призму основних концептів постмодернізму, які трансформуються під впливом сучасних технологій, культури та соціально-політичного контексту; визначенні його естетичної цінності та функцій; уведенні до наукового обігу низки імен та творів.

Висновки. Нет-арт – невід’ємна частина актуальної цифрової культури, оскільки його основним полем існування є інтернет. Встановлено, що в нет-арті простежуються і прояви мистецько-філософського напряму постмодернізм, який став визначальним для розвитку сучасного мистецтва кінця XX – початку XXI сторіччя. В ході дослідження виявлено такі характерні ознаки постмодернізму, як: децентрація та рівнозначність наративів, тенденції до ризоматичності, симулякративність завдяки віртуальній реальності, побудова нелінійних та не ієрархічних засобів комунікації. Визначені аспекти вписують нет-арт у парадигму постмодернізму. Мережеве мистецтво, в свою чергу, завдяки новим технологіям і формам, може збагатити і більш наявно втілити чи трансформувати базові постмодерністичні ідеї.

Ключові слова: візуальна культура, цифрова культура, цифрове мистецтво, постмодернізм, нет-арт, наратив.

Oleksandr AFANASIEV

a graduate of the third (educational and scientific) level – Doctor of Philosophy, 2nd year of full-time education in the specialty 034 Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi uz., 4, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: 0009-0005-7331-9666

To cite this article: Afanasiev, O. (2025). Praktyky net-artu kriz pryzmu kontseptsii postmodernizmu [Net art practices through the prism of postmodernist concepts]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 358–366, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-46>

NET ART PRACTICES THROUGH THE PRISM OF POSTMODERNIST CONCEPTS

The article examines the artistic phenomenon of net art as an important part of postmodernist culture, which continues and transforms its basic concepts, taking into account the modern digitalized world. The manifestations of net art are correlated with the main ideas of prominent representatives of postmodernist philosophy (J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, J. Derrida, J. Deleuze, and F. Guattari). By analyzing net art works, it was found that they contain characteristics typical of postmodernism, such as multi-genre and interdisciplinarity, lack of hierarchy, equivalent multivariability, simulacracy, deconstruction, citation and hypertext. It was established that net art works are characterized by ironic and game forms, and openness to experiments.

The purpose of the work is to understand net art in the context of the postmodern paradigm, to determine its aesthetic qualities and functions.

Methodology. *The methodological component of the study is at the intersection of cultural, art historical and philosophical approaches. The art historical approach allows us to analyze the aesthetic features of net art works, the cultural approach introduces net art into a broader socio-cultural context, and the philosophical approach allows us to compare practical manifestations of net art with theoretical concepts of postmodernism. The article also uses comparative and hermeneutic methods that allow us to interpret net art works through the prism of postmodernist concepts.*

The scientific novelty of the results obtained lies in highlighting the forms and practices of net art through the prism of the main concepts of postmodernism, which are transformed under the influence of modern technologies, culture and socio-political context; determining its aesthetic value and functions; introducing a number of names and works into scientific circulation.

Conclusions. *Net art is an integral part of the current digital culture, since its main field of existence is the Internet. It has been established that net art also traces the manifestations of the artistic and philosophical direction of postmodernism, which became decisive for the development of modern art in the late 20th and early 21st centuries. The study revealed such characteristic features of postmodernism as: decentration and equivalence of narratives, tendencies towards rhizomaticity, simulacracy due to virtual reality, construction of nonlinear and non-hierarchical means of communication. The identified aspects fit net art into the paradigm of postmodernism. Network art, in turn, thanks to new technologies and forms, can enrich and more clearly embody or transform basic postmodern ideas.*

Key words: visual culture, digital culture, digital art, postmodernism, net art, narrative.

Актуальність проблеми. У часи глобального поширення інтернету, посилення його значення у житті сучасної людини, і помітної присутності в різних сферах її життєдіяльності, змінюється і ставлення до мистецтва та візуальної культури в цілому. Нет-арт, який нерозривно пов'язаний з інтернетом, окрім розвитку новітніх технологій відштовхується від концептів сучасного мистецтва, залишається на маргінесах сучасних культурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Між тим вивчення нет-арту дозволить розширити загальну картину розвитку сучасної візуальної культури та цифрових медіа, надати теоретичний інструментарій митцям для осмислення нет-арту, його естетичного та соціального потенціалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми нет-арту стали предметом вивчення

багатьох наукових розвідок. Важливу роль у вивченні зв'язку нет-арту та постмодернізму посідають роботи дослідниці Рейчел Грін. У статті «Веб робота: Історія інтернет мистецтва» вона розглядає творчість перших представників нет-арту, серед яких варто зазначити Хіт Бантінга та арт-групу Джоді (Jodi) (Greene, 2000). Згадані митці нерідко використовуючи постмодерністичну іронію та абсурд, переосмислювали і деконструювали традиційні форми комунікації, в яких значна увага приділялась ієрархії та авторитарності. Цьому сприяли новітні на той час засоби спілкування в інтернеті, наприклад, електронна пошта, яка дозволяла «кожному, хто був підключений до мережі, спілкуватися на рівних, через міжнародні кордони, миттєво, щодня» (Greene, 2000). Для піонерів нет-арту важливим була «побудова

рівноправної спільноти, в якій мистецтво було б помітно присутнє у повсякденній діяльності» (Greene, 2000). У своїй монографії «Інтернет мистецтво» авторка фіксує, що у творах нет-арту можна побачити такі сучасні художні методи, як апропріація та міксування (Greene, 2004, р. 99), а «перетин віртуального та нарративного вимірів можна сформулювати різними способами, і один з найважливіших напрямків спирається на інтерактивну архітектуру слів, відому як гіпертекст» (Greene, 2004, р. 104). Тобто, не зважаючи на нові технологічні інструменти та існування у віртуальному просторі, мережеве мистецтво не відривається від реальності, а цитує, інтерпретує чи видозмінює вже наявний культурний пласт.

Руйнування метанаративів та їх заміну на неієрархічну багатоваріативність наративів у практиках нет-арту описав дослідник медіамистецтва Лев Манович. У праці «Мова нових медіа» науковець зазначає, що «новий медіаоб'єкт не є чимось раз і назавжди фіксованим, а може існувати в різних, потенційно нескінченних версіях» (Manovich, 2001, р. 36).

Осмилення нет-арту як форми сучасного мистецтва дозволяє поставити питання про його відмінність від традиційного мистецтва. Певною мірою відповідь на нього містить дослідження Крістіани Пауль, яка розглядає одну з важливих характеристик постмодернізму – інтерактивність. Зокрема, у роботі «Цифрове мистецтво» вона зазначає, що інтерактивність може стосуватись сприйняття будь-якого художнього твору, але це «залишається ментальною подією у свідомості глядача, коли йдеться про сприйняття традиційних форм мистецтва: фізичність картини чи скульптури не змінюється на його очах» (Paul, 2008, р. 67). Проте, інтерактивність у цифровому мистецтві «дозволяє різні форми навігації, складання або внеску в твір мистецтва, які виходять за рамки цієї суто ментальної події» (Paul, 2008, р. 67). Крістіана Пауль звертає увагу на відкритість та гнучкість форм віртуального мистецтва, і велику роль глядача у їх трансформації (Paul, 2008, р. 68).

В українському науковому дискурсі проблематика нет-арту залишається малодослідженою. Окремі розвідки торкаються здебільшого філософських аспектів, широкого розуміння нет-арту як нової форми творчості,

або являють собою стислий опис певних творів цього напрямку.

Серед українських досліджень вартою уваги є стаття мистецтвознавиці та кураторки медіа-проектів Ольги Балашової «Net.art і парадокси сучасного мистецтва», в якій стверджується, що практики нет-арту переосмислюють та модифікують такі традиційні категорії мистецтва, як твір, автор, глядач, оригінал/копія (Балашова, 2009, с. 83). Також авторка засвідчує, що «цей вид мистецької діяльності не лише описує та фіксує особливості сучасного стану суспільства, а й тим самим намагається здійснювати його корекцію задля виживання чинної соціальної системи» (Балашова, 2009, с. 82).

Узагальнюючи результати попередніх досліджень зазначимо, що західні теоретики частково розглядають нет-арт як складову культури постмодернізму, акцентуючи увагу на певних критеріях (комунікативність, децентралізованість, інтерпретація, інтерактивність, деконструкція тощо); вони лише констатують факт використання концептів постмодернізму в нет-арті, не зазначаючи їх трансформацій, пов'язаних із впливом сучасних технологій, культури та соціально-політичного контексту. Ґрунтовні наукові розвідки стосуються здебільшого перших етапів розвитку нет-арту і майже не приділяють увагу останньому десятиліттю, протягом якого сталися суттєві зміни в цифрових технологіях та культурі. Більшість дослідників роблять акцент на технологічному, естетичному чи соціально-політичному аспектах, не розглядаючи їх у цілому. Отже, проблема нет-арту потребує спеціальних досліджень.

Мета дослідження. На підставі аналізу основних явищ та творів нет-арту визначити характер його кореляції з провідними концептами культури постмодернізму, виокремити його естетичні якості та функції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нет-арт у сучасному просторі візуальної культури є відносно новим явищем. Нет-арт з'явився у 90-х роках минулого століття разом із появою та стрімким розповсюдженням інтернету, який є одночасно полем його існування та інструментом. Зазначена галузь візуальної практики відрізняється від традиційних, зокрема, образотворчого мистецтва, за формою, а часто – і за змістом. Функціонуючи у віртуальному просторі, нет-арт має значно

інші підходи до формування візуального повідомлення, естетичних та соціальних функцій мистецтва. Розглянемо на прикладі окремих творів як нет-арт співвідноситься з альтернативними до класичного погляду на мистецтво концептами постмодернізму, сформованими такими філософами, як Жан-Франсуа Ліотар, Жан Бодріяр, Жак Дерріда, Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі, які залишаються актуальними і у сучасну цифрову епоху.

Французький філософ Жан-Франсуа Ліотар у своїй книзі «Стан постмодерну» використовує таке поняття, як «метанаративи». Тобто: наднаративи, системи розповідей та ідей, які стосуються базових питань, пов'язаних з життям, зокрема з політикою, культурою, історією, релігією тощо (Ліотар, 1979, ст. XXIV). Характерними ознаками метанаративів є ієрархічність та авторитарність, узагальнення, тобто панування доктрин та ідеологій, які визнаються їх представниками істинними та головними (наприклад, певні політичні чи релігійні течії, напрямки у мистецтві тощо). Ліотар зазначав, що у постмодерному світі метанаративи втрачають свою силу (Ліотар, 1979, ст. XXIV). Сучасна людина вийшла на той рівень, коли не потребує різноманітних надбудов для розуміння світу і себе у світі, тому більш актуальними є свобода вибору без владного контролю та звичайні наративи у своїй багатоваріативності.

Роздроблення метанаративів і пріоритет міні-наративів яскраво відчувається в нет-арті. Специфіка інтернету, орієнтованого на персональні комп'ютери і окремого користувача, ще більше проявила ці характеристики, зробила нет-арт направленим на індивідуальне прочитання, інтерпретацію та неформальність. Поруч з колективними соціально-політичними та морально-етичними проблемами, які часто порушувало класичне мистецтво, у сучасному світі дедалі гостріше постають і проблеми окремої людини. Багато робіт нет-арту інтерактивні, мають різні можливі варіанти прочитання, та дозволяють користувачеві сприймати той чи інший твір, орієнтуючись на власні інтереси, потреби та досвід. Деякі проекти навіть дозволяють глядачеві стати співавтором.

Варто відмітити твори, у яких використовується гіпертекст, що, на відміну від звичайного тексту, має нелінійну структуру та гіперпосилання. Останні дозволяють переходити від

одного тексту до іншого та обирати власний напрямок і порядок отримання інформації та її інтерпретації. Тим самим нівелюється пріоритетність та ізольованість того чи іншого тексту; актуалізується ще одне поняття – «інтертекстуальність», тобто постійна взаємопов'язаність та взаємозбагачення різних текстів.

Яскравим і водночас одним із перших прикладів використання гіпертексту у нет-арті став проєкт американського художника та теоретика Марка Америки «Grammatron» (1997). У складному мультимедійному творі поєдналось багато медіа – гіперпосилання з різноманітними текстами, колажні зображення, аудіофайли з авторським саундтреком від Марка Америки, цифрова анімація, інтерактивні елементи (Amerika, 2011). Марк Америка стверджував, що його «цікавило, як деякі з вигаданих мов, що виходили зі зростаючої сцени нових медіа, можна було використовувати проти себе, щоб терти та/або реміксувати альтернативні дискурси разом, від кіберпанку, діалектичного матеріалізму та каліфорнійської ідеології до експериментальних наративних рифів від таких авторів, як Джеймс Джойс, Арно Шмідт та Жан-Люк Годар» (Amerika, 2011). З новітніми наративами та технологіями він поєднав і стародавню містику – вчення Каббали та легенду про створення Голему. Цей складний та багатограний твір випередив час та передбачив багато речей, які здаються нам дуже звичними зараз, наприклад: спосіб вільного блукання інтернетом (цілеспрямовано, інтуїтивно чи випадково), нав'язлива мережева реклама і спам, цифрові валюти, тема сексу у віртуальному середовищі.

Однією з головних цілей проєкту «Grammatron» є дослідження того, як художнику вибудовувати власний індивідуальний стиль в умовах інформаційного і технологічного перенасичення, яке може шкодити творчості; як використовувати сучасні медіа для просування власних наративів у віртуальному просторі; як у ньому трансформуються поняття суб'єктивності, авторства та читача; як новітні технології впливають на свідомість та ідентичність людини.

Щодо прикладів пріоритету наративів над метанаративами в українському нет-арті можна назвати інтернет-спільноту «Страйк плакат», що виникла під час Революції Гідності. Сутність цієї спільноти, яка являла собою сторінку

на Facebook, полягала у тому, що професійні дизайнери та художники, а також всі бажаючі, могли завантажити свої плакати стосовно актуальних на той час подій у країні. Крім того, на сторінці через посилання на файлообмінник можна було завантажити у гарній якості плакати інших користувачів та роздрукувати їх. В даному випадку розбивається метанаратив авторства на велику кількість анонімних авторів, об'єднаних схожими ідеями, які можуть користуватися роботами один іншого заради спільної мети – боротьби за свободу і гідність. Особливістю даної спільноти було те, що жоден з плакатів, які здебільшого торкалися політичної ситуації в Україні, принципово не був пов'язаний з будь-якою політичною партією.

Наступним важливим концептом постмодернізму, який відображений у сучасному суспільстві, є симулякр. Ідею «симулякру», але під іншою назвою (ейкон та ейдолон), вперше висловив ще давньогрецький філософ Платон, для якого це було штучною репрезентацією реальності, копією копії, яка намагалась повторити навіть не ідеї, а ідеї, які вже втілені в речах.

Філософи у XX столітті знову зацікавились цим поняттям, зокрема дослідником ірраціональності Жоржем Батаєм. Проте, активно використовуватись у постмодерністичному дискурсі воно почало завдяки французькому філософу Жану Бодрію. Він інтерпретував цей термін, як «субституцію, заміну реального знаками реального» та «операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його оперативної копії, метастабільного сигнального механізму, програмованого й бездоганного, що презентує всі знаки реального й поминає всі його несподівані повороти (Бодріяр, 1981, с. 7). З симулякром пов'язана і гіперреальність – реальне «без першопричини та без реальності» (Бодріяр, 1981, с. 6). По суті відбувається поступова підміна звичайної реальності на віртуальну.

Нет-арт прямо пов'язаний з двома цими поняттями, бо існує у просторі інтернету, який складається з різноманітних знаків, символів та образів. Вони, зосереджуючись на звичайній реальності, утворюють нову, віртуальну реальність, яка може впливати на звичайну чи підміняти її. Зазначене можна простежити за шляхами розвитку нет-арту, який в свою чергу відображав шлях розвитку інтернету в цілому.

Як зазначає британська дослідниця Джоанна Зилінська, на початковому етапі формування нет-арту у 90-і роки митці цього напрямку тільки знайомились з можливостями інтернет-середовища, але вже усвідомлювали їх величезний потенціал (Zylinska, 2020, с. 129–130). Вони активно експериментували з новими технологіями (сайтами, мультимедіа, інтерактивними елементами), які ще були у зародковому стані, і багато в чому передбачили майбутнє інтернету (наприклад, як вже згаданий Марк Америка). Але акцент був саме на віртуальному середовищі та технологічності. На перетині 2000-х та 2010-х виник новий напрямок – постнет арт, який змістив акцент з самого інтернету на його соціокультурний вплив на звичайну реальність. Якщо спочатку для людей інтернет був чимось новим і незвіданим, і був доступний далеко не всім, то для наступних поколінь, що виростили в умовах глобального охоплення інтернетом, це явище стало звичним (Zylinska, 2020, с. 130). Інтернет став ще більш персоніфікованим, виникли різноманітні соцмережі та месенджери, які значно спростили комунікацію в інтернеті. Тому таке занурення в інтернет вплинуло не тільки на звичайний устрій та ритми життя, але і на «фізичну» естетику та візуальну культуру (дизайн, образотворче мистецтво, моду тощо). В цьому випадку оригіналами вже були віртуальні знаки та ідеї. Таке заплутане розуміння, де оригінал, а де копія, є характерною ознакою постмодернізму.

Серед прикладів симулякративності та гіперреальності у нет-арті можна назвати творчій дует італо-американських митців Єви і Франко Меттес, також відомий під псевдонімом «0100101110101101.org». Вони є одними з перших представників мережевого мистецтва та онлайн-активізму, а їх проекти, не дивлячись на скандальність та радикалізм, порушують важливі етичні проблеми.

У 1998 році Єва і Франко створили фейковий вебсайт Ватикану. Вони купили доменне ім'я Vaticano.org та скопіювали оформлення, структуру та наповнення з оригінального сайту. Сайт на перший погляд був повністю ідентичний, але були внесені певні правки в священні тексти та тексти з документів Ватикану. Цю підміну виявили лише через рік. За цей час сайт відвідало близько 200 тис. користувачів та було кілька мільйонів переглядів (Mettes, 1998).

У тому ж році вони створили віртуального персонажа на ім'я Дарко Мавер, який нібито мешкав на Балканах і був свідком жорстокої війни. Він робив жахаючі реалістичні скульптури у натуральну величину з різних матеріалів (воск, гума, тканина), які зображали жертв вбивств, а потім розміщував їх у покинутих будівлях у різних локаціях колишньої Югославії. Проте виявилось, що цього митця взагалі не існувало, а фотографії його скульптур виявились фотографіями справжніх вбивств, знайдених в інтернеті (Mettes, 1999). Загибель цього художника, яка ніби сталась у 1999 році під час бомбардувань силами НАТО в'язниці у Подгориці, теж була вигадана. Фото «мертвого» Дарко Сва і Франко Меттес зробили на горіщі свого будинку у Болоньї. Ця містифікація здавалась дуже правдивою і зайшла настільки далеко, що в рамках 48 Венеційської бієнале був проведений ряд посмертних виставок Дарко Мавера, і тільки після їх закінчення творчий дует заявив про те, що цей персонаж, як і його творчість, були повністю вигадані (Mettes, 1999). Головною метою цього проекту була демонстрація того, якими б жахливими та шокуючими не були роботи митців, часто залежних від потреб арт-ринку, справжні жахи, що відбуваються у світі, часто замовчуються та залишаються непоміченими (Mettes, 1999).

Щодо пізніших прикладів нет-арту цього творчого дуєту, які працюють з темами імітації та симулякривності, варто зазначити проєкт «No Fun» (2010) року. На сайті формату чат-рулетки, де у відеотрансляції можуть перетнутись люди зі всього світу, митці розмістили відео, яке імітувало самогубство, та знімали реакцію випадкових глядачів. Реакція людей була різною – від шоку, страху і плачу, до байдужості та навіть веселощів (Mettes, 2010).

Сва і Франко Меттес у своїх творах вийшли за рівень звичайних ігор та інтерактиву, і використовували інтернет для акценту на морально-етичних питаннях, та розуміння меж між приватним і колективним, віртуальністю та реальністю, які у сучасному світі важко відділити одну від одної, і які зараз змішуються в єдину гіперреальність. Це доводить, що нет-арт, який на початку свого існування був зосереджений на технологічній експериментальності, за допомогою постмодерністичних концептів міг порушувати важливі соціальні

теми, а комунікативна спрямованість цифрових технологій зробила цей процес більш помітним та обширним.

У багатьох прикладах нет-арту присутня і так звана деконструкція – концепція, яку зробив французький філософ Жак Дерріда. Ця концепція є протилежною до панувального довгий час логоцентризму, який намагався виокремити щось головне, тоді як інші елементи були другорядними чи витісненими (Derrida, 1998, р. 3). Деконструкція передбачає переосмислення символів та їх взаємозв'язків, як децентралізованих та нестабільних систем, які можуть змінюватись, та міняти свою роль, в залежності від контексту (Derrida, 1998, р. ІХХVІІ). Вона зрівнює елементи: немає головного і другорядного, все пов'язане в одне динамічне багатоваріативне поле.

У нет-арті концепція деконструкції яскраво виражена у так званому глітч-арті – мистецтві, яке використовує різноманітні помилки, дефекти, збої у цифровому середовищі, як художні засоби. Дефекти глітч-арту не тільки не поступаються ідеальним зображенням, але і виступають повноцінними об'єктами та інструментами. Тобто стирається грань між правильним і неправильним, а велике розмаїття можливих форм не фіксуються на чомусь сталому і стабільному, що робить пізнання і творчість необмеженими.

Одними з перших представників глітч-арту, як і нет-арту в цілому, можна назвати голландсько-бельгійську арт-групу Джоді (Jodi). Вони використовували помилки не лише як візуальний елемент, але й робили концептуальні проєкти на їх основі. Їх ранній і найвідоміший проєкт – сайт «www.jodi.org» виглядає як суцільний хаос – набір різноманітних html символів, коду, анімації та зіпсованої графіки. При кожному новому відвідуванні сайт виглядає по-різному, ніби він недороблений чи зламаний. Навігація сайтом відсутня. При переході на посилання можуть з'явитись інші посилання, чи абсурдні тексти, зображення та відео, які не мають сенсу. Все зроблено так, щоб викликати у глядача здивування та заплутаність. Така умисна деконструкція порушує логіку користування сайтом, його оформлення та основні функції. Автори ніби розривають красиву обгортку, та викидають назовні всі неприглядні, неідеальні та неприємні людині інтернет внутрішності,

та перетворюють це в художній вислів. Даний жест можна розуміти як протест проти метанаративу «чистого інтернету» за яким часто ховається маніпулювання людськими думками за допомогою красивого дизайну, зручності і впорядкування.

Проект того ж дуету «GEO GOO» зроблений на основі Google Maps і Google Earth, але таким чином, що карти, і особливо навігація по ним, виглядають дивними та максимально непередбачуваними: постійно змінюються координати та масштаб; мапа з'являється, зникає чи трансформується. Сучасні інтернет-карти позиціонуються, як зручні, точні та детальні. Але Джоді у своєму проекті, гіпертрофуючи та доводячи до абсурду, демонструють те, що ці віртуальні системи насправді можуть бути доволі неточними та маніпулятивними, та у якихось випадках підмінювати реальну картину. Деконструкція у цьому проекті проявляється у виявленні крихкості та нестабільності явищ, яким ми звикли довіряти. Карта, як певна точка опори і спокою розсипається, перетворюється на безглузду гру, де глядач нічого не може контролювати, втрачає зв'язок між віртуальним і реальним. Митці в цьому проекті показали, що користувач, не дивлячись на всю видимість контролюваності і доступності інтернет інструментів, не має влади над ними, та є залежним від заданих сценаріїв та наративів медіакорпорацій. Проект є рефлексією над безвихідністю і обмеженістю вибору в реальному світі під ілюзією багатofункціональності та варіативності віртуального простору.

Постмодерністське поняття ризома також знаходить відображення у практиках нет-арту. Цей термін, використаний Жилем Дельозом та Феліксом Гваттарі, походить від фр. слова «кореневище», та означає певну структуру з різних рівноцінних елементів, пов'язаних між собою, але не маючих домінуючого центру та суворого напрямку (Deleuze, Guattari, 1976, с. 7–8). В сучасній практиці нет-арту простежується тенденція до ризоматичності – роботи часто нелінійні, немає розділення невисоке (елітарне) та низьке мистецтво, різні твори можуть бути зв'язані в тому числі через гіперпосилання.

Проект американської мисткині Моллі Сода «Inbox Full» (2012) – десятигодинний відеоперформанс, в якому вона зачитує приватні повідомлення, надіслані їй незнайомцями на

популярний у той час сайт Tumblr. Тексти в них були різними – від звичайних побутових питань чи компліментів, до вульгарних чи образливих повідомлень. Втім Моллі зачитувала усе підряд у монотонному та беземоційному стилі, тим самим виступаючи ретранслятором соціокультурного зрізу сучасної інтернет-спільноти. Проявом ризоми можна назвати відсутність ієрархії повідомлень – всі вони демонструвались, як рівнозначні, не дивлячись на їх форму і сенс. Одночасно авторка показала поверхневність такого роду комунікації, не дивлячись на великий вибір медіа та контенту, який може запропонувати інтернет. Зазначене також можна розглядати, як нейтральне явище та даність, оскільки розмаїття та багатоваріативність інтернету сприймаються як буденність і тісно пов'язані з нашим реальним життям. Проект можна назвати дослідженням ідентичності людини і того, як вона трансформується під впливом інтернету та розмитих граней між приватним і публічним.

У проекті Рафаеля Розендаля «Abstract Browsing» (2014–...) сайти за допомогою спеціального розширення перетворюються у композиції з різнокольорових прямокутників (Rozendaal, 2014). Кожен сайт виглядає по-різному і сприймається як абстракція. Демонструється гіпертрофований та узагальнений показ структури сайтів – того, що скривається під поверхнею: різноманітних елементів, схем, зображень, таблиць, тексту, які ми не помічаємо та сприймаємо як даність. У цьому також проявляється ризоматичність – сайти, незалежно від тематики (наприклад, сайти політичних партій, магазинів одягу, чи персональних сторінок у фейсбуці), через художнє перевтілення у проекті стають рівними у своєму різноманітті та унікальності. Автор перетворює інтернет в безкінечні полотна, але виходить і за межі інтернету. Він часто подорожує різними сайтами і обирає найбільш вражаючі композиції, з яких потім створює гобелени (Rozendaal, 2014). У «Abstract Browsing» вбачається і намагання сягнути за видимі межі інтернету, естетизувати його внутрішню структуру, і певний протест проти перенасичення інформацією, відсторонення та відпочинок від неї через абстрактне узагальнення та елемент гри.

Варто також відмітити сайт Rhizome.org, який був названий на честь поняття «ризома».

Даний сайт є одним з головних ресурсів, присвячених нет-арту. Назва Rhizome не тільки натякає на ризоматичну сутність нет-арту, але і на саму структуру сайту. Rhizome.org є багатofункціональною платформою. Це потужний архів і база даних, функціонуюча ще з 1998 року, з інформацією від самих перших проявів мережевого мистецтва до сьогоденних актуальних проєктів цього напрямку. Він є також дослідницькою платформою, що вивчає різні форми нет-арту та їх еволюцію. Сайт формує спільноту, яка об'єднує митців і поціновувачів нет-арту та цифрового мистецтва з усіх куточків світу. Матеріалами сайту є – тексти, онлайн-виставки, аудіо-візуальний контент, архіви, форуми, інтерв'ю, які не пов'язані між собою ієрархічно і є рівнозначними між собою. Зазначене підтверджує велике розмаїття різних форм і жанрів інтернет мистецтва, представлених на цьому порталі – від складних мультимедійних проєктів та комп'ютерних ігор до низового мистецтва у вигляді мемів; від інтерактивного розважального мистецтва до політичної сатири та сучасної філософії.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У ході дослідження виявлено, що нет-арт є важливою складовою сучасної візуальної культури, яка корелює з парадигмою постмодернізму за наступними критеріями: пріоритет наративів над метанаративами, деконструкція та ризоматичність як наслідок відмови від ієрархічності та примату влади; нелінійність та багатоваріативність. Теорія симулякрів співпадає з віртуальною сутністю існування творів нет-арту.

Дослідження показало, що у нет-арті, як і у постмодернізмі, кордони між автором

та глядачем нерідко стираються, що робить сучасну цифрову творчість більш колективною, інтерактивною та різноманітною. Попри часте використання іронічної та ігрової форм у творах нет-арту, останні можуть слугувати інструментом, який привертає увагу до суспільних проблем.

Нет-арт є динамічним явищем, що постійно трансформується через стрімкий розвиток цифрових технологій та глобалізаційні процеси: використовується персоніфікований підхід завдяки алгоритмам, враховуючи запити та інтереси авторів і глядачів; через нематеріальну природу інтернету художній об'єкт стає більш гнучким та змінним; важливим стає не тільки художній результат, а й процес та побудова комунікацій; змінюється експозиційний підхід, основним майданчиком мистецтва стають не галереї, а цифрові платформи. Інтерактивність та наявність гіпертексту дозволяють використовувати різні варіанти прочитання творів. Встановлено, що візуальна культура стає більш демократичною, де відсутнє розділення на високе (елітарне) та низьке мистецтво, про що свідчить популярність простих але ємних мемів і глітч-арту (мистецтва, побудованого на помилках та спотвореннях). Нет-арт не тільки продовжує традиції постмодернізму, але і доповнює та модифікує їх, враховуючи сучасні підходи до сприйняття візуального повідомлення, інтерпретації та комунікації.

Подальші дослідження можуть містити аналіз наступних етапів розвитку нет-арту (зокрема, пост-нет арту), його комунікаційних властивостей в епоху соцмереж, ролі використання штучного інтелекту, наявності альтернативних постмодернізму парадигм.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балашова О. Net.Art і парадокси сучасного мистецтва. *Філософська думка*. 2009. № 6. С. 79–90.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
3. Amerika M. GRAMMATRON – by Mark Amerika. 2011. URL: <https://markamerika.com/artworks/grammatron-by-mark-amerika> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / translation from the French and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 632 p.
5. Derrida J. Of Grammatology (corrected edition) / translation from the French by G.C. Spivak. Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 1997. 441 p.
6. Greene R. A History of Internet Art. *Artforum International*. 2000. Vol. 38. С. 162–180. URL: https://monoskop.org/images/c/c5/Greene_Rachel_2000_Web_Work_A_History_of_Internet_Art.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
7. Greene R. Internet Art. London : Thames and Hudson Ltd, 2004. 224 p.

8. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* / translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson. Manchester : Manchester University Press, 1984. 135 p. URL: https://monoskop.org/images/e/e0/Lyotard_Jean-Francois_The_Postmodern_Condition_A_Report_on_Knowledge.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
9. Manovich L. *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2001. 400 p. URL: https://monoskop.org/images/b/b4/Manovich_Lev_The_Language_of_New_Media_2001.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
10. Mettes E., Mettes F. *Darko Maver* (1998-99). 1999. URL: <https://0100101110101101.org/darko-maver/> (дата звернення: 20.10.2025).
11. Mettes E., Mettes F. *No Fun* (2010). 2010. URL: <https://0100101110101101.org/no-fun/> (дата звернення: 20.10.2025).
12. Mettes E., Mettes F. *Vaticano.org* (1998). 1998. URL: <https://0100101110101101.org/vaticano-org/> (дата звернення: 20.10.2025).
13. Paul C. *Internet Art*. London : Thames and Hudson Ltd, 2008. 256 p.
14. Rozendaal R. *Notes on Abstract Browsing*. URL: <https://www.newrafael.com/notes-on-abstract-browsing/#:~:text=Abstract%20Browsing%20is%20a%20project,the%20skeleton%20of%20the%20web.> (дата звернення: 20.10.2025).
15. Zylinska J. *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London : Open Humanities Press, 2020. 176 p.

REFERENCES:

1. Amerika, M. (2011). *GRAMMATRON – by Mark Amerika*. Retrieved from <https://markamerika.com/artworks/grammatron-by-mark-amerika>.
2. Balashova, O. (2009). *Net.Art i paradoksy suchasnoho mystetstva* [Net.Art and the paradoxes of contemporary art]. *Filosofska dumka*, 6, 79–90 [in Ukrainian].
3. Baudrillard, J. (2004). *Simuliakry i symuliaciia* [Simulacra and simulation]. (V. Khovkhun, Trans.). Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
4. Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
5. Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. (G. C. Spivak, Trans.; Corrected ed.). Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
6. Greene, R. (2000). *Web work: A history of Internet art*. *Artforum International*, 38, 162–180. Retrieved from https://monoskop.org/images/c/c5/Greene_Rachel_2000_Web_Work_A_History_of_Internet_Art.pdf.
7. Greene, R. (2004). *Internet Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
8. Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (G. Bennington & B. Massumi, Trans.; F. Jameson, Foreword). Manchester: Manchester University Press. Retrieved from https://monoskop.org/images/e/e0/Lyotard_Jean-Francois_The_Postmodern_Condition_A_Report_on_Knowledge.pdf.
9. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA & London: The MIT Press. Retrieved from https://monoskop.org/images/b/b4/Manovich_Lev_The_Language_of_New_Media_2001.pdf.
10. Mattes, E., & Mattes, F. (1999). *Darko Maver* (1998–99). Retrieved from <https://0100101110101101.org/darko-maver/>.
11. Mattes, E., & Mattes, F. (2010). *No Fun* (2010). Retrieved from <https://0100101110101101.org/no-fun/>.
12. Mattes, E., & Mattes, F. (1998). *Vaticano.org* (1998). Retrieved from <https://0100101110101101.org/vaticano-org/>.
13. Paul, C. (2008). *Digital Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
14. Rozendaal, R. *Notes on Abstract Browsing*. Retrieved from <https://www.newrafael.com/notes-on-abstract-browsing/#:~:text=Abstract%20Browsing%20.>
15. Zylinska, J. (2020). *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London: Open Humanities Press.

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 316.77:008.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-47>

Ярослав БЛИК

доктор філософії PhD, старший викладач кафедри економіки, підприємництва та економічної безпеки, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

Анна БЛИК

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

Бібліографічний опис статті: Білик, Я., Білик, А. (2025). Вплив азійського культурного простору на популярну культуру XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 367–373, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-47>

ВПЛИВ АЗІЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НА ПОПУЛЯРНУ КУЛЬТУРУ XXI СТОЛІТТЯ

Наприкінці XX століття вчені відзначали трансформацію азійських культурних практик та їх адаптацію до західних моделей. Однак ситуація суттєво змінилася: зараз ми спостерігаємо активний вплив азійської культури на світову популярну культуру.

Мета статті – охарактеризувати азійський культурний феномен у глобальній популярній культурі XXI століття, показати масштаби впливу культурних і мистецьких практик Азії на маскульт Європи, Америки та інших регіонів світу.

Методологія дослідження. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що дає можливість комплексно аналізувати вплив азійських культурних практик на популярну культуру XXI століття. Застосування системного та аналітичного методів дослідження разом з аксіологічним підходом дозволило визначити вплив азійської культури на популярну культуру XXI століття, що наочно проявляється передусім у європейському культурному просторі в умовах глобалізації. Така методологічна основа відповідає сутності проблеми, яка порушується авторами.

Наукова новизна – полягає у систематизації та актуалізації глобального впливу азійської культури на прикладі музики, кінематографа та візуального мистецтва.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує поступову трансформацію ролі азійських країн у глобальному культурному процесі – від позиції наслідування та периферійної участі до статусу самостійних суб'єктів творення сучасного мистецтва. У XXI столітті Азія утвердилася як новий центр культурного впливу, що охоплює різні сфери – від музики, кіно та візуального мистецтва до цифрових індустрій. Її зростаюча роль зумовлена поєднанням технологічного розвитку, активного використання інтернет-платформ, формуванням потужних національних брендів і посиленням культурного самовираження, яке приваблює молодіжну аудиторію в усьому світі. Хоча західна культура зберігає свій вплив, вона вже не є єдиним визначальним центром, оскільки сучасний культурний простір дедалі більше набуває поліцентричного характеру.

Ключові слова: сучасне мистецтво, музика, аніме, кінематограф, біснале, візуальне мистецтво, глобалізація, культура, Азія, Європа.

Yaroslav BILYK

Doctor of Philosophy PhD, Senior Lecturer of the Department of Economics, Entrepreneurship and Economic Security, Kherson National Technical University, 11 Instytutaska St, Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

Anna BILYK

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Design, Kherson National Technical University, 11 Instytutaska St, Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

To cite this article: Bilyk, Ya., Bilyk, A. (2025). Vplyv aziiskoho kulturnoho prostoru na populiarnu kulturu XXI stolittia [The influence of asian cultural space on popular culture in the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 367–373, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-47>

THE INFLUENCE OF ASIAN CULTURAL SPACE ON POPULAR CULTURE IN THE 21ST CENTURY

At the end of the 20th century, scholars noted the transformation of Asian cultural practices and their adaptation to Western models. However, the situation has changed significantly: we are now witnessing the active influence of Asian culture on global popular culture.

The purpose of the article – consists of analysing the Asian cultural phenomenon in the global popular culture of the 21st century, demonstrating the extent of the influence of Asian cultural practices on the mass culture of Europe, America and other regions of the world.

Research methodology. In our study, we used an interdisciplinary approach. The use of systematic and analytical research methods, as well as an axiological approach, allowed us to determine the influence of Asian culture on popular culture in the 21st century, which is most clearly manifested in the European cultural space in the context of globalisation. This methodological basis corresponds to the essence of the problem raised by the authors.

The scientific novelty – consists in systematising and updating the global influence of Asian culture using the example of music, cinema and visual arts.

Conclusions. The analysis shows a gradual transformation of the role of Asian countries in the global cultural process – from a position of imitation and peripheral participation to the status of independent creators of contemporary art. In the 21st century, Asia has established itself as a new centre of cultural influence, covering various fields – from music, cinema and visual arts to digital industries. Its growing role is due to a combination of technological development, active use of internet platforms, the formation of powerful national brands and increased cultural self-expression, which attracts young audiences around the world. Although Western culture retains its influence, it is no longer the sole defining centre, as the contemporary cultural space is becoming increasingly polycentric.

Key words: contemporary art, music, anime, cinema, biennale, visual art, globalisation, culture, Asia, Europe.

Актуальність проблеми. В умовах глобалізації культурні процеси набувають світового масштабу. Ще наприкінці ХХ ст. науковці зазначали про небезпеку для азійської цивілізації, пов'язану з її поступовим поглинанням домінуючою європейською та американською культурами. Це проявлялося у впливі на культуру Азії, її поступовому підлаштуванні під західні зразки. Домінування європейської та американської культури відчувалося на кінофестивалях, музичних преміях, мистецьких виставках. Сьогодні ж азійські держави поступово переходять від участі та копіювання до самостійного творення сучасного мистецтва – вони посідають призові місця на Венеційській бієнале, отримують премії «Оскар» та інші міжнародні нагороди, а також проводять власні масштабні

виставкові проекти, зокрема Шанхайське та Стамбульське бієнале.

Отже спостерігається поступове послаблення європейської культурної монополії. Південна Корея, Японія, Китай та Індія формують нові культурні тенденції, що охоплюють музику, кіно й ігрову індустрію

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена проблема має міждисциплінарний характер і перебуває в полі дослідження істориків, політологів, філософів, економістів, культурологів і мистецтвознавців. Протягом останніх років помітно активізувалися дослідження українських авторів, присвячені сучасному мистецтву Азії. Так Георгій Курбанов у статті «Світ аніме та творчість Хаяо Міядзакі» висвітлює фактори, що сприяли поширенню аніме

серед широкої аудиторії. (Курбанов, 2024). Стаття «Манга і аніме в творчості Хаяо Міядзакі» присвячена жанру аніме та його виявам у літературі, мистецтві і, передусім, у кінематографії (Курбанов, 2024). Едуард Дарюга у своїй публікації аналізує японське аніме як глобальний феномен, що істотно вплинув на формування нових культурних норм, естетичних орієнтирів і способів самовираження в сучасному суспільстві (Дарюга, 2024). Заслугує на увагу публікація О. Вишневського про фільм «Паразити» (Південна Корея, 2019), де автор здійснює аналіз фільму з позицій провідних шкіл економічної теорії (Вишневський, 2023).

Науковці Катерина Ткаченко (Китай) і Оксана Петінова (Україна), розглядаючи особливості менеджменту соціокультурної діяльності Китаю, наголошують на тому, що політика КНР у сфері культури останнім часом направлена на підвищення конкурентоспроможності та впливу серед інших країн світу. Вони акцентують увагу на політиці «м'якої сили» в Піднебесній, що надає можливість зберегти культурну спадщину та посилити її вплив на міжнародній культурній арені (Ткаченко, 2021).

Варто зазначити і про китайських дослідників, які друкуються на сторінках наукових видань України, порушують тему про сприяння взаємного обміну між східною і західною культурами. Зокрема, Ло Сяо наголошує на зростанні впливу китайської мови та культури у світі (Ло Сяо, 2025) Темі Китаю в музиці європейських композиторів присвячені дослідження Цзен Тао (Цзен Тао, 2014).

Досліджувана проблематика висвітлюється у численних наукових працях, що охоплюють різні її аспекти. Утім, питання культуро-мистецького впливу азійських країн на масову світову аудиторію досліджуються вперше.

Метою дослідження є виявлення особливостей та масштабів впливу культури і мистецтва Азії на маскульт Європи, Америки та інших регіонів світу, зокрема на формування культурних цінностей, естетичних смаків і моделей споживання у XXI столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Азійські митці та бренди здобувають світове визнання, стаючи символами сучасності та інноваційності. Так відбувається зміщення глобальних культурних центрів і становлення

нової, багатополлярної моделі світової культури. В останнє десятиліття вплив західної культури на світовому ринку поступово слабшає. Натомість азійський культурний простір щороку впевнено розширює свої позиції. «Провідні фахівці з глобального розвитку стверджують, що сьогодні світ починає активно азіанізуватись (стає все більш азійським) і до середини XXI ст. доля Азії може складати понад 50% світового ВВП» (Інтеграційні, 2022, с. 8). Якщо ще у 2010-х роках понад 70% світового розважального контенту припадало на Захід (передусім на США та Європу), то станом на 2025 рік ця частка знизилася приблизно до 55%. Водночас частка Азії зросла з 20–25% до понад 40%, що свідчить про стабільне посилення її впливу майже в усіх напрямках культурної індустрії.

У сфері музичної індустрії Південна Корея постає як один із провідних центрів культурного підйому початку XXI століття. Починаючи з 2013 року, феномен К-пор виходить за межі національного простору, набуваючи ознак глобального культурного явища. Як слушно зазначає Едуард Дарюга, завдяки стратегічному застосуванню інструментів цифрового маркетингу та свідомому поєднанню елементів корейської і західної культурно-естетичної традиції К-пор упродовж менш ніж трьох десятиліть перетворився на привабливий і конкурентоспроможний продукт для західної аудиторії (Дарюга, 2025). Колективи BTS, Blackpink, EXO та інші посіли провідні позиції у світових музичних чартах і сприяли формуванню нового типу міжнародного шоу-бізнесу, заснованого на активній фан-спільноті, продуманій візуальній естетиці та інтеграції східних і західних культурних елементів. Якщо ще у 2010 році частка Азії на глобальному музичному ринку становила близько 30%, то вже у 2025 році вона сягнула понад 45%. Китай і Японія стали одними з п'яти найбільших ринків у світі, а компанії на кшталт Tencent Music Entertainment фактично створили власні екосистеми, які конкурують зі Spotify та Apple Music (IFPI, 2025).

У кіноіндустрії зміни ще очевидніші. Голлівуд поступово втрачає монополію на «всесвітній успіх». Азійські студії дедалі частіше отримують міжнародне визнання. Символічним став фільм «Паразити» (Parasite) режисера Пон Чжун Хо. Як зазначає О. Вишневський, фільм отримав нагороду «Золота пальмова

гілка» на Каннському кінофестивалі 2019 року, ставши першим південнокорейським кіно-проектом, удостоєним цієї відзнаки. На думку дослідника, стрічку високо оцінено критиками за глибокий зміст, динамічний сюжет і майстерну акторську гру (Вишневецький, 2023). Подальше міжнародне визнання фільм отримав у 2020 році, коли став першим неангломовним проектом, відзначеним премією «Оскар» у категорії «Найкращий фільм». Цей успіх засвідчив зміщення центрів культурного впливу та посилив інтерес світової аудиторії до південнокорейського контенту. Уже в 2021 році вибуховий успіх серіалу «Гра в кальмара» (режисер і автор сценарію Хван Дон Хьок) продемонстрував, що навіть формат стрімінгових платформ здатен формувати глобальні тренди, виходячи з азійського культурного контексту. Цікавий коментар щодо серіалу зробив Сергій Манукян. Він відзначає, що невдовзі після його виходу в деяких містах діти почали відтворювати сцени з серіалу, зокрема кидали на асфальт щільні прямокутні конверти, імітуючи визначення переможців і жертв (Манукян, 2025). Все це наочно говорить нам, що розважальні серіали на стрімінгових платформах можуть впливати на поведінку підлітків і формувати нові культурні стандарти, які продовжуються за межами самого шоу. Вже у 2024 році азійський ринок кіно перевищив північноамериканський за касовими зборами – близько 42% проти 38% у США та Канади. Китай став найбільшим кіноринком світу, а Корея, Індія та Японія активно експортують свої фільми та серіали на Netflix, Amazon Prime та Disney+ (Behrens, 2025).

Ігрова індустрія також зазнала величезних змін. Якщо у 2010-му більшість прибутків у відеоіграх генерували американські та європейські компанії, то сьогодні понад 50% глобального доходу припадає на азійські корпорації. Лідерами стали Tencent, NetEase, Sony Interactive Entertainment і Nintendo, які контролюють як мобільний, так і консольний ринки (Newzoo, 2025). Китайські розробники просувають свої ігри на міжнародному рівні – приклади Honor of Kings, Genshin Impact, Black Myth: Wukong – показують, що якість і технології вже не поступаються західним стандартам. Корейська індустрія кіберспорту стала еталоном для всього світу, перетворивши геймінг на професійний спорт і культурний феномен.

У межах азійської (зокрема китайської, японської та корейської) ігрової естетики домінує прагнення до яскравих кольорових палітр, що здатні активізувати емоційну залученість гравця та підсилювати враження від візуального стимулу. Сильна емоційність і наділення образів надреалістичними або стилізованими рисами обумовлюють виникнення художньої дистанції, яка сприяє символічному сприйняттю світу гри як окремої, автономної реальності. Дизайн персонажів у цьому контексті зазвичай ідеалізований, з акцентом на естетичну привабливість, що посилює емпіративну природу взаємодії гравця з образом та формує міфологічно забарвлений наратив. Світ гри вибудовується як міфологічний або фантастичний простір із значною символічною вагою, який дозволяє гравцю виходити за межі реального і долучатися до архетипних сюжетів, закладених у культурних традиціях регіону. Візуальні пріоритети – краса, стиль, атмосфера – у цьому випадку переважають над реалізмом чи соціальною достовірністю, забезпечуючи художню свободу та створюючи унікальну і впізнавану айдентику продукту.

Цей азійський підхід має переваги над європейськи геймдизайном завдяки історично сформованій традиції коміксно-аніме стилю, розвиненій індустріальній інфраструктурі в Японії, Кореї та Китаї, а також високому попиту на емоційно насичені й візуально виразні продукти. Крім того, азійська ігрова культура активно використовує міфологічні та фантастичні елементи, що забезпечують її глобальну привабливість і дозволяють створювати експансивні всесвіти, які вигідно відрізняються від європейських ігор, де частіше простежується соціальний або політичний підтекст. У комерційному вимірі азійська естетика має значний потенціал до масштабування, оскільки яскравість, стилізація й фентезійність є універсальними сигналами розваги, здатними приваблювати широку молодіжну аудиторію.

Натомість західна ігрова індустрія передбачає врахування різноманітних соціальних груп, гендерних ідентичностей, етнічного різноманіття часто супроводжується підвищенням витрат і ризиками зниження комерційної ефективності. Адаптація контенту під ширшу аудиторію передбачає корекцію сценаріїв, візуального стилю та маркетингових стратегій,

що може сповільнювати виробничі процеси й ускладнювати узгодження з ринковими очікуваннями. У результаті компанії іноді втрачають частину традиційної аудиторії, не отримуючи натомість суттєвого приросту нових гравців, що зумовлює зниження прибутковості.

Згідно з даними International Game Developers Association (IGDA), 74% працівників ігрової індустрії вважають, що у їхніх компаніях не забезпечено рівного ставлення до всіх, що свідчить про проблематичність впровадження інклюзивних політик на практиці (Machkovech, 2025).

У дослідженні «DEI is DOA» наголошується, що ініціативи з різноманіття, рівності та інклюзії (DEI) часто виконують лише репутаційну функцію і не приносять реального результату, створюючи ризик неефективного використання ресурсів (Desatoff, 2025). Компанії, які інвестували значні бюджети у просування інклюзії, але не інтегрували її в саму структуру виробництва, зазнали фінансових втрат через низьку рентабельність таких проєктів. Додатково, за даними The Verge після 2023 року спостерігається скорочення бюджетів і посад, пов'язаних із доступністю та різноманіттям, що свідчить про перегляд економічної доцільності подібних ініціатив (Bunting, 2025).

У цілому азійська модель геймдизайну, орієнтована на візуальну емоційність, художню естетику та атмосферність, демонструє вищу економічну стабільність і стійкість до зовнішнього політичного тиску. Її успіх полягає в здатності створювати універсальні, естетично довершені й культурно привабливі світи, які не потребують надмірних соціальних адаптацій,

що зрештою зумовлює їхню конкурентну перевагу над європейськими інклюзивними моделями геймпроектування.

Помітною є участь азійських держав, зокрема Китаю, у провідних міжнародних мистецьких бієнале. У 1999 році вперше художник із Китаю Цай Гоцян отримав престижну нагороду «Золотий лев» (Chow, 2019). Особливо яскрава була участь Китаю у 58-й Венеційській бієнале, що відбувалася з 11 травня по 24 листопада 2019 року. Куратор китайського павільйону Ву Хунлян поставив за мету створити експозицію, яка б підкреслювала спільні риси між сучасним китайським суспільством та глобальним світом, акцентуючи на універсальності соціальних і культурних процесів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, у XXI столітті Азія утвердилася як новий центр культурного впливу, що охоплює різні сфери – від музики, візуального мистецтва й кіно до індустрії відеоігор. Її зростаюча роль пояснюється поєднанням технологічного розвитку, розвинених інтернет-платформ, потужних національних брендів і виразного культурного самовираження, яке приваблює молодіжну аудиторію в усьому світі. Хоча західна культура зберігає свій вплив, вона вже не є єдиним визначальним центром, адже світовий культурний простір набуває поліцентричного характеру: поряд із Лос-Анджелесом і Лондоном дедалі більшого значення набувають Сеул, Токіо і Пекін. Водночас західна культура дедалі частіше демонструє ознаки кризи ідентичності, зумовленої глобалізаційними процесами та зміщенням культурних орієнтирів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вишневецький О.С. Економтеоретичний кіноклуб Інституту економіки промисловості НАН України «Паразити» (Південна Корея, 2019) Економіка промисловості. 2023. № 2 (102) С. 110-114
2. Дарюга Е. Феномен К-пор у контексті глобальної культури цифрової епохи. Культурологічний альманах. Вип. 1 (13), 2025. С. 188-200. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.21>
3. Дарюга Е. Японська аніме-культура як глобальний феномен сучасного суспільства. Філософський дискурс XXI століття: зміст, перспективи, соціально-практичні виміри: науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії, до 190-річчя Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 150-154. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-453-8-45> (дата звернення 17.09.2025).
4. Інтеграційні процеси в Азії та Африці як складова світового історичного розвитку (кінець XX – початок XXI століття) : монографія / за заг. ред. В.О. Шведа, пер. англ. Прип'ік Є.О., Кравченко М.В. Київ: ДУ «Інститут всесвітньої історії НАН України», 2022. 285 с.
5. Курбанов Г. Манга і аніме в творчості Хаяо Міядзакі. Екранні мистецтва. 2024. № 34. С. 166-173. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305211> (дата звернення 5.09.2025).

6. Курбанов Г. Світ аніме та творчість Хаяо Міядзак Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 71, том 2, 2024. С.79-86. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71212> (дата звернення 5.09.2025).
7. Ло Сяо. Ініціатива «один пояс, один шлях» у векторі поширення китайських цінностей. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич. 2021. Вип. 43. Том 2. С. 28-33. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-5> (дата звернення 18.09.2025).
8. Манукян С. «Гра в кальмара» людина в світі сучасного капіталізму. *Вісник ХНУ. В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перепетії»*. 2025. Вип. 72. С. 177-182.
9. Ткаченко К., Петінова О. Особливості менеджменту соціокультурної діяльності Китаю. The 1st International scientific and practical conference: Modern science: innovations and prospects SSPG Publish, Stockholm, Sweden. 2021. P. 381-383.
10. Цзен Тао. Еволюція засад образно-стильової взаємодії на векторі «Схід-Захід» у різних жанрах музичного мистецтва Європи XVII – XX століть. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. № 3. Тернопіль, 2014. С. 121-127.
11. Behrens V. WIPO. Global Film Production 2025. URL: https://www.wipo.int/en/web/global-innovation-index/w/blogs/2025/global-film-production?utm_source= .
12. Bunting G. The Verge. Gaming industry accessibility cutbacks? https://www.theverge.com/games/669419/gaming-industry-accessibility-cutbacks?utm_source= (дата звернення: 21.09.25).
13. Chow V. Only Soft Power Can Last: How China's Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence. NEWS.ARTNET. 2019. № 15. URL: <https://news.artnet.com/art-world/china-pavilion-at-venice-biennale-2019-1546795> (дата звернення 18.09.2025).
14. Desatoff S. GameDaily.biz . IGDA finds that 74 % of workers believe games industry lacks equal treatment. URL: https://www.gamedaily.biz/igda-finds-that-74-of-workers-believe-games-industry-lacks-equal-treatment/?utm_source= (дата звернення: 1.10.25).
15. IFPI. Global Music Report 2025. State of the Industry URL: chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpcgclefindm-kaj/https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2024/03/GMR2025_SOTI.pdf.
16. Machkovech S. GameDeveloper . What's really happening inside the game industry's diversity efforts? URL: https://www.gamedeveloper.com/marketing/whats-really-happening-inside-the-game-industrys-diversity-efforts?utm_source= (дата звернення 1.10.25)
17. Newzoo. Global Games Market Report 2024 (Free version) URL: <https://newzoo.com/resources/trend-reports/newzoos-global-games-market-report-2024-free-version>.

REFERENCES:

1. Vyshnevskiy, O.S. (2023). Ekonomteoretychnyi kinoklub Instytutu ekonomiky promyslovosti NAN Ukrainy «Parazyty» [Economic theoretical film club of the Institute of Industrial Economics of the National Academy of Sciences of Ukraine "Parasites"]. *Ekonomika promyslovosti*, 2 (102), 110-114 [in English].
2. Dariuha, E. (2025). Fenomen K-pop u konteksti hlobalnoi kultury tsyfrovoy epokhy [K-pop phenomenon in the context of global culture of the digital age]. *Kulturolohichniy almanakh*, 1 (13), 188-200. [in Ukrainian].
3. Dariuha, E. (2025). Yaponska anime-kultura yak hlobalnyi fenomen suchasnoho suspilstva. Filosofskiy dyskurs KhKhI stolittia: zmist, perspektyvy, sotsialno-praktychni vymiry: naukovyi kruhlyi stil do Mizhnarodnoho dnia filosofii, do 190-richchia Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova [Japanese anime culture as a global phenomenon of modern society. Philosophical discourse of the 21st century: content, perspectives, socio-practical dimensions: a scientific round table for the International Day of Philosophy, for the 190th anniversary of Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University]. 150-154. [in Ukrainian].
4. Shveda, V.O. Prypyk, Ye.O. Kravchenko, M.V. (2022). Intehratsiini protsesy v Azii ta Afrytsi yak skladova svitovoho istorichnoho rozvytku kinets KhKh – pochatok KhKhI stolittia [Integration processes in Asia and Africa as a component of world historical development end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Instytut vsesvitnoi istorii NAN Ukrainy*, 285. [in Ukrainian].
5. Kurbanov H. (2024) Manha i anime v tvorchosti Khaiiao Miiadzaki. Ekranni mystetstva [Manga and anime in the work of Hayao Miyazaki. *Screen arts*]. 34, 166-173 [in Ukrainian].
6. Kurbanov, H. Svit anime ta tvorchist Khaiiao Miiadzaki [The world of anime and the work of Hayao Miyazaki]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 71, 2, 79-86 [in Ukrainian].
7. Lo, Siao. (2021). Initsiatyva «odyn poias, odyin shliakh» u vektori poshyrennia kytaiskykh tsinnostei [The initiative "One Belt, One Road" in the vector of the spread of Chinese values]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho der zhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka Vyp*, 43. 2. 28-33. [in Ukrainian].

8. Manukian S. (2025). "Hra v kalmara": liudyna v sviti suchasnoho kapitalizmu ["Squid Game": A Person in the World of Modern Capitalism] Visnyk KhNU Karazina. Seriya "Filosofia. Filosofski perepetii" Vyp, 72, 177–182 [in Ukrainian].
9. Tkachenko, K. Petinova O. (2021). Osoblyvosti menedzhmentu sotsiokulturnoi diialnosti Kytaiu [Peculiarities of the management of social and cultural activities in China]. The 1st International scientific and practical conference: Modern science: innovations and prospects SSPG Publish, 381-383 [in English].
10. Tszen, Tao. (2014). Evoliutsiia zasad obrazno-stylovoi vzaiemodii na vektori «Skhid-Zakhid» u riznykh zhan-rakh muzychnoho mystetstva Yevropy KhVII – KhKh stolit [The evolution of the principles of figurative and stylistic interaction on the "East-West" vector in various genres of European musical art of the 17th – 20th centuries]. Naukovi zapysky Ternopilskoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya Mystetstvoznavstvo, 3, 121-127 [in Ukrainian].
11. Behrens, V. (2025). Global Film Production 2025. WIPO. [in English].
12. Bunting, G. (2025). Gaming industry accessibility cutbacks? The Verge. [in English].
13. Chow V. (2019). Only Soft Power Can Last’: How China’s Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence. NEWS.ARTNET, 15. [in English].
14. Desatoff, S. (2021). IGDA finds that 74 % of workers believe games industry lacks equal treatment. GameDaily.biz. [in English].
15. IFPI. (2025). Global Music Report 2025. [in English].
16. Machkovech, S. (2024). What’s really happening inside the game industry’s diversity efforts? GameDeveloper. [in English].
17. Newzoo. (2024). Global Games Market Report 2024. [in English].
18. Zhang, C. (2024). Artist – Cai Guo-Qiang. 2024. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

UDC 7.021.2:069.532+7.091.8'06]=161.2(100)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-48>**Serhiy HAVRYLOVYCH***PhD student at the Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015***ORCID:** 0009-0007-5013-6087

To cite this article: Havrylovych, S. (2025). International exhibition practices of contemporary Ukrainian art: new functional dimensions in the case of the exhibition “Ukraine. Under a Different Sky”. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 374–384, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-48>

INTERNATIONAL EXHIBITION PRACTICES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: NEW FUNCTIONAL DIMENSIONS IN THE CASE OF THE EXHIBITION “UKRAINE. UNDER A DIFFERENT SKY”

The cultural analysis of the exhibition of contemporary Ukrainian art Ukraine. Under a Different Sky (Warsaw, 2022–2023) reveals a complex phenomenon of the archive of memory and the theme of decoloniality. The study aims to identify the phenomenon of exhibition practices in contemporary Ukrainian art that embody the functions of a memory archive, decolonial expression, and cultural interaction, as exemplified by the exhibition Ukraine. Under a Different Sky. The research demonstrates that the exhibition operates as a documentary project of visual art and as a form of international engagement with performative elements. It seeks to comprehend the collective memory of tragic events and to represent Ukraine's independent cultural subjectivity within the global context of creative processes.

The methodological foundation integrates established principles of systematism, historicism, universal interconnection, and objectivity; cultural, art historical, and historical approaches; general scientific methods such as analytical, phenomenological, and explanatory; and methods of observation, comparison, and modeling. These approaches define the specifics of postcolonial and decolonial studies as well as the concept of soft power in cultural relations. The study employs a qualitative case study and discourse analysis of curatorial texts, artistic statements, and critical reviews. A comparative analysis considers other exhibition projects in London, Berlin, and Kaunas, which collectively illustrate a network-based strategy of Ukraine's international representation through art exhibition practices.

The research novelty lies in interpreting the exhibition as a mechanism of decolonial affirmation through cultural interaction, which helps the international community comprehend the ongoing Russian–Ukrainian war and express solidarity with the Ukrainian nation. For the first time, the study demonstrates that the dynamics of displaying antiwar artworks—beyond their educational, ideological, aesthetic, and social-regulative roles—also activate communicative, psychotherapeutic, suggestive, informational, modeling, and prognostic functions, while evoking catharsis and fascination. This dynamic reveals the interplay between the traumatic experience of war and active cultural and creative self-expression.

The study concludes that the analyzed international exhibition Ukraine. Under a Different Sky, by Ukrainian artists, emerged not only as an artistic event but also as a representative form of cultural self-expression of the nation—a call from Ukraine to the global community to stop the Russian terrorist state. Through artistic means, each work in the exhibition contributes to forming a shared narrative about the Ukrainian people's national liberation war against the occupier while simultaneously serving as a testimony to this struggle.

Key words: exhibition practices, visual art, cultural interaction, cultural dialogue, decolonial representation, memory and trauma, war.

Сергій ГАВРИЛОВИЧ*аспірант катедри гуманітарних дисциплін, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015***ORCID:** 0009-0007-5013-6087

Бібліографічний опис статті: Гаврилович, С. (2025). Міжнародні виставкові практики сучасного українського мистецтва: нові функціональні виміри на прикладі експозиції «Україна. Під іншим небом». *Fine Art and Culture Studies*, 5, 374–384, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-48>

МІЖНАРОДНІ ВИСТАВКОВІ ПРАКТИКИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА: НОВІ ФУНКЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ НА ПРИКЛАДІ ЕКСПОЗИЦІЇ «УКРАЇНА. ПІД ІНШИМ НЕБОМ»

Культурологічний аналіз виставки сучасного українського мистецтва «Україна. Під іншим небом» (Варишва, 2022–2023) допоміг виявити комплексний феномен архіву пам'яті й тему деколоніалізму. **Мета дослідження** – виявлення феномену виставкових практик сучасного українського мистецтва, де проявилися функції архіву пам'яті, деколоніального висловлення та культурних взаємин, на прикладі виставки «Україна. Під іншим небом». Доведено, що експозиція функціонує як документальний проєкт візуального мистецтва та форма міжнародних взаємин з елементами перформансу, спрямована на осмислення колективної пам'яті про трагічні події та репрезентації самостійної культурної суб'єктності України у глобальному контексті творчих процесів.

Методологічна основа дослідження поєднує усталені принципи системності, історизму, всезагального зв'язку, об'єктивності; культурологічний, мистецтвознавчий, історичний підходи; загальнонаукові методи (аналітичний, феноменологічний, пояснення) та методи спостереження, порівняння, моделювання, які визначають особливості постколоніальних і деколоніальних студій, а також концепцію «м'якої сили» культурних взаємин. Використано метод якісного кейс-стаді та дискурс-аналіз кураторських текстів, художніх висловлювань і критичних відгуків. У компаративному аналізі розглянуто інші виставкові проєкти у Лондоні, Берліні та Каунасі, що загалом ілюструють мережеву стратегію міжнародної репрезентації України завдяки виставковим практикам мистецтва.

Наукова новизна полягає у трактуванні виставки як механізму деколоніального утвердження завдяки культурним взаєминам, що сприяє міжнародній спільноті осмислити теперішню російсько-українську війну й виявити солідарність із українською нацією. Уперше показано, що динаміка експозиції художніх робіт на антивоєнну тематику, окрім просвітницько-ідеологічної, естетично-виховної, соціально-регулятивної, компенсаторної функцій, активізує комунікативну, психотерапевтичну, сугестивну, інформаційну, моделюючу, прогностичну функції, катарсис, фасцинацію, і проявляє взаємодію травматичного досвіду війни та активного культурно-творчого самовираження.

Висновок дослідження полягає у тому, що проаналізована закордонна виставка «Україна. Під іншим небом» вітчизняних митців постала не лише мистецькою подією, а й репрезентативною формою культурного самовираження нашого етносу, зверненням-закликом України до світової спільноти зупинити російську державу-терориста. Засобами художнього вираження кожен твір колекції виставки долучився до формування спільного наративу про національно-визвольну війну українців проти окупанта й водночас став свідченням цієї боротьби.

Ключові слова: виставкові практики, візуальне мистецтво, культурна взаємодія, культурний діалог, деколоніальна репрезентація, пам'ять і травма, війна.

Relevance of the Study. By the end of the first quarter of the twenty-first century, humanity had been witnessing profound transformations across nearly all spheres of life. These shifts are evident in political, economic, and cultural domains, but they become most striking against the backdrop of contemporary wars. Russia's full-scale invasion of Ukraine on February 24, 2022, confirmed the ongoing and relentless struggle of the Ukrainian nation against Russian aggression—not only as a military conflict but also as a confrontation unfolding across informational, ideological, symbolic, cultural, and, ultimately, existential dimensions.

Amid the current Russian–Ukrainian war, which has become a battle for Ukraine's survival, contemporary Ukrainian art has emerged as a robust visual response to the war terrorism of Putin's regime. It has evolved into a crucial instrument for documenting the occupier's crimes, reflecting the heroic resistance of the Ukrainian army, and establishing itself as a significant medium of international communication

(Gavryliuk et al., 2025). Artistic projects that respond to the war stand out not only for their aesthetic qualities but also for their documentary, commemorative, and intercultural functions (Biedarieva, 2021; Lee, 2022). They create a visual archive of the present that captures tragic events and, as Foster observes, serves as a mechanism for rethinking and interpreting them within the global cultural context (Foster, 2004).

A special place in this process belongs to international exhibitions of Ukrainian artists, which have become vital platforms for cross-cultural dialogue. Among recent exhibition practices, one event stands out for its profound philosophical dimension: *Ukraine. Under a Different Sky*, presented in Warsaw from November 4, 2022, to May 14, 2023, at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, the former residence of Polish King Augustus II (Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, n.d.).

The academic significance of studying the exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* is driven

by several key factors. First and foremost, it lies in the importance of the chosen location, which carries profound symbolic meaning. Poland, having accepted the most significant number of Ukrainian refugees and become a prominent political and military ally of Ukraine, has demonstrated an unprecedented level of public and governmental solidarity (Demchuk & Krayevska, 2023). Hosting a large-scale exhibition of contemporary Ukrainian art on the theme of the current Russian–Ukrainian war at one of Warsaw’s leading state cultural institutions signifies more than an artistic collaboration—it stands as a clear act of bilateral cultural diplomacy (Bharti et al., 2024).

The complex history of Polish–Ukrainian relations continues to resonate in the development and growth processes of these two neighboring nations (Zhurzhenko, 2024). However, the tragic events following Russia’s full-scale invasion of Ukraine in 2022 have led to positive transformations in bilateral relations as a response to shared threats (Pietrzak, 2024; Rad, 2024). The exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* at the Ujazdowski Castle has established itself as a culturally oriented event within the new geopolitical reality, where creative and intellectual products serve as tools for strengthening strategic partnerships among democratic societies.

The scale and representativeness of the exhibition are remarkable: more than 200 works by 32 artists. This scope enables us to assert that the exhibition comprises one of the most comprehensive collections of contemporary Ukrainian wartime art (Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, n.d.). Based on these considerations, a need emerged for a comprehensive cultural analysis of the themes, imagery, and artistic techniques employed by Ukrainian artists to comprehend the traumatic experience of war and to represent it through their works.

Despite the broad media coverage of *Ukraine. Under a Different Sky* has not yet received an in-depth scholarly examination (PolskieRadio, 2022; Destination City Guides By In Your Pocket, n.d.; Bernat, 2022; Ministry of Culture and National Heritage, 2022). Existing publications remain informational or popular in nature, while a comprehensive cultural study that could reveal their artistic, political, and socio-psychological dimensions is still lacking. This article presents selected results of such an analysis,

focusing not on the concept of static artwork placement but on the complex form of creative and exhibition communication within international exhibition practices and processes of cultural interaction.

Analysis of Recent Research and Publications. A comprehensive analysis of the exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* required an interdisciplinary theoretical framework that enabled the integration of memory studies, the theory of cultural diplomacy, poststructuralist concepts of the archive, and decolonial studies.

To understand the role of art in processing collective trauma, it was essential to refer to works examining the cultural mechanisms of commemorating historical memory (Assmann, 2008). In times of war, art serves as a form of emotional expression and documentation, providing testimony, support, and rehabilitation for those affected by trauma (Diatel et al., 2025). Researchers emphasize the therapeutic function of art in alleviating psychological stress resulting from war experiences (Spiegel et al., 2006). Therefore, antiwar exhibition practices represent a form of engagement with collective memory, inviting viewers to participate emotionally and intellectually through “empathetic vision” and a shared connection with the witnesses of tragic events (Bennett, 2005).

To grasp the significance of *Ukraine. Under a Different Sky*, within the context of international representation, it was also necessary to explore the mechanisms of cultural diplomacy and the effectiveness of soft power. Cultural diplomacy serves as an instrument of foreign policy, promoting national culture and expressing a nation’s identity to foster mutual understanding and strengthen international cooperation (Cummings, 2003). Exhibition practices in the visual arts serve as an effective mechanism of soft power, shaping a positive image of the state, promoting cultural values, and countering hostile narratives (Nye, 2017). Under the conditions of the Russian–Ukrainian war, cultural and artistic events—particularly exhibition practices—serve as powerful channels of communication that expose political crimes, critique governmental and institutional passivity toward military aggression, and, conversely, promote intercultural understanding to prevent future conflicts (Maftai & Popa, 2021; Toukan, 2021).

Michel Foucault's concept of the archive provides a valuable framework for interpreting exhibition practices as a form of constructing memory. According to Foucault, the archive is not merely a repository of documents but a structure that defines the limits of cultural articulation and meaning, requiring deliberate preservation (Foucault, 2003). The selection, interpretation, and representation of materials never occur neutrally; various factors shape them and, in turn, influence the formation of collective memory (Lohvinenko, 2025). Considering the exhibition as a curatorial project—an intentionally constructed “archive”—makes it possible to analyze which version of historical memory about the war it produces (A. Jones et al., 2022).

The theoretical framework of this study draws on the concept of the “decolonial turn” in contemporary Ukrainian art (Mignolo, 2007; Tlostanova, 2012). This research follows Svitlana Biedarieva's argument that postcolonial and decolonial approaches require a clear distinction. The postcolonial condition refers to the geopolitical reality that emerges after the end of colonial rule, necessitating a reevaluation of that experience. According to Biedarieva, Russia's full-scale aggression has accelerated decolonial processes in Ukrainian culture (Biedarieva, 2022). As Oksana Semenik notes, decolonial practices now go beyond reactive responses—they form an active strategy of redefinition that generates new knowledge through reattribution, revision of museum descriptions, and the restoration of Ukrainian cultural subjectivity within international institutions (Vovk, 2023). Other scholars also observe that after 2022, both academic and artistic practices have shifted from postcolonial studies toward an active decolonial discourse (Foley & Unkovski-Korica, 2025). The exhibition in Warsaw thus emerges as one of the most significant and large-scale international manifestations of this decolonial turn.

The study aims to identify the phenomenon of exhibition practices in contemporary Ukrainian art that reveal the functions of the memory archive, decolonial expression, and cultural interaction, as exemplified by the exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* as a case study. Particular attention focuses on how artistic imagery represents Ukraine's public image during the war.

Presentation of the Main Research Material. “Under a Different Sky”: The Curatorial

Framework and Symbolic Space. The analysis of any exhibition practice begins with its conceptual framework—the title, curatorial text, and spatial context. The title *Ukraine. Under a Different Sky* carries strong metaphorical potential. As noted by the Ambassador of Ukraine to Poland, Vasyl Zvarych, it directly points to the rethinking of a familiar symbol: the sky, traditionally associated with peace, has in the wartime context acquired the opposite meaning—as a source of “mortal danger” (Vogue Ukraine, 2022). At the same time, the expression “under a different sky” can be interpreted as an image of forced displacement experienced by a large part of Ukraine's population.

In the curatorial text prepared by Victoria Burlaka, Beata Lupinska-Rytel, and Marcel Skierski, the authors proposed a central analytical idea crucial for interpreting the exhibition: the period of wartime oppression became for the artists a moment of “artistic enlightenment.” This formulation deliberately shifts the focus from the artist's position as an observer to that of an active subject who finds creative strength even in the midst of destruction. The declared goal of the exhibition—to present documented crimes committed by the Russian armed forces and to appeal to the international community—defines its dual function: to bear witness and to persuade (Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, n.d.).

The Ujazdowski Castle in Warsaw holds a significant representative role in international exhibition practices. As a historical monument tied to Poland's past and an original architectural and fortification structure, it adds symbolic depth to the event. Presenting a Ukrainian exhibition in this prestigious state institution exemplifies intercultural interaction and symbolizes Poland's support for its neighboring state (ACCR, n.d.). This act goes beyond providing exhibition space—it signifies institutional recognition of the Ukrainian narrative within Poland's official cultural sphere, amplifying the exhibition's diplomatic and cultural resonance.

The Aesthetics of Trauma: Exhibition Practices as Archive and Testimony. One of the key functions of the exhibition is to document and archive the visual evidence of war. In this respect, the exposition reflects the concept of the archive as a system that shapes and structures memory (Foucault, 2003). By selecting more than 200 works by 32 artists,

the curators intentionally constructed a coherent narrative of wartime reality (Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, n.d.). This “archive of trauma” engages viewers on an emotional level while serving as a documentary witness that represents wartime events through the language of visual art.

Photographic works play a crucial role in preserving archival memory. A striking example is the photograph by Oleksiy Furman depicting 76-year-old Volodymyr Tykhonov opening the door of his bullet-ridden garage in the village of Zahaltsy (Artmap, n.d.). The image embodies the concept of war by focusing not only on destruction but also on the resilience of the human spirit in the face of profound adversity. A similar message resonates in Roman Bordun’s photograph capturing the interior of an apartment in Irpin after the Russian artillery shelling of the city (Dreams & Design, 2022). The image powerfully asserts that, despite the loss of home and personal space due to the violence of war, the unbroken faith in victory endures.

The exhibition’s installation pieces extend the viewer’s experience of witnessing, shifting perception from a two-dimensional observation to a spatial and immersive engagement. For instance, Yuriy Bolsa’s installation features sharp metal airplanes resembling paper ones that surround the figures of a man and a child. The angular forms and expressive lines evoke a sense of confinement and anxiety for the fate of these figures (The Warsaw Voice, 2022, p. 22). Visitors do not merely observe the scene from the outside; they find themselves within the work, sensing danger and emotionally reliving the tense, fearful moments experienced by Ukrainians during the war.

From Testimony to Resistance: Visual Markers of Decolonial Subjectivity. One of the most striking features of the exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* lies in its representation of the decolonial process in Ukrainian culture. Many works illustrate a transition from the passive experience of observing the inevitable to active resistance against destructive realities—a search for self-determination in how to live in the present and shape the future. These artworks do not merely appeal to empathy; they call for action, envisioning a victorious future and asserting the inevitability of overcoming the aggressor.

Within this exhibition, Oleksiy Sai’s series *Bombed* powerfully conveys the theme of

resilience. The artist transforms already completed paintings through deliberate physical destruction—he rubs, sands, and drills holes into them—turning the works into abstract compositions that resemble aerial photographs of cratered landscapes (Dreams & Design, 2022; Sutton, 2023). This method of intentional mechanical damage to something once beautiful symbolically directs the viewer toward reflection on trauma, endurance, and the unbroken will of the Ukrainian nation.

While Sai’s works represent restrained resistance, Kharkiv sculptor Dmytro Iv’s installation *Застрелися* (“Shoot Yourself”) embodies open confrontation and emotional defiance toward aggression (RBC-Ukraine, 2022). The title issues a radical message to the aggressor—the leader of terrorist Russia—and becomes a symbolic counterattack calling for his self-destruction. The work marks a shift from defensive expression to active visual resistance, one of the defining characteristics of the anti-colonial struggle (see Figure 1).

The participation of Maria Kulikovska, who presented ceramic works (Vinnichenko & Kulikovska, n.d.), demonstrates the chronological continuity of the decolonial process. A displaced artist from Crimea, Kulikovska connects her works thematically to two pivotal moments—the beginning of Russian aggression with the annexation of the peninsula in February 2014 and the full-scale invasion of Ukraine on February 24, 2022. Through her art, she emphasizes that the current Russian–Ukrainian war is part of a continuous historical trajectory.

The Exhibition as an Act of Cultural Relations. The exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* exemplifies the practice of cultural diplomacy in action. Its curatorial design creates a communicative environment that integrates aesthetic, ethical, and emotional dimensions—each inviting the viewer to engage deeply with the wartime experience of Ukrainians. As Eliza Garnsey argues, exhibition practices within cultural diplomacy serve as instruments of symbolic mediation, shaping international perceptions of a nation through visual narratives that merge aesthetic and political meaning (Garnsey, 2019).

The themes and imagery of the works counter disinformation spread by Russian propaganda by presenting visual evidence of aggression. At the same time, the exhibition’s collection introduces



Fig. 1. Застрелися installation by sculptor Dmytro Iv, exhibited during Ukraine. Under a Different Sky at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw.

(Photograph by Serhiy Havrylovych, January 7, 2023.)

the international community to a multidimensional image of Ukraine. This nation unites the experience of loss with the resilience of its ethnocultural identity amid armed resistance. Beyond this, the exhibition by Ukrainian artists also sought to strengthen emotional and cultural ties with Poland, particularly within the broader cultural and social context of Polish–Ukrainian relations.

Comparative Context: Strategies of International Representation. The exhibition *Ukraine. Under a Different Sky* became part of the growing network of cultural interactions that emerged across Europe following Russia's full-scale invasion of Ukraine. Analyzing contemporary high-profile projects reveals different yet interconnected strategies of international representation of Ukrainian culture.

While the Warsaw exhibition of Ukrainian artists focused on documenting first-hand wartime experiences and exposing the terror inflicted by the Russian Federation, the exhibition *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine 1900–1930s*, presented in several Western European capitals, including London, employed the idea of cyclical actualization and a retrospective strategy (Royal Academy of Arts, n.d.; Museo Nacional

Thyssen-Bornemisza, n.d.). This approach enabled curators to trace, on the one hand, the integration of Ukrainian avant-garde art into the broader European modernist movement, and on the other, to highlight the distinctiveness of Ukraine's artistic tradition, particularly in contrast to Russian culture. The evacuation of valuable twentieth-century Ukrainian artworks from Kyiv museums during missile attacks and their subsequent display in major European museums added profound symbolism to the project, turning it into a gesture of international solidarity (Cumming, 2024). The retrospective exhibition *In the Eye of the Storm* demonstrated the continuity of Ukraine's national culture, which, despite the destructive challenges of today's war, remains an integral part of shaping the shared history of democratic Europe.

A distinct curatorial strategy defined the project *Timeless: Contemporary Ukrainian Art in Wartime*, presented at the Bode Museum in Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, n.d.). The exhibition presented artworks from 2014 to 2022 as photographic reproductions placed alongside classical examples of European art. This juxtaposition integrated the Ukrainian wartime experience into a broader

dialogue on universal human themes—suffering, conflict, and resilience—depicted by artists from different eras and cultures. At first glance, this eclectic composition appeared multidirectional. However, the exhibition ultimately revealed the “timelessness” of human emotions, actions, traumas, and experiences, confirming the historical continuity of meanings and visual archetypes.

The triennial Ukrainian Cross-Section: UKRAINE! UNMUTED in Kaunas (Lithuania) introduced an entirely distinct curatorial approach. The project explicitly addressed decolonial processes that have continued since the dissolution of the Soviet Union. The title UNMUTED symbolically expresses the central goal—to restore Ukraine's cultural voice after centuries of suppression by imperial Russian narratives (Ukrainian Cross Section, n.d.). Acting as a translator of Ukrainian art for an international audience, the project emphasized that the war embodies the price Ukraine pays to make its voice heard (European Capital of Culture, 2022).

These curatorial concepts highlight the distinctive nature of Ukraine. Under a Different Sky, whose strength lies in its focus on contemporary antiwar creativity and its dual narrative—documenting trauma and manifesting resistance. The London exhibition revisited the historical past, the Berlin show reflected on the universal human condition, and the Kaunas triennial articulated decolonial theory in the present. In contrast, the Warsaw exhibition served as a dynamic platform for interpreting the lived wartime experience in real time through multiple artistic and communicative dimensions.

Conclusions and Prospects for Further Research. The exhibition Ukraine. Under a Different Sky emerged as a significant cultural

phenomenon, utilizing the language of art to document, interpret, and communicate the Ukrainian experience of war. It demonstrates that in the context of armed conflict, artistic practice has shifted its thematic focus and redefined several of its functions. In addition to its traditional epistemological, didactic, aesthetic, social-regulative, and compensatory roles, it has deepened its communicative, psychotherapeutic, suggestive, informational, modeling, and prognostic functions, along with its capacity for catharsis and fascination. One of the key functions—the communicative one—has strengthened international cultural interaction by merging resistance to evil with diplomatic mediation through the *soft power* of art presented in exhibition form.

The exhibition's narrative weaves together the themes of trauma and resistance, fostering empathy among international audiences for those affected by the war. Compared with other exhibition projects in London, Berlin, and Kaunas, the Warsaw exposition highlights distinct yet interconnected dimensions of cultural interaction—from historical reconstruction to decolonial manifestation. Its uniqueness lies in portraying war as an immediate, lived experience, enabling direct cultural communication between Ukraine and the world.

Future research should expand the comparative analysis of Ukrainian exhibition practices centered on antiwar themes within the broader framework of global cultural interaction. An essential task involves exploring how such exhibition practices contribute to shaping international cultural memory of the Russian–Ukrainian war. Continued studies in this field will deepen understanding of the role of contemporary art in fostering cultural dialogue and enhancing Ukraine's positive international image.

BIBLIOGRAPHY:

1. Логвіненко К. Цифрові фотоархіви як чинник збереження культурної спадщини й формування національної ідентичності в Україні. *Культурологічний альманах*. 2025. № 2. С. 426–431. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.51>.
2. РБК-Україна. У Варшаву приїхала скандальна скульптура Путіна: «люди стають у чергу, щоб поглузувати з потвори». *РБК-Україна*. URL: <https://tyler.rbc.ua/rus/zhizn/skandalnu-skulpturu-putina-vstanovili-varshavi-1667831966.html> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Фуко М. Археологія знання / пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
4. ACCR. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. *ACCR – Heritage Sites for Culture*. URL: <https://www.accr-europe.org/en/network/Members/ujazdowski-castle-centre-for-contemporary-art> (date of access: 28.10.2025).
5. Artmap. Ukraine. Under a Different Sky at Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art Warsaw. *Artmap – Contemporary Art*. URL: <https://artmap.com/ujazdowskicastle/exhibition/ukraine-under-a-different-sky-2022> (date of access: 28.10.2025).

6. Art Therapy for Combat-Related PTSD: Recommendations for Research and Practice / D. Spiegel et al. *Art Therapy*. 2006. Vol. 23, no. 4. P. 157–164. DOI: <https://doi.org/10.1080/07421656.2006.10129335>.
7. Assmann A. Transformations between History and Memory. *Social Research: An International Quarterly*. 2008. Vol. 75, no. 1. P. 49–72.
8. Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford : Stanford University Press, 2005. 208 p.
9. Bernat A. Otwarto wystawę „Ukraina. Pod innym niebem” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. URL: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/otwarto-wystawe-ukraina-pod-innym-niebem-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-zamek> (data dostępu: 28.10.2025).
10. Bharti S. S., Aryal S. K., Kutsyk A. The Ukraine crisis: Poland as a strategic crossroad in Eastern Europe. *Eastern Journal of European Studies*. 2024. Vol. 15, no. 1. P. 324–344. DOI: <https://doi.org/10.47743/ejes-2024-0114>.
11. Biedarieva S. Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art. *Post: notes on art in a global context*. URL: <https://post.moma.org/decolonization-and-disentanglement-in-ukrainian-art/> (date of access: 28.10.2025).
12. Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991-2021. *Ukrainian Voices* / ed. by S. Biedarieva. Stuttgart : ibidem Press, 2021. 302 p.
13. Contemporary Ukrainian Art During the Full-Scale Invasion of Ukraine / B. Gavryliuk et al. *Grail of Science*. 2025. No. 51. P. 976–981. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.18.04.2025.132>.
14. Cumming L. In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s review – a small yet blazing act of solidarity. *the Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/article/2024/jul/07/in-the-eye-of-the-storm-modernism-in-ukraine-1900-1930s-royal-academy-london-review-a-small-yet-blazing-act-of-solidarity> (date of access: 28.10.2025).
15. Cummings M. Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Washington : Center for Arts & Culture, 2003.
16. Demchuk K., Krayevska O. The Transformation of Polish-Ukrainian Relations in the Context of Migration Policy Implementation. *Studia Europejskie – Studies in European Affairs*. 2023. Vol. 2023, no. 4. P. 133–152. DOI: <https://doi.org/10.33067/se.4.2023.8>.
17. Destination City Guides By In Your Pocket. Ukraine. Under a different sky. *Destination City Guides By In Your Pocket*. URL: https://www.inyourpocket.com/warsaw/ukraine-under-a-different-sky_27397e (date of access: 28.10.2025).
18. Diatel O., Karavai A., Chuzhynova I. The Role of Art in the Post-War Recovery of Ukraine: Basline Report. Lviv : PVV Economic Development Agency, 2025. DOI: <https://doi.org/10.70719/respol.2025.16>.
19. Dreams & Design. Ukrainian Contemporary Artists In Warsaw. *Dreams & Design*. URL: <https://dreamsanddesign.com/ukrainian-contemporary-artists-in-warsaw/> (date of access: 28.10.2025).
20. European Capital of Culture 2022. UKRAINE! UNMUTED: contemporary Ukrainian art in Kaunas. *European Capital of Culture 2022 – Kaunas 2022*. URL: <https://kaunas2022.eu/en/2022/07/29/ukraine-unmuted-contemporary-ukrainian-art-in-kaunas-european-capital-of-culture-2022/> (date of access: 28.10.2025).
21. Foley J., Unkovski-Korica V. Decentring the West? Civilizational solidarity and (de)colonization in theories of the Russia-Ukraine War. *Globalizations*. 2025. Vol. 22, no. 4. P. 613–633. DOI: <https://doi.org/10.1080/14747731.2024.2399475>.
22. Foster H. An Archival Impulse. *October*. 2004. Vol. 110. P. 3–22.
23. Garnsey E. The Cultural Diplomacy of Imaginary Fact. *The Justice of Visual Art: Creative State-Building in Times of Political Transition*. Cambridge, 2019. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108637701.010>.
24. Jones A., Meskimmon M., Callahan S. *Art + Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*. Manchester : Manchester University Press, 2022. 400 p.
25. Jones J. P., Drass J. M., Kaimal G. Art therapy for military service members with post-traumatic stress and traumatic brain injury: Three case reports highlighting trajectories of treatment and recovery. *The Arts in Psychotherapy*. 2019. Vol. 63. P. 18–30. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.aip.2019.04.004>.
26. Lee S. T. A battle for foreign perceptions: Ukraine’s country image in the 2022 war with Russia. *Place Branding and Public Diplomacy*. 2022. No. 19. P. 345–358. DOI: <https://doi.org/10.1057/s41254-022-00284-0>.
27. Maftai J., Popa A. Cultural Diplomacy in the 21st Century in the European Context. *Analele Universității "Dunărea de Jos" din Galați Fascicula XIX Istorie*. 2021. Vol. 19. P. 183–194. DOI: <https://doi.org/10.35219/history.2020.10>.
28. Mignolo W. D. DELINKING: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*. 2007. Vol. 21, no. 2-3. P. 449–514. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>.
29. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wernisaz wstawy „Ukraina. Pod innym niebem”. *Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego*. URL: <https://www.gov.pl/web/kultura/wernisaz-wstawy-ukraina-pod-innym-niebem> (data dostępu: 28.10.2025).
30. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930s. *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. URL: <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/eye-storm-modernism-ukraine-1900-1930s/brochure> (date of access: 28.10.2025).

31. Nye J. Soft power: the origins and political progress of a concept. *Palgrave Communications*. 2017. Vol. 3, no. 1. P. 2–3. DOI: <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.8>.
32. Pietrzak P. Poland, a Benign but Not a Naïve Power in Its Response to Russia's War in Ukraine (2022-Present). *Dealing With Regional Conflicts of Global Importance*. 2024. P. 124–160. DOI: <https://doi.org/10.4018/978-1-6684-9467-7.ch007>.
33. PolskieRadio. Ukrainian art to go on display in Warsaw. *PolskieRadio*. URL: <https://www.polskieradio.pl/395/7791/artykul/3064355,ukrainian-art-to-go-on-display-in-warsaw> (date of access: 28.10.2025).
34. Rad P. Ukrainian–Belarusian Relations amid the Russo–Ukrainian War. *Ukrainian Analytical Digest. Relations with Ukraine's Neighbors*. 2024. Vol. 010. P. 2–7. DOI: <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000705867>.
35. Royal Academy of Arts. In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s. *Royal Academy of Arts*. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/eye-of-the-storm> (date of access: 28.10.2025).
36. Staatliche Museen zu Berlin. Timeless. *Staatliche Museen zu Berlin*. URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/timeless/> (date of access: 28.10.2025).
37. Sutton B. Ukrainian artists reflect on Russia's war at Expo Chicago. *The Art Newspaper – International art news and events*. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/13/expo-chicago-fair-ukraine-voloshyn-gallery> (date of access: 28.10.2025).
38. The Warsaw Voice. Artistic testimony of Russia's war on Ukraine. *The Warsaw Voice*. 2022. No. 1231. P. 22.
39. Tlostanova M. Learning to unlearn: Decolonial reflections from Eurasia and the Americas. Columbus : Ohio State University Press, 2012. 304 p.
40. Toukan H. Politics of Art: Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan. Stanford : Stanford University Press, 2021. 336 p.
41. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. Ukraine. Under a Different Sky. *Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art*. URL: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/ukraina-pod-innym-niebem> (date of access: 28.10.2025).
42. Ukrainian Cross Section. Ukraine! Unmuted. *Ukrainian Cross Section*. URL: <https://ukrainian-cross-section.com/en/archive-projects/ukraine-unmuted-en/> (date of access: 28.10.2025).
43. Vinnichenko O., Kulikovska M. Ukraine. Under a Different Sky. *Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko*. URL: <https://www.mariakulikowska.net/project-page/ukraine-under-a-different-sky> (date of access: 28.10.2025).
44. Vogue Ukraine. Україна. Під іншим небом: у Варшаві відкрили виставку українських митців. *Vogue Ukraine*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/ukrajina-pid-inshim-nebom-u-varshavi-vidkrilas-vistavka-ukrajinskih-mitciv-50430.html> (дата звернення: 28.10.2025).
45. Vovk K. Cultural Diplomacy. How does Ukraine return the names of its artists abroad? *Svidomi*. URL: <https://svidomi.in.ua/en/page/cultural-diplomacy-how-does-ukraine-return-the-names-of-its-artists-abroad> (date of access: 28.10.2025).
46. Zhurzhenko T. Everyday Europeanization and Bottom-Up Geopolitics at the Ukrainian-Polish Border. *Geopolitics*. 2024. P. 1–43. DOI: <https://doi.org/10.1080/14650045.2023.2283488>.

REFERENCES:

1. Lohvinenko, K. (2025). Digital Photo Archives as a Factor in Preserving Cultural Heritage and Shaping National Identity in Ukraine. *Culturological almanac*, (2), 426–431. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.51> [in Ukrainian]
2. RBC-Ukraine. (2022, November 19). The Scandalous Sculpture of Putin Arrived in Warsaw: “People Line Up to Mock the Monster” [U Varshavu prykhala skandalna skulptura Putina: “liudy staiut u cherhu, shchob pohluzuvaty z potvory”]. <https://styler.rbc.ua/rus/zhizn/skandalnu-skulpturu-putina-vstanovili-varshavi-1667831966.html> [in Ukrainian]
3. Foucault, M. (2003). *The Archaeology of Knowledge* (V. Shovkun, Trans.). Vyd-vo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian]
4. ACCR. (n.d.). Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. ACCR – Heritage Sites for Culture. <https://www.accr-europe.org/en/network/Members/ujazdowski-castle-centre-for-contemporary-art> [in English]
5. Artmap. (n.d.). Ukraine. Under a Different Sky at Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art Warsaw. *Artmap – Contemporary Art*. <https://artmap.com/ujazdowskicastle/exhibition/ukraine-under-a-different-sky-2022> [in English]
6. Spiegel, D., Malchiodi, C., Backos, A., & Collie, K. (2006). Art Therapy for Combat-Related PTSD: Recommendations for Research and Practice. *Art Therapy*, 23(4), 157–164. <https://doi.org/10.1080/07421656.2006.10129335> [in English]
7. Assmann, A. (2008). Transformations between History and Memory. *Social Research: An International Quarterly*, 75(1), 49–72. [in English]
8. Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press. [in English]

9. Bernat, A. (2022, November 4). The Exhibition "Ukraine. Under a Different Sky" Opened at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art [Otwarto wystawę „Ukraina. Pod innym niebem” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski]. <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/otwarto-wystawe-ukraina-pod-innym-niebem-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-zamek> [in Polish]
10. Bharti, S. S., Aryal, S. K., & Kutsyk, A. (2024). The Ukraine crisis: Poland as a strategic crossroad in Eastern Europe. *Eastern Journal of European Studies*, 15(1), 324–344. <https://doi.org/10.47743/ejes-2024-0114> [in English]
11. Biedarieva, S. (Ed.). (2021). *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991-2021*. Ukrainian Voices. ibidem Press. [in English]
12. Biedarieva, S. (2022, June 2). Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art. Post: notes on art in a global context. <https://post.moma.org/decolonization-and-disentanglement-in-ukrainian-art/> [in English]
13. Gavryliuk, B., Kovalova, A., Bado, A., & Lemishko, S. (2025). Contemporary Ukrainian Art During the Full-Scale Invasion of Ukraine. *Grail of Science*, (51), 976–981. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.18.04.2025.132> [in English]
14. Cumming, L. (2024, July 7). In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s review – a small yet blazing act of solidarity. *the Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/article/2024/jul/07/in-the-eye-of-the-storm-modernism-in-ukraine-1900-1930s-royal-academy-london-review-a-small-yet-blazing-act-of-solidarity> [in English]
15. Cummings, M. (2003). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Center for Arts & Culture. [in English]
16. Demchuk, K., & Krayevska, O. (2023). The Transformation of Polish-Ukrainian Relations in the Context of Migration Policy Implementation. *Studia Europejskie – Studies in European Affairs*, 2023(4), 133–152. <https://doi.org/10.33067/se.4.2023.8> [in English]
17. Destination City Guides By In Your Pocket. (n.d.). Ukraine. Under a different sky. https://www.inyourpocket.com/warsaw/ukraine-under-a-different-sky_27397e [in English]
18. Diatel, O., Karavai, A., & Chuzhynova, I. (2025). The Role of Art in the Post-War Recovery of Ukraine: Baseline Report. PVV Economic Development Agency. <https://doi.org/10.70719/respol.2025.16> [in English]
19. Dreams & Design. (2022, December 27). Ukrainian Contemporary Artists In Warsaw. <https://dreamsanddesign.com/ukrainian-contemporary-artists-in-warsaw/> [in English]
20. European Capital of Culture 2022. (2022, July 29). UKRAINE! UNMUTED: contemporary Ukrainian art in Kaunas. European Capital of Culture 2022 – Kaunas 2022. <https://kaunas2022.eu/en/2022/07/29/ukraine-unmuted-contemporary-ukrainian-art-in-kaunas-european-capital-of-culture-2022/> [in English]
21. Foley, J., & Unkovski-Korica, V. (2025). Decentring the West? Civilizational solidarity and (de)colonization in theories of the Russia-Ukraine War. *Globalizations*, 22(4), 613–633. <https://doi.org/10.1080/14747731.2024.2399475> [in English]
22. Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3–22. [in English]
23. Garnsey, E. (2019). The Cultural Diplomacy of Imaginary Fact. In *The Justice of Visual Art: Creative State-Building in Times of Political Transition* (pp. 193–204). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108637701.010> [in English]
24. Jones, A., Meskimmon, M., & Callahan, S. (2022). *Art + Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*. Manchester University Press. [in English]
25. Jones, J. P., Drass, J. M., & Kaimal, G. (2019). Art therapy for military service members with post-traumatic stress and traumatic brain injury: Three case reports highlighting trajectories of treatment and recovery. *The Arts in Psychotherapy*, 63, 18–30. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2019.04.004> [in English]
26. Lee, S. T. (2022). A battle for foreign perceptions: Ukraine's country image in the 2022 war with Russia. *Place Branding and Public Diplomacy*, (19), 345–358. <https://doi.org/10.1057/s41254-022-00284-0> [in English]
27. Maftai, J., & Popa, A. (2021). Cultural Diplomacy in the 21st Century in the European Context. *Analele Universității "Dunărea de Jos" din Galați Fascicula XIX Istorie*, 19, 183–194. <https://doi.org/10.35219/history.2020.10> [in English]
28. Mignolo, W. D. (2007). DELINKING: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, 21(2-3), 449–514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647> [in English]
29. Ministry of Culture and National Heritage. (2022, November 4). Vernissage of the Exhibition "Ukraine. Under a Different Sky" [Wernisaz wstawy „Ukraina. Pod innym niebem”]. <https://www.gov.pl/web/kultura/wernisaz-wstawy-ukraina-pod-innym-niebem> [in Polish]
30. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (n.d.). In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930s. <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/eye-storm-modernism-ukraine-1900-1930s/brochure> [in English]
31. Nye, J. (2017). *Soft power: the origins and political progress of a concept*. Palgrave Communications, 3(1), 2–3. <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.8> [in English]

32. Pietrzak, P. (2024). Poland, a Benign but Not a Naïve Power in Its Response to Russia's War in Ukraine (2022-Present). In *Dealing With Regional Conflicts of Global Importance* (pp. 124–160). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-6684-9467-7.ch007> [in English]
33. PolskieRadio. (2022, November 3). Ukrainian art to go on display in Warsaw. <https://www.polskieradio.pl/395/7791/artykul/3064355,ukrainian-art-to-go-on-display-in-warsaw> [in English]
34. Rad, P. (2024). Ukrainian–Belarusian Relations amid the Russo–Ukrainian War. *Ukrainian Analytical Digest. Relations with Ukraine's Neighbors*, 010, 2–7. <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000705867> [in English]
35. Royal Academy of Arts. (n.d.). *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*. <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/eye-of-the-storm> [in English]
36. Staatliche Museen zu Berlin. (n.d.). Timeless. <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/timeless/> [in English]
37. Sutton, B. (2023, April 13). Ukrainian artists reflect on Russia's war at Expo Chicago. *The Art Newspaper – International art news and events*. <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/13/expo-chicago-fair-ukraine-voloshyn-gallery> [in English]
38. The Warsaw Voice. (2022). Artistic testimony of Russia's war on Ukraine. *The Warsaw Voice*, (1231), 22. [in English]
39. Tlostanova, M. (2012). *Learning to unlearn: Decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. Ohio State University Press. [in English]
40. Toukan, H. (2021). *Politics of Art: Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan*. Stanford University Press. [in English]
41. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. (n.d.). Ukraine. Under a Different Sky. <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/ukraina-pod-innym-niebem> [in English]
42. Ukrainian Cross Section. (n.d.). Ukraine! Unmuted. <https://ukrainian-cross-section.com/en/archive-projects/ukraine-unmuted-en/> [in English]
43. Vinnichenko, O., & Kulikovska, M. (n.d.). Ukraine. Under a Different Sky. Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. <https://www.mariakulikowska.net/project-page/ukraine-under-a-different-sky> [in English]
44. Vogue Ukraine. (2022, November 7). Ukraine. Under a Different Sky: An Exhibition of Ukrainian Artists Opened in Warsaw [Ukraina. Pid inshym nebom: u Varshavi vidkryly vystavku ukrainskykh myttsiv.]. <https://vogue.ua/article/culture/art/ukrajina-pid-inshim-nebom-u-varshavi-vidkrilas-vistavka-ukrajinskih-mitciv-50430.html> [in Ukrainian]
45. Vovk, K. (2023, July 10). Cultural Diplomacy. How does Ukraine return the names of its artists abroad? Svidomi. <https://svidomi.in.ua/en/page/cultural-diplomacy-how-does-ukraine-return-the-names-of-its-artists-abroad> [in English]
46. Zhurzhenko, T. (2024). Everyday Europeanization and Bottom-Up Geopolitics at the Ukrainian-Polish Border. *Geopolitics*, 1–43. <https://doi.org/10.1080/14650045.2023.2283488> [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 159.95+(038):78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-49>**Марія КАЛАШНИК**

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, вул. Алчевських, 29, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0002-6432-2776

Scopus-Author ID: 57218623176

Ганна ХІРІНА

кандидат історичних наук, доцент, доцент закладу вищої освіти кафедри фундаментальних та суспільно-гуманітарних наук, Національний фармацевтичний університет, вул. Григорія Сковороди, 53, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-1293-8189

Бібліографічний опис статті: Калашник, М., Хіріна, Г. (2025). Пам'ять у структурі сучасного культурного тезауруса: філософсько-мистецтвознавчий аналіз. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 385–391, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-49>

ПАМ'ЯТЬ У СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ТЕЗАУРУСА: ФІЛОСОФСЬКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

Метою статті є філософсько-мистецтвознавчий аналіз феномену пам'яті в структурі сучасного культурного тезауруса з метою виявлення її концептуальних, аксіологічних та комунікативних функцій у процесах формування культурної ідентичності та трансляції смислів мистецького досвіду.

Методологія. Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує філософський, культурологічний та мистецтвознавчий аналіз. Для дослідження категорії пам'яті як інтегративної категорії, що формує структуру культурного тезауруса та забезпечує спадковість і трансляцію цінностей був застосований системний підхід. Герменевтичний метод дозволив інтерпретувати феномен пам'яті як смислову категорію культурного досвіду. Феноменологічний підхід сприяв осмисленню пам'яті як способу виявлення внутрішньої структури художнього та культурного буття. Структурно-семіотичний метод дозволив проаналізувати пам'ять як елемент культурного тезауруса, що забезпечує зв'язок між символічними формами культури і мистецтва. Для виявлення спільних і відмінних рис трактування пам'яті у філософії, культурології та сучасному мистецтвознавстві був застосований порівняльно-аналітичний метод. Методологічна стратегія дослідження спрямована на виявлення взаємозв'язку між пам'яттю, культурною ідентичністю та художньою творчістю, а також на аналіз способів репрезентації колективної пам'яті у сучасному мистецькому дискурсі.

Наукова новизна полягає у комплексному філософсько-мистецтвознавчому осмисленні феномену пам'яті як системоутворювального елемента сучасного культурного тезауруса. Вперше обґрунтовано концепт пам'яті як інтегративної категорії, що поєднує індивідуальний, колективний і культурний рівні досвіду в єдиній тезаурусній структурі, розкрито функцію пам'яті як механізму смислотворення у сучасному мистецтві та культурі, показано взаємозв'язок між пам'яттю та культурною ідентичністю як чинником стабільності й динаміки культурного розвитку, запропоновано інтерпретацію культурного тезауруса як відкритої системи, у якій пам'ять виступає засобом комунікації між минулим і сучасним у художньо-образному вимірі.

Висновки. Пам'ять у структурі сучасного культурного тезауруса є одночасно філософською категорією і динамічною системою культурної саморефлексії, яка забезпечує тяглість традицій, формує ідентичність і створює умови для творчого переосмислення минулого. Культурний тезаурус розглядається як відкрита система, у межах якої пам'ять виконує роль структурного центру, здатного забезпечити комунікацію між поколіннями, епохами й культурними контекстами. Визначено, що сучасне мистецтво репрезентує пам'ять не лише як тематичний чи образний мотив, а як інструмент реконструкції історичного досвіду, засіб подолання культурної амнезії та відновлення смислової цілісності культурного простору. Результати дослідження підтверджують, що аналіз пам'яті у тезаурусній структурі культури відкриває нові перспективи для розвитку міждисциплінарних студій у сфері філософії, естетики та мистецтвознавства, сприяючи поглибленню розуміння механізмів збереження культурної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів.

Ключові слова: пам'ять, культура, тезаурус, мистецтво, інтерпретація, буття, інформаційне суспільство, креативність, культурний код, традиції.

Mariya KALASHNYK*Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 29 Alchevskikh St, Kharkiv, Ukraine, 61002***ORCID:** 0000-0002-6432-2776**Scopus-Author ID:** 57218623176**Ganna KHIRINA***Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fundamental and Social Sciences, National Pharmaceutical University, 53 Hryhoriy Skovorody St, Kharkiv, Ukraine, 61002***ORCID:** 0000-0003-1293-8189

To cite this article: Kalashnyk, M., Khirina, G. (2025). Pamiat u strukturi suchasnoho kulturnoho tezaurusu: filosofsko-mystetstvoznachnyi analiz [Memory in the structure of the modern cultural thesaurus: philosophical and artistic analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 385–391, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-49>

MEMORY IN THE STRUCTURE OF THE MODERN CULTURAL THESAURUS: PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC ANALYSIS

The purpose of the article is to conduct a philosophical and art-historical analysis of the phenomenon of memory in the structure of the contemporary cultural thesaurus in order to identify its conceptual, axiological, and communicative functions in the processes of forming cultural identity and transmitting the meanings of artistic experience.

Methodology. The methodological basis of the study is a comprehensive interdisciplinary approach that combines philosophical, cultural and art analysis. A systematic approach was used to study memory as an integrative category that forms the structure of the cultural thesaurus and ensures the inheritance and transmission of values. The hermeneutic method allowed us to interpret the phenomenon of memory as a semantic category of cultural experience. The phenomenological approach contributed to the understanding of memory as a way of revealing the internal structure of artistic and cultural existence. The structural-semiotic method allowed us to analyse memory as an element of the cultural thesaurus that provides a link between the symbolic forms of culture and art. A comparative-analytical method was used to identify the common and distinctive features of the interpretation of memory in philosophy, cultural studies and contemporary art history. The methodological strategy of the study is aimed at identifying the relationship between memory, cultural identity and artistic creativity, as well as analysing the ways of representing collective memory in contemporary artistic discourse.

The scientific novelty lies in a comprehensive philosophical and art-historical understanding of the phenomenon of memory as a system-forming element of the contemporary cultural thesaurus. For the first time, the concept of memory as an integrative category that combines individual, collective and cultural levels of experience in a single thesaurus structure is substantiated, the function of memory as a mechanism of meaning creation in contemporary art and culture is revealed, and the interconnection between memory and cultural identity as a factor of stability and dynamics of cultural development, and an interpretation of the cultural thesaurus as an open system in which memory acts as a means of communication between the past and the present in an artistic and figurative dimension is proposed.

Conclusions. Memory in the structure of the modern cultural thesaurus is both a philosophical category and a dynamic system of cultural self-reflection, which ensures the continuity of traditions, shapes identity and creates conditions for creative rethinking of the past. The cultural thesaurus is seen as an open system, within which memory acts as a structural centre, able to ensure communication between generations, eras and cultural contexts. It has been determined that contemporary art represents memory not only as a thematic or figurative motif, but as an instrument for reconstructing historical experience, a means of overcoming cultural amnesia and restoring the semantic integrity of cultural space. The results of the study confirm that the analysis of memory in the thesaurus structure of culture opens up new perspectives for the development of interdisciplinary studies in the field of philosophy, aesthetics and art history, contributing to a deeper understanding of the mechanisms of preserving cultural identity in the context of globalisation processes.

Key words: memory, culture, thesaurus, art, interpretation, existence, information society, creativity, cultural code, traditions.

Актуальність проблеми. В сучасну добу трансформаційних процесів світу людського буття, що пов'язані з війнами, глобалізацією, цифровізацією, змінами в індивідуальній і суспільній свідомості, феномен пам'яті набуває особливо важливого значення в філософсько-мистецтвознавчому дискурсі. Пам'ять, яка

є феноменом людства і культурною універсальною, постає сьогодні не лише як індивідуальна психічна здатність, а як форма культурного досвіду, спосіб збереження ідентичності, механізм спадкоємності духовних і матеріальних цінностей. В умовах руйнації культурного простору під час військових дій і глобалізаційних

процесів, які розмивають межі національних культур, саме через категорію пам'яті вибудовується зв'язок минулого, теперішнього й майбутнього кожного окремого етносу і людини, а також формується структура культурного тезауруса історичної епохи, як системи понять, символів, образів, що визначають духовно-смысловое поле буття людства. Пам'ять, яка по суті є ідеальною моделлю культури, має здатність створювати і руйнувати культурні норми, ідеали, зразки і цінності, але з цієї точки зору феномен пам'яті настільки багатогранний і має величезне поле для дослідження. Актуальність дослідження також обумовлена широким розповсюдженням ідеалів техногенної інформаційної цивілізації, яка змінює уявлення про цінності, духовність, гуманізм. Мало дослідженою залишається проблема взаємовідношення концептів пам'яті, культури і тезаурусу, їх визначення у філософсько-мистецтвознавчому дискурсі.

Мета статті полягає у філософсько-мистецтвознавчому аналізі феномену пам'яті в структурі сучасного культурного тезауруса з метою виявлення її концептуальних, аксіологічних та комунікативних функцій у процесах формування культурної ідентичності та трансляції смислів мистецького досвіду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатовимірний концепт пам'яті є об'єктом досліджень філософії, культурології, мистецтвознавства, педагогіки, психології, соціології і знайшов своє втілення у величезній кількості наукових праць. Ще у 1961 році дослідник з Філадельфії (США) М. Юнг склав великий бібліографічний довідник «Bibliography of Memoirs», у якому зібрав біля восьми тисяч робіт, присвячених різноманітним аспектам пам'яті (Young, 1961). За час, що минув після публікації цієї роботи, було написано ще безліч праць про пам'ять. Але в такій великій кількості досліджень феномену пам'яті не існує єдиного підходу до його трактування і тезаурусу. Значний внесок в дослідження дефініцій пам'яті, культура, культурна пам'ять, динаміка пам'яті зробили німецькі науковці Астрід Ерл, Ян і Аляйда Ассман. Ян Ассман в праці «Коллективна пам'ять і культурна ідентичність» вперше запропонував визначення дефініції «культурна пам'ять» (Assmann, 1988). Астрід Ерл висунула ідею розуміння культурної пам'яті як

взаємодії сучасного з минулим у певних соціокультурних контекстах (Erll, 2007). Важливим дослідженням категорії пам'яті стали праці Аляйди Ассман, найбільш відомою з яких є «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті», в якій авторка використовує інтегративний підхід до пояснення динаміки культурної пам'яті, аналізує її феномени з перспективи взаємопов'язаності та взаємозумовленості (Ассман, 2012). Українські дослідники Л. Стародубцева (Стародубцева, 2000, 2001, 2002), М. Калашник (Kalashnyk, 2025), В. Жадько (Жадько, 2006), К. Кислюк (Кислюк, 2008), В. Масненко (Масненко, 2002), Г. Грінченко (Грінченко, 2009), Ю. Стасевич (Стасевич, 2011) розглядають в своїх працях концепт пам'яті з позицій філософії і мистецтвознавства, розкриваючи різні аспекти взаємодії пам'яті, культури, традицій, передачі досвіду. Однак, незважаючи на досить широкий спектр та кількість наукових досліджень, у вивченні проблеми пам'яті запровадження тезаурусного підходу до аналізу поняття «пам'ять» з позицій філософсько-мистецтвознавчого аналізу ще не було застосовано. Тому дослідження пам'яті в структурі сучасного культурного тезауруса є новим кроком в розробку цієї складної проблеми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зміст філософського концепту пам'яті завжди відображає культуру конкретного історичного періоду, інтерпретує її основні досягнення, культурні пам'ятки і видатних діячів.

У філософському дискурсі поняття «пам'ять» традиційно розглядається як одна з форм буття духу. Витоки аналізу категорії пам'яті мають свої коріння у вченні Платона про пригадування того, що споглядала душа у світі ідей і має назву «анамнезис». В середньовіччі Августин Аврелій розумів пам'ять як сховище досвіду, місце зустрічі душі з Богом. В добу Нового часу категорія «пам'яті» набуває гносеологічного сенсу і розуміється як форма фіксації пізнання, а у XX ст. в філософських концепціях екзистенціалізму та феноменології пам'ять постає як спосіб збереження «буття у світі», інструмент формування ідентичності особистості. Сучасна філософія осмислює пам'ять з точки зору культурної комунікації і включає не лише індивідуальний досвід, а й колективні практики збереження минулого

через мову, ритуали, мистецтво, архітектуру, цифрові архіви. Категорія «пам'яті» в умовах сучасного інформаційного суспільства також розглядається як важлива складова технологічного процесу.

При дослідженні категорії пам'яті з позиції тезаурусного підходу, треба зазначити, що в культурному тезаурусі пам'ять відіграє системоутворюючу роль, адже саме вона зберігає змістові зв'язки таких культурних феноменів, як система знань, образів, символів і цінностей, що забезпечує комунікацію поколінь. Тезаурусний підхід передбачає бачення культури як багаторівневої системи текстів, де пам'ять забезпечує взаємодію між ними. Можна говорити про «пам'ять культури» як про її внутрішній механізм самозбереження, трансляції смислів і відтворення традицій у нових формах. Сьогодні до елементів культурної пам'яті належать не лише класичні пам'ятки мистецтва чи історії, але й цифрові архіви, бази даних, мультимедійні, аудіо і кіно проекти, які перетворюються на носії колективного культурного і соціального досвіду.

У мові сучасної культури поняття пам'ять набуло розширеного значення, як «резервуар», призначений для накопичення і зберігання інформації, і вживається як стосовно людини, так і самої культури, мистецтва, жанру, стилю, ставши звичним. Однак, пам'ять є не тільки джерелом інформації, вона забезпечує безперервність культури, її окремих «блоків», явищ мистецтва, самосвідомості індивіда і соціуму. Тут виділяються координати горизонталі – сполучення різних «блоків» в одночасності, ціннісна вертикаль і глибина – минуле. Накладення цих координат у свідомості дозволяє охопити культуру як ціле, в єдності її просторового і часового вимірів.

Наведемо, наприклад, культуру романтизму. Її можна виділити з художньо-історичного процесу як відносно замкнуту, самодостатню систему на тлі історично попередніх і наступних культурних епох з метою осмислення її як унікального феномену. Одночасно її можна мислити як певний етап розвитку новоєвропейської культури, а в музиці – класико-романтичного періоду розвитку даного виду мистецтва. З іншого боку, антиромантизм перших десятиліть ХХ ст. не затуляє факту його підготовленості – як і багатьох явищ у музичному

мисленні та мові, романтичними, особливо пізньоромантичними ідеями. Про «живучість романтизму» в антиромантичному минулому столітті свідчить неоромантизм у вітчизняній музиці 1980-х років. Більш того, футуристичне гасло «розриву» з минулим не перешкоджало розквіту і попередніх нетенденцій: необароко і неокласицизму. У вертикалі цінностей кожного з зазначених історичних періодів романтизм займав різну позицію в амплітуді «верху» і «низу». Глибинні ж його прояви в тій чи іншій мірі постійно підживлювали композиторську творчість, а в творах ряду художників-музикантів виходили на поверхню (Kalashnyk, 2025, с. 153).

Розглядаючи пам'ять в онтологічному вимірі, можна визначити її як форму буття і спосіб подолання небуття, збереження існування у часі, який є зв'язком минулого, сьогодення і майбутнього. Поки в колективній пам'яті народу будуть жити спогади і образи полеглих героїв, страшні події сучасної війни будуть фіксуватися в мистецьких творах, буде існувати міцний зв'язок поколінь і передаватися в спадок традиція захисту власної землі. Страшні спогади попередніх поколінь українців про Голодомор назавжди закріпили в пам'яті і свідомості цінність хлібу і самого життя, сприяли передачі смислів і цінностей через покоління. Пам'ять розкривається також через категорію ідентичності і означає збереження «Я» у потоці змін.

З позиції гносеології пам'ять можна вважати формою знання, яка втілюється в такі поняття, як досвід, що означає накопичення і відтворення знань, емоцій, почуттів, реконструкція – відтворення минулого у свідомості, спогади, як акт актуалізації пам'яті у свідомості. Ще одним способом існування пам'яті-традиції, переосмислення минулого у сучасних контекстах, можна вважати інтерпретацію, що розуміється як будь-яке – наукове, в тому числі, мистецьке, музикознавче, виконавське, слухачське, читачське, глядацьке, тлумачення конкретного твору або творчого процесу або пам'ятки культури. Художня інтерпретація – це переосмислення сформованого досвіду як на рівні окремих явищ (жанрово-стильових моделей), так і художньої традиції в цілому. Інтерпретація завжди містить фактор пам'яті, оскільки передбачає наявність інтерпретованого,

нормативного, традиційного. При цьому вона може виводити за межі певної традиції (жанрової, історико-стильової, культурної), але рівним чином здійснюватися в її межах. Як приклад наведемо творчість В.-А. Моцарта, який при всій своїй новаторськості використовував «готові форми» сучасної йому музики, і Л. Бетховена, чиє ставлення до творів попередників поступово долало рамки віденського класицизму. Зміною ставлення до традиції – не як цінності, а як художнього канону, обумовлена еволюція композиторського стилю Ф. Мендельсона і Р. Шумана; результатом специфічного втілення західноєвропейської традиції, жанрових моделей М. Глінки та А. Даргомижського генієм видатної особистості стали народні музичні драми М. Мусоргського, а «велика» французька мейсберівська опера отримала індивідуальне переломлення в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка (Kalashnyk, 2025, с. 160).

Інтерпретація традиції здійснюється і на рівні культурних парадигм. Зміна коду культури, як відомо, не означає повного забуття минулого. В нових історичних умовах традиції продовжують своє «життя», суперечливо поєднуючись з попередніми, стикаючись з чужорідними естетичними тенденціями, але запліднюючи світовідчуття художників нового часу. Прикладом може слугувати відродження у сучасній художній і побутовій культурі України інтересу і захоплення традиційною вишивкою, вишитим спеціальними орнаментами одягом, так званими вишиванками. Традиція прикрашати одяг різноманітними візерунками, в яких закарбований символічний код українського світогляду, зародилася у наших предків дуже давно. В імперські і радянські часи цю традицію намагалися знищити всіма можливими засобами, стерти цей культурний код українського народу з його пам'яті. Тому дуже важливим сьогодні є великий проєкт «Слобожанський код», який втілюється в життя Харківським історичним музеєм імені М. Ф. Сумцова за підтримки Українського культурного фонду, метою якого є оцифрування 500 вишитих предметів з колекції музею (жіночі і чоловічі сорочки, пояси, рушники), демонстрація їх на інтернет-платформі у супроводі детального опису і пояснення кожного орнаменту, його значення і інтерпретації. Але особливе значення для актуалізації пам'яті про давні традиції вишивки і втілення її

в сучасній індивідуальній творчості майстринь є доповнення кожного музейного експонату схемою і малюнком вишивки, що дає можливість у власній інтерпретації майстра повторити старовинні орнаменти і продовжити культурний код (Слобожанський код).

Пам'ять не тільки дозволяє минулому бути присутнім у сьогоденні, але й прилучає індивіда та окрему епоху до всього культурного досвіду. У даному контексті мова йде не про звичайну переоцінку минулого, що представляє собою в тій чи іншій мірі безперервний процес, а переосмислення як радикальне відчуження від колишньої соціалізованості індивіда, вписаності продуктів його праці в існуючий діяльнісний досвід. При цьому, якщо ціннісне ставлення до знань, як і самовідчуження особистості, свідчать, здавалося б, про «розрив» з культурним надбанням, то самі знання, що входять до тезаурусу сучасної людини, незмірно зросли. Питання полягає в тому, де і в яких формах існують для суб'єкта і культури в цілому ці знання.

Пам'ять культури існує у двох формах: зовнішній і внутрішній. До зовнішньої форми пам'яті відноситься інформація, що накопичується поза клітинами головного мозку: у книгах, фільмах, пам'ятках, предметах матеріальної та духовної культури. Це можна назвати грандіозною зовнішньою пам'яттю людства. В силу багатоскладності та поліфункціональності культури мотиви, що спонукають до фіксації знань, ширше – продуктів діяльності, можуть бути різними, але вони завжди спрямовані на спілкування та повідомлення. Це добре видно на прикладі історії писемності в церковній музиці. Перші спроби записів канторами музики на пергаменті сприймалися як намагання уніфікувати пам'ять співаків і прихожан, змусити їх повертатися до наспіву з максимальною точністю. Хоча була й інша, більш прагматична причина запису музики – кодифікація релігійного культу єпископами у боротьбі з єрессю і схизмою. Культура завжди потребувала зовнішню форму пам'яті. Історія європейської музичної нотації до середини XX ст. представляла собою безперервний процес вдосконалення кодування, намагання зробити його максимально однозначним, стабілізувати звукові параметри і форми. Експансія мобільних елементів у музиці післявоєнного авангарду

багато в чому стимулювалася винаходом різноманітних записуючих пристроїв, що дозволяло донести задум автора в його реальному звучанні до наступних виконавців. Треба мати на увазі, що композитор, як правило, перебуває в тісному контакті з першим інтерпретатором його твору, будь то окремо взятий музикант або творчий колектив. Аудіо- та відеозаписи також постають компонентами зовнішньої форми пам'яті культури.

У мистецтвознавчому вимірі пам'ять можна зрозуміти через репрезентацію минулого у художніх творах, рефренс, як переосмислення традиції, перетворює пам'ять у художній прийом. Пам'ять знаходить свій вираз в таких художніх формах як палімпсест (багатошарова структура твору, у якій присутні сліди минулого), ремінісценція (відлуння минулих образів у сучасному мистецтві), мнемоестетика (естетика пам'яті, художнє осмислення процесів пригадування).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Пам'ять у структурі сучасного культурного тезауруса є не лише філософською категорією, але й динамічною системою культурної

саморефлексії, яка забезпечує тяглість традицій, формує ідентичність і створює умови для творчого переосмислення минулого. У сучасному мистецтві пам'ять набуває нових форм – від мнемоестетики до цифрових наративів, стаючи одним із головних чинників культурного розвитку. Отже, категорія пам'яті виступає ключовим елементом культурного тезауруса, що дозволяє не лише зберігати досвід, але й осмислювати його в контексті нових соціокультурних викликів ХХІ ст.

Феномен пам'яті у структурі сучасного культурного тезауруса постає як багатовимірною категорією, що поєднує філософський, естетичний і комунікативний виміри культури. Вона визначає процеси збереження, відтворення й трансляції смислів у культурному просторі. У контексті сучасного гуманітарного знання пам'ять виконує інтегративну функцію, забезпечуючи єдність між індивідуальним і колективним досвідом, між історичною традицією та сучасними мистецькими практиками.

У філософсько-мистецтвознавчому аспекті пам'ять постає механізмом смислотворення, що формує художній образ як носій культурної ідентичності та духовної спадковості народу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_sprohadu.pdf (дата звернення: 31.10.2025).
2. Грінченко Г. Колективна (соціальна) пам'ять: критика теорії та методу дослідження. *Схід – Захід: Історико-культурологічний збірник*. Вип. 13-14. Х.: ТОВ «НТМТ», 2009. С. 11-24.
3. Жадько В. О. Історична пам'ять в розвитку духовності особистості (соціально-філософський аспект) моногр. К.: Ніка-принт, 2006. 480 с.
4. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі: Від концепту до концепції. Х.: ХДАК, 2008. 288 с.
5. Масненко В. Історична пам'ять як основа формування національної свідомості. *Український історичний журнал*. 2002. № 5. С. 49-62.
6. Слобожанський Код. Українська Вишивка. URL: <https://slobocode.art/uk-UA> (дата звернення: 31.10.2025).
7. Стародубцева Л. В. Звернення до минулого: про етичний вимір понять «пам'ять» та забуття. *Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. Вип. 6. Мистецтвознавство. Харків, 2000. С. 23-33.
8. Стародубцева Л. В. Міфологічні сюжети пам'яті та забуття і структура мнемонічного міфу. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. праць*. Київськ. держ. лінгвістичн. ун-ту. К.: КДЛУ, 2000. С. 204-212.
9. Стародубцева Л. В. Орфічні мотиви вшанування пам'яті. *Мультиверсум. Філософський альманах* / Нац. акад. наук України; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. К.: Укр. Центр дух. культури, 2001. Вип. 20. С. 149-159.
10. Стародубцева Л. В. Пам'ять і самоідентичність. *Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. Вип. 11. Філософія культури. Х., 2002. С. 22-31.
11. Стасевич Ю. Концепція культурної пам'яті Яна та Алейди Ассман як основа для подальших досліджень, пов'язаних із проблематикою культурної пам'яті. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. №9(220). Ч. II. С. 69-74.
12. Assmann, J., & Czaplicka, J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 1995. № 65. С. 125-133. <http://www.jstor.org/stable/488538>
13. Assmann J. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. *Kultur und Gedächtnis/ Hrsg. von J. Assmann und T. Hölscher*. – Frankfurt: Suhrkamp, 1988. S. 9-19.

14. Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999. 424 S.
15. Erll A. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook/ Ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin and New York: Walter de Gruyter & Co, 2007. 441 p.
16. Kalashnyk M. Music Thesaurus. Monograph. Edited by Prof. Mikhailychenko O.V. / Europe: Scholars' Press. 2025. P.152-209.
17. Young M. M. Bibliography of Memory. Philadelphia, 1961. 436 p.

REFERENCES:

1. Assman, A. (2012) Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory]. / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2012. 437 s. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_spohadu.pdf (data zvernennia: 31.10.2025). [in Ukrainian].
2. Hrinchenko, H. (2009). Kolektyvna (sotsialna) pamiat: krytyka teorii ta metodu doslidzhennia. [Collective (social) memory: criticism of theory and research methods.] *Skhid – Zakhid: Istoryko-kulturolohichni zbirnyk*. Kh.: TOV «NTMT». 13-14, 11-24. [in Ukrainian].
3. Zhadko, V. O. (2006). Istorychna pamiat v rozvytku dukhovnosti osobystosti (sotsialno-filosofskyi aspekt) monohr. [Historical memory in the development of personal spirituality (socio-philosophical aspect) monograph.]. K.: Nika-prynt. 480 s. [in Ukrainian].
4. Kysliuk, K. V. (2008). Istoriosofiia v ukrainskii kulturi: Vid kontseptu do kontseptsii. [Historiography in Ukrainian culture: From concept to concept.]. Kh.: KhDAK. 288 s. [in Ukrainian].
5. Masnenko, V. (2002). Istorychna pamiat yak osnova formuvannia natsionalnoi svidomosti. [Historical memory as the basis for the formation of national consciousness.]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. 5, 49-62. [in Ukrainian].
6. Slobozhanskyi Kod. Ukrainska Vyshyvka. (2025). [Slobozhansky Code. Ukrainian Embroidery.]. URL: <https://slobocode.art/uk-UA> (data zvernennia: 31.10.2025). [in Ukrainian].
7. Starodubtseva, L. V. (2000). Zvernennia do mynuloho: pro etychnyi vymir poniat «pamiat» ta zabuttia. [Looking back at the past: the ethical dimension of the concepts of ‘memory’ and forgetting.]. *Kultura Ukrainy: Zb. nauk. pr. Mystetstvoznavstvo*. /Khark. derzh. akad. kultury. Kharkiv. 6, 23-33. [in Ukrainian].
8. Starodubtseva, L. V. (2000). Mifolohichni suzhety pamiaty ta zabuttia i struktura mnemonichnoho mifu. [Mythological themes of memory and forgetting and the structure of mnemonic myths.]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*: Zb. nauk. prats. Kyivsk. derzh. linhvistychn. un-tu. K.: KDLU. 204-212. [in Ukrainian].
9. Starodubtseva, L. V. (2001). Orfichni motyvy vshanuvannia pamiaty. Multyversum. [Orphic motifs of remembrance.]. *Filosofskyi almanakh* / Nats. akad. nauk Ukrainy; In-t filosofii im. H. S. Skovorody. K.: Ukr. Tsentr dukh. kultury. 20, 149-159. [in Ukrainian].
10. Starodubtseva, L. V. (2002). Pamiat i samoidentychnist. [Memory and self-identity.]. *Kultura Ukrainy: Zb. nauk. pr. / Khark. derzh. akad. kultury. Vyp. 11. Filosofiia kultury*. Kh., 22-31. [in Ukrainian].
11. Stasevych, Yu. (2011). Kontsepsiia kulturnoi pamiaty Yana ta Aleidy Assman yak osnova dlia podalshykh doslidzen, poviazanykh iz problematykoiu kulturnoi pamiaty. [The concept of cultural memory by Jan and Aleida Assman as a basis for further research related to the issue of cultural memory.]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*. 9(220), II, 69-74. [in Ukrainian].
12. Assmann, J. & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125-133. <http://www.jstor.org/stable/488538> [in English].
13. Assmann, J. (1998). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. *Kultur und Gedächtnis/ Hrsg. von J. Assmann und T. Hölscher*. Frankfurt: Suhrkamp, 9-19. [in German].
14. Assmann, A. (1999). Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 424 S. [in German].
15. Erll, A. (2007). Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook/ Ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin and New York: Walter de Gruyter & Co, 441 p. [in English].
16. Kalashnyk, M. (2025). Music Thesaurus. Monograph. Edited by Prof. Mikhailychenko O.V. / Europe: Scholars' Press. 152-209. [in English].
17. Young, M. M. (1961). Bibliography of Memory. Philadelphia, 436 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 31.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.03+784.4+781.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-50>**Альфред МАЗУР**

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-1572-4234

Бібліографічний опис статті: Мазур, А. (2025). Триєдина нота серця: шлях Трійстри в український звуковий світ. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 392–400, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-50>

ТРИЄДИНА НОТА СЕРЦЯ: ШЛЯХ ТРІЙСТРИ В УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ СВІТ

Мета роботи. Дослідження спрямоване на теоретичне й культурологічне обґрунтування заміни існуючого терміна «балалайка» на новий, що відображає український музичний менталітет і є назвою триструнного щипкового інструмента «Трійстра» як художньої, естетичної та психоакустичної альтернативи інструментам східного походження з усталеними семантичними навантаженнями, що неприйнятні у сучасній Україні. **Метою** є визначення його місця в українському звуковому просторі, простеження історико-культурних та ментальних передумов, а також розкриття трепетно-ліричної природи звучання, що відповідає українській інтонаційній традиції.

Методологія. Робота ґрунтується на міждисциплінарному підході: аналізі наукових джерел з музикознавства, етномузикології, психології музичного сприйняття, культурології та семіотики; компаративному вивченні щипкових інструментів; інтонаційному та тембровому аналізі виконання; зіставленні частотних характеристик щипка із психофізіологічними ритмами людини. Використано принципи герменевтики та емоційно-інтонаційної концепції музики.

Наукова новизна. Уперше запропоновано цілісну концепцію інструмента «Трійстра» як української форми триструнної традиції, що інтегрує символіку трійци, архетип троїстої музики, ліричну камерність та психоакустичні параметри м'якого трепету звуку. Розкрито ідею інструмента як носія культурної ідентичності, здатного замінити неприйнятну імперську семантику і створити нову естетичну норму.

Висновки. «Трійстра» постає як закономірне продовження української інтонаційної лінії, де домінують м'якість, трепіт, внутрішня пульсація та камерний характер звучання. Інструмент відкриває можливість формування власної сучасної щипкової традиції, укоріненої у менталітеті, національну чуттєвість і ліричний звуковий образ України. Робота окреслює перспективи його застосування в освітній, сценічній та творчій практиці.

Ключові слова: Трійстра, українська інтонаційність, трепіт звуку, щипкові інструменти, культурна ідентичність.

Alfred MAZUR

PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-1572-4234

To cite this article: Mazur, A. (2025). Triedyna nota sertsia: shliakh Triistry v ukrainskyi zvukovy svit [The triune note of the heart: Triistra's path into the Ukrainian sound world]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 392–400, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-50>

THE TRIUNE NOTE OF THE HEART: TRIISTRA'S PATH INTO THE UKRAINIAN SOUND WORLD

Purpose of the study. The research aims to provide a theoretical and cultural justification for replacing the existing term «balalaika» with a new designation that reflects the Ukrainian musical mentality and serves as the name of a three-string plucked instrument – the Triistra. This new term is proposed as an artistic, aesthetic, and psychoacoustic alternative to instruments of Eastern origin that carry entrenched semantic connotations, which are unacceptable in contemporary

Ukraine. The study seeks to determine the place of the Triistra within the Ukrainian sonic space, to trace the historical, cultural, and mental prerequisites for its emergence, and to reveal the tremulous and lyrical nature of its sound, which corresponds to the Ukrainian intonational tradition.

Methodology. *The work applies an interdisciplinary approach combining musicological and ethnomusicological analysis, studies in musical perception psychology and cultural semiotics, comparative examination of plucked instruments, timbral-intonational analysis, and correlation of plucking frequencies with human psychophysiological rhythms. Hermeneutic methods and the emotional-intonational theory of music are employed.*

Scientific novelty. *For the first time, a comprehensive concept of “Triistra” is proposed as a Ukrainian form of the three-string tradition, integrating the symbolism of triad, the archetype of “troista muzyka,” lyrical intimacy, and psychoacoustic features of soft tremor. The instrument is presented as a medium of cultural identity capable of replacing imperial semantics and establishing a new aesthetic standard.*

Conclusions. *“Triistra” emerges as a natural continuation of the Ukrainian intonational worldview, characterized by softness, inner pulsation, subtle vibrancy and chamber expression. It enables the formation of a contemporary Ukrainian plucked-instrument tradition rooted in national sensitivity and lyrical sound aesthetics. The study outlines prospects for its educational, performance and creative application.*

Key words: *Triistra, Ukrainian intonational tradition, sound tremor, plucked instruments, cultural identity.*

Актуальність. Аналіз присутності в українській музичній культурі ідеологічно чужого Україні інструмента – балалайки – зумовлює потребу формування власного, національно окресленого звукового простору. Подолання тривалого впливу зовнішньої ідеології передбачає переосмислення ролі цього інструмента, який нерідко використовувався як засіб культурного тиску. Осмислення проблеми кризь творчий досвід митця відкриває можливість повернення автентичних смислів та зміцнення української культурної ідентичності. У цьому контексті логічно постає поява інструмента з українськими звуковими акцентами – триструнного, з трикутним корпусом і відповідною репертуарною орієнтацією, для якого доцільною є назва Трійстра.

Огляд літератури. Українська музикознавча традиція упродовж багатьох десятиліть тримає в центрі уваги явище ліричності та пісенності як фундаментального шару національної культури. У дослідженнях про народнопісенну образність та її стилістичні прояви послідовно розвивається думка про особливу «співочу ментальність» українців (Сердюк, 2008; Сторожук, 2012), у якій провідне місце займає м'який звуковий жест, природний до співу і до камерного прояву емоцій. Українська пісня не тяжіє до агресивної атаки чи демонстративної сили, а, навпаки, зорієнтована на нюансування й внутрішню теплоту – цей принцип часто підкреслюється у працях, що описують народну музичну творчість (Соколова, 2019). У культурологічних узагальненнях також простежується увага до фактурної мінімалістичності українського звучання, де невелика кількість елементів створює цілісний емоційний образ

(Українська музика, 2019). Це важливо для нашої теми, адже така естетика логічно поєднується з ідеєю інструментів, чий тембр формується через м'який щипок і внутрішній трепіт.

Питання щипкових інструментів розкривається у дослідженнях про український музичний інструментарій (Буць, 2007; Кучерук, 1997). У цих працях наголошено на тому, що щипковість є однією з найдавніших форм музичної артикуляції, а простота конструкції – невелика кількість струн, легкий корпус, відкрита дека – формує особливу теплоту тембру. У текстах, присвячених бандурі, кобзі та спорідненим інструментам, а також у компаративних роботах щодо різновидів народних інструментів (Українські народні музичні інструменти, 1995; Павловська-Єжова, 2019), простежується думка про природну м'якість українського щипкового звуку. У матеріалах про музичні інструменти з музейних колекцій підкреслено значення трикутності корпусу як архетипового принципу традиційного інструментобудування (Ішрамко, 2016; Зінків І, 2024), що надає інтонаційному жесту делікатності та прозорості. Це створює реальне підґрунтя для розуміння того, що триструнні щипкові інструменти органічно вписуються в українську звукову традицію.

У дослідженнях українського менталітету, представлених працями з історії музики та культурологічних оглядів (Крусь, 1997; Ідеальні першооснови, 2023), визначено кілька рис, які мають безпосередній вплив на інтонаційний стиль української музики: схильність до внутрішньої рефлексії, образність мислення, м'яка емоційність та уникання надмірної зовнішньої експресії. Ці риси відбиваються у жанрових уподобаннях і формуванні тембрової палітри.

У контексті статті це особливо важливо, адже м'який щипок, трепіт звуку й камерність виконання мають природну психологічну основу.

Джерела з історії культури та музичного інструментарію наголошують на закономірній образності українських номінацій – «кобза», «бандура», «торбан», «трембіта» – кожна з яких несе семантику форми, функції та символу (Кучерук, 1997; Уманець, 2003). В українській традиції назва нерідко продовжує смисловий шар звуку, що створює можливість органічної появи нових найменувань, ґрунтованих на архаїчних принципах. У такому контексті ім'я «Трійстра» цілком відповідає логіці української сакральної та музичної тріади – числової, конструктивної й символічної.

Огляд літератури засвідчує: українська музична традиція, психологічні особливості ментальності та історія національних інструментів формують широкий контекст для появи інструмента, що поєднує м'якість, трепетність, камерність і символіку трійці. Література не пропонує готового аналога, що відкриває можливість для впровадження «Трійстри» як нового українського звукового образу.

Мета дослідження. Виявити теоретичні та культурологічні засади обґрунтування заміни терміна «балалайка» на нову назву «Трійстра» як інструмента, що репрезентує українську звукову традицію та позбавлений ідеологічних нашарувань, пов'язаних із інструментами східного походження.

Завдання дослідження: визначити місце інструмента Трійстри в українському звуковому просторі; простежити історико-культурні й ментальні передумови формування потреби в національно орієнтованій назві та моделі триструнного щипкового інструмента; охарактеризувати інтонаційно-ліричні та психоакустичні особливості звучання Трійстри, зіставивши їх із українською музичною інтонаційною традицією.

Основний текст. Український ліричний голос починається не з самого звучання, а з тиші, яка є перед звучанням та лишається після звуку, що втратив свою силу. Саме так ми сьогодні дивимос з національної точки зору на балалайку – інструмент, який упродовж десятиліть був знаряддям чужої естетики, чужої експансії, чужої культурної логіки. Він настільки глибоко прив'язаний до своїх ідеологічних

нашарувань, що його первісна, можливо колись щира природа давно стала непрозорою. Інструмент перетворився на символ, символ – на кліше, а кліше – на порожній знак, що вже не здатен викликати живе співпереживання.

Проте жоден музичний інструмент за своєю суттю не буває винним або невинним. Його форма і звук можуть бути викривлені історією, але глибинна потенція – здатність народжувати людську емоцію – лишається прихованою, немов приспана. І в українському контексті, де кожен звук проймається пам'яттю землі, де тиша інколи говорить гучніше за слово, саме ця приспана потенція стає особливо відчутною. Виникає неочікуване запитання: чи можна почути в інструменті, який довго асоціювався з чужим, той початковий трепет, який не знав кордонів і ідеологій? Чи може він народитися знову, позбавлений нашарувань, очищений до своєї простоти, до своєї природної трійної структури?

Пошук нового голосу не є поверненням до старого. Він не прагне відновити те, що було принесене ззовні, і не намагається зберегти акценти, які колись нав'язувалися як універсальні. Це процес переорієнтації, коли ми не реставруємо, а переглядаємо. Ми не відбудовуємо інструмент за чужими канонами, а слухаємо, що він промовляє поза ними. І віднаходимо в його тремтінні те, що давно притаманне нашій землі: м'якість, камерність, зосередженість, здатність до тихого сповідання.

Саме тому перше відчуття при наближенні до потреби переосмислити інструмент – це бажання зняти із нього гучність. Балалайка у своїй історично сформованій формі була інструментом демонстративного жесту, публічної експресії, легкого механічного шармування. Вона ніколи не була інструментом тремкого внутрішнього змісту. І це найточніше свідчення того, що українська музична інтонація, яка тяжіє до надривної тиші, до печального мікроколивання, до стриманої ніжності, не могла відчутти його своїм.

Та варто лише прибрати цей ярлик «гучності», як перед нами постає зовсім інша можливість. Ми бачимо три струни, трикутний корпус, легку вагу – і це вже не символ гучного маскульту, а інструмент, що може звучати по-іншому, якщо змінити саму філософію гри, спосіб торкання струни, характер резонансу. Не

зміна конструкції важлива, а зміна інтонаційного мислення. Потрібно не переробити форму, а повернути їй внутрішню свободу. І в цій точці зароджується ключова ідея – ідея очищеного тремтіння.

Очищене тремтіння – це не техніка, а стан. Це коли звук не прагне доказати силу, не змагається з простором, а вписується в нього, мовби слухаючи його перед тим, як прозвучати. Це рух, який має не вектор сили, а природу дотику. Коли струна не вдаряється, а «просинається» від легкого щеплення. Коли нота не заповнює собою простір, а тільки позначає його існування. У цій логіці інструмент із трьома струнами вже не видається чужим – навпаки, саме його м'яка обмеженість, його камерна природа стають близькими українському музичному світові, де краса завжди була тремтливою, де сила народжувалася з ніжності, а не навпаки.

Історико-культурний контекст лише підводить до усвідомлення того, що балалайка в Україні ніколи не була органічною. Вона не проросла в наші традиції, не стала частиною ландшафту. Її доля була долею нав'язаного артефакту. Але парадоксально саме це й відкриває можливість нового народження: звільнена від чужого сенсу, вона стає чистою формою. Три струни. Трикутний корпус. Настільки базові характеристики, що вони могли б належати будь-якій культурі. Питання лише в тому, яка культура зуміє вдихнути в них свій дух.

Україна має унікальну властивість звертати несвоє на власну мову. Не через жорстку трансформацію, не через насильне переписування, а через тихе внутрішнє наближення. Так бандура змогла вистояти століттями. Так кобза, навіть у перерваних традиціях, повертається сьогодні як голос, а не як предмет. Тому і триструнний інструмент може знайти свій новий дім – якщо ми почуємо його не як спадок чужої традиції, а як можливість співпраці з власною.

музиці різних культур саме такі тихі інструменти ставали символами обрядів, процесій, заспокійливих пісень, оповідей, інтимних зустрічей людини з власним почуттєвим світом. В Україні це була сопілка, ліра, кобза у своєму ліричному звучанні, колискові, приспиви та тремкі традиції троїстої музики, у яких домінувала не гучність, а синтезування кількох м'яких голосів. Саме тому концепція Трійстри природно вписується в цей контекст: вона не

є вигаданою з нуля, а є органічним продовженням найніжнішої і найтендітнішої лінії нашої музичної культури.

Трепіт і пульсація як форма звуку часто отожднюється з нестійкістю, але в музичному сенсі це – живість. Струна, яка тремтить, перебуває в постійному русі, вона не застигла, не мертва, не механічна. Її рух – це мова дихання. І якщо придивитися до цього фізичного явища глибше, можна побачити, що сама природа тремтіння є аналогом людського емоційного стану: відбиття внутрішньої правди, яку неможливо передати рівною прямою лінією. Людське серце тремтить, коли хвилюється, закохується, сумує або відчуває близькість. У цьому сенсі Трійстра стає інструментом, що передає саме цю правду – не ідеалізований, не відполірований стан, а природне тремтіння почуття.

Коли виконавець торкається струни, його палець або медіатор не просто задає вібрацію; він переносить на інструмент свою внутрішню динаміку. Від ритму, сили, кута, мікропосадження пальця залежить унікальний «підпис» кожного щипка. Трійстра, як інструмент із трьома струнами, дає простір для цих мінімальних, але значущих варіацій. Тут кожний звук має індивідуальність, жодна нота не є «масовою». Інструмент не дозволяє сховатися за гучністю або багатоголоссям – він оголює інтонацію. Саме тому Трійстра стає інструментом-сповіддю: вона виявляє природну голосову правду виконавця, так само як тон людського голосу видає настрій, переживання чи стан душі.

Важливо й інше: трійчаста структура – три струни, трикутний корпус, три основні позиції звучання – створює відчуття стабільності. Три – це число рівноваги. У музиці три крапки можуть завершити фразу, три удари утворити ритмічну формулу, три ноти – окреслити акорд. Трійстра продовжує цю природну логіку трійчастих структур, але робить це не концептуально, а інтуїтивно: її звук сам собою «стає на місце», як фігура, що не хитається, бо спирається на три опори. Саме тому навіть тремкий звук залишається осмисленим, не фрагментарним, не розсипаним.

У коливаннях Трійстри чути щось від давніх голосінь, у яких голос не піднімався високо, а зберігався низько в тілі; щось від пастуших мелодій, у яких не було потреби бути гучними – навпаки, важливо було відчутти простір,

а не заповнити його. І водночас у цих тембрах є сучасність – бо у світі перенасиченості, де все кричить, проявляти м'якість стало актом сили. М'який звук повертає людині здатність відчувати тихе й високе одночасно, те, що не розриває внутрішнього слуху, а веде його крізь найтонші темброві структури.

Так постає феномен: трепіт і пульсація звуку не лише як акустична характеристика, а як емоційно-психологічний жест. Трійстра стає інструментом, через який музикант наближається до себе самого. Це не зовнішня демонстрація майстерності, а внутрішня розмова, до якої запрошується слухач. І саме тому цей інструмент може відкрити новий жанровий простір – простір тихої камерності, у якому кожна нота має сенс, навіть якщо вимовлена майже нечутно.

У такому світлі трепіт і пульсація звуку постає не як прояв боязкості, а як форма довіри. Щоб грати тихо, потрібна сміливість не ховатися за силою, а оголювати тембр. Виконавець на Трійстрі відкриває себе перед слухачем у більшій мірі, ніж на гучних інструментах, і слухач відповідає тим самим – він слухає не зовнішнє, а внутрішнє. Звук стає медіатором зустрічі: між музикантом і тим, хто слухає, між зовнішнім простором і внутрішніми станами, між теперішнім і тим давнім шаром культури, де трійчастість, тремтіння і тиша були частиною одного сакрального досвіду.

І саме ця внутрішня якість тремтіння веде нас до народження нового імені та нового місця інструмента в українській музичній традиції. Адже якщо звук інструмента несе іншу інтуїцію, іншу емоційну природу, іншу культурну резонансність, то й ім'я має передати цю зміну. І тут постає Трійстра – як природне завершення процесу, що почався з очищення звуку, а завершується створенням нового інтонаційного світу.

Назва народжується не з прагматичної зручності й не з бажання механічно відділити новий інструмент від старого артефакту, а з того внутрішнього імпульсу, який у певний момент стає невідворотним. Так, ніби довго шукаєш слово, яке б не просто позначало річ, а відкривало її глибинну природу. І коли інструмент, що століттями тягнув за собою сторонні смисли, поступово звільняється від минулого, від нашарованих конотацій, від символів, які

не відповідають нашому культурному досвіду, тоді неминуче виникає потреба назвати його наново. Це не протест і не заміна, а повернення до чистоти звуку, у якій кожна нота здатна відгукнутися в українському відчутті світу. Три струни і трикутний корпус перестають бути просто конструктивними ознаками. Вони починають зчитуватися як елементи глибинної трійності, що в українській традиції має багатовимірний характер. І коли ця трійність оживає, то сама форма інструмента просить імені, що зможе поєднати фізичне, культурне та внутрішнє.

Назва «Трійстра» виникає саме з цього місця – із зустрічі національної чутливості й акустичної логіки. Вона збирає в собі три частини, три шляхи, три голоси, і водночас зберігає легкість, ніби слово саме народжується з дотику до струни. Є щось природне в тому, як звучить це поєднання: м'яке початкове «трі-» ніби прояснює природу інструмента, а фінальне «-стра» додає відчуття простору й спрямованості, ніби звук тягнеться далі, ніж його фізична вібрація. Українська мова дає можливість з'єднати ці частини в одне слово без жодних примусових конструкцій. Це ім'я вимовляється так, ніби воно було поруч завжди, але чекало на момент, коли культура стане готовою його почути.

Дискурс, висновки. У сучасному українському культурному просторі спостерігається зростання уваги до автентичності музичного інструментарію, що пов'язано як із потребами професійного середовища, так і з ширшим суспільним прагненням позбутися символів, асоційованих із чужими культурними традиціями (Буць, n.d.; Уманець, 2003). У працях, присвячених українській музичній культурі кінця XIX – початку XX століття, акцентується на переході від запозичених моделей до формування власного музичного голосу (Павловська-Єжова, 2019; Українська музика, 2019). Дослідники констатують необхідність інструментів, які одночасно відповідали б національним естетичним вимогам і сучасним художнім завданням.

Література про українську ліричність і м'яку звукову артикуляцію (Сердюк, 2008; Сторожук, 2012; Соколова, 2019) формує підґрунтя для розуміння того, що інструмент із природно делікатним щипковим звуком здатен бути носієм питомого українського інтонаційного профілю.

У межах дискурсу це означає, що темброві м'якість не є лише технічною характеристикою, а відображає психологічні й культурні моделі сприйняття. Психологічні дослідження національної емоційності й культурного мислення (Крусь, 1997; Ідеальні першооснови, 2023) підтверджують: українська музична свідомість орієнтована не на звуковий напір, а на внутрішній рух і трепіт.

Саме у цій площині виникає образ «Трійстри» як інструмента, що репрезентує український підхід не декларативно, а через звукову матерію. Щипкові інструменти з трикутним корпусом та малою кількістю струн традиційно забезпечують теплий, м'який тембр (Ішрамко, 2016; Зінків, 2024). У дискурсі ця властивість стає естетичною платформою, яка дозволяє інструменту «говорити» українською інтонацією без штучного конструювання. «Трійстра» природно продовжує традицію архетипу триєдності – числової, формотворчої та символічної – відомої в українській культурі.

У професійних колективах та педагогічних закладах відчутний запит на інструмент, який би поєднував автентичну форми, відповідність сучасним вимогам і відсутність культурних асоціацій із чужими традиціями (Кучерук, 1997; Українські народні музичні інструменти, 1995). «Трійстра» у цьому контексті постає не як заміна, а як формування власного інтонаційного простору. Її камерність і трепетність відповідають українській психологічній моделі звуку, де тембр є носієм емоцій, а не демонстративної сили.

Таким чином, дискурс джерел показує: новий інструмент може бути створений тоді, коли він вписується у природний контекст української звучності. «Трійстра» поєднує свій тембр, конструкцію та символіку зі сталими характеристиками української інтонаційності, пропонує не запозичення, а власну філософію звуку.

Новий інструмент не може жити в тіні старого, якщо його природа інша. У випадку Трійстри йдеться не про відмежування від минулої традиції, а про народження інструмента, який обирає інший шлях. Там, де гучність більше не є головним, де технічна блискучість не домінує над внутрішньою наповненістю, де звук не змагається за простір, а заповнює його обережно й адресно, народжується новий тип музичного вислову. Трійстра стає інструментом

камерності й трепетності. Вона не претендує на монументальність, не потребує оркестрової маси, щоб бути почутою. Її сила – в тихих просторах між нотами, у здатності передавати стан, який важко вимовити словами. Це звучання не прагне переконувати, воно прагне бути почутим саме тим, кому воно адресоване.

Властивість інструмента бути близьким до людського тіла, реагувати на найменші рухи, на тремтіння пальців, на зміну дихання під час виконання, формує особливий спосіб взаємодії музиканта з матеріалом. Під пальцями виконавця три струни стають продовженням його внутрішнього ритму. Саме в цьому народжується якість, яку неможливо підробити: Трійстра реагує не лише на силу удару чи техніку, а на стан того, хто грає. Вона перетворюється на інструмент, що «читає» виконавця й передає його чуттєвість без прикрас. Це робить її особливо придатною до сучасного камерного музикування, до сольних розповідей, де кожна нота має значення, а тиша стає рівноправним елементом композиції.

Назва стає не прикрасою, а смисловим ядром. «Трійстра» – це не лише три струни, але й три рівні, на яких інструмент функціонує. Перший – педагогічний: простота конструкції, органічність для руки, природна логіка терційно-квартового інтервалу створюють основу для м'якого входження в музику. Другий – ліричний: звучання інструмента ніби шепоче, воно несе відчуття трепету й відкритості. Третій – об'єднавчий: інструмент, що є простим, але здатним до глибини, може з'єднати традицію, сучасність і нову чуттєвість в одній точці. Це вже не інструмент минулого, а інструмент, що народжується у сучасному українському контексті, без імперських смислів, без тягаря чужої історії.

Коли виникає така синтеза, назва стає невід'ємною. Вона не лише позначає, а й спрямовує. Це ім'я вже не просто слово – воно починає виконувати культурну функцію, стає знаком переходу до нової фази. «Трійстра» робить звук індивідуальним, але не замкненим; м'яким, але не слабким; тремким, але не крихким. Це інструмент, який уміє говорити тихо, але так, щоб його почули. У тиші між нотами залишається місце для власного відлуння слухача, і ця співприсутність стає центральною частиною його естетики.

Назва також очищує сприйняття звучання. Те, що раніше асоціювалося з побутовим бреньканням, перетворюється на камерний жест, інструментальну поезію. У цьому жесті немає демонстрації, лише сповідь. Коли слово «Трійстра» починає жити поруч із першим дотиком до струни, тоді й сама музика змінюється. Вона перестає бути відтворенням традиції і стає пошуком власної інтонації. Це створює простір для нової школи виконання, у якій нюанс, тремтіння та прозорість стають основою музичного мислення. І саме це закладає фундамент для подальшого розгортання концепції в наступній частині.

У момент, коли інструмент наповнюється ім'ям, його внутрішня сутність ніби прозорається. Назва – це не етикетка і не табличка, а спосіб назвати те, що й так уже прагне бути явленим. І якщо довго прислухатися до цього інструмента, до його тихого подиху, легкого трепету, до того, як він несе звук не зусиллям, а внутрішнім природним коливанням, стає помітно: він давно чекав слова, що дозволить йому розгорнути свій власний простір. Три струни, трикутний корпус, три шари змісту – педагогічний, поетичний і об'єднавчий – усе це наштовхує на закономірне відчуття, ніби ім'я повинно народитися з трійності, але не механічно, не як опис конструкції, а як дихання, що природно виводить звук у мову.

І саме тому «Трійстра» звучить не як вигаданий термін, а як слово, що могло б існувати давно, просто чекаючи на момент, коли воно відповідатиме реальності. У ньому немає жодного різкого руху, жодного тиску – там є плавність, м'якість, природна округлість. Воно лягає у слух, наче вигин корпусу інструмента, коли його береш у руки: легка асиметрія, витончена трикутність, чиста дерев'яна площа. Коли вимовляєш «Трійстра», в слові виникає триразове розкриття звуку, і це тричленне розгортання підсвідомо нагадує про ритми української музичної традиції. У фольклорі трійця – не просто число; це спосіб упорядкування світу, спосіб осмислення його через послідовність: початок, продовження, завершення. Саме в такій послідовності звучить людське серце, коли прагне висловити щось важливе, але тихо.

Інструмент із трьома струнами завжди був близьким до людського голосу, саме тому, що не може перекичати. Він ніколи не був

призначений для гучності, для могутніх оркестрових хвиль. Його природна роль інша – він знаходиться близько до людини, на невеликій відстані від руки, яка тримає медіатор, і його тремтіння схоже більше на нервовий відгук, ніж на музичний жест. Саме у цій камерності прихована сила. У добу, коли музика часто змагається за масштаб, за об'єм, за голосність і ефекти, поява інструмента, що говорить малим голосом, звучить майже революційно. Він наче «згадує» про інституцію тиші, про культуру внутрішнього слуху, про той момент, коли музика не аплодує сама собі, а промовляє до серця.

Тому ім'я повинно відбивати ідею не сили, а чутливості. «Стра» у слові додає відчуття легкості, короткого руху пальців по струні, вібрації, що народжується і зникає в одній точці. Триразовість у корені слова створює природну тривалість, яка перегукується з традиційними українськими ритмами, з трійчастими мелодіями, з рухами троїстих музик. Тож назва стає не описом конструкції, а метафорою: інструмент, що говорить через трепет. Інструмент, що приносить у світ м'яку енергію, яка не змагається, а резонує.

Окремо варто сказати про те, що у слові є внутрішня анти-агресивність. Воно несе в собі відмову від гучності як домінування; навпаки, воно звертається до ідеї інтимності, до ідеї делікатного контакту між виконавцем та слухачем. У культурному сенсі це є жестом лікування – ми повертаємо собі право на музичну мову, що не зобов'язана служити імперським чи пропагандистським наративам. У музиці Трійстри немає місця для бравурності чи утилітарної маршовості; там є простір для відвертості, для нюансу, для того самого трепету, що робить людину живою.

І найважливіше – саме ця якість дає змогу назвати інструмент українським не формально, а внутрішньо. Українська музична культура завжди тяжіла до ліричного струменя, до камерного звучання, до голосів, що живуть на межі між мрією і мовленням. Від кобзи до бандури, від сопілки до скрипки – українська музика ніколи не будувала свій авторитет на силі; вона будувала його на переконливості й теплої інтонації. Нове ім'я інструмента стає логічним продовженням цієї лінії, адже Трійстра не просто вміє звучати тихо – вона створена для того, щоб говорити з людиною без посередників.

Це ім'я, що водночас відлунює традицію й створює нову її гілку. Воно не конфліктує з минулим, але й не хоче в ньому лишатися. Воно пропонує власний шлях: звучання, яке вміє бути маленьким, але найглибшим. Звучання, яке торкає чуття. Звучання, яке визнає і шанує тремтіння як природну мову серця. У цій логіці народження Трійстри виглядає не як штучний акт перейменування, а як повернення інструмента до себе, до власної природи, до свого автентичного значення.

Саме тому в підсумку назва «Трійстра» стає не кульмінацією, а початком. Вона відкриває можливість зміни, можливість перетлумачення історії інструмента, можливість його нового голосу. Трійстра не змагається з іншими інструментами і не відкидає свого минулого; вона приносить у сучасність новий сенс – сенс тихої сили. І ця тиха сила є, мабуть, найточнішою рисою українського звучання.

Українська музика завжди жила не силою, а диханням. Вона не накидала, не трясла повітря – вона торкалась. У її основі завжди було щось трійчасте: три голоси троїстих музик, три колювання вогню, три струни душі, що звучать крізь пейзаж і пам'ять. І тому народження «Трійстри» не є вигадкою чи втечею, а поверненням – легким, як ранковий подих, тихим, як перша нота, що виринає зі тиші.

Трійстра з'являється там, де людина перестає шукати гучність і починає слухати власний пульс. У її тремтінні живе українська здатність до ніжної правди: ми не кричимо, щоб бути; ми звучимо, щоб існувати поруч з іншими. У її м'якому щипку – вразливість, яку ми нарешті починаємо цінувати як силу. У її тонкому резонансі – та сама здатність серця довіряти світу, навіть якщо він темний.

Майбутнє української музики не в перемозі над чужим, а в одкровенні власного. І тому «Трійстра» вписується в нього не як заміна, не як протест, а як новий спосіб говорити про красу. Вона приносить у звук те, що нині так потрібно людині: лагідність, теплий трепет, камерну присутність, що лікує. Її голос – не для великих площ, а для великих внутрішніх просторів.

І якщо колись нам бракувало слова, щоб назвати це тремке, тепле, українське звучання, то тепер воно є. «Трійстра» вимовляється так, ніби сама мова хоче заспокоїти серце. І коли вона зазвучить у руках майстрів, музикантів, дітей, – українська музика стане ще ближчою до себе. Бо майбутнє – не гучніше. Майбутнє – ніжніше.

І це майбутнє народжується вже зараз, у тріпоті трьох струн, у світлі трикутного тіла, у відлунні, що несе мирну красу. Ім'я знайдено. Душа почута. Звук повернувся додому.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Соколова Л. С. Українська народна музична творчість : навч. посібник. Харків : Друкарня «Мадрид», 2019. 126 с.
2. Буць Н. М. Український музичний інструментарій. Доступно: <https://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3353/1/Buts9.pdf>
3. Павловська-Єжова Т. А., Сокальська В. Особливості розвитку української музичної культури кінця XIX – початку XX ст. Доступно: <https://elibrary.kubg.edu.ua/4830/>
4. Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурси / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 368 с.
5. Сердюк В. І. Українська літературна пісня : історія розвитку жанру. Вісник ЗНУ. 2008. №2. С. 166.
6. Ішрамко І. Українські народні музичні інструменти в музеї. Народна науково-практична конференція (18–19 червня 2016 р.). Львів, 2016. С. 198–214.
7. Сторожук А. І. Українська народна музична творчість: вивчаємо, запам'ятовуємо, зберігаємо. Бар, 2012. 182 с.
8. Крусь О. П. Історія української музики XX століття. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.
9. Кучерук В. Народний музичний інструмент України : науково-методичний посібник. Луцьк : Ред.-вид. від. Волинського державного університету, 1997. 122 с.
10. Уманець О. В. Музична культура України другої половини XX століття. Харків : Регіон-інформ, 2003. 187 с.
11. Зінків І. Середньовічні археологічні музичні інструменти з території України. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2024. Вип. 49. С. 13–27. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.831>
12. Українські народні музичні інструменти. Пам'ятки України: Історія та культура. 1995. №1. С. 20–31.
13. Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів : монографія. Київ : Ліра-К, 2023. 460 с.

REFERENCES:

1. Sokolova, L. S. (2019). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist: Navchalnyi posibnyk [Ukrainian Folk Musical Creativity: A Textbook]*. Kharkiv: Drukarnia "Madryd". [in Ukrainian].
2. Buts, N. M. (n.d.). *Ukrainskyi muzychnyi instrumentarii [Ukrainian Musical Instrumentarium]*. Retrieved from <https://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3353/1/Buts9.pdf> [in Ukrainian].
3. Pavlovska-Yezhova, T. A., & Sokalska, V. (n.d.). *Osoblyvosti rozvytku ukrainskoi muzychnoi kultury kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Features of the Development of Ukrainian Musical Culture of the Late 19th – Early 20th Century]*. Retrieved from <https://elibrary.kubg.edu.ua/4830/> [in Ukrainian].
4. *Ukrainska muzyka: Istorychnyi, teoretychnyi ta kulturolohichnyi dyskurs. (2019)*. Kyiv: NAS of Ukraine, Rytskyi IMFE. [in Ukrainian].
5. Serdiuk, V. I. (2008). *Ukrainska literaturna pisnia: Istoriia rozvytku zhanru [Ukrainian Literary Song: History of Genre Development]*. *Visnyk ZNU*, (2), 166. [in Ukrainian].
6. Ishramko, I. (2016). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty v muzei [Ukrainian Folk Musical Instruments in the Museum]*. In *Proceedings of the National Scientific-Practical Conference* (pp. 198–214). Lviv. [in Ukrainian].
7. Storozhuk, A. I. (2012). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist: Vyvchaiemo, zapamiatovuiemo, zberihaiemo [Ukrainian Folk Musical Creativity: Study, Remember, Preserve]*. Bar. [in Ukrainian].
8. Krus, O. P. (1997). *Istoriia ukrainskoi muzyky XX stolittia [History of Ukrainian Music of the 20th Century]*. Luts'k: Nadstyr'ia. [in Ukrainian].
9. Kucheruk, V. (1997). *Narodnyi muzychnyi instrument Ukrainy: Naukovo-metodychnyi posibnyk [Ukrainian Folk Musical Instrument: Scientific-Methodical Manual]*. Luts'k: Volyn State University Publishing Dept. [in Ukrainian].
10. Umanets, O. V. (2003). *Muzychna kultura Ukrainy druhoyi polovyny XX stolittia [Musical Culture of Ukraine in the Second Half of the 20th Century]*. Kharkiv: Rehion-inform. [in Ukrainian].
11. Zinkiv, I. (2024). *Serednovichni arkhеolohichni muzychni instrumenty z terytorii Ukrainy [Medieval Archaeological Musical Instruments from the Territory of Ukraine]*. *Ukrainska kultura: Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 13–27. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.831> [in Ukrainian].
12. *Ukrainski narodni muzychni instrumenty. (1995)*. *Pam'iatky Ukrainy: Istoriia ta kultura*, (1), 20–31. [in Ukrainian].
13. *Idealni pershoosnovy natsii i mystetskykh vidkryttiv: Monohrafiia. (2023)*. Kyiv: Lira-K. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 008:39

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-51>**Дмитро МОКРІЙ***аспірант кафедри туризму, документознавства та міжкультурних комунікацій, Інститут філології та масових комунікацій Університету «Україна», вул. Львівська, 23, корпус 2, м. Київ, Україна, 03115***ORCID:** 0009-0006-3913-2811

Бібліографічний опис статті: Мокрій, Д. (2025). Підходи до класифікації нематеріальної культурної спадщини в Україні. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 401–410, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-51>

ПІДХОДИ ДО КЛАСИФІКАЦІЇ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УКРАЇНІ

Мета роботи. Метою статті є всебічний аналіз та систематизація основних підходів до класифікації нематеріальної культурної спадщини (НКС) в Україні, визначення їхніх змістових, просторових, функціональних та соціальних аспектів, а також окреслення можливостей практичного застосування класифікаційних моделей у сфері збереження та управління культурною спадщиною.

Методологія. У дослідженні використано загальнонаукові методи – аналіз, синтез, порівняння, системний та процесний підходи, а також спеціальні методи класифікації, інтерпретації та узагальнення. Джерельну базу становлять наукові праці, методичні рекомендації та нормативні документи у сфері охорони НКС. Структуру дослідження побудовано відповідно до логіки виокремлення окремих підходів: тематичного, географічного, культурно-економічного, історико-генетичного, інституційно-організаційного, етнографічного, функціонального та соціального.

Наукова новизна. Запропоновано оновлену типологію підходів до класифікації НКС, яка відображає сучасний стан української гуманітарної науки та відповідає принципам Конвенції ЮНЕСКО 2003 р. Новизна полягає у поєднанні змістово-аналітичних, просторово-регіональних і соціально-функціональних критеріїв у межах єдиної класифікаційної моделі. Розкрито механізми взаємодії між суб'єктами охорони спадщини (державними, науковими, громадськими), а також показано роль НКС як чинника культурної ідентичності, комунікації та соціальної згуртованості.

Висновки. Класифікація нематеріальної культурної спадщини є багаторівневим процесом, що потребує інтеграції різних підходів. Тематичний, географічний та інституційно-організаційний підходи забезпечують структуризацію й управлінський аспект системи охорони, тоді як історико-генетичний, етнографічний, функціональний і соціальний розкривають смисловий та ідентифікаційний потенціал культурних практик. Комплексне застосування цих підходів формує методологічну основу для подальших досліджень і створення цифрових класифікаційних моделей, інтегрованих у державну політику збереження НКС.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, класифікація, тематичний підхід, етнографічний підхід, історичний підхід.

Dmytro MOKRIY*Postgraduate student at the Department of Tourism, Documentary Studies and Intercultural Communications, Institute of Philology and Mass Communications of "Ukraine" University, 23 Lvivska St, building 2, Kyiv, Ukraine, 03115***ORCID:** 0009-0006-3913-2811

To cite this article: Mokriy, D. (2025). Pidkhody do klasyfikatsii nematerialnoi kulturnoi spadshchyny v Ukraini [Approaches to the classification of intangible cultural heritage in Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 401–410, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-51>

APPROACHES TO THE CLASSIFICATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN UKRAINE

Purpose. The purpose of the article is to provide a comprehensive analysis and systematization of the main approaches to the classification of intangible cultural heritage (ICH) in Ukraine, to identify their semantic, spatial, functional, and social dimensions, as well as to outline the possibilities of applying classification models in the field of heritage preservation and management.

Methodology. The research applies general scientific methods such as analysis, synthesis, comparison, systemic and process approaches, along with specific methods of classification, interpretation, and generalization. The source base includes academic studies, methodological recommendations, and regulatory documents in the field of ICH protection. The structure of the study follows the logic of differentiating individual approaches: thematic, geographical, cultural-economic, historical-genetic, institutional-organizational, ethnographic, functional, and social.

Scientific novelty. The study proposes an updated typology of approaches to the classification of ICH that reflects the current state of Ukrainian humanities and aligns with the principles of the 2003 UNESCO Convention. The novelty lies in integrating content-analytical, spatial-regional, and socio-functional criteria within a unified classification model. The paper reveals mechanisms of interaction among heritage protection actors (state, academic, and community) and demonstrates the role of ICH as a factor of cultural identity, communication, and social cohesion.

Conclusions. The classification of intangible cultural heritage is a multi-level process requiring the integration of diverse approaches. The thematic, geographical, and institutional-organizational approaches ensure structural and managerial dimensions of the heritage system, whereas the historical-genetic, ethnographic, functional, and social approaches uncover the semantic and identity-forming potential of cultural practices. The comprehensive application of these approaches establishes a methodological foundation for further research and for developing digital classification models integrated into the national policy of ICH preservation.

Key words: intangible cultural heritage, classification, thematic approach, ethnographic approach, historical approach.

Актуальність проблеми. Україна володіє значною нематеріальною культурною спадщиною, яка передається від покоління до покоління як дорогоцінний скарб, втілюючи в собі глибокі духовні цінності, багаті історичні здобутки та унікальність національної ідентичності українського народу. Нематеріальна культурна спадщина є ключовим елементом національної гордості та ідентичності. Її збереження та популяризація сприяють підтримці культурного розвитку і соціальній єдності суспільства.

Сьогодні існує багато підходів до класифікації нематеріальної культурної спадщини, що охоплюють різні аспекти та дозволяють її систематизувати. У результаті чого, класифікація нематеріальної культурної спадщини дозволяє краще розуміти і, відповідно, зберігати культурні традиції та цінності українського народу.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю осмислення нематеріальної культурної спадщини не лише як частини минулого, а як важливого ресурсу сучасного суспільного розвитку, який потребує збереження, оновлення та інтеграції в сучасні культурні практики. У контексті глобалізаційних процесів саме збереження і переосмислення нематеріальної спадщини стає запорукою формування стійкої національної ідентичності та культурної безпеки держави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему підходів до класифікації нематеріальної культурної спадщини (НКС) в Україні висвітлювали як міжнародні організації, так і науковці. Важливим кроком у цьому напрямі стала Конвенція ЮНЕСКО про охорону

нематеріальної культурної спадщини (Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, 2008), де визначено основні категорії проявів НКС та підходи до їх систематизації.

В українській науковій літературі Борисенко В. та Борисенко М. (Борисенко В., Борисенко М., 2022, с. 73–81) уточнюють міжнародні підходи з урахуванням національної специфіки та соціокультурного значення елементів спадщини. Аналіз класифікаційних підходів, представлених у статті В. В. Дем'яна (Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88), показує, що в Україні та за кордоном при систематизації НКС враховують не лише типи і категорії елементів, а й регіональні особливості, соціальні функції та взаємозв'язки між проявами культурної спадщини. На прикладі дослідження Несена І. (Несен І., 2005, с. 45–52) демонструється науковий підхід до виділення та структурування окремих елементів нематеріальної культурної спадщини. Автор аналізує традиційні обряди Центрального Полісся та пропонує класифікацію їхніх структурних рівнів – від сакрального змісту до функціональної ролі в житті громади. Такий підхід ілюструє можливість системного вивчення локальних культурних практик і водночас підкреслює потребу у формуванні єдиної термінологічної та класифікаційної бази.

Важливим інструментом на рівні державної культурної політики є Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України (Національний перелік..., 2024), побудований на основі положень Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (Конвенція..., 2008). Його

структура спирається на типологічні ознаки, визначені в Конвенції, – усні традиції, виконавські мистецтва, соціальні практики, знання, ремесла тощо – і водночас враховує регіональні особливості, носіїв традицій і соціокультурні функції. Такий підхід забезпечує узгодженість між міжнародною систематизацією і національною практикою фіксації елементів (Дем'ян В. В., 2024).

Отже, сучасні дослідження та нормативні документи створюють підґрунтя для вироблення узагальненої національної моделі класифікації нематеріальної культурної спадщини. Водночас відсутні комплексні роботи, у яких би порівнювалися наукові й нормативні підходи, їхні критерії та структура. Цю наукову прогалину і покликано заповнити дана стаття.

Мета роботи. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні дослідницькі завдання: дослідити різні класифікаційні підходи до нематеріальної культурної спадщини; проаналізувати національні та міжнародні нормативні документи, що визначають принципи систематизації нематеріальної спадщини; розглянути практичні приклади класифікації елементів НКС у сучасній українській науковій традиції.

Виконання зазначених завдань дозволить чітко окреслити наукову проблему, узагальнити існуючі підходи до класифікації та визначити перспективи їх удосконалення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальні підходи до класифікації нематеріальної культурної спадщини в Україні спираються на положення Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини, ратифікованої у 2008 р. (Конвенція..., 2008). У документі визначено концептуальні засади систематизації нематеріальних практик, де кожен прояв спадщини розглядається як складова певної сфери культурної діяльності, що створює наукове підґрунтя для класифікації (Борисенко В., Борисенко М., 2022, с. 73–81).

Важливо розмежувати поняття духовна культура і нематеріальна культурна спадщина. Перша охоплює всі духовні прояви суспільства, тоді як НКС становить лише їхню частину – ті елементи, що відповідають критеріям автентичності, безперервності передачі та соціальної значущості, визначеним Конвенцією ЮНЕСКО 2003 р. Таким чином, НКС є нормативно

окресленою підсистемою духовної культури, орієнтованою на збереження живих традицій у сучасному середовищі. Доцільно розрізняти два рівні класифікації: загальний (нормативний) – визначений міжнародними та національними документами (Конвенція ЮНЕСКО; Національний перелік НКС), де зафіксовано домени та принципи систематизації; і локальний (емпіричний) – представлений підходами українських дослідників до типології окремих елементів. Це розмежування поєднує державну систему охорони спадщини з реальною практикою її побутування.

В Україні на основі цих положень створено Національний перелік елементів НКС (Національний перелік..., 2024). Його структура відображає класифікаційні принципи Конвенції: кожен елемент належить до певного домену – усної творчості, виконавських мистецтв, соціальних практик, знань чи ремесел (Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88) – та має територіальну прив'язку. Елементи, внесені до Переліку (гуцульська писанка, косівська кераміка, петриківський розпис, борщ український), демонструють не лише різноманіття, а й спробу систематизованого опису за типом, функцією, носіями й ареалом побутування (Національний перелік..., 2024; Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88). Таким чином, Перелік виконує функцію не лише реєстру, а й практичного інструменту класифікації.

Класифікація нематеріальної культурної спадщини в українській традиції має різноспрямований характер і спирається як на міжнародні методологічні засади, так і на локальні дослідження практик. У працях простежуються різні рівні систематизації – від загальнотеоретичних концепцій до спеціалізованих класифікацій обрядових комплексів і ремесел (Несен І., 2005, с. 45–52; Борисенко В., Борисенко М., 2022, с. 73–81; Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88). І. Несен виокремлює структурні елементи весільного обряду Центрального Полісся за послідовністю дій і соціальними функціями (Несен І., 2005, с. 45–52), показуючи, що класифікація може базуватися і на ритуальній логіці. В. та М. Борисенки акцентують просторовий вимір поширення спадщини, співвідносячи елементи з історико-культурними регіонами (Борисенко В., Борисенко М., 2022, с. 73–81). В. В. Дем'ян аналізує

нормативну імплементацію підходів ЮНЕСКО в українську практику й типологію елементів Національного переліку (Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88; Конвенція..., 2008).

На нормативному рівні, відповідно до Конвенції ЮНЕСКО, застосовується типологія за доменами (усні традиції, виконавські мистецтва, звичаї, знання про природу, ремесла), що в Україні слугує базовою схемою опису елементів (Конвенція..., 2008; Національний..., 2024). У наукових працях натомість акцент робиться на соціальній функції, регіональній локалізації й символічному змісті традицій (Несен І., 2005; Борисенко В., Борисенко М., 2022).

Аналіз нормативних і наукових джерел дозволяє виокремити основні підходи до класифікації: тематичний, інституційно-організаційний, географічний, етнографічний, культурно-економічний, функціональний, соціальний та історико-генетичний. Їх сукупність показує, що нематеріальна культурна спадщина в Україні розглядається як жива система, пов'язана з носіями, простором, ритуальними ролями та суспільними функціями (рис. 1).

В українській практиці охорони нематеріальної культурної спадщини одним із базових є *тематичний підхід* до класифікації. Він ґрунтується на принципі групування елементів за змістовими доменами, які відображають основні сфери культурної діяльності спільнот. Такий підхід закріплено у положеннях Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини, ратифікованої Україною у 2008 році, де визначено ключові сфери (усні традиції та форми вираження; виконавські мистецтва; звичаї, обряди та святкування; знання

і практики, пов'язані з природою та всесвітом; традиційні ремесла) (Конвенція..., 2008).

Ці ж категорії застосовано у Національному переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України як рамку опису кожного елемента. Для кожного зафіксованого елемента зазначається, до якого саме домену він належить (наприклад, до виконавських мистецтв чи традиційних ремесел), а також хто є носієм традиції, у якому регіоні вона побутує, і яку соціокультурну функцію виконує (Національний перелік..., 2024; Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88). Тобто тематична приналежність у цьому випадку не є лише теоретичною ознакою – вона стає обов'язковим елементом офіційної інвентаризації.

У межах такого підходу елементи нематеріальної культурної спадщини розглядаються не як ізольовані практики, а як представники ширших типів культурних явищ: наприклад, регіональні музично-виконавські традиції (як складова домену виконавських мистецтв) або локальні техніки художніх ремесел (як прояв домену традиційних ремесел). Це дозволяє співвідносити окремі елементи спадщини між собою на основі їхнього змісту, функції та способу передачі знань у спільноті (Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88). Використання тематичного підходу забезпечує уніфіковану структуру опису нематеріальної культурної спадщини на національному рівні та робить можливим її подальший просторовий і соціокультурний аналіз. Зокрема, систематизація елементів за доменами дає змогу надалі співвідносити їх з регіонами побутування, носіями традиції та практичними формами збереження (Борисенко В.,

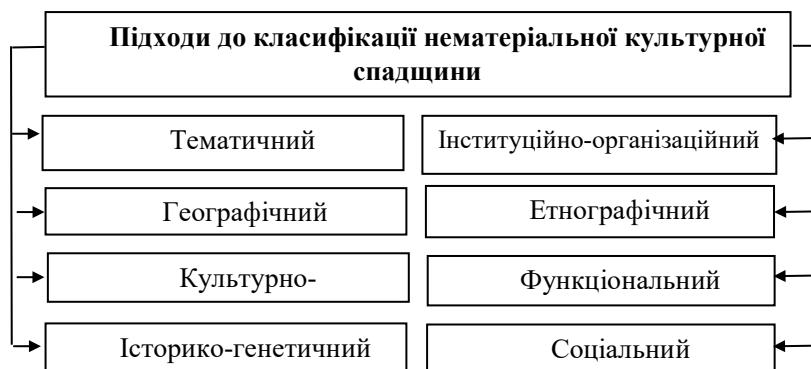


Рис. 1. Основні підходи до класифікації нематеріальної культурної спадщини

(Джерело: узагальнено на основі Конвенції..., 2008; Національний перелік..., 2024; Дем'ян В. В., 2024; Борисенко В., Борисенко М., 2022; Несен І., 2005)

Борисенко М., 2022, с. 73–81). У цьому сенсі тематичний підхід виступає основою для побудови узгодженої моделі класифікації нематеріальної культурної спадщини України (Національний перелік..., 2024).

Застосування тематичного підходу дає змогу впорядкувати культурні прояви за змістовими ознаками, проте для повнішого розуміння структури нематеріальної культурної спадщини важливо враховувати й просторовий вимір її існування. Саме тому наступним аналітичним рівнем виступає географічний підхід, який зосереджується на територіальному поширенні елементів НКС і виявленні регіональних відмінностей культурних традицій.

Географічний підхід у класифікації нематеріальної культурної спадщини спирається на принцип просторової диференціації культурних практик та їх локалізації у межах певних історико-етнографічних регіонів. Його мета полягає у виявленні закономірностей поширення традицій і встановленні зв'язку між природним середовищем, історичним розвитком та культурними особливостями місцевих спільнот (Борисенко В., Борисенко М., 2022, с. 73–81; Несен І., 2005, с. 45–52). Такий підхід дозволяє розглядати нематеріальну культурну спадщину як просторово організовану систему, у якій кожен елемент має власний ареал побутування та культурну прив'язку до конкретного регіону.

У практиці охорони НКС цей принцип реалізується через обов'язкове зазначення територіальної належності кожного елемента у Національному переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. Географічна локалізація – один із базових критеріїв опису елементів, адже вона відображає не лише місце походження, а й соціокультурний контекст їхнього збереження (Національний перелік..., 2024; Дем'ян В. В., 2024, с. 79–88). Як зазначає А. М. Гаврилюк (Гаврилюк А. М., 2019), просторові характеристики елементів НКС, зокрема їх ареал побутування, визначають не лише культурну, а й туристично-регіональну цінність традицій, адже саме локалізація надає спадщині унікальності та сприяє збереженню її автентичності.

Регіональний аналіз дає змогу ідентифікувати осередки культурної тяглості – наприклад, гуцульське писанкарство у Карпатському регіоні,

петриківський розпис на Дніпропетровщині чи традиції козацьких обрядів на Запоріжжі. Таке просторове групування елементів формує підґрунтя для розуміння культурної мозаїки України та забезпечує зв'язок між локальними традиціями і національною системою класифікації (Борисенко В., Борисенко М., 2022; Несен І., 2005).

Географічний підхід, таким чином, поєднує аналітичний і практичний рівні дослідження нематеріальної культурної спадщини: він дозволяє систематизувати культурні прояви за територіальними ознаками, підтримуючи цілісність наукового опису та сприяючи розробці ефективних механізмів збереження спадщини в межах регіонів (Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України, 2024; Гаврилюк А. М., 2019; Дем'ян В. В., 2024).

Просторовий аналіз елементів НКС створює основу для їх осмислення в економічному та культурному контексті, адже локальні традиції можуть бути ресурсом розвитку регіонів. На перетині просторового й функціонального вимірів формується *культурно-економічний підхід*, що розглядає спадщину як чинник соціально-економічного зростання. У межах розмежування понять духовної культури та НКС цей підхід зосереджується на елементах, здатних стимулювати розвиток територій. І. П. Кудінова показує, що традиції та символи можуть слугувати основою туристичного бренду, підвищуючи впізнаваність і привабливість регіону (Кудінова І. П., 2023). Авторка трактує спадщину як стратегічний актив, що впливає на туристичний і інвестиційний потенціал.

А. М. Гаврилюк розглядає НКС як ресурс регіональної політики, описуючи «туристичне портфоліо» елементів із фіксацією ареалу, носіїв, практик і форм презентації (Гаврилюк А. М., 2019). Такий опис фактично класифікує спадщину за потенціалом створення регіонального туристичного продукту.

Культурно-економічний підхід виокремлює три типи елементів: 1) бренди регіону, 2) локальні ресурси, 3) елементи з потенціалом комерціалізації – у креативних індустріях, ремеслах чи подієвому туризмі. Це групування впорядковує НКС за ступенем залучення до соціально-економічного розвитку (Гаврилюк А. М., 2019; Кудінова І. П., 2023).

Цей підхід логічно поєднується з тематичним і географічним. Тематичний підхід окреслює, до якої сфери належить елемент (наприклад, традиційні ремесла, виконавські мистецтва), тоді як географічний – де саме він побутує. Культурно-економічний підхід показує, які з цих тематично та просторово визначених елементів стають (або можуть стати) чинником локального бренду, туристичної привабливості та економічної стійкості громади (Кудінова І. П., 2023; Гаврилук А. М., 2019).

Розвиток економічного потенціалу елементів нематеріальної культурної спадщини невіддільний від розуміння їхньої історичної тяглості, адже саме збереження автентичних традицій надає їм цінності як культурним і туристичним ресурсам. Це зумовлює необхідність аналізу спадщини не лише з позицій сучасного використання, а й у динаміці її історичного становлення.

Історико-генетичний підхід (від грец. genesis – походження) акцентує увагу на дослідженні еволюції елементів нематеріальної культурної спадщини, послідовності їхніх змін та ступеня збереженості автентичних форм. У межах цього підходу елемент НКС розглядається не як застигла традиція, а як результат тривалого розвитку та взаємодії культурних впливів. Аналіз здійснюється за критерієм історичної тяглості, що дозволяє виокремити архаїчні, модифіковані та сучасні варіанти побутування практик (Несен І., 2005). У дослідженні І. Несен «Весільний ритуал Центрального Полісся» (Несен І., 2005) весільний обряд розглядається як система, у якій співіснують давні ритуальні компоненти й нові соціальні форми. Авторка/автор простежує трансформації структури ритуалу від середини XIX до XX ст., класифікуючи його елементи за ступенем збереженості. Це дозволяє окреслити типи: традиційне ядро, модифікований елемент та залишкова форма, що фактично формує часову типологію НКС.

На методичному рівні подібний принцип застосовується і в практиці Українського центру культурних досліджень. Згідно з рекомендаціями З. О. Босик та Л. М. Снігирьової (Босик З. О., Снігирьова Л. М., 2015), при внесенні елемента до Національного переліку необхідно фіксувати його історію, етапи побутування та ступінь збереженості автентичних

рис. Отже, часовий вимір є одним із критеріїв офіційного опису елементів НКС.

Історико-генетичний підхід дозволяє інтегрувати результати аналізу в інші моделі класифікації – тематичну, географічну чи культурно-економічну – та забезпечує цілісне бачення еволюції культурних практик як живої системи, що поєднує спадковість і розвиток (Несен І., 2005; Босик З. О., Снігирьова Л. М., 2015).

Дослідження історичної тяглості елементів НКС підводить до питання механізмів їх збереження. Історико-генетичний підхід зосереджується на походженні традицій, тоді як інституційний – на суб'єктах, які забезпечують їх охорону, передачу та репрезентацію. Інституційно-організаційний підхід класифікує спадщину за типом установ, відповідальних за її збереження та популяризацію (Національний..., 2024; Український центр..., 2023). Виділяють три рівні суб'єктів:

- державний – МКІП, обласні управління культури, Український центр культурних досліджень (Босик З. О., Снігирьова Л. М., 2015);

- науково-освітній – Інститут етнології НАН України, профільні університети, музеї, архіви (Першина Н. Г., 2024, с. 99–107);

- громадський – локальні громади, носії традицій, громадські організації (Дем'ян В. В., 2024).

Такий підхід розглядає НКС не лише як об'єкт аналізу, а як сферу керованих соціальних процесів, де можна визначити рівні відповідальності та взаємодії суб'єктів. Він забезпечує узгодження дій держави, науки й громад, формуючи багаторівневу систему охорони – від документування до популяризації (Український центр..., 2023; Дем'ян В. В., 2024). Система інституцій створює основу для практичного дослідження спадщини, а аналіз їхніх ролей підводить до етнографічного підходу, що вивчає традиційні знання, звичаї та практики окремих спільнот.

Етнографічний підхід до класифікації нематеріальної культурної спадщини ґрунтується на аналізі культурних практик, звичаїв і знань окремих етнографічних груп. Його мета – виявити закономірності у формуванні, функціонуванні та трансформації традицій у межах конкретних спільнот. Такий підхід поєднує описову та аналітичну процедури: спостереження, інтерв'ю з носіями традицій, документування

та складання етнографічних карт і каталогів (Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, 2008; Дем'ян В. В., 2024).

Як зазначає І. Несен (Несен І., 2005), саме етнографічне польове дослідження дозволяє класифікувати елементи НКС за типом носія, способом передачі та регіональними відмінностями, виокремлюючи сталі й змінні компоненти культурної практики. У сучасних роботах (Дем'ян В. В., 2024) наголошується, що цей підхід сприяє фіксації локальних традицій – весільних обрядів, музичних жанрів, народних ремесел – та їх подальшій систематизації за етнокультурними ознаками.

Етнографічний підхід таким чином забезпечує конкретизацію класифікації нематеріальної культурної спадщини через врахування етнічного складу населення, локальних особливостей і способів збереження традицій у межах спільнот. Це дозволяє узгодити культурні типології з соціальними й історичними характеристиками регіонів України (Несен І., 2005; Дем'ян В. В., 2024).

Дослідження етнографічного виміру нематеріальної культурної спадщини дозволяє виявити її локальні особливості та зв'язок із конкретними спільнотами. Водночас цього рівня недостатньо для повного розуміння соціальної ролі традицій. Тому наступним етапом аналізу стає *функціональний підхід*, який розкриває, які саме суспільні, комунікативні, обрядові чи естетичні функції виконують елементи нематеріальної культурної спадщини в житті громади.

Функціональний підхід базується на аналізі соціальних, символічних і комунікативних функцій елементів спадщини, що дозволяє групувати їх за суспільним призначенням – релігійним, виховним, естетичним, інтеграційним чи рекреаційним (Костюк В., 2018). Як показує В. Костюк (Костюк В., 2018), аналіз функцій дає змогу групувати елементи спадщини за їхнім суспільним призначенням. Наприклад, обрядові практики та календарні свята виконують сакральну-ціннісну й інтеграційну функції; усна традиція (пісні, колядки, легенди) – комунікативну та виховну; ремесла і традиційні промисли – естетичну та економічну. Така класифікація не описує лише форму явища, а показує, чому воно зберігається в громаді й чому воно важливе для її самоідентифікації.

Є. Бородін (Бородін Є., 2023) звертає увагу, що соціальна значущість нематеріальної культурної спадщини сьогодні пов'язана не тільки з її культурною унікальністю, але й зі здатністю виконувати адаптивну функцію – підтримувати сталі практики в змінених умовах (урбанізація, міграція, воєнний досвід, цифровізація). З цієї точки зору окремі елементи НКС можуть описуватися не лише через їхній зміст, а через те, як вони працюють у спільноті: як механізми згуртування, міжпоколінної передачі знань або локальної самоорганізації (Бородін Є., 2023).

У цьому сенсі функціональний підхід дозволяє трактувати нематеріальну культурну спадщину як форму соціальної взаємодії та підтримки колективної пам'яті. Саме через виявлення функцій можна пояснити, чому певні традиції залишаються стійкими або повертаються до активного побутування після періоду занепаду, тоді як інші зникають або переходять у репрезентативну (сценічну, фестивальну) форму (Несен І. П., 2005; Дем'ян В. В., 2024).

Таким чином, функціональний підхід окреслює класифікацію нематеріальної культурної спадщини за суспільною роллю її елементів і дає змогу пов'язати окрему традицію не лише з конкретними носіями, а й із сучасними потребами громади (Костюк В., 2018; Бородін Є., 2023).

Функціональний підхід показує, яку роль відіграють елементи нематеріальної культурної спадщини в житті спільноти – виховну, ритуальну, комунікативну тощо. Наступний рівень аналізу пов'язаний не стільки з функціями окремої традиції, скільки з тим, як ця традиція підтримує спільноту як соціальне середовище. Цей аспект відображає *соціальний підхід*.

Соціальний підхід до класифікації нематеріальної культурної спадщини зосереджується на механізмах відтворення традицій у межах конкретних спільнот та на тому, як ці традиції забезпечують згуртованість групи, підтримку колективної пам'яті й локальної ідентичності (Бородін Є., Першина Н., 2023). У межах цього підходу об'єктом аналізу є не лише сам культурний елемент, а коло його носіїв, канали передавання знань, правила участі та соціальні контексти, у яких практика залишається «живою», тобто реально виконуваною (Дем'ян В. В., 2024).

Як підкреслюють Є. Бородін та Н. Першина (Бородін Є., Першина Н., 2023), сучасна

охорона НКС розглядає локальні громади не як пасивних «зберігачів», а як активних суб'єктів, які самі визначають, що є цінністю, як саме ця цінність має бути представлена назовні і хто має право її репрезентувати. Такий підхід дозволяє класифікувати елементи спадщини за типом соціальної взаємодії, яку вони підтримують: родинно-обрядова спільність, громада навколо ремесла, виконавська спільнота тощо (Бородін Є., Першина Н., 2023).

Польові дослідження традиційних обрядів – зокрема весільної обрядовості Центрального Полісся – демонструють, що обряд у цьому контексті виконує не лише ритуальну або сакральну функцію, але й функцію соціального включення: через участь у спільному ритуалі закріплюється статус особи, відтворюється структура родинних і міжродових зв'язків, відновлюється солідарність громади (Несен І. П., 2005). Саме така логіка дозволяє розглядати окремі елементи НКС як інструменти підтримки спільнотної єдності.

У сучасних дослідженнях також наголошується, що участь громади у відтворенні нематеріальної культурної спадщини стає механізмом формування відчуття приналежності, особливо в умовах воєнних і поствоєнних трансформацій. Спільні практики – спів, відтворення календарних обрядів, колективні ремісничі майстерні, публічні покази традицій – виконують роль соціальних маркерів «свого» середовища та засобу взаємної підтримки (Зараховський О., 2021).

Як зазначає В. В. Дем'ян (Дем'ян В. В., 2024), нематеріальна культурна спадщина розглядається як жива практика саме тому, що вона постійно відтворюється спільнотами та групами під впливом їхнього власного досвіду, взаємодії з оточенням і колективної пам'яті. Отже, у межах соціального підходу класифікація може здійснюватися за типом спільнотності та характером соціальних зв'язків, що підтримуються цією практикою (Дем'ян В. В., 2024).

Соціальний підхід, таким чином, підкреслює, що нематеріальна культурна спадщина – це не лише зафіксована традиція, а й процес її спільнотного відтворення «тут і тепер», який забезпечує стійкість і безперервність культурних смислів у межах конкретних людських груп (Несен І. П., 2005; Дем'ян В. В., 2024).

Дослідження системно узагальнило наукові й нормативні підходи до класифікації нематеріальної культурної спадщини України. Розглянуті підходи – тематичний, географічний, культурно-економічний, історико-генетичний, інституційний, етнографічний, функціональний й соціальний – показали багатовимірність цього явища. Вони охоплюють різні зрізи аналізу – від опису форм прояву спадщини до виявлення її соціальних функцій. Узгодження підходів дає змогу бачити НКС як цілісну систему живих культурних практик, що відтворюються у суспільстві. Найперспективнішими визначено функціональний і соціальний підходи, які поєднують аналітичну глибину з практичним потенціалом збереження спадщини у громадах. Вони поєднують науковий опис із реальними культурними процесами, фіксують не лише форму, а й життєздатність елементів НКС, формуючи основу для комплексної моделі її класифікації, придатної для науки, політики та культурної практики.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження показало, що класифікація нематеріальної культурної спадщини – це складний процес, який потребує поєднання теоретичних і практичних підходів. Українська наукова традиція поступово формує власну класифікаційну систему, узгоджену з Конвенцією ЮНЕСКО 2003 року, але наповнену національним змістом.

Жоден підхід окремо не відображає повною мірою багатовимірність спадщини, проте їх поєднання створює комплексну модель. Тематичний, географічний і культурно-економічний підходи структурують елементи за змістом і простором, а історико-генетичний, інституційний, етнографічний, функціональний і соціальний – розкривають їх ціннісний та комунікативний потенціал. Разом вони виступають науковими інструментами систематизації та аналізу розвитку культурних явищ.

Комплексний підхід забезпечує не лише впорядкування культурних проявів, а й створює підґрунтя для державної політики, освіти та регіональних стратегій сталого розвитку. Важливо інтегрувати класифікаційні принципи у правові механізми охорони спадщини та зміцнювати міждисциплінарну співпрацю.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на створення універсальної моделі класифікації з аналітичними, просторовими

й соціокультурними критеріями, а також цифрових баз даних і картографічних інструментів для інтеграції результатів у науку, освіту та управління. Це сприятиме популяризації НКС, залученню молоді та зміцненню культурної ідентичності України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бережна Ю. Нематеріальна культурна спадщина ЮНЕСКО: поняття, тенденції, український вимір. Географія та туризм, 2012, Вип. 23, с. 93–100.
2. Бородин Є., Першина Н. Еволюція інституціонального дизайну охорони нематеріальної культурної спадщини. Аспекти публічного управління, 2023, Т. 11, № 4, с. 35–41. DOI 10.15421/152350.
3. Босик З. О., Снігирьова Л. М. Нематеріальна культурна спадщина: виявлення, ідентифікація, документування, звітність: науково-методичні рекомендації. Київ : Логос, 2015, 52 с.
4. Гаврилюк А. М. Туристичне портфоліо нематеріальної культурної спадщини як інструмент регіональної політики розвитку туризму. Ефективність державного управління, 2019, № 2(59), с. 115–124.
5. Дем'ян В. В. Нематеріальна культурна спадщина в національному та міжнародному законодавстві. Культурологічна думка, 2024, № 25, с. 79–88. DOI 10.37627/2311-9489-25-2024-1.79-88.
6. Зараховський О. Нематеріальна культурна спадщина як чинник постконфліктної соціальної консолідації громад. Публічне управління та регіональний розвиток, 2021, № 4, с. 140–148.
7. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. Прийнята 17 жовтня 2003 р., ратифікована Україною 6 березня 2008 р. Офіційний переклад. URL https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (дата звернення 29.10.2025).
8. Костюк В. В. Нематеріальна культурна спадщина України: проблема збереження. Культура і сучасність, 2018, № 2, с. 232–236. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_2_41 (дата звернення 29.10.2025).
9. Кудінова І. П., Терзі С. М. Культурна спадщина – бренд туристичної України. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми економіки та управління», 2023, Т. 7, № 2, с. 27–34. DOI 10.23939/semi2023.02.
10. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. Український центр культурних досліджень. URL <https://uccs.org.ua/natsionalnyj-reiestr-objektiv> (дата звернення 29.10.2025).
11. Несен І. Весільний ритуал Центрального Полісся : традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.). Київ, 2005, 278 с.
12. Першина Н. Г. Управління охороною нематеріальної культурної спадщини в концептуальних позиціях процесного підходу в управлінні. Публічне управління і адміністрування в Україні, 2024, Вип. 41, с. 99–107.
13. Український центр культурних досліджень. Методичні засади ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. Київ, 2023. URL: <https://uccr.org.ua/nks/elementy-nks/> (дата звернення 28.10.2025)

REFERENCES:

1. Berezhna, Yu. (2012). Nematerialna kulturna spadshchyna UNESCO: poniattia, tendentsii, ukrainskyi vymir [Intangible Cultural Heritage of UNESCO: Concepts, Trends, and the Ukrainian Dimension]. *Geohrafiia ta turyzm*, 23, 93–100 [in Ukrainian].
2. Borodin, Ye., & Pershyna, N. (2023). Evoliutsiia instytutsionalnoho dyzainu okhorony nematerialnoi kulturnoi spadshchyny [Evolution of the Institutional Design of Intangible Cultural Heritage Protection]. *Aspekty publiclnoho upravlinnia*, 11(4), 35–41. <https://doi.org/10.15421/152350> [in Ukrainian].
3. Bosyk, Z. O., & Snihyrova, L. M. (2015). Nematerialna kulturna spadshchyna: vyvavlennia, identyfikatsiia, dokumentuvannia, zvitnist: naukovo-metodychni rekomendatsii [Intangible Cultural Heritage: Identification, Documentation, and Reporting: Scientific and Methodological Guidelines]. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].
4. Havryliuk, A. M. (2019). Turystychne portfolio nematerialnoi kulturnoi spadshchyny yak instrument rehionalnoi polityky rozvytku turyzmu [Tourism Portfolio of Intangible Cultural Heritage as a Tool of Regional Tourism Development Policy]. *Efektivnist derzhavnoho upravlinnia*, 2(59), 115–124 [in Ukrainian].
5. Demian, V. V. (2024). Nematerialna kulturna spadshchyna v natsionalnomu ta mizhnarodnomu zakonodavstvi [Intangible Cultural Heritage in National and International Legislation]. *Kulturolohichna dumka*, 25, 79–88. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.79-88> [in Ukrainian].
6. Zarakhovskiy, O. (2021). Nematerialna kulturna spadshchyna yak chynnyk postkonfliktnoi sotsialnoi konsolidatsii hromad [Intangible Cultural Heritage as a Factor of Post-Conflict Social Consolidation of Communities]. *Publichne upravlinnia ta rehionalnyi rozvytok*, 4, 140–148 [in Ukrainian].

7. Konventsiiia pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny [Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage] (2003, ratified by Ukraine on March 6, 2008). Official translation. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (accessed October 29, 2025) [in Ukrainian].
8. Kostiuk, V. V. (2018). Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy: problema zberezhenia [Intangible Cultural Heritage of Ukraine: The Problem of Preservation]. *Kultura i suchasnist*, 2, 232–236. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2018_2_41 (accessed October 29, 2025) [in Ukrainian].
9. Kudinova, I. P., & Terzi, S. M. (2023). Kulturna spadshchyna – brend turystychnoi Ukrainy [Cultural Heritage as a Brand of Tourist Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnika”. Seriia “Problemy ekonomiky ta upravlinnia”*, 7(2), 27–34. <https://doi.org/10.23939/semi2023.02> [in Ukrainian].
10. Natsionalnyi perelik elementiv nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy [National Inventory of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine]. (2024). *Ukrainskyi Tsentrl Kulturykh Doslidzhen*. Retrieved from <https://uccs.org.ua/natsionalnyj-reiestr-obiektiv> (accessed October 29, 2025) [in Ukrainian].
11. Nesen, I. (2005). Vesilnyi rytual Tsentralnoho Polissia: tradytsiina struktura ta reliktovi formy (seredyna XIX – XX st.) [Wedding Ritual of Central Polissia: Traditional Structure and Relict Forms (Mid-19th–20th Century)]. Kyiv [in Ukrainian].
12. Pershyna, N. H. (2024). Upravlinnia okhoronoiu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny v kontseptualnykh pozytsiakh protsesnoho pidkhodu v upravlinni [Management of Intangible Cultural Heritage Protection in Conceptual Positions of the Process Approach in Management]. *Publichne upravlinnia i administruvannia v Ukraini*, 41, 99–107. *Vydavnychiy dim “Helvetyka”* [in Ukrainian].
13. *Ukrainskyi Tsentrl Kulturykh Doslidzhen* [Ukrainian Center for Cultural Research]. (2023). *Metodychni zasady vedennia Natsionalnoho pereliku elementiv nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy* [Methodological Principles of Maintaining the National Inventory of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian]. URL: <https://uccr.org.ua/nks/elementy-nks/> (accessed October 28, 2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 31.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 81.373.4:741.5]78.036:781.68(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-52>

Ілля ПРОКОПЕНКО

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0008-1177-0277

Бібліографічний опис статті: Прокопенко, І. (2025). Структурний і виразовий потенціал ономатопей коміксів в умовах музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 411–421, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-52>

СТРУКТУРНИЙ І ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОНОМАТОПЕЙ КОМІКСІВ В УМОВАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується взаємодія мистецтв коміксів і музики з фокусом на потенціал використання комік-сних ономатопей у музичній творчості. **Мета роботи** – розкрити особливості трансформацій, які відбуваються в музичній композиції під впливом ономатопей та деяких інших характерних елементів коміксів. **Методологія дослідження.** У роботі застосовуються такі підходи та методи, як історичний, культурологічний, описовий, аналітичний, компаративний, структурно-функціональний. **Висновки.** Встановлено, що структурні та стилістичні елементи коміксів можуть бути цікавим інструментом творення музики й надавати їй нове вираження та звучання. Так, ономатопей позбавляються свого початкового коміксного контексту й по-новому втілюються у вокальній та інструментальній творчості. Таке проникнення ономатопей проаналізовано на прикладі культового твору для голосу соло Stripsody американської композиторки Кеті Берберіан, в якому оригінально осмислено і творчо розвинуто принцип звукоутворення та озвучення коміксів. З'ясовано, що це перший у своєму роді музичний «комікс», який досліджує мистецьку виразність і музичні можливості ономатопей. Виявлено, що трансформація під впливом коміксів проявляється у Stripsody на різних рівнях, як-от у зміні структури, засобів виразності, ролей виконавця та слухача, а також в утворенні специфічної схеми інтерпретації твору. Також розглянуто інші композиції, в яких наявні коміксні ономатопей, а саме Manga Scroll і To Be Continued Крістіана Марклея та Comic Strip Серджа Генсбурга. **Наукова новизна** статті полягає у створенні українського наукового дослідження на тему перетину коміксів і музики та здійсненні аналізу музичного твору з позиції коміксології. Практичне значення роботи пов'язане, зокрема, з можливістю подальшого використання викладених матеріалів у музикознавстві та перспективою закладення підвалин для формування української коміксології.

Ключові слова: комікси, взаємодія коміксів і музики, музичне мистецтво XX–XXI століття, творчість Кеті Берберіан, ономатопей, виконавська та слухачька інтерпретація.

Illia PROKOPENKO

PhD Student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Horodetsky St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0008-1177-0277

To cite this article: Prokopenko, I. (2025). Strukturnyi i vyrazovyi potentsial onomatopei komiksiv v umovakh muzychnoho mystetstva [Structural and expressive potential of comic onomatopoeia in the context of musical art]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 411–421, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-52>

STRUCTURAL AND EXPRESSIVE POTENTIAL OF COMIC ONOMATOPOEIA IN THE CONTEXT OF MUSICAL ART

The article explores the interaction of the arts of comics and music with a focus on the potential of using comic onomatopoeia in musical works. **The aim of the work** is to reveal the features of the transformations that occur in musical composition under the influence of onomatopoeia and some other characteristic elements of comics. **Research methodology.** The work uses such approaches and methods as historical, culturological, descriptive, analytical, comparative, structural-functional. **Conclusions.** The research demonstrates that the structural and stylistic elements of comics can be an interesting tool for creating music and give it a new expression and sound. Onomatopoeias are stripped of their original comic context and are reinterpreted in vocal and instrumental works. This penetration of onomatopoeia is analyzed

on the example of the iconic work for solo voice *Stripsody* by the American composer Cathy Berberian, in which the principles of sound formation and vocalization of comic effects are originally conceptualized and creatively developed. The study reveals that this is the first musical «comic» of its kind that explores the artistic expressiveness and musical possibilities of onomatopoeia. The research finds that the transformation under the influence of comics manifests itself in *Stripsody* at different levels, such as in changing the structure, means of expression, the roles of the performer and the listener, as well as in the formation of a specific scheme of interpretation of the work. The article also considers other compositions that contain comic onomatopoeia, namely *Manga Scroll* and *To Be Continued* by Christian Marclay, and *Comic Strip* by Serge Gainsbourg. **The scientific novelty of the article** lies in the creation of a Ukrainian scientific study on the intersection of comics and music and in analyzing a musical work from the perspective of comics studies. The practical significance of the work is related to the possibility of further use of the presented materials in musicology and to the prospect of laying the foundations for the formation of Ukrainian comics studies.

Key words: comics, interaction of comics and music, musical art of the 20th–21st centuries, Cathy Berberian's works, onomatopoeia, performer's and listener's interpretation.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. Як стверджує літературознавиця Ганна Улюра (Улюра, 2021), «комікси впливають на нас, навіть якщо ми їх не читаємо». Справді, присутність у нашому житті коміксів складно не помітити. Навряд чи знайдеться людина, яка не дивилася б якийсь із фільмів про супергероїв «Кіновсесвіту Marvel», адже серія стрічок, створених на основі коміксів американського видавництва Marvel Comics, протягом 2008–2025 років заробила 32 мільярди доларів у світовому прокаті та посіла перше місце у списку найкасовіших франшиз в історії кіно. Інший приклад – багатокористувацька онлайн-відеогра *Marvel Rivals* 2024 року. За три місяці після релізу хітовий шутер про марвелівських супергероїв залучив 40 мільйонів гравців, що є надзвичайно успішним показником охоплення аудиторії в цьому сегменті.

Водночас популярність і вагомість коміксів у світовій культурі вимірюється не лише фінансовими показниками чи кількістю користувачів (читачів, глядачів або геймерів). Так, історичний графічний роман про Голокост «Маус. Сповідь уцілілого» Арта Шпігельмана у 1992 році здобув Пулітцерівську премію та став одним із перших коміксів, що привернув велику увагу дослідників¹. У підсумку, завдяки таким роботам, як «Маус», комікси – це вже давно набагато більше, ніж щось просте та розважальне. Влучно про це висловився поет Юрко Позаяк авторові цієї статті: «На Заході комікси з ніби дешевої розваги переросли в серйозне, ґрунтовне явище» (Прокопенко, 2019).

З огляду на розповсюдженість, багатогранність і художні можливості коміксів логічно припустити, що на сьогодні вже немає таких

тем, які не були б якось висвітлені в цьому виді мистецтва. Серед мальовисів, перекладених або написаних українською, можна знайти чимало таких, які порушують суспільно значущі проблеми. Так, на нашому видавничому ринку вже є комікси про домашнє та сексуальне насильство, об'єктивацію жіночого тіла, виклики імміграції, розвиток інклюзивності, загрози тоталітаризму тощо². Окрему цікавість викликають комікси, присвячені темам української історії, сьогодення та майбутнього. Серед них – твори, які висвітлюють такі події, як Чорнобильська катастрофа, Революція гідності, російсько-українська війна тощо³.

Отже, з викладеного вище стає очевидним, що комікси – це ще один спосіб говорити про щось серйозне, важливе, актуальне. Тому нині їх презентують, обговорюють і нагороджують на різноманітних фестивалях⁴, оглядають у критиці⁵, висвітлюють у документалістиці⁶, аналізують у наукових працях⁷, вивчають у уні-

² Наведемо приклади таких коміксів: «Розквашене яблуко» Єжи Шилака та Йоанни Карпович, «Сама винувата. Історія дівчини, у звалтування якої ніхто не повірив» Марії Бліндюк та Анни Коваль, «Заборонений плід» Лів Стрьомквіст, «Прибуття» Шона Тена, «Ноель» Мікаеля Росса, «Серед овець» Олександра Корешкова.

³ Наприклад, «Одна весна в Чорнобилі» Еммануеля Лепажа, «ТАТО. Кузня зброї» Олександра Ком'яхова, «Коротка історія довгої війни» Маріам Найем, Юлії Вус та Івана Кипібіди.

⁴ Найбільший американський фестиваль популярної культури San Diego Comic-Con International спочатку задумувався саме як конвент фанатів коміксів, а нині також фокусується на кіно, іграх, літературі та інших індустріях. Він проводиться в Сан-Дієго з 1970 року та впродовж останніх 20 років щороку збирає понад 100 тис. відвідувачів.

⁵ Одне з провідних англomовних періодичних видань, присвячених коміксам – *The Comics Journal*, який виходить із 1976 року й публікує статті, інтерв'ю та огляди на комікси. Журнал описує як найгучніший голос в обстоюванні коміксів як легітимного виду мистецтва (*The Comics Journal*).

⁶ Першою спробою повноцінного огляду історії коміксів у форматі документального кіно можна вважати фільм канадського режисера Рона Манна *Comic Book Confidential* 1988 року, який висвітлює розвиток цього мистецтва в США протягом 1930–1980 років (Randle, 2013).

⁷ Деякі з наукових статей можна знайти, наприклад, в електронному рецензованому академічному журналі з відкритим доступом *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, який із 2011 року публікує дослідження коміксів (*The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*).

¹ Див. статтю Гілларі Чут (Chute, 2006) «The Shadow of a Past Time»: History and Graphic Representation in Maus.

верситетах⁸. Тож можна впевнено стверджувати, що поширеність, універсальність і широкий потенціал коміксу робить дослідження його феномену **затребуваним та актуальним**. Причому особливу цікавість тут викликає синкретична природа коміксу та його вплив на інші мистецтва.

Річ у тім, що комікси можуть виходити за власні межі та поєднуватися з іншими мистецтвами, сприяючи виникненню нових, гібридних мистецьких форм і висловлювань. Наголошено, що тут ідеться не про їх використання лише як сюжетного джерела (наприклад, при створенні фільмів або ігор), а про набагато тісніший зв'язок – коли комікс проникає у твори іншого мистецтва, трансформуючи їх і по-новому проявляючи свої специфічні характерні риси.

Як справедливо зазначає літературознавиця Богдана Романцова (Романцова, 2017), комікси найбільше злилися з кінематографом, але крім того, вони «тісно пов'язані із живописом як іншим потужним візуальним мистецтвом»⁹. Утім, чи можемо спостерігати вплив коміксів на невізуальні мистецтва, зокрема музичне? Виявляється, так. І це цікава проблема, яку осмислюють у низці теоретичних робіт, передусім в американському та європейському науковому дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На Заході існує ціла академічна галузь, присвячена дослідженню коміксів як окремого виду сучасного наративного мистецтва – Comics Studies. У межах цієї сфери є роботи, які висвітлюють питання взаємодії коміксів і музики, зокрема проникнення першого у друге. Серед них варто зазначати кілька праць. Армелі Блін-Роллан (Blin-Rolland, 2019) досліджує, що відбувається, коли комікси та музику створюють і сприймають разом в аудіовізуальних практиках, які долають розриви між цими

мистецтвами – у цифрових коміксах, коміксперформансах і музично-коміксних альбомах. Мультимедійні твори, які поєднують комікси з музичними альбомами, також аналізує Деймон Герд (Herd, 2024), порівнюючи саундтреки з намальованими наративами. Ян Ширлі (Shirley, 2005) вивчає зв'язки між коміксами й поп- і рок-музикою через огляд віртуальних гуртів, дотичних до цього виду мистецтва, а також коміксів про реальних музикантів. Джанет Хаф'ярд (Halfyard, 2013) розглядає, як створюється та використовується тематична кіномузика у фільмах про супергероїв із коміксів і як музичні теми трактують і презентують цих персонажів. Про взаємини коміксів і музики також згадують у своїх роботах Тім Саммерс (Summers, 2015) та Ян Хейг (Hague, 2014).

Натомість українських спеціальних досліджень на тему перетину коміксів і музики фактично немає. Певним винятком можна вважати хіба що музикознавчу роботу Олексії Сук (Сук, 2024), яка в контексті дослідження сучасних вокальних технік пише, зокрема, про натхнений коміксами музичний твір Кеті Берберіан *Stripsody*. Утім, дослідниця хоч і згадує про ономотопеї коміксів у *Stripsody*, але предметно не аналізує проявлення особливостей коміксів у цій вокальній композиції та їхній вплив на її сприйняття, тобто не розглядає твір Кеті Берберіан крізь призму коміксології. Водночас в англомовному світі є більше текстів про *Stripsody*. Цю композицію розглядають у своїх роботах, зокрема, Саймон Шоу-Міллер (Shaw-Miller, 2015), Кейт Міхан (Meehan, 2011), Андреа Гарбулья (Garbuglia, 2011).

Таким чином, в українській науці спостерігаємо брак праць, присвячених проблематиці взаємодії коміксів і музики, а також фактичну відсутність спеціального сконцентрованого дослідження про феномен твору *Stripsody* з позиції коміксології. З огляду на це констатуємо, що зазначені питання потребують уваги, уточнення та деталізації. Описана ситуація зумовлює проблематику та ракурс цієї статті й додатково визначає її актуальність.

Об'єкт статті – міжмистецька взаємодія коміксів і музики.

Предмет статті – особливості трансформації музичного твору через вплив структурних і стилістичних елементів коміксів, зокрема

⁸ Перший у світі акредитований коледж-курс із вивчення коміксів The Comic Book in Society 1972 року в Університеті Індіани створив Майкл Услан. Того ж року він написав перший підручник із коміксів The Comic Book in America на основі власного курсу (Uslan, 2011).

⁹ Таку взаємодію з живописом і кінематографом спостерігаємо, зокрема, в тих випадках, де у творах цих мистецтв відтворюються безпосередньо елементи коміксів. Хрестоматійним зразком цього синтезу, з одного боку, є поп-арт картини американського художника Роя Ліхтенштейна 1960-х, який брав окремі панелі з коміксів і перемальовував їх на великому полотні, в такий спосіб трансформуючи та переосмислюючи роботи інших авторів. З іншого боку, показовим прикладом перетину мистецтв став неонуарний фільм американського режисера Роберта Родрігеса «Місто гріхів» 2005 року, що фактично «оживив» сцени з однойменного коміксу Френка Міллера, перенісши їх на великий екран у всіх візуальних деталях.

ономатопей, у музичній композиції Кеті Берберіан *Stripsody*.

Мета статті полягає у виявленні специфіки та аналізі результату змін, які відбуваються в музичному творі внаслідок проникнення в нього структурних і стилістичних елементів коміксів, зокрема ономатопей як їхнього звукового компонента.

Завдання статті: з'ясувати особливості використання в коміксах ономатопей та їхній потенціал в умовах музичного мистецтва, проаналізувати вокальний твір *Stripsody* з погляду впливу характерних елементів коміксів, визначити ролі виконавця та слухача у *Stripsody*, висвітлити інші зразки музичних композицій, які є результатом взаємодії з ономатопеями коміксів.

Виклад основного матеріалу. Комікси є моносенсорним¹⁰ вербально-візуальним мистецтвом, у якому будь-який чуттєвий досвід передається передусім різними візуальними засобами (Данкан, Сміт, Левіц, 2020, с. 192). Звук, який, хоч як дивно, також є ключовим елементом цього виду мистецтва, тут так само отримує візуальне вираження. Він зображується різними графічними способами – малюнками або словами, які фіксуються через літерацію. Таким чином, зображення стимулює та імітує в уяві читача інші чуття, зокрема слух, до якого комікс апелює через зір. Тобто комікс хоч і не звучить сам собою, але передає звучання, яке читач зі свого боку додумує, щоб створити звуковий образ і в такий спосіб «почути» комікс. У підсумку утворюється специфічний приклад синестезії.

Звуки в коміксах передаються передусім ономатопеями (тобто звуконаслідуваннями), які є однією з визначальних стилістичних особливостей цього мистецтва та чи не найбільш упізнаваним його атрибутом серед широкої аудиторії. Як зазначає Євген Шеремет, ономатопей як спосіб словотвору – це процес імітації та відтворення засобами мови та графіки всіх можливих звукових явищ, які видає людина, тварина чи річ. Дослідник підкреслює, що ономатопей забезпечують інтеграцію візуального та вербального модусів комунікації, прозорість та експресивність подання

інформації, ефективність акцентів на окремих сенсах і деталях, а також поживавлення розповіді та створення цілісних і яскравих образів (Шеремет, 2021, с. 22, 23, 51). І справді, під час читання саме різні звуконаслідувальні слова та ефекти допомагають читачеві «почути» твір – додумати, доуявити його звучання. Саме тому їх навіть називають саундтреком коміксів (Khordoc, 2001).

Як зауважує Є. Шеремет, немає загальноприйнятих, чітких правил творення ономатопей, а чи не єдиною умовою є уява автора¹¹ (Шеремет, 2021, с. 51). Проте все ж таки простежуються певні закономірності. Ономатопеичні одиниці в коміксах класифікують, зокрема, за структурними, семантичними та функційними ознаками. Так, за структурними ознаками, тобто відповідно до способів творення, розрізняють однокладові та двоскладові звуконаслідувальні слова, словосполучення та редуплікати з частковим або повним повтором.

За семантичними ознаками виділяють звуконаслідувальні слова, які позначають звуки руху, ударів, різких звуків (як-от зброї та пострілів), руйнування, тертя, механізмів, музики, людей, тварин, природи, вигуки на позначення емоцій та інші. Інакше кажучи, ономатопеична лексика імітує та передає безліч відтінків найрізноманітніших звуків, що належать як істотам, так і неістотам.

Щодо функцій ономатопей, то вони можуть описувати думки, емоції, почуття, візуальні або тактильні враження, настрій персонажів або ситуацій, відображати дії, явища або різні феномени, створювати образи, узагальнювати зміст, забезпечувати компактність викладу.

Потенціал коміксних ономатопей не обмежується використанням власне в коміксах. Вони проникають, зокрема, в образотворче мистецтво та кінематограф, а також знаходять своє продовження та втілення у вокальній і навіть інструментальній музичній творчості. Чи не першим і найяскравішим зразком взаємодії музики й коміксу є культовий вокальний твір *Stripsody* – невелика композиція для голосу соло з перформативними

¹⁰ Тобто таким, що, за визначенням американського дослідника коміксів Скотта Макклауда, «намагається передати повноту досвіду за допомогою лише одного відчуття» (Макклауд, 2019, с. 89).

¹¹ «Автори коміксів використовують звуконаслідувальні слова в межах свого власного авторського стилю написання та оформлення коміксів <...> Саме авторське відчуття і бачення світу зумовлює вибір звуконаслідувальних засобів, надання цим одиницям певних семантичних і структурних особливостей», – роз'яснює Є. Шеремет (Шеремет, 2021, с. 48).

елементами, яку 1966 року написала та виконала американська співачка і композиторка Кеті Берберіан.

Створюючи *Stripsody*, Кеті Берберіан шукала способи розширити технічні та виразові можливості співу. Утім, композиція видається складнішим мистецьким явищем, аніж просто спробою оновлення вокальної техніки, позаяк композиторка використовує дуже нетиповий засіб реалізації своїх музичних прагнень. Ключову організаційну ідею, на основі якої побудовано цей твір, вона запозичує з американських коміксів 1940–1960-х років. І йдеться тут саме про ономапопеї. Важливість цього характерного елементу коміксів для своєї композиції підкреслила й сама Кеті Берберіан, коли описала *Stripsody* як колаж звуконаслідувальних слів, звук яких було відновлено (Meehan, 2011). Таким чином, *Stripsody* є своєрідним дослідженням не тільки можливостей людського голосу, а й художньої виразності та прихованого музичного потенціалу коміксних ономапопей.

Шлях до розуміння твору криється вже в його назві, яка була утворена в результаті злиття жанрових визначень рапсодії та комікстрипу. Вона формує у слухача уявлення, що композиція подібно до рапсодії матиме вільну форму та імпровізаційний характер оповіді, що ніби твориться наживо. Хоча насправді тут є чітка структурна організація та впорядкованість, зумовлена ономапопеями. З іншого боку, назва наштовхує на ідею кадровості, послідовності, змінності та комбінування сцен, характерної для стрипів – невеликих коміксів із кількох панелей (або кадрів).

Цікаво, що на вініловій платівці 1966 року *Stripsody* мала підзаголовок *Comics Opera*. Тут знову є поєднання двох мистецтв – музично-театрального та коміксу. Очевидно, що воно мало би підкреслити перформативну складову й водночас ідею синтезу музики, слова та дії. Таким чином, яку б назву ми не взяли (*Stripsody* або *Comics Opera*), в обох випадках незмінним елементом залишиться комікс.

Твір навіть оформлений як комікс. Так, у 16-сторінковій партитурі *Stripsody*, яку намалював італійський ілюстратор Роберто Замарін, бачимо не традиційний нотний запис, а переважно саме послідовність ономапопей на позначення розмаїття ситуаційних звуків, як-от крик, удар, постріл, плач, поцілунок тощо. Серед

них є й такі звуки, що продукують живі істоти (люди та тварини), а також такі, що належать предметам (зброї, годиннику, будильнику, телефону, транспорту та іншим). Разом з тим, у творі представлені чи не всі структурні варіанти ономапоетичних одиниць: односкладові, двоскладові, словосполучення та редуплікати.

Ономапопеї в партитурі розташовані загалом в алфавітному порядку, за англійською абеткою. Час від часу цей порядок порушують короткі вставки – характерні життєві сценки, цитати з музичних творів і тогочасних популярних коміксів. Окрім того, важливо, що ономапопеї тут не дискретні, адже їхня зміна та послідовність підпорядкована певній особливій драматургії. Як підмітила Олексія Сук (Сук, 2024), звуконаслідування у *Stripsody* об'єднуються в більші структури – фрази, блоки та комплекси, які зрештою підводять до центральної кульмінації.

Для музичного прочитання твору важливим є те, як саме реалізовані в ньому ономапопеї. Уточнимо, що в коміксах вигляд ономапопей (її форма, розмір, колір, шрифт, розташування) може передавати різне семантичне значення та, що не менш важливо, впливати на контекст, походження, гучність і тривалість звуку. Усе це є значущим і для композиції Кеті Берберіан.

Запис у *Stripsody* має три рівні, марковані лініями. Ними умовно позначаються вокальні регістри (високий, середній і низький), та ніби такти, які містять «сцени». Усі ономапопеї мають певні вказівки для артикуляції, проявлені або в буквальних чи абстрактних зображеннях поруч зі словами, або без них, але в типі шрифту цих слів. Наприклад, найперший звук твору представлений ономапопеєю – довгим вигуком «аааіаааіааааіааіааааа», що означає емоційний або вольовий крик людини. Ба більше, цей вигук має звучати так, ніби його вигукує Тарзан, який гойдається на ліані в джунглях. На це виконавцю додатково вказує малюнок цього персонажа безпосередньо над ономапопеєю (див. приклад 1). Таким чином, бачимо цікавий ефект – своєрідну інверсію звичних взаємозв'язків між малюнком і звуконаслідуванням у коміксах, де друге слугує першому. Іншими словами, в музичному творі коміксне зображення фактично дає характеристику звуконаслідуванню, а не навпаки.



Приклад 1. Фрагмент 1-ї сторінки партитури вокального твору *Stripsody* Кеті Берберіан

Отже, в композиції та драматургії *Stripsody* ониматопеї перебувають на першому плані, адже вони структурують і пов'язують музичну «розповідь», а також передають тип і якість звуку. Ця ситуація відмінна від коміксу, де послідовні суміжні зображення утворюють наратив та пов'язують оповідь, а ониматопеї є фактично морфемами, що прив'язані до цих зображень, за твердженням Шона Гайнса (Guynes, 2014). Тому коли читач коміксу помічає звуконаслідування, він підсвідомо «розгадує семіотичну павутину ониматопеї, візуалізує її таким чином, що графічні засоби носія передають тип і якість звуку» (Котяй, 2023).

Іншою відмінністю між *Stripsody* та коміксами є наявність посередника між текстом і реципієнтом. Зауважимо, що в коміксах немає такого посередника (якщо тільки не йдеться про перекладний твір, де цю роль на себе бере перекладач). Через це читач сам постає інтерпретатором, який подумки «озвучує» ониматопеї, що репрезентують ті чи ті звуки. У такий спосіб в його уяві складається звуковий ландшафт коміксу, а точніше – певне уявлення про репрезентовані малюнками звуки. Важливо, що кожен читач «озвучуватиме» їх по-різному, позаяк це залежатиме від його досвіду, фантазії та інших індивідуальних особливостей.

Утім, у *Stripsody* ониматопеї розгадує не читач коміксу, а виконавець твору, який має тут подвійну роль. З одного боку, він є читачем і, відповідно, інтерпретатором «комікс-партитури». А з іншого – стає посередником, адже «читає» цей своєрідний «комікс» не тільки й не

стільки для себе, а для слухачів. Це і є безпосередньо виконання – відтворення представлених у композиції ониматопей. Виконавець має озвучити їх фактично так само, як і читач у коміксі, проте не в уяві, а вголос – засобами вокалу, що підсилюються пластикою тілесних рухів, як-от жестикуляція та міміка. Що цікаво, вокалісти зазвичай кладуть перед собою на пюпітр партитуру під час виступу, щоб створити враження, що вони буквально читають іншим коміксистрипи вголос. Адже як казала сама Кеті Берберіан, «якщо робити це напам'ять, це вже не матиме жодного стосунку до сторінки коміксів» (Meehan, 2011, p. 192).

Зі свого боку слухач *Stripsody*, на відміну від читача коміксів, позбавлений споглядання ониматопей і нерозривно пов'язаних з ними зображень зі звуковими ситуаціями, що їх породжують (Garbuglia, 2011). Тому він сприймає ониматопеї на слух і має, навпаки, уявляти те, що чує від виконавця. У результаті, ідея звуку коміксу отримує в композиції Кеті Берберіан суто музичне значення, а сама *Stripsody* виявляється яскравим зразком відкритого твору, в якому, за визначенням Умберто Еко (Еко, 2004), відбувається інтерпретативна співпраця читача з текстом. Що важливо, тут вона розгортається на двох рівнях – і з боку вокаліста, і з боку слухача.

Як впливає з викладеного вище, завданням виконавця *Stripsody* є, по-перше, проінтерпретувати послідовність ониматопей та інших візуальних елементів, які складають партитуру. А по-друге, в такий спосіб створити звуковий

образ цього своєрідного «коміксу», представивши своє вокальне розуміння твору публіці. Підкреслимо, що ця задача доволі непроста, і кожен вокаліст вирішує її вільно та індивідуалізовано – залежно від власного бачення, досвіду, практики та, як не дивно, сміливості. Таким чином, твір зумовлює множинність виконавських інтерпретацій і потребує від виконавця винахідливості та здогадливості для виразного озвучування ономафем та інших графічних фрагментів¹².

Утім, не тільки від виконавця, а й від слухача. Закладений у коміксах механізм ментального процесу додумування (зокрема, і звучання), який є центральним у *Stripsody*, змінює своє призначення, адже ономафеї сприймаються слухачами аудіально, а не графічно – як музична композиція. Таким чином, слухач, сприймаючи цей твір, стає його другим «читачем» після виконавця. Важливо, що слухач лише чує вокальне відтворення ономафем, але не бачить їхнє графічне зображення (нагадаємо, що структурні елементи коміксу в цій ситуації для нього, на відміну від виконавця, не доступні). І тут відбувається найцікавіше: попри завершене аудіальне представлення виконавцем твору, для слухача його текст «не закривається». Ба більше, перед ним постає зворотна задача – слухачеві потрібно подумки візуалізувати звуковий ряд, який доходить до нього тільки через вокал і перформативні елементи. Звісно, це за умови, що при слуханні реципієнт не бачить ономафем і не знає принципу їх вибудовування, тож орієнтується на результат інтерпретації вокаліста.

Отже, виникає відмінна ситуація від тієї, що спостерігається з читачами коміксів: слухач не просто розпізнає звуки, а й творить власну картинку для них. І для нього як де-факто другого інтерпретатора *Stripsody* тут є великий простір для інтуїції та фантазії, щоб уявити партитуру – так само, як і для виконавця, щоб її відтворити. У підсумку слухачі «створюють» (тобто візуалізують в уяві) персональний уявний комікс, який, і це важливо, може бути різним для

кожного з них. Тобто композиція Кеті Берберіан не тільки матиме істотні відмінності у виконанні різними вокалістами, а й буде інакше уявлена різними реципієнтами, що зумовлює множинність не лише виконавських, а й слухачьких інтерпретацій. Таким чином, можемо говорити про процес подвійної інтерпретації, а також про звернення ідеї відкритого твору не тільки на рівні виконавця, а й на рівні слухача.

Розглянутий нами твір Кеті Берберіан – не єдиний приклад омузичнення ономафем коміксів. Тому вважаємо за потрібне навести тут кілька не менш цікавих за задумом і реалізацією музичних композицій, де на різних рівнях відбувається така взаємодія.

Найяскравішим і чи не єдиним системним митцем, який послідовно працює в напрямі розкриття взаємодії музики та коміксів, є американський композитор і художник Крістіан Марклей. Він фактично підхоплює та продовжує ідеї Кеті Берберіан в інших контекстах. Найбільше спостерігаємо це у двох композиціях – *Manga Scroll* і *To Be Continued*.

Вокальний твір *Manga Scroll* 2010 року складається з кількох сотень ономафем, знайдених композитором у японських коміксах манга, перекладених англійською для американського ринку. Власне ці ономафеї, як і у *Stripsody*, складають партитуру композиції, тільки в цьому випадку – роздруковану на 18-метровому сувої. Композитор вирізав їх безпосередньо з різних коміксів і колажував, а потім обробив цифровим способом і роздрукував у форматі, який вважається попередником сучасного японського коміксу. Позбавлені свого початкового драматичного контексту, ономафеї об'єднані в одну довгу композицію, призначену для інтерпретації голосом.

На відміну від Кеті Берберіан, Крістіан Марклей не обмежився одним музичним твором із використанням ономафем коміксів і пішов далі в дослідженні й розкритті їхнього потенціалу. Наприклад, у *To Be Continued* 2016 року – композиції для гітари, дерев'яних духових, контрабаса та ударних, яка, проте, може виконуватися й іншими інструментами. Партитура твору являє собою 48-сторінкову збірку уривків різноманітних коміксів, які зображають не лише різних персонажів і ситуації, а й безпосередньо інструменти та візуальну репрезентацію того чи іншого звучання. Група музикантів

¹² Наприклад, вокалістка Вікторія Вітренко, описуючи свій підхід до озвучування твору Кеті Берберіан, зазначала, що для правильного відтворення змалюваної ситуації спочатку необхідно було розпізнати той чи той звук, зафіксований у партитурі. Потім треба було зрозуміти, що композиторка мала на увазі, наприклад, уявивши зображений момент. А після цього – «якомога точніше передати цей вигук, не прикрашаючи його і не соромлячись» (Шевченко, 2024). Звісно, що таке рішення – інтерпретація конкретної виконавиці та лише один із можливих варіантів виконання *Stripsody*.

має імпровізувати на основі колажу з ілюстрацій протягом приблизно 30 секунд на сторінку, інструментально інтерпретуючи цей своєрідний «комікс» у форматі єдиного концерту. У цій партитурі, серед іншого, є також і текстові репліки та ониматопеї: вони, за вказівкою композитора, передають настрій і динаміку, але не мають вокалізуватися.

Отже, Крістіан Марклеї адаптує та масштабує переосмислений і творчо розвинутий у *Stripsody* принцип звукоутворення та озвучення коміксів. Він заново досліджує та, зрештою, утверджує художню виразність і музичний потенціал коміксних ониматопей. Утім, їхнє проникнення спостерігаємо не тільки в академічній музиці. Це підтверджує яскравий приклад зі сфери поп-музики – *Comic Strip* французького музиканта Сержа Генсбура. У цій пісні 1967 року теж реалізується ідея омузичення ониматопей, але в іншому ключі. Тут кілька традиційних для коміксів одно- та двоскладових звуконаслідувальних слів становлять частину тексту треку, тобто поєднуються зі звичайною лірикою. Вони з'являються окремими вставками поміж інших слів у куплетах і єдиним переліком у приспіві. Причому в цьому синглі коміксні ониматопеї слугують доповненням до метафоричного наративу про флірт і стосунки, про які ліричний герой пісні розповідає через використання термінології та образного ряду коміксів і власне їхнього звукового наповнення.

Наостанок зауважимо, що ониматопеї як такі (а не безпосередньо коміксні) з'являються в музиці набагато частіше. Вони можуть бути основою для текстів пісень, що бачимо на прикладі таких творів, як *Onomatopoeia* Джона Прайна 1973 року, *Din Daa Daa* Джорджа Кранца 1983 року, *Boom Boom Pow* The Black Eyed Peas 2009 року, *Onomatopoeia* Мінді Бауер 2012 року та *Hit Em' With The Onomatopoeia* Guava Juice 2017 року. Ще більше випадків, коли звуконаслідування є просто невеличким додатковим елементом лірики, що спостерігається в цілій низці треків. Проте в усіх цих ситуаціях не виявляється прямий зв'язок пісень і використаних у них ониматопей саме з коміксами, тому ми не розглядаємо їх у контексті проблематики цієї статті.

Висновки. Звук у коміксах передається візуально – через ониматопеї, які репрезентують

найрізноманітніші звуки. Саме ониматопеї як ключовий аудіальний елемент коміксів сприяють тому, щоб читач створив в уяві звуковий образ і в такий спосіб «почув» твір. Водночас потенціал коміксних ониматопей не обмежується використанням власне в коміксах. Одним із цікавих проявів реалізації ониматопей у музиці і знаковим зразком перетину мистецтв у цьому контексті є *Stripsody* Кеті Берберіан. Композиторка оригінально осмислила і творчо розвинула принцип звукоутворення та озвучення коміксів, фактично створивши такий собі музичний «комікс», перший у своєму роді. Культовий вокальний твір *Stripsody* досліджує мистецьку виразність і неочевидні музичні можливості ониматопей та інших характерних візуальних елементів коміксів.

У результаті аналізу *Stripsody* було виявлено, як відбувається та проявляється трансформація музичного твору під впливом коміксів. Так, структура композиції підпорядковується логіці послідовності коміксних ониматопей, переважно з яких і складається графічна партитура. Ониматопеї стають засобом виразності вокального твору й формують музичну «розповідь», розкривають тип і характер звуку, моделюють певні образи й досвіди, що знаходять своє вираження через звук. Своєю чергою коміксні зображення, які інколи супроводжують ониматопеї, стають додатковою їхньою характеристикою.

Окрім цього, у *Stripsody* змінюється ланцюжок взаємодії тексту та його реципієнта, а структура рецепції коміксу в музичному творі ускладнюється через наявність посередника – виконавця, який водночас є першим «читачем», тоді як слухач стає другим «читачем». Обидва по-своєму інтерпретують текст цього музичного «коміксу» як зразок відкритого твору, але в різний спосіб. Виконавець має розшифрувати ониматопеї у звуки та власне озвучити такий неординарний «нотний текст». Слухач, який не бачить партитури, може лише уявити ониматопетичні образи, подумки візуалізувати звуковий ряд у своєрідний власний «комікс». Цей специфічний процес візуалізації стимулює вокаліст своїм прочитанням твору. Таким чином, у композиції Кеті Берберіан відбувається зміна ролей виконавця та слухача і вимальовується відмінна від коміксу схема смислової інтерпретації. Ба більше, всі ці фактори дають змогу говорити не просто про взаємодію коміксів і музики через

реалізацію музичного потенціалу ониматопей, а про справжній синтез цих двох мистецтв, що втілюється на рівні організації, звучання, вираження, прочитання та сприйняття твору.

Окрім *Stripsody* було виявлено й інші зразки академічної та поп-музики, в яких використовувались ониматопей коміксів. Наявний в них музичний потенціал розкривається в різний спосіб. З'ясовано щонайменше три різновиди омузичнення ониматопей. Першим є пряме продовження ідей Кеті Берберіан, але з наданням їм більшого масштабу та їх адаптації до іншої національної традиції, що спостерігаємо у творі для голосу *Manga Scroll* Крістіана Марклея. Другий – використання ониматопей разом з іншими елементами коміксів не у вокальному, а в інструментальному творі (прикладом чого є *To Be Continued* Крістіана Марклея). І зрештою, третій різновид – це

доповнення ониматопеями традиційного тексту та наративу пісні, як це бачимо у треку *Comic Strip* Сержа Генсбура. Усі ці приклади дають змогу говорити про різні можливі ролі та функції коміксних ониматопей у музичній творчості.

Отже, структурні та стилістичні елементи коміксів справді можуть проникати в музику, і передусім це стосується ониматопей як їхнього звукового компонента. Унаслідок такого проникнення відокремлені від традиційного та природного для них коміксного контексту ониматопей стають цікавим та оригінальним інструментом творення музичних композицій. У такий спосіб ониматопей знаходять альтернативне втілення та можливість інтерпретацій у вокальних і навіть інструментальних творах, отримуючи та водночас надаючи музиці нове вираження та звучання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Данкан, Р., Сміт, Л., Левіц, П. Сила коміксів. Історія, форма й культура. Пер. з англ. Д. Скорбатюк. Київ: *ArtHuss*. 2020. 512 с.
2. Еко, У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Пер. з англ. М. Гірняк. Львів: *Лімонус*. 2004. 384 с.
3. Котяй, С. Що ж таке ця ваша ониматопея? *Шлякбित्रаф*. 2023. URL: <https://sbt.localization.com.ua/article/shho-zh-take-tsya-vasha-onomatopeya> (дата звернення: 06.05.2025).
4. Макклауд, С. Зрозуміти комікси. Невидиме мистецтво. Пер. з англ. Я. Стріха. Київ: *Рідна мова*. 2019. 224 с.
5. Прокопенко, І. Підлітки не цікавляться, яким було життя за СРСР. *Gazeta.ua*. 2019. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_pidlitki-ne-cikavlyatsya-yakim-bulo-zhittya-za-srsr/939813 (дата звернення: 01.05.2025).
6. Романцова, Б. 10 причин, чому нам потрібні комікси. *ЛітАкцент*. 2017. URL: <https://litakcent.online/2017/03/29/10-prychyn-chomu-nam-potribni-komiksi> (дата звернення: 17.08.2025).
7. Сук, О. Новітні засоби акустичної та електроакустичної вокальної композиції : наук. обгр. творчого мистецького проекту. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2024. 100 с.
8. Улюра, Г. Як читати комікси, якщо не відрізняєш Флеша від Аквамена. *Суспільне*. 2021. URL: <https://suspilne.media/culture/18893-ak-citati-komiksi-akso-ne-vidriznaes-flesa-vid-akvamena> (дата звернення: 22.04.2025).
9. Шевченко, Д. Як перестати боятися і заспівати сучасну музику? Конспект лекції Вікторії Вітренко. *The Claquers*. 2024. URL: <https://theclaquers.com/posts/13064> (дата звернення: 19.05.2025).
10. Шеремет, Є. Структурно-семантичні та функційні особливості ониматопей в англомовних коміксах. Квалф. маг. роб. Наук. кер. Т. Козлова. Запоріжжя : ЗНУ. 2021. 60 с.
11. Blin-Rolland, A. Becoming Musicomic: Music and Comics in Resonance. *Modern Language Open* 1, no. 2. 2019. pp. 1–25. DOI:10.3828/mlo.v0i0.235
12. Chute, H. "The Shadow of a Past Time": History and Graphic Representation in Maus. *Twentieth Century Literature*, vol. 52, no. 2. 2006. pp. 199–230. DOI:10.1215/0041462X-2006-3001
13. Garbuglia, A. Stripsody. La vocazione musicale delle strisce a fumetti, Macerata, eum edizioni università di macerata. 2011. 47 p.
14. Guynes, S. Four-Color Sound: A Peircean Semiotics of Comic Book Onomatopoeia. *The Public Journal of Semiotics* 6.1, Boston: University of Massachusetts. 2014. pp. 58–72. DOI:10.37693/pjos.2014.6.11916
15. Hague, I. Comics and the Senses. A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels. Abingdon: *Routledge*. 2014. 214 p.
16. Halfyard, J. Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero. In: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press. 2013. pp. 171–193. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199733866.013.0009
17. Herd, D. Chanson Cachée: The Music-comic albums of Geneviève Castrée. *Comicalités*. 2024. DOI:10.4000/12w73
18. Khordoc, C. The comic book's soundtrack: Visual sound effects in Asterix. In R. Varnum and C.T. Gibbons (Eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson, MS: University of Mississippi Press. 2001. pp. 156–173.

19. Meehan, K. Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator. PhD diss., University of St Louis. 2011. 319 p.
20. Randle, C. Ron Mann on the Making of Comic Book Confidential. *Hazlitt*. 2013. URL: <https://hazlitt.net/feature/ron-mann-making-comic-book-confidential> (дата звернення: 14.09.2025).
21. Shaw-Miller, S. Separation and Conjunction: Music and Art, circa 1800–2010, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln. 2015. pp. 462–485.
22. Shirley, I. Can Rock & Roll Save the World? An Illustrated History of Music and Comics. London: *SAF Publishing Ltd*. 2005.
23. Summers, T. “Sparks of Meaning”: Comics, Music and Alan Moore. *Journal of the Royal Musical Association* 140, no. 1. 2015. pp. 121–162. DOI:10.1080/02690403.2015.1008865
24. The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship. URL: <https://www.comicsgrid.com> (дата звернення: 16.09.2025).
25. The Comics Journal. *Fantagraphics*. URL: <https://www.fantagraphics.com/collections/the-comics-journal> (дата звернення: 21.09.2025).
26. Uslan, M. The Boy Who Loved Batman: A Memoir. San Francisco: *Chronicle Books*. 2011. 256 p.

REFERENCES:

1. Duncan, R., Smith, L., Levitz, P. (2020). Sylva komiksiv. Istoriiia, forma i kultura [The Power of Comics: History, Form, and Culture]. (Translated by D. Skorbatyuk). Kyiv: *ArtHuss*. 512 p. [in Ukrainian].
2. Eco, U. (2004). Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. (Translated by M. Hirniak). Lviv: *Litopys*. 384 p. [in Ukrainian].
3. Kotiai, S. (2023). Shcho zh take tsia vasha onomatopeia? *Shliakbytraf*. URL: <https://sbt.localization.com.ua/article/shho-zh-take-tsia-vasha-onomatopeia> [in Ukrainian].
4. McCloud, S. (2019). Zrozumity komiksy. Nevydyme mystetstvo [Understanding Comics: The Invisible Art]. (Translated by Ya. Strikha). Kyiv: *Ridna mova*. 224 p. [in Ukrainian].
5. Prokopenko, I. (2019). Pidlitky ne tsikavliatsia, yakym bulo zhyttia za SRSR. *Gazeta.ua*. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_pidlitki-ne-cikavliatsia-yakim-bulo-zhyttia-za-srsr/939813 [in Ukrainian].
6. Romantsova, B. (2017). 10 prychn, chomu nam potribni komiksy. *LitAksent*. URL: <https://litakcent.online/2017/03/29/10-prychyn-chomu-nam-potribni-komiksy> [in Ukrainian].
7. Sheremet, Ye. (2021). Strukturno-semantychni ta funktsiini osoblyvosti onomatopeii v anhlomovnykh komiksakh Master's thesis. Zaporizhzhia: Zaporizhzhia National University. 60 p. [in Ukrainian].
8. Shevchenko, D. (2024). Yak perestaty boiatysia i zaspivaty suchasnu muzyku? Konspekt leksii Viktorii Vitrenko. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/13064> [in Ukrainian].
9. Suk, O. (2024). Novitni zasoby akustychnoi ta elektroakustychnoi vokalnoi kompozytsii : naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu [The Latest Means of Acoustic and Electroacoustic Vocal Composition]. The Scientific Substantiation of the Creative Art Project. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 100 p. [in Ukrainian].
10. Uliura, H. (2021). Yak chytaty komiksy, yakshcho ne vidrizniaiesh Flesha vid Akvamena. *Suspilne*. URL: <https://suspilne.media/culture/18893-ak-citati-komiksi-akso-ne-vidriznaes-flesa-vid-akvamena> [in Ukrainian].
11. Blin-Rolland, A. (2019). Becoming Musicomic: Music and Comics in Resonance. *Modern Language Open* 1, no. 2. pp. 1–25. [in English]. DOI:10.3828/mlo.v0i0.235
12. Chute, H. (2006). “The Shadow of a Past Time”: History and Graphic Representation in Maus. *Twentieth Century Literature*, vol. 52, no. 2. pp. 199–230. [in English]. DOI:10.1215/0041462X-2006-3001
13. Garbuglia, A. (2011). Stripsody. La vocazione musicale delle strisce a fumetti, Macerata, eum edizioni università di macerata. 47 p. [in Italian].
14. Guynes, S. (2014). Four-Color Sound: A Peircean Semiotics of Comic Book Onomatopoeia. *The Public Journal of Semiotics* 6.1, Boston: University of Massachusetts. pp. 58–72. [in English]. DOI:10.37693/pjos.2014.6.11916
15. Hague, I. (2014). Comics and the Senses. A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels. Abingdon: *Routledge*. 214 p. [in English].
16. Halfyard, J. (2013). Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero. In: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press. pp. 171–193. [in English]. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199733866.013.0009
17. Herd, D. (2024). Chanson Cachée: The Music-comic albums of Geneviève Castrée. *Comicalités*. [in English]. DOI:10.4000/12w73
18. Khordoc, C. (2001). The comic book's soundtrack: Visual sound effects in Asterix. In R. Varum and C.T. Gibbons (Eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson, MS: University of Mississippi Press. pp. 156–173. [in English].
19. Meehan, K. (2011). Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator. PhD diss., University of St Louis. 319 p. [in English].

20. Randle, C. (2013). Ron Mann on the Making of Comic Book Confidential. *Hazlitt*. URL: <https://hazlitt.net/feature/ron-mann-making-comic-book-confidential> [in English].
21. Shaw-Miller, S. (2015). Separation and Conjunction: Music and Art, circa 1800–2010, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln, pp. 462–485. [in English].
22. Shirley, I. (2005). Can Rock & Roll Save the World? An Illustrated History of Music and Comics. London: *SAF Publishing Ltd*. [in English].
23. Summers, T. (2015). “Sparks of Meaning”: Comics, Music and Alan Moore. *Journal of the Royal Musical Association* 140, no. 1. pp. 121–162. [in English]. DOI:10.1080/02690403.2015.1008865
24. The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship. URL: <https://www.comicsgrid.com> [in English].
25. The Comics Journal. *Fantagraphics*. URL: <https://www.fantagraphics.com/collections/the-comics-journal> [in English].
26. Uslan, M. (2011). The Boy Who Loved Batman: A Memoir. San Francisco: *Chronicle Books*. 256 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 27.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 793.3:78.071Бауш(430)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>**Георгій СИРБУ**

доктор філософії, викладач кафедри теорії та історії культури, концертмейстер кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID ID: 0009-0002-4399-0852**Бібліографічний опис статті:** Сирбу, Г. (2025). Хореографічне мистецтво Піни Бауш як практика культури взаємодії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 422–431, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІНИ БАУШ ЯК ПРАКТИКА КУЛЬТУРИ ВЗАЄМОДІЇ

Метою роботи було дослідження реляційних та партисипативних практик у хореографічному мистецтві Піни Бауш і визначення ролі її творчості в осмисленні колективних травм повоєнної Німеччини в художній культурі другої половини XX століття.

Методологія дослідження поєднувала історико-контекстуальний аналіз з культурологічним підходом, який фокусувався на соціальній заангажованості хореографічного мистецтва П. Бауш. Розгляд художніх принципів мисткині крізь оптику культури взаємодії був забезпечений культурно-історичним, мистецтвознавчим і аналітичними методами. Водночас, за допомогою біографічного методу було висвітлено вплив особистого досвіду на формування світоглядних орієнтирів мисткині, що знайшли відображення у критиці «філістерства» та проблематиці когнітивної «бар'єрності» між індивідуальним і соціальним.

Наукова новизна дослідження полягає у концептуальному переосмисленні хореографічного мистецтва П. Бауш через поєднання сучасних культурологічних ракурсів, що дозволяє виявити нові змістовні пласти в її творчості. Ключовим є безпосереднє застосування теорій Н. Бурріо та К. Бішоп щодо хореографічних практик мисткині, що виводить доробок П. Бауш у сферу «мистецького соціального проєкту» та культури взаємодії. Аналітичний розгляд художніх принципів П. Бауш з викривальної позиції «філістерства» простежує генезу цієї проблематики від німецького Романтизму до XX століття, збагачуючи критику «суспільства споживання» повоєнної Німеччини культурно-історичним і політико-соціальним виміром. Комплексний біографічно-контекстуальний аналіз чітко визначає, як особистий досвід мисткині трансформує експресіоністську спадщину у новий, соціально-політичний танець, сфокусований на «детоваризації» фемінної тілесності та осмисленні колективних травм.

Висновки. Наслідуючи німецьку експресіоністичну хореографію (Р. фон Лабан, К. Йосе), Піна Бауш здійснила радикальну трансформацію цього напрямку, інтегрувавши в хореографічне мистецтво соціально-політичний аналіз, сфокусований на осмисленні колективних травм. Мисткиня активно використовувала реляційні й партисипативні підходи з метою переорієнтування глядача з пасивної ролі спостерігача до стану співучасті та миттєвої присутності («тут і тепер»), що відповідало концепції «ситуації мистецтва» (за Н. Бурріо). Ця модифікація досягалася завдяки застосуванню нетривіального звукового оформлення (шлягери, радіомузика) та формуванню на сцені простору, який імітував буденне життя (кафе, ресторани). Введення цих практик повсякденності сприяло руйнуванню бар'єра між ідеальним і буденним, активізуючи спільну пам'ять аудиторії. Таким чином, сценічний простір функціонував як можливість для відкритої, катарсичної взаємодії. Це вивело доробок П. Бауш на рівень мистецького соціального проєкту, де емоційне сприйняття публіки стало невід'ємним елементом структури твору.

Ключові слова: художня культура другої половини XX – початку XXI століть, хореографічне мистецтво Піни Бауш, мистецький соціальний проєкт, партисипація, реляція.

Heorhii SYRBU

Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture, Concertmaster at the Department of Chamber Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

To cite this article: Syrbu, H. (2025). Khoreohrafichne mystetstvo Piny Baush yak praktyka kultury vzayemodiyi [Pina Bausch's choreographic art as a practice of the culture of interaction]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 422–431, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>

PINA BAUSCH'S CHOREOGRAPHIC ART AS A PRACTICE OF THE CULTURE OF INTERACTION

The aim of this work was to investigate the relational and participatory practices within Pina Bausch's choreographic art and to determine the role of her work in the comprehension of collective traumas in post-war Germany within the artistic culture of the second half of the 20th century.

The research methodology combined historical-contextual analysis with a culturological approach that focused on the social commitment of P. Bausch's choreographic art. The examination of the artist's aesthetic principles through the lens of interaction culture was ensured by employing cultural-historical, art-historical, and analytical methods. Simultaneously, the biographical method was used to highlight the influence of personal experience on the formation of the artist's worldview, which was reflected in her criticism of «philistinism» and the cognitive problem of «barrierism» between the individual and the social.

The scientific novelty of the research lies in the conceptual reinterpretation of P. Bausch's choreographic art through the combination of contemporary culturological perspectives, which allows for the uncovering of new semantic layers within her oeuvre. A key element is the direct application of the theories of N. Bourriaud and C. Bishop to the artist's choreographic practices, which places P. Bausch's work within the domain of the «artistic social project» and the culture of interaction. The analytical consideration of P. Bausch's aesthetic principles from the critical standpoint of «philistinism» traces the genesis of this problem from German Romanticism to the 20th century, enriching the critique of the «consumer society» of post-war Germany with a cultural-historical and politico-social dimension. The complex biographical-contextual analysis clearly defines how the artist's personal experience transforms the Expressionist heritage into a new, socio-political dance focused on the «de-commodification» of feminine corporeality and the comprehension of collective traumas.

Conclusions: Following the tradition of German Expressionist choreography (R. von Laban, K. Jooss), Pina Bausch executed a radical transformation of this movement, integrating socio-political analysis into choreographic art, focused on the comprehension of collective traumas. The artist actively employed relational and participatory approaches with the goal of reorienting the viewer from the passive role of observer to a state of co-participation and immediate presence («here and now»), which corresponded to the concept of the «situation of Art» (according to N. Bourriaud). This modification was achieved through the use of non-trivial sound design (popular songs, radio music) and the creation of stage spaces that imitated everyday life (cafés, restaurants). The introduction of these practices of the mundane contributed to the dismantling of the barrier between the ideal and the quotidian; thereby activating the audience's shared memory. Thus, the stage space functioned as an opportunity for open, cathartic interaction. This elevated P. Bausch's oeuvre to the level of an «artistic social project», where the emotional perception of the public became an integral element of the work's structure.

Key words: artistic culture of the second half of the 20th – early 21st centuries, Pina Bausch's choreographic art, artistic social project, participation, relation.

Постановка проблеми та її актуальність. Актуальність представленої розвідки детермінована необхідністю дослідження рефлексії соціальних конфліктів та травм ХХ століття, яка відображається у хореографічному мистецтві Піни Бауш. Зазначений період (друга половина ХХ століття) характеризується значним зростанням людиновимірності та соціальної заангажованості у художній культурі, оскільки мистецькі практики беруть на себе функцію осмислення пережитих соціумом

ран, що зберігає свою значущість і донині. Як наслідок, актуалізується вивчення художніх практик, концептуалізованих як реляційні та партисипативні формати (Н. Бурріо, К. Бішоп), де мистецтво стає простором відкритої взаємодії. У цьому контексті ключовою проблемою та методологічною новизною є концептуальне переосмислення хореографії Піни Бауш. Її доробок, включаючись у процес переорієнтації мистецтва на гуманістичну позицію у другій половині

XX століття, є вагомим об'єктом для аналізу. Піна Бауш, спираючись на експресіоністичну традицію (Р. фон Лабан, К. Йосс), радикально трансформує саме розуміння танцю, в рамках якого він стає проєктом, де важливе місце посідає соціально-політичний аналіз. Суттєвим аспектом дослідження є висвітлення спадковості з позиції критичного осмислення «філістерства» (лінія протистояння «суспільству споживання» повоєнної Німеччини). Зрештою, аналіз реляційних підходів у хореографічному мистецтві Піни Бауш, спрямованих на висвітлення соціальних травм (наси́льство, відчуження, емансипація фемінної тілесності), дозволяє розглядати її постановки як мистецький соціальний проєкт та практику культури взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема хореографічного мистецтва XX століття, що є об'єктом дослідження у світовій та вітчизняній науці, вимагає застосування сучасного методологічного інструментарію та опори на аналітичні розвідки провідних філософів, культурологів та мистецтвознавців. У нашій роботі були залучені праці О. Бабич (Бабич, 2021), О. Бойко (Бойко, 2018), О. Чепалова (Чепалов, 2007), Д. Шарикова (Шариков, 2013) та L. Jennings (Jennings, 2009). Вказані дослідження охопили еволюцію хореографічного мистецтва Німеччини XX століття (Шариков, 2013), аналізуючи німецьку експресіоністичну школу танцю (Бабич, 2021), а також творчий доробок Піни Бауш (Бойко, 2018; Чепалов, 2007; Jennings, 2009). Мистецька спадщина Піни Бауш була розглянута з позиції «мистецького соціального проєкту» (Bishop, 2004), сфокусованого на «ситуації мистецтва» (Bourriaud, 2002) – просторі активної взаємодії, у якому емоційне сприйняття публіки було невід'ємним елементом структури твору. Такий підхід дозволив теоретично інтерпретувати хореографічні практики Піни Бауш як реляційні та партисипативні формати, спираючись на концепції Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002) та Клер Бішоп (Bishop, 2004). Джерелами для аналізу послужили також інтерв'ю Піни Бауш, оприлюднені в різні роки, які розкрили внутрішні творчі механізми втілення художніх ідей, пов'язаних із «соціальним проєктуванням» у її хореографічному мистецтві (Bausch, 2007; Jennings, 2009).

Мета дослідження полягає в аналізі реляційних та партисипативних практик у хореографічному мистецтві Піни Бауш і визначенні ролі її творчості в осмисленні колективних травм повоєнної Німеччини в художній культурі другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Німецьке хореографічне мистецтво XX століття було нерозривно пов'язане з його трагічними викликами та апокаліптичними катастрофами, виконуючи функцію осмислення пережитих соціумом травм. Сам термін «катастрофа» є символічним і походить від давньогрецького слова «катастроф́η», яке складається з префікса «ката-» («вниз», «руйнування») і кореня «строф́η» («поворот»). Прикметно, що хореографічне мистецтво, через свою орієнтацію на рух, ритм і пластику, опинилося в авангарді художніх пошуків епохи. Адже саме завдяки йому найглибше виразилися генераційний розрив і світоглядні тектонічні зрушення у другій половині XX століття, які осмислювалися в постановках, зокрема, Піни Бауш.

Виняткове місце XX століття в історії людства було зумовлене його глибоким внутрішнім парадоксом – співіснуванням екстремально-полярних явищ, які проявилися як у конструктивному, так і в деструктивному аспектах його буття. У цей суперечливий і буремний період згадані конфліктно-взаємозалежні полюси досягли найвищого напруження. Позитивний поступ набув небачених масштабів у науково-технічному прогресі, а художня культура, зі свого боку, продемонструвала яскраве та численне сузір'я видатних митців, творчий доробок яких неймовірно інтенсивно розквітнув у турбулентних умовах XX століття. Водночас, деструктивні виміри цього історичного етапу сягнули апокаліптичних значень. Глобальні геополітичні трагедії перемололи мільйони людських життів і вперше в історії людства створили загрозу глобального й тотального знищення всього живого на планеті. Ті вкрай пекучі та незагоєні конфлікти, танатологічна аура яких обагрила все XX століття, не знайшли остаточного розв'язання навіть із настанням календарного фінішу цієї історичної доби, а плавно і неухильно перетнули цю хронологічну межу.

Домінування людиноцентричності (або людиновимірності) у соціокультурній сфері

сучасності, виведене на рівень філософської рефлексії та глибокого інтелектуального осмислення, набуло сутнісної актуальності, що зростала з другої половини ХХ століття. Цілком закономірно, що ця означена парадигма неминуче охопила сферу художньої культури, адже в її природі завжди були зосереджені гуманістичні цінності та смисли іманентно. При цьому ключовим моментом було те, що визначальну роль у цьому духовно-інтелектуальному процесі культивування особистісної онтології посіла соціальна заангажованість, глибоко імплементована у новітніх мистецьких практиках, творчий імпульс яких був сфокусований на виявленні та артикуляції соціальних виразок і травм.

До низки художніх практик, які ми розглядали, належали ті, які фахівці з культурології та мистецтвознавства на зламі 90-х років ХХ століття та на початку ХХІ століття концептуалізували як реляційні та партисипативні формати. Ця проблематика здобула своє всебічне теоретичне обґрунтування у наукових розвідках сучасних філософів, культурологів, мистецтвознавців як в Україні, так і за її географічними межами. У нашій розвідці, сфокусованій на аналізі хореографічного мистецтва Піни Бауш з позиції культури взаємодії, ми послуговувалися працями французького культуролога та дослідника Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002) та англійської мистецтвознавиці Клер Бішоп (Bishop, 2004).

Піна Бауш (Pina Bausch), видатна німецька танцівниця та хореографиня другої половини ХХ – початку ХХІ століть, народилася 1940 року в місті Золінген, у федеральній землі Північний Рейн-Вестфалія. Все її творче буття було пов'язане з експериментально-орієнтованими мистецькими практиками, що вирізнялися партисипативним забарвленням і були концептуально спрямовані на постійну актуалізацію гострих питань естетичного, філософського, соціально-політичного плану засобами сучасного танцю. Мисткиня вбачала у хореографічному мистецтві, наповненому екзистенційно-аксіологічним, духовно-інтелектуальним та чуттєво-катарсичним змістом, полемічну можливість. Формат хореографічного проекту, що включав ідеї взаємодії та співучасті в театральному просторі, був спрямований на висвітлення гострих і чутливих

проблем, які виникли у післявоєнному суспільстві Німеччини.

Ця гуманістично-заряджена ідея знайшла своє втілення в її неперевершеному мистецькому проекті «Tanztheater Wuppertal», де танець перетворився на простір для відкритої дискусії щодо травматичних питань, простір, у якому конвертувалися загострені етико-естетичні погляди хореографині. Для цього вона використовувала різноманітні реляційні прийоми (практики взаємодії), зокрема розмову з публікою під час вистави, як це було, наприклад, у вибухонебезпечній постановці 1976 року за п'єсою Бертольта Брехта «Die sieben Todsünden» («Сім смертних гріхів»). Симптоматично для цього історичного періоду те, що лише через рік, у 1977 році, Федеративна Республіка Німеччина пережила політичну кризу, відому як «Deutscher Herbst» («Німецька осінь»). Хоча мисткиня ніколи публічно не коментувала тих подій, гнітюча атмосфера цього періоду чітко віддзеркалювалася в її роботах. Психологічні характеристики її вистав тих років – відчуття загнаності в кут, заплутаності, втраченості й травмованості – формували пронизливий документально-емоційний портрет епохи 70-х років.

Динамічна й інтенсивна мистецька позиція Піни Бауш, що формувалася та кристалізувалася протягом безупинної еволюції світоглядних поглядів, стала основою для її сміливих хореографічних експериментів. Ця інтенція, яка особливо помітно проявилася в її хореографічній майстерні у Вупперталі (де й розпочався перший період творчості мисткині), сприяла пошуку нових виразних засобів танцю та налагодженню глибокої комунікації між виконавцями й публікою. Крім того, у своїй творчій лабораторії вона постійно проводила суттєву «ревізію» та ціннісну «інвентаризацію» канонів класичної хореографії, естетичної програми танцю модерн, а також творчих методів німецької школи експресіоністів (Рудольф фон Лабан, Курт Йосс) і художніх поглядів північноамериканських митців (Марта Грем, Хосе Аркадіо Лімон, Мерс Каннінгем). Піна Бауш, вибудовуючи свою творчу стратегію, переосмислювала здобутки сучасної хореографії зокрема, а також концептуального мистецтва загалом: «переплавляючи» мистецькі відкриття минулого, хореографиня

трансформувала їх в оригінальні та самобутні образи, насичені експериментальними підходами сучасності.

Особливо резонансного прояву ці художні принципи набули у фінальній сцені вистави «Café Müller» (1978). Нерв цього надзвичайно потужного візуального дійства був у тому, що танцівниця (Піна Бауш) із зав'язаними очима активно взаємодіяла з предметами, що її оточували в навколишній сценічній локації, яка була хаотично заставлена стільцями. Кожне її «сліпе» «розтинання простору» театральної реальності ставало втіленням прихованої, проте дійсної загрози, уособлюючи передчуття фізичного болю. Акцентуючи увагу на проблемі когнітивного «бар'єру» між індивідом та реальністю, вона вбачала розв'язання цього екзистенційного розколу у взаємодії з Іншим. Зокрема, коли стільці (як потенційна можливість болю та травми) прибиралися зі «сліпої» траєкторії іншим учасником хореографічної дії (Рольф Борзік¹), це демонструвало важливість «негарантованої» довіри та співучасті у прокладанні індивідуального онтологічного Шляху. Таким чином, у контексті післявоєнної Німеччини танець для мисткині став засобом глибокого соціального, психологічного та політичного аналізу. Її хореографічне мистецтво, виходячи за суто естетичні межі, створювало можливість дискусії, яка сміливо акумулювала найбільш злободенні, контрверсійні й чутливі питання (самотність, ізолюваність, клінічна депресія, травмованість, насильство, а також утиски соціальної ролі жінки в патріархальному суспільстві), що залишалися незагосеними та є актуальними до сьогодні.

Цей художній підхід – «соціальний поворот» у напрямку «мистецького партисипативного проєкту» (Bishop, 2004) – перетворив її танцювальні перформанси на платформу, де наріжною ідеєю стало залучення аудиторії до активного, взаємозбагачувального й напруженого діалогу. Такого ефекту Піна Бауш досягала завдяки унікальній психологічній атмосфері, яку вона створювала у глядацькій залі,

сприяючи виникненню «ситуації мистецтва» – поняття, введене в культурологічний та мистецтвознавчий дискурс сучасним французьким дослідником Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002). Це поняття концептуалізувало внутрішні механізми реляційної спрямованості сучасних художніх практик, мета яких була – посилення когнітивного сприйняття реципієнтів під час досягнення мистецького твору. Іntenція та динаміка «тут і тепер» були суголосними хореографічному мистецтву Піни Бауш, внутрішня суть якого полягала у миттєвій присутності та співучасті. Цей підхід був підтверджений вже згаданими постановками «Die sieben Todsünden» та «Café Müller», однак й інші хореографічні постановки Піни Бауш було реалізовано під цим партисипативно-реляційним знаком: ключовою рисою цих проєктів було формування продуктивної та катарсичної взаємодії між «виконуючими» та «сприймаючими».

У своїх хореографічних роботах Піна Бауш, прагнучи досягти цієї мети, глибоко й тонко висвітлювала громадсько-політичні та соціокультурні травми суспільства, з особливою чутливістю торкаючись «больових точок», що виникли в післявоєнній Німеччині. Творчість мисткині, що виступала яскравою спадкоємницею експресіоністського хореографічного мистецтва, послужила цьому переконливим доказом, що було підтверджено і вітчизняними дослідженнями, присвяченими естетиці цього напрямку: «Глядачі не можуть бути сторонніми спостерігачами, оскільки танець впливає на них психологічно, гносеологічно та естетично, стимулюючи емоції, які почасти переживає виконавець. У цьому сенсі бути глядачем означає бути співтворцем хореографічного дійства, непередбачуваним суддею зсередини, на рівні «розпредмечування» символічного світу танцю» (Бойко, 2018).

У світлі проблематики нашої розвідки варто виокремити важливу особливість німецької художньої культури, яка з пронизливою увагою досліджувала регресивні тенденції обтяжливої «бюргерської гравітації», що домінувала у провінційних і промислових містах Німеччини. Саме в руслі цієї соціально заангажованої традиції працювала й Піна Бауш у хореографічному мистецтві. Ця «бюргерська гравітація» виявлялася у дрібному й обмеженому міщанстві та «суспільстві споживання»,

¹ Рольф Борзік (Rolf Borzik; 1944–1980) – художник-постановник, який працював із Піною Бауш з 1973 по 1979 рік. Творчі пошуки хореографіні суттєво перетиналися з ідеями Р. Борзіка, що сприяло формуванню неповторної танцювальної граматики їхніх спільних робіт. Передчасна смерть Р. Борзіка у 1980 році стала для Піни Бауш величезним ударом, що призвів до затяжної депресії. Однак вона продовжила розвивати їхні спільні ідеї у театральній-хореографічній мистецтві.

яке оточувало хореографію як у її рідному Золінгені, так і в Ессені, де вона здобувала освіту, а також у Вупперталі, де мисткиня працювала все життя і створила свій «Tanztheater Wuppertal».

Примітно, що ще у німецькій романтичній традиції (кінець XVIII – перша половина XIX століть) певний прошарок суспільства, що визначався такими негативними рисами, як споживацтво, конформізм, емоційна нечутливість, міщанство тощо, отримав своє персоніфіковане втілення у вигляді сталої соціально-філософської категорії, відомої як «філістерство». Для німецької художньої культури, соціально-філософської та мистецької думки, починаючи з кінця XVIII століття, опозиція «Філістер versus Геній» залишалася ключовою. Починаючи з роману «Страждання молодого Вертера» («Die Leiden des Jungen Werthers», 1774) двадцятип'ятирічного Й. В. фон Гете, ця полярно організована дихотомія, що пронизувала все німецьке мистецтво XIX століття (зокрема, творчість єнських та гайдельберзьких романтиків), простежувалася аж до філософсько-поліфонічних романів XX століття «Степовий вовк» («Der Steppenwolf», 1927) та «Гра в бісер» («Das Glasperlenspiel», 1943) Германа Гессе.

Не зупиняючись докладно на всіх трансформаціях категорії «філістерство» у німецькій філософсько-соціальній традиції, варто підкреслити: згодом це поняття еволюціонувало з викривальної орієнтації в напрямку більшої політичної радикалізації. Таке переформатування, у свою чергу, сприяло безпосередньому проникненню соціальних і політичних аспектів у сферу художньої культури, до чого долучилася і Піна Бауш. Продовжуючи та переосмислюючи традицію своїх великих попередників, мисткиня у своїх пронизливих спектаклях висвітлювала ті деструктивні та травматичні особливості «філістерської природи» повоєнного німецького суспільства, що були притаманні цьому феномену.

Варто підкреслити, що ця суто «філістерська» атмосфера німецьких промислових міст задушливо й гнітюче зливалася із самотністю, ізоляваністю та знеособленим відчуттям людини самої себе у потоці буття. Ця ситуація, що сформувалася у реальності урбаністичної епохи, була характерним явищем для

Німеччини 50–70-х років зокрема та повоєнного світу загалом. Розкриття когнітивної «бар'єрності» між індивідом і соціальним середовищем було тим аспектом, на якому неодноразово наголошували в дослідницьких розвідках, присвячених творчості мисткині: «Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту – не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш» (Чепалов, 2007).

Не менш вагомим був й інший чинник, що зумовив домінування соціальної проблематики в хореографічному мистецтві Піни Бауш: у становленні кожного митця вирішальну роль відігравала постать Вчителя, адже саме під його керівництвом відбувався взаємопов'язаний процес – опанування професійних навичок і набуття духовно-світоглядних орієнтирів. По суті, мистецький Наставник був тим важливим провідником, що пов'язував традицію з індивідуальною творчістю: оскільки без глибокого засвоєння спадщини видатних попередників було неможливо досягти серйозних творчих здобутків, які визначали майбутню художню стратегію митця.

Ця засаднича ідея творчої спадкоємності, що була ключовою для художньої еволюції Піни Бауш, була блискуче розкрита вітчизняною дослідницею Оленою Оніщенко в її монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001). Дослідниця, зокрема, зазначила: «Так, видається доцільним виділити два різновиди, що можуть бути умовно визначені як «послідовний» і «вибірковий»» (Оніщенко, 2001, с. 88–89). Продовжуючи думку, вона додала: ««Послідовна» спадкоємність – це чітке дотримання традицій, «вибіркова» – їхнє заперечення, що водночас є актом художньої спадкоємності» (Оніщенко, 2001, с. 89). З огляду на абсолютну солідарність з ідеями науковиці, доцільно на прикладі хореографічного доробку Піни Бауш виділити проміжний елемент, що сполучав ці два підходи. Продовжуючи і збагачуючи танцювальні практики своїх видатних учителів, Піна Бауш, однак, здійснила їхню радикальну трансформацію. Ця світоглядна й естетична переоцінка, що супроводжувалася своєрідним художнім «каталізом», була зумовлена екстремальними соціокультурними викликами післявоєнного часу, які вимагали обов'язкового осмислення.

Таким чином, варто зазначити визначальний чинник, що не лише сформував струнку систему мистецьких координат, а й відіграв вирішальну роль у становленні хореографічного мистецтва Піни Бауш. Він був пов'язаний з періодом її навчання та художнього зростання під керівництвом видатного німецького танцівника й хореографа експресіоністичного штибу Курта Йосса (Kurt Jooss; 1901–1979). Сам Курт Йосс, своєю чергою, був талановитим учнем легендарного хореографа й теоретика танцю Рудольфа фон Лабана (Rudolph von Laban; 1879–1958). Яскравим та самобутнім внеском лабанівської хореографічної школи в художню культуру Німеччини першої половини XX століття стала теоретична розробка та творча реалізація особливого танцювального явища під назвою «Ausdruckstanz» («виразний танець»). Ця фундаментальна концепція «експресивного танцю» лягла в основу хореографічної стратегії Піни Бауш і завжди перебувала в центрі її професійних інтересів. Рудольф фон Лабан був одним із засновників «Folkwangschule» в Ессені, де у 1929 році він сприяв створенню танцювальної студії. Саме в «Folkwangschule», яку в роки навчання Піни Бауш очолював К. Йосс, вона здобула неймовірно широку та справді універсальну освіту, що виходила за рамки суто хореографічного формату.

Фундаментальні духовно-інтелектуальні знання, прищеплені їй учителем, значно вплинули на формування її світоглядних та естетичних установок. Цей базис охоплював різноманітні знання з мистецтва, літератури, дизайну та іноземних мов, які активно засвоювалися в хореографічній майстерні К. Йосса. Уже через багато років після закінчення навчання, мисткиня з теплою і вдячністю згадувала час, проведений у стінах «Folkwangschule»: «Folkwangschule була місцем, де усі мистецтва були зібрані під одним дахом. У ній були представлені не лише сценічні мистецтва, такі як опера, драма, музика й танець, а також живопис, скульптура, фотографія, графіка, дизайн тощо. На всіх відділах працювали виняткові викладачі. <...> Ми [Учні різних спеціалізацій. – Г. С.] відвідували одне одного в різних відділах. Кожен цікавився роботою інших. <...> Це був дуже важливий час для мене» (Bausch, 2007).

Констатуючи надзвичайний вплив та доленосну роль Курта Йосса у біографії Піни Бауш, можна підсумувати, що філософсько-естетичне підґрунтя, отримане нею на його заняттях, стало безцінним творчим трампліном, що відіграв вирішальну роль у її подальшій кар'єрі (Bausch, 2007). Також ключовим для розуміння мистецьких практик Піни Бауш було те, що хореографічна концепція «Ausdruckstanz» уже таїла в собі потенціал для активної взаємодії. Експресіоністичний танець, що фокусувався на прямій трансляції емоційного стану аудиторії, створив основу для подальшого розширення цієї взаємодії в руслі партисипації. Піна Бауш продовжила цей напрям, перетворивши сцену на простір повсякденного життя та акцентуючи увагу на незавершеності й відкритості мистецького твору.

Хореографічні постановки Піни Бауш поєднували розпечену і вулканічну експресію, обпалюючу сповідальність та викривальну імперативність. Безкомпромісна етико-естетична позиція мисткині, водночас, була нерозривно пов'язана з її дбайливим ставленням до висвітлення та переосмислення травматичних явищ у соціокультурному середовищі того часу. Саме тому до її спектра інтересів входили такі явища, як проблема травмованості, насильства, відчуження та неможливості подолати «стіну нерозуміння» між індивідами. Вбачаючи в хореографічних практиках можливість реалізації тілесної емансипації, Піна Бауш приділяла особливу увагу гендерній стереотипізації та природі фемінної соціальної ідентичності, що склалася в німецькому суспільстві. У своїх роботах вона, зокрема, фокусувалася на процесах «детоваризації» та «деоб'єктивізації» фемінної тілесності. У цьому ключі були створені такі балети мисткині, як «Frühlingsopfer» («Весна священна», 1975) та «Blaubart» («Замок герцога Синя Борода», 1977).

Щодо останньої вистави дослідники зазначали: «Фізична дія, яка знову включала сцену згвалтування [Тут згадується попередня постановка Піни Бауш «Frühlingsopfer», яка зосереджувалася на питаннях женоненависництва та ритуального жертвопринесення. – Г. С.], містила жорстокі жести, які повторювалися до такої міри, що ставали практично нестерпними для перегляду, що вказувало на глибоке

відчуження персонажів» (Jennings, 2009). Такий підхід до виразних можливостей танцю споріднив Піну Бауш із традицією німецької експресіоністичної школи хореографії, біля витоків якої стояли її вчителі – Р. фон Лабан та К. Йосс, що підтверджено словами з вітчизняних досліджень: «Експресіоністи поєднували протест проти соціальних катаклізмів і гноблення особистості з відтворенням відчуття глобального жаху перед хаосом буття. Життя сучасної цивілізації постає у творах експресіоністів однією з ланок апокаліптичної катастрофи, що насувається на природу і людство» (Шариков, 2013).

Мистецькі акції партисипативної орієнтації Піни Бауш справляли сильне враження на публіку завдяки нестандартній та унікальній організації пластичних рішень танцівників. Усі ці особливості хореографічної граматики були вираженням її загостреної особистісної позиції. Адже форма пластичної організації танцю не просто відтворювала самодостатній та автономний рух (або транслювала певні фізико-кінетичні комбінації у просторі театральної сцени), а відображала глибоко особисті переживання, міркування та рефлексії хореографіні. Легендарний афоризм, висловлений самою мисткинею, став вербальним втіленням її творчого кредо: «Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає» (Bausch, 2007). Ця канонічна максима стала концентрованою формулою її художніх пошуків, які тривали протягом усієї творчості танцівниці. Саме тому її часто наводили у наукових працях та дослідницьких статтях про хореографічне мистецтво Піни Бауш, адже в ній була закладена ключова ідея психологічного підґрунтя кожного руху, і ця ідея «червоною ниткою» пронизувала весь її творчий доробок (Чепалов, 2007).

Крім того, слід звернути особливу увагу на музичну драматургію та аудіальний контрпункт у хореографічних роботах Піни Бауш, оскільки саме ці виразні елементи відігравали істотну роль у концептуальному «цементуванні» тієї чи іншої постановки. Мисткиня використовувала нетривіальне та нехарактерне для академічної хореографії музичне оформлення, що складалося з популярних пісень та шлягерів 30–50-х років, відомих народних мелодій, музики з радіо- та телепередач,

реklamних і телевізійних заставок. Завдяки такому підходу їй вдавалося створити атмосферу буденності та побутової рутини, в якій лінії соціальної сірості й індиферентності, самотності та ізольованості вразливо перетиналися. При цьому театральний простір наповнювався атрибутикою кафе, ресторанів та інших громадських закладів, де людина відчувала свою екзистенційну закинутість, соціальну незахищеність, особистісну самотність та психологічну відстороненість. У цьому контексті можна згадати такі постановки Піни Бауш, як: «Ich bring' dich um die Ecke» («Я затягну тебе за ріг», 1974), «Komm tanz mit mir» («Потанцюй зі мною», 1977), «Renate wandert aus» («Рената емігрує», 1977), «Kontakthof» («Двір контактів», 1978), «Keuschheitslegende» («Легенда про невинність», 1979), «Walzer» («Вальс», 1982), «Viktor» («Віктор», 1986) тощо.

Важливо зазначити, що вибір звукового матеріалу був не випадковим: цей підхід став ювелірно відточеним засобом, за допомогою якого здійснювалося проникнення в глибинні пласти колективного несвідомого глядачів. Звуковий простір постановки, який використовував елементи повсякденності, забезпечував глядачам глибоке емоційне занурення у сферу їхньої особистої онтології. Введення так званих «низьких» жанрів (шлягерів, радіомузики) у сферу академічного мистецтва руйнувало бар'єр між ідеалізованим та буденним, активізуючи спільну пам'ять та досвід аудиторії. Саме через впізнавання цих буденних мелодій та емоційних станів, пов'язаних із публічними просторами (кафе, ресторани), глядач виводився з пасивної ролі спостерігача. Таким чином, Піна Бауш ввела емоційне сприйняття публіки у свою хореографічну концепцію, зробивши його невіддільним елементом структури твору.

Висновки. Хореографічне мистецтво Піни Бауш виступило як виняткова та цілісна практика культури взаємодії, глибоко вкорінена у сучасному соціальному проекті. Її творчість, яка розгорталася у суперечливому та травматичному повоєнному просторі Німеччини, слугувала яскравою ілюстрацією переходу від академічного мистецтва до людиновимірного та соціально заангажованого формату. Будучи спадкоємицею німецької експресіоністичної

хореографії, Піна Бауш здійснила радикальну трансформацію цього напрямку, перетворивши танець на можливість соціально-політичного аналізу, сфокусованого на переосмисленні колективних травм. Мисткиня активно використовувала партисипативні підходи, щоб переорієнтувати глядача з пасивної ролі спостерігача у стан співучасті та миттєвої присутності («тут і тепер»), створюючи так звану «ситуацію мистецтва» (за Н. Бурріо). Цей ефект досягався завдяки застосуванню нетривіального звукового оформлення (шлягери, радіомузика) та формуванню на сцені

простору, що імітував буденність (кафе, ресторани). Введення цих практик повсякденності руйнувало бар'єр між ідеальним та буденним, активізуючи спільну пам'ять аудиторії. Таким чином, її хореографічні роботи функціонували як простір для відкритої, катарсичної взаємодії, завдяки чому доробок Піни Бауш став яскравим прикладом мистецького соціального проєкту, де емоційне сприйняття публіки стало невіддільним елементом структури твору, сприяючи осмисленню та подоланню когнітивної «бар'єрності» між індивідами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабич О. Ю. Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в XXI столітті. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 95–99. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3710> (дата звернення: 05.08.2025).
2. Бойко О. С. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018, № 1. С. 134–138. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 (дата звернення: 01.08.2025).
3. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : Монографія. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
4. Чепалов О. І. Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю. *Кіно-Театр*. 2007. № 1. С. 23–24. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29330> (дата звернення: 01.09.2025).
5. Чичасова Н. Партисипація: три приклади взаємодії. *Мистецький арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-pryklady-vzayemodiyi/> (дата звернення: 01.08.2025).
6. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури : Монографія. КМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
7. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*. 2004, iss. 110. p. 51–79. URL: <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> (дата звернення: 18.08.2025).
8. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Les presses du reel, 2002.
9. Jennings L. (2009, 01 July). Pina Bausch: German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance> (дата звернення: 25.08.2025).
10. Pina Bausch Foundation. What moves me. Pina Bausch speech at the award ceremony in Kyoto Prize 2007. URL: <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me> (дата звернення: 01.08.2025).

REFERENCES:

1. Babych, O. YU. (2021). Khudozhn'o-estetychni pryntsy py nimets'koho ekspresyvnoho tantsiu u konteksti rozvytku suchasnoho tantsiu v XXI stolitti [Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of contemporary dance development in the XXI century]. *Mystetstvoznachy zapysky*, 40, 95–99. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3710> [in Ukrainian].
2. Boiko, O. S. (2018). Tantsiatr u mezhakh tradytsii ekspresionists'koho khoreohrafichnoho mystetstva [Dance theatre within the traditions of expressionistic choreographic art]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 1, 134–138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 [in Ukrainian].
3. Onishchenko, O. I. (2001). Khudozhnia tvorchist' u konteksti humanitarnoho znannia [Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge]. Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
4. Chepalov, O. I. (2007). Pina Bausch: z pekla afektiv do postmodernoho raiu [Pina Bausch: From the hell of affects to the postmodern paradise]. *Kino-Teatr*, 1, 23–24. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29330> [in Ukrainian].
5. Chychasova, N. (n.d.). Partysypatsiia: try pryklady vzaiemodii [Participation: three examples of interaction]. *Mystets'kyi arsenal*. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-pryklady-vzayemodiyi/> [in Ukrainian].

6. Sharykov, D. I. (2013). Istorii ta khudozhnia praktyka khoreohrafichnoi kul'tury [History and artistic practice of choreographic culture] (Part 2). KyMU. [in Ukrainian].
7. Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> [in English].
8. Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Les presses du reel [in English].
9. Jennings, L. (2009, July 1). Pina Bausch: German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance> [in English].
10. Pina Bausch Foundation. (n.d.). What moves me. Pina Bausch speech at the award ceremony in Kyoto Prize 2007. Retrieved from <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me> [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 008:7]:17.035.3]:316.347(=1:477.42)-054.57

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-54>**Володимир СІНЕЛЬНИКОВ**

здобувач вищої освіти ОС «доктор філософії», спеціальність 034 «Культурологія», Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0009-0004-6616-4507

Бібліографічний опис статті: Сінельников, В. (2025). Національні громади Житомирського Полісся: історико-культурологічний огляд міжетнічної взаємодії в контексті екосистемного підходу. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 432–440, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-54>

НАЦІОНАЛЬНІ ГРОМАДИ ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ОГЛЯД МІЖЕТНІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В КОНТЕКСТІ ЕКОСИСТЕМНОГО ПІДХОДУ

Метою статті є здійснення історико-культурологічного огляду міжетнічних взаємодій національних громад Житомирщини у світлі екосистемного підходу, який дозволяє осмислити культуру як динамічну систему взаємозалежних елементів.

Результати дослідження: у статті розглядається багатокультурне середовище Житомирського Полісся крізь призму екосистемного підходу щодо аналізу традиційної культури. Особливу увагу приділено формам міжетнічної взаємодії на прикладі титульного етносу – українців та етнічних громад білорусів, поляків, чехів, ромів, євреїв, німців.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні комплексного історико-культурологічного аналізу міжетнічної взаємодії на Житомирському Поліссі крізь призму екосистемного підходу, що дозволяє розглядати національні громади як взаємопов'язані елементи єдиного культурного простору. У роботі вперше систематизовано прояви етнокультурної взаємодії (мовної, музичної, обрядової, побутової) у контексті збереження регіональної ідентичності та культурної сталості поліського середовища. Автор пропонує інтерпретувати окреслені процеси як елементи сталого культурного співіснування та взаємозбагачення в межах поліетнічної екосистеми.

Висновки: Житомирське Полісся є унікальним регіоном, де національні громади не лише співіснували, а творили спільну багатоголосу, гнучку й життєздатну полікультурну екосистему. Міжетнічна взаємодія була не винятком, а природним станом регіональної культури, у якому зберігались водночас і розмаїття, і взаємна повага. Міжетнічна взаємодія національних громад Житомирського Полісся є прикладом того, як культура може існувати як взаємозалежна й пластична екосистема. Збереження цієї екосистеми – завдання сучасної гуманітарної політики, освіти й культури, де важливо бачити традицію не як музей, а як живий організм, що потребує підтримки, слухання й оновлення.

Ключові слова: Житомирське Полісся, екосистема традиційної культури, міжетнічна взаємодія, національні громади, традиція, культурна пам'ять, полілог культур.

Volodymyr SINELNIKOV

PhD Student, speciality 034 "Cultural Studies", Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhen Konovaltsya St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0009-0004-6616-4507

To cite this article: Sinelnikov, V. (2025). Natsionalni hromady Zhytomyrskoho Polissia: istoryko-kulturolohichniy ohliad mizhetnichnoi vzaiemodii v konteksti ekosystemnoho pidkhodu [National communities of Zhytomyr Polissia: a historical and culturological review of interethnic interaction in the context of the ecosystem approach]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 432–440, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-54>

NATIONAL COMMUNITIES OF ZHYTOMYR POLISSIA: A HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL REVIEW OF INTERETHNIC INTERACTION IN THE CONTEXT OF THE ECOSYSTEM APPROACH

The purpose of the article is to conduct a historical and cultural review of interethnic interactions of national communities of the Zhytomyr region in the light of an ecosystem approach, which allows us to understand culture as a dynamic system of interdependent elements.

Research results: this article examines the multicultural environment of Zhytomyr Polissia through the lens of an ecosystem approach to the analysis of traditional culture. Particular attention is paid to the forms of interethnic interaction, exemplified by the titular ethnoses—Ukrainians—and the ethnic communities of Belarusians, Poles, Czechs, Roma, Jews, and Germans.

The scientific novelty of the study lies in the implementation of a comprehensive historical and cultural analysis of interethnic interaction in Zhytomyr Polissya through the prism of an ecosystem approach, which allows us to consider national communities as interconnected elements of a single cultural space. The work systematizes for the first time the manifestations of ethnocultural interaction (linguistic, musical, ritual, everyday) in the context of preserving regional identity and cultural sustainability of the Polissya environment. The author proposes interpreting these processes as elements of sustainable cultural coexistence and mutual enrichment within a multiethnic ecosystem.

Conclusions. Zhytomyr Polissia is a unique region where national communities not only coexisted but also created a shared, polyphonic, flexible, and resilient multicultural ecosystem. Interethnic interaction was not an exception but rather a natural state of the regional culture, in which both diversity and mutual respect were maintained. The interethnic interaction among the national communities of Zhytomyr Polissia serves as an example of how culture can function as an interdependent and adaptive ecosystem. Preserving this ecosystem is a task for contemporary humanitarian policy, education, and cultural development, where it is important to perceive tradition not as a museum piece, but as a living organism that requires support, attentive listening, and renewal.

Key words: Zhytomyr Polissia, ecosystem of traditional culture, interethnic interaction, national communities, tradition, cultural memory, polylogue of cultures.

Актуальність проблеми. Житомирське Полісся є одним із найбільш етнокультурно строкатих регіонів України. Впродовж століть тут формувалась унікальна культурна екосистема, до якої органічно входили українці, білоруси, поляки, євреї, роми, чехи, німці та інші етнічні громади, формуючи культурну мозаїку, яка функціонувала не ізольовано, а в стані стійкої взаємодії. Їхнє співіснування виходить за межі формальної толерантності, перетворюючись на глибоку взаємодію в побуті, мові, пісенності, обрядовості. Окреслена у назві статті тематика поєднує історичну перспективу з сучасним культурологічним аналізом на основі **екосистемного підходу**, що дозволяє осмислити ці взаємодії та міжкультурну комунікацію не як фрагментарні епізоди, а як частину живої, взаємозалежної етнокультурної системи, в якій кожна громада є елементом спільного балансу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для здійснення історико-культурологічного огляду міжетнічної взаємодії національних громад Житомирського Полісся в контексті екосистемного підходу нами були використані дослідницькі праці щодо традиційно-побутової культури та динаміки розвитку національних спільнот в Україні (Borysenko, 2019; Hutsalo, 2009; Liashenko, 2020), а також праці щодо питань міжетнічної комунікації – і як її наслідок – міжетнічних взаємин національних спільнот Житомирського Полісся. Тематика цих розвідок демонструє усе різноманіття традиційної культури національних спільнот

регіону: зокрема, Д. Морару (Moraru, 2014) описує міжетнічні зв'язки громади волинських чехів з українцями; О. Рудницька (Rudnytska, 2019) розглядає соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру XXI століття; у центрі уваги О. Семенової (Semenova, 2019) та О. Васянович (Vasianovych, 2020) знаходяться діалектологічні дослідження україно-білоруського Полісся. Назвемо також розвідки щодо мовної асиміляції поляків Житомирщини (Bovsunovska, 2019), життя кількох поколінь німецьких колоністів – мешканців сіл Коростишівського району (Тупук, 2017) та традиційної культури росіян-старовірів Бердичівського району (Sinelnikov, 2011). Інформативними щодо традиційної культури та міжетнічної взаємодії національних спільнот Житомирщини в XX – XXI столітті є праці Т. Безверхої (Bezverkha, 2016), Т. Рафальської (Rafalska, 2018), С. Бойко (Boiko, 2016), Л. Динікової (Dynykova, 2023) та інших дослідників.

Не зважаючи на різнобічне представлення тематики міжетнічних комунікацій і взаємодії у сучасному культурологічному дискурсі, констатуємо, що в регіональному аспекті Житомирського Полісся питання історико-культурологічного огляду міжетнічної взаємодії національних громад в контексті екосистемного підходу є недостатньо розкритим та потребує посиленої дослідницької уваги.

Мета статті – здійснення історико-культурологічного огляду міжетнічних взаємодій національних громад Житомирщини у світлі екосистемного підходу, який дозволяє осмислити

культуру як динамічну систему взаємозалежних елементів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Житомирське Полісся – один із найбільш етнокультурно різноманітних регіонів України, де впродовж століть мирно співіснували представники різних національностей. Цей простір формувався як екосистема традиційної культури, де всі етнічні спільноти взаємодіяли, обмінювалися звичаями, мовою, обрядами, зберігаючи при цьому власну ідентичність. Життя за природним календарем, сезонними святами, обрядами супроводжувало весь життєвий цикл етнічних громад Житомирського Полісся.

В контексті екосистемного підходу ключовими характеристиками екосистеми традиційної культури національних спільнот Житомирщини визначимо наступні: міжетнічні стосунки та побутова сфера (традиційне житло та екологічні будівельні матеріали (глина, дерево), конструкція печі, знаряддя праці, ремесла (ткацтво, плетіння, деревообробка), народне декоративно-прикладне мистецтво, трансляція народних знань у родинному середовищі; сусідство, культурний взаємообмін в середовищі побутової комунікації (багатомовні ярмарки, різномовні весілля) та ін.); фольклор та усна народна творчість (спільне виконання обрядових пісень, легенд, замовлянь; взаємовпливи білоруської, української, польської, єврейської, ромської традицій; циклічність календарної та родинної обрядовості та ін.); поліфонія релігій і вірувань (православ'я, католицизм, протестантство, старообрядництво, елементи язичництва).

Говорячи про історичну динаміку етнічного складу Житомирського Полісся, відзначимо, що до XIX ст. тут відбувалося формування українсько-білоруського ядра, яке характеризувалося спільним проживанням українських і білоруських селянських громад, близьких за мовою, вірою (православ'я), побутом; спільними традиціями: весілля, жниварські пісні, обряди на Купала. Основу цього «ядра» – «переважну більшість населення» – становили, як і по всій Правобережній Україні, «українці (з понад семи мільйонів мешканців регіону їх було 87,82%)» (Polishchuk, 2012, p. 119). Українці, як автохтонне населення, були і є основними носіями традиційної культури Полісся (пісенність, обрядовість, житловий уклад). Їхня культура стала базовою матрицею, до якої

адаптувались інші етнічні громади, зберігаючи при цьому свої особливості.

За свідченням дослідників, переважна більшість українців Житомирського Полісся «проживала у сільській місцевості і займалася сільським господарством... вони були найменш урбанізованим етносом у регіоні... такий стан пояснюється тим, що українство тотально домінувало в сільській місцевості, де етнос... був інтегрованим у природне середовище, мав відповідні сільськогосподарські уміння, навички, традиції» (Polishchuk, 2012, p. 126). Білоруси проживали переважно у північних районах (Овруцький, Лугинський). Їхні говірки (діалектні особливості мови), пісенна традиція та звичаї були майже ідентичними до українських (поліських), але з відмінностями в інтонації, релігії, архаїчності. Взаємодія проявлялася в обрядовості, міжетнічних шлюбах, а також через взаємну участь у святах.

Вже в цей період (на межі XVIII–XIX століть) формуються так звані «пограничні» фольклорні зони (або фольклорні етноконтактні зони, порубіжжя «як складний мультидисциплінарний феномен») (Semenova, 2019, p. 25) з їх особливостями етнічного культуротворення, де складно відрізнити «українське» від «білоруського»: власне «соціокультурне пограниччя розглядається крізь призму взаємодії людей, традицій, історичних, культурних, соціальних, мовних зв'язків та взаємовідносин» (Semenova, 2019, p. 25).

Кінець XVIII–XIX століття – період колонізації та формування етнокультурного розмаїття Житомирського Полісся. Цей період оформлення екосистеми традиційної культури регіону характеризується приходом чеських і німецьких колоністів (особливо в Любарському, Новоград-Волинському районах), відповідно – привнесенням протестантської культури, нових музичних форм, архітектури, системи господарювання. Як зазначає Ю. Поліщук, «етнічний склад населення Правобережної України значно урізноманітнівся після початку німецької та чеської колонізації краю», причому «приїжджі здебільшого селилися у сільській місцевості» (Polishchuk, 2021, pp. 123, 125).

Чехи були сильно розвиненою громадою із власною мовою, побутом, протестантською етикою. Переселення чехів на Житомирщину розпочалося в середині XIX століття, коли на

хвилі соціально-економічних змін у Австро-Угорщині та за підтримки російської імперії багато родин з Моравії та Богемії прибули до регіону в пошуках землі. Осіли вони переважно в районах Любарського, Новоград-Волинського, Бердичівського повітів, заснувавши компактні колонії з високим рівнем самоврядності: «Тоді в безпосередні господарські та культурні контакти вступили десятки тисяч українців та чехів, і ці контакти тривали протягом життя кількох поколінь» (Moragu, 2014, p. 85). У середині ХХ століття чеська громада була однією з найбільших за чисельністю серед іноземних у регіоні. Чехи зберігали мову, віросповідання (переважно протестантське), господарську модель, освітню культуру, але при цьому активно співпрацювали з іншими громадами.

Чехи були відомі як толерантна, відкрито співпрацююча громада, вони впродовж десятиліть стали учасниками культурного обміну в Поліссі. Їх внесок у культурну екосистему регіону можна окреслити в таких сферах, як: господарство (технології обробки землі, впровадження колективної праці, впорядкованість садиб); побутовій сфері (простота, функціональність, естетика ремесел (гончарство, столярство, плетіння)); освіті (чехи першими засновували двомовні школи, де викладалися і місцеві, й європейські дисципліни); музиці (хоровий спів, багатоголосся, введення чеських народних мелодій); кухні (рецепти печива, запіканок, картопляних страв, пива домашнього виробництва). У межах екосистемного підходу чеська громада інтегрувалася без асиміляції; привнесла ресурс інновацій у межах традиції; посилила елементи соціальної злагоди, праці, родинності, музичного багатоголосся. Вони внесли в екосистему культури регіону традицію спільної праці, багатоголосих пісень, чеських майстерень. Чехи на Житомирщині стали прикладом мирного співжиття з культурним обміном без втрати ідентичності – і це важлива модель для сучасної мультикультурної України.

Німецька громада на Житомирщині бере свій початок з кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, коли колоністи з Пруссії, Баварії, Вюртембергу прибували в межі російської імперії за маніфестами Катерини ІІ-ої. Вони осідали здебільшого на родючих землях Західного Полісся та Поділля – зокрема, у Бердичівському, Житомирському, Новоград-Волинському, Любарському

повітах. Згодом тут виникли компактні німецькі колонії зі своєю внутрішньою культурною організацією. Німці принесли з собою такі особливості традиційної культури, як: протестантську та лютеранську традицію – простоту обряду, цінність праці, спільні читання Писання; архітектурний уклад колонії: упорядкованість, геометричні плани сіл, типові фахверкові будинки; кухню: смаження на жирі, квашені продукти, чорний хліб, ковбаси, страви з бобових. Також мову та пісні: співи німецькою мовою – часто хорові, релігійного характеру (гімни, псалми); та освітню культуру: школи, у яких навчання велося німецькою, з дисципліною та ручною працею.

У межах екосистемного підходу німецька громада виступала не чужим тілом, а одним із функціональних органів культурного організму Житомирщини. Німці в регіоні зміцнювали локальні моделі господарювання; збагачували музичну й пісенну традицію; ускладнювали образ «традиційного» села як виключно українського, адже, як засвідчують дослідники, в німецьких колоніях «основним заняттям жителів було землеробство, ...які обробляли поля за трипільною системою рільництва» (Tunyk, 2017, p. 70). Попри релігійну та мовну відмінність, німці активно взаємодіяли з українцями, поляками та чехами: у господарській та ремісничій діяльності (спільна робота на полі, обмін техніками обробки землі, вплив німецької майстерності – меблярство, пекарство – на українські села), у кухні (в селах з'являються рецепти так зв. «німецького хліба», пива, м'ясних страв – ковбасок та ін.), у побутовій культурі (поширення німецької етики праці, ощадливості, порядку у побуті), а також у музиці (місцеві українські гурти запозичували точність та чіткість хорового співу).

У окреслений період активно формується єврейська громада Житомирщини – переважно у містах і містечках (Бердичів, Овруч, Олевськ, Житомир): «на початку ХІХ ст. кількість єврейського населення... в Бердичеві – 89%» (Polishchuk, 2012, p. 122), це «землероби, фабриканти і ремісники, купці..., корчмарі, дрібні торговці, власники постійних дворів, міщани», а також «євреї... досить активно займалися орендаторством, посередництвом між виробниками сільськогосподарської продукції та її споживачами, лихварством, шинкарством...»

(Polishchuk, 2012, pp. 129, 130); що обумовлює розвиток у регіоні клезмерської (переважно міської) музики, поширення пісень на їдиш і власне окремої мовної традиції – їдиш та шабатної обрядовості.

Збільшується також польська присутність – землевласницька й селянська: за ствердженням Ю. Поліщука, «важливими критеріями визначення кількості поляків» загалом на Правобережній Україні і, зокрема, у досліджуваному нами регіоні, «можуть бути римо-католицьке віросповідання і... приналежність до шляхетського стану», адже «більшість польського населення краю належала до шляхетського або міщанського стану» різного майнового статусу (Polishchuk, 2012, pp. 120, 127). Збільшення польської присутності призводить до поширення латинської обрядовості, поляками була сформована своя духовно-культурна мережа (католицькі храми, школи), що засвідчує активне побутування у регіоні традиційних римо-католицьких колядок і духовних пісень, які, як і в давнину, виконують у зимовий період окремі польські або мішані польсько-українські сільські колядницькі гурти. Взаємодія проявлялась у спільних з українцями обрядах, релігійному співіснуванні, ремісничій співпраці, взаємодії та ін.

Окрім перелічених національних спільнот, що активно розвиваються не території Житомирського Полісся протягом XIX ст., слід також назвати ромів – циган-кочовиків (в Україні «найбільшого поширення набули три групи ромського населення, серед яких: серви, або українська рома, руська рома та ловарі» (Rudnytska, 2019, с. 31), – мобільну громаду, яка часто інтегрувалася в екосистему традиційної культури окресленого регіону через музику, обрядові та побутові послуги (танцюристи, музиканти, ковалі, віщуни та ворожки, торговці, коноводи та селекціонери коней). Роми жили переважно мобільними таборами або осіло в селах. Їхні пісні й ритміка вплинули на українську весільну й ярмаркову музику. Співіснування ромів з іншими етносами регіону часто відбувалося через практичну взаємодію (торгівля, послуги, шлюбні зв'язки). «Це найбільш асимільована група. Представники сервів, як правило, займаються тими ж видами діяльності, що й українці, визначальними є лише екзотична зовнішність та культурна спадщина.

Вони більш адаптовані до культури навколишнього етносу в порівнянні з іншими групами» (Rudnytska, 2019, р. 31).

XX століття для екосистеми традиційної культури національних спільнот Житомирського Полісся характеризується процесами трансформації, війни, активної асиміляції. Голокост і втрата єврейської громади, яка була майже повністю знищена; до цього – дискримінація освітньої традиції євреїв, – призвели до знищення клезмерської традиції, проте спогади про неї збереглися в «музичній пам'яті» – міських піснях, легендах, архітектурі. Імперська політика ліквідації польського шкільництва та його заміна на російську систему освіти, русифікація освітнього процесу у німецьких і чеських школах, а також політика «радянської» культури мала наслідком маргіналізацію етнічних елементів, – відбувається заміна свят, уніфікація шкільної освіти та фольклорної системи регіону.

У 1930–1940-х роках під тиском сталінських репресій німецькі колонії було розформовано, частину мешканців німецьких поселень було депортовано до Казахстану та Сибіру. Загалом репресії розпочалися значно раніше: «Під час Першої світової війни 1914–1918 рр. німецьке населення... почали висилати на схід» (Тупук, 2017, р. 71). Колективізація, переселення, знищення церков і шкіл, – усе це спричинило деградацію німецького культурного шару в регіоні. Проте в культурній пам'яті поліських сіл і досі зберігаються згадки про «німців-сусідів» у переказах старожилів; у рецептах, які «прийшли від Фріцевої жінки»; у залишках кладовищ і фундаментів шкіл; у специфічному акценті деяких прізвищ і топонімах (наприклад, «німецький сад»).

Як єврейську та німецьку громади, чеську присутність в регіоні не оминули втрати: у 1940–1950-х рр. частина чеського населення була депортована або репатрійована до тодішньої Чехословаччини. Окрім цього у тривожні 80-ті роки XX ст., «у зв'язку з чорнобильським лихом багато жителів двох компактних чесько-волинських поселень – Малинівки і Малої Зубівщини, що на півночі Житомирщини... вирішили повернутися на батьківщину предків, до Чеської Республіки» (Moragu, 2014, р. 85). Сьогодні маємо говорити про збереження культурного сліду чеської громади у топоніміці

(збереглися назви сіл, «чеські хутора», прізвища); в архітектурі ще зустрічаються типові чеські подвір'я, білі хати з квітами й черепицею; а також в місцевій культурі: пісні, кухня, свята, ідеї спільнотної етики (загальна хата, спільне поле, школа для всіх).

Польську громаду, яка здавна була однією з ключових етноконфесійних спільнот Правобережної України, зокрема Житомирщини, також не оминула радянська політика репресій. У 1920-ті роки стають помітними перші обмеження: відбувається ліквідація польських шкіл, католицьких парафій, закриття костелів, знищення бібліотек, утиски щодо землевласників; створюються «показові» польські колгоспи із метою контролю та русифікації; заборонено пісні польською мовою, розпущено хори. Апогей репресій припадає на 1930-ті роки. Репресії проти поляків у цей період мають системний і масовий характер. Офіційно це оформлено як «Польська операція НКВС» – одна з найбільших етноспрямованих чисток доби Великого терору, її жертвами стали понад 100 тисяч поляків по всьому СРСР, з них – тисячі на Житомирщині. У Житомирській області діяли польові «трійки», що засуджували людей за формальними звинуваченнями: «шпигунство на користь Польщі», «належність до польських організацій», «клерикалізм». Цілі села втрачали чоловіків – носіїв культури: учителів, ксьондзів, музикантів, ремісників. Поляки починають приховувати свою мову, переходять на російську або українську. У 1940-ві роки відбувається нова хвиля депортацій: до Сибіру після приєднання Західної України до СРСР, а у 1944–1946 рр. відбувається «репатріація» частини польських родин до Польщі – насправді часто під примусом або через страх переслідувань. Поляки Житомирщини перестали бути видимими як окрема громада не через інтеграцію, а через насильницьке витіснення з культурної екосистеми. Репресії проти поляків Житомирщини – трагічна сторінка, яка перервала цілісну нитку міжетнічної співтворчості в регіоні, що призвело до втрати значної частини культурного коду Полісся.

Однак пам'ять і культурна ініціатива громади сьогодні – це крок до відновлення екосистемної цілісності, де польський голос знову звучить поруч із українським, білоруським, ромським та ін. Адже водночас з окресленими

подіями саме в селах Полісся багато років зберігалися елементи автентичної міжетнічної взаємодії. Українці як автохтони регіону становили основу поліської традиції, задаючи тон у побуті, пісенності, циклічних обрядах. Білоруси, що мешкали переважно на півночі, мали подібні з українцями релігійні й мовні форми, збагачуючи регіон спільними фольклорними традиціями. Поляки інтегрували католицьку обрядовість, чехи – протестантську етику праці, а євреї привнесли урбаністичний пласт культури з характерною музикою й ритуалом. Роми стали культурними трансляторами ритмічних форм, музикантами та ремісниками. Росіяни-старовіри урізноманітнили етноконфесійну мозаїку регіону. Німці Житомирського Полісся – це «тиха пам'ять» регіону, слід якої проступає через архітектурні лінії, рецепти, ритми пісень, збережені культурні настанови. Їхня присутність була частиною багатоголосої екосистеми, яка формувала стабільність і розмаїття традиційної культури. Їх присутність у екосистемі традиційної культури регіону була штучно знищеною у 1930–1940 рр., але вони залишилися в тканині місцевої ідентичності.

У межах екосистемного підходу взаємодія між національними громадами регіону трактується як циркуляція культурної енергії. Спільне виконання обрядових пісень, використання запозичених кулінарних технік, перехід мовних форм у діалекти, – усе це формувало не простий конгломерат традицій, а живу взаємодію, де кожен елемент підтримував стійкість системи. Важливу роль відігравали жінки як носійки кулінарного й пісенного спадку, етнічно мішані шлюбні союзи, релігійне співжиття (наприклад, участь у святкуванні Різдва чи Великодня у змішаних громадах), обрядові практики, що не мали чіткої етнічної межі.

Відтак, міжетнічна взаємодія як екокультурний процес відбувається через такі форми, як: обряди (спільне святкування Купайла, Колодія, жнив; обмін обрядами), побут (запозичення кулінарії (чеський хліб, єврейська гефілте-фіш), ремесел), мова (двомовність у селах; поява діалектних форм, мовне змішання в піснях), музика (пісні, які виконувались білорусами й українцями разом; запрошення ромських музикантів на святкові та обрядові події). Механізмами налагодження продуктивної міжетнічної взаємодії слугували відкриті структури

громади (гостинність, шлюбність, торгівля); толерантне ставлення до «іншого як сусіда», а також висока роль жінки як транслятора міжетнічної культури (через кулінарію, виховання, співи). В культурній екосистемі Житомирського Полісся це етнічне різноманіття складалося з таких елементів, як: міжетнічна взаємодія, спільна творчість, культурне різноманіття та пам'ять про інше, – які створювали стійку, адаптивну модель традиційної культури, що забезпечувала обмін, гнучкість, збагачення обрядів і мови; створення фольклорних ансамблів з учасниками різних національностей (в останні десятиліття); а пам'ять про інше навіть після втрати громад (євреї, німці) проявляється у збереженні пісень, архітектури, топонімів (географічних назв) та інших регіональних та особистісних онімів.

У ХХІ столітті культурна екосистема регіону стикається з низкою викликів: демографічним зменшенням національних спільнот, міграцією молоді, асиміляцією, втратою носіїв традиції та втратою пам'яті, уніфікацією фольклору, сценізацією культури. Попри це, на місцевому рівні зберігається інтерес до фольклорних ансамблів, спільних фестивалів, етнолабораторій, шкільних програм із народознавства. Одним із ефективних інструментів збереження екосистеми традиційної культури національних спільнот Житомирщини є іммерсивні освітні формати: етноретрити, вокальні семінари, майстер-класи з ремесел, запис і публікація спогадів старожилів, цифровізація етноматеріалів та розміщення їх у вільному доступі в мережі Інтернет.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Житомирське Полісся є унікальним регіоном, де національні громади не лише співіснували, а творили спільну культурну екосистему – гнучку, багатоголосу та життєздатну. Міжетнічна взаємодія була не винятком, а природним станом культури, у якому зберігались водночас і розмаїття, і взаємна повага. Збереження цієї екосистеми – завдання сучасної гуманітарної політики, освіти й культури, де важливо бачити традицію не як музей, а як живий організм, що потребує підтримки, слухання й оновлення. Міжетнічна взаємодія національних громад Житомирського Полісся є прикладом того, як культура може існувати як екосистема – взаємозалежна, жива й пластична. Збереження цієї спадщини вимагає не лише

фіксації, а й створення умов для включення традиції в сучасність – через освіту, мистецтво, спільні культурні дії.

Відтак, етнічні громади Житомирського Полісся – це не тільки історичний прошарок, а й дієва складова культурної екосистеми регіону. Їхня спадщина – в піснях, ландшафті, стилі життя, мовленні, цінностях, – продовжує впливати на локальну ідентичність навіть у ХХІ столітті. Поглиблене дослідження міжетнічних комунікацій та культурного впливу має стати частиною ширшого діалогу про цінність етнічного розмаїття як джерела стабільності, спадковості та культурної стійкості Житомирського Полісся.

Перспективами подальших досліджень вбачаємо поглиблене порівняння окремих етнокультурних моделей: можливе порівняльне вивчення традиційної культури чехів, поляків, ромів, білорусів та інших етнічних громад Житомирщини у розрізі обрядовості, гастрономії, музики, побуту, що дозволить виокремити локальні особливості та виявити загальні патерни міжетнічного співіснування. Варто зосередитись на створенні локальних (мікроісторичних) етнографій окремих сіл (громад) із багатонаціональною історією – наприклад, на основі усних інтерв'ю старожилів, фотоархівів, пісенного репертуару. Це допоможе реконструювати «дрібні голоси» культурної історії. Перспективним є картографування культурної екосистеми регіону – створення цифрової мапи гастрономічних, обрядових, лексичних, пісенних особливостей регіону в міжетнічному контексті, як візуального ресурсу для дослідників, туристів, педагогів.

В контексті перспектив подальших розвідок слід розвивати дослідження жіночого досвіду в міжетнічній культурі Полісся, адже участь жінок як берегинь співу, кухні, виховання, народної медицини потребує окремої уваги: це дозволить осмислити фемінну трансмісію традиції в мультикультурному середовищі. Важливим є аналіз механізмів пам'яті про втрачені громади (німецька, єврейська): дослідження культурної «тіні» – того, що залишилося після зникнення колоній (через страви, топоніми, пісні, архітектуру) може стати основою для проєктів реституції нематеріальної спадщини. Подальші дослідження теми мають розкривати глибину культурної взаємозалежності громад,

а також створювати простори для її практичного оновлення – у мистецтві, освіті, громадському середовищі. Це дасть змогу зберегти

і переосмислити традицію як інструмент мирного співіснування, локальної ідентичності та культурної сталості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безверха Т. М. Періодика національних меншин Житомирщини як складова національної ідентичності в умовах сучасного політичного процесу. *«Перспективи розвитку сучасної науки»* (м. Львів, 02-03 грудня 2016 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/soc/11dec2016/128.pdf>
2. Бовсуновська М. Мовна асиміляція поляків на Житомирщині. *Українська полоністика*. 2019, Випуск 16. Філологічні дослідження, 17–23. DOI 10.35433/2220-4555.16.2019.fil-3
3. Бойко С. Збереження етнокультурного розмаїття як чинника міжнаціональної злагоди в українському соціумі. *Українознавчий альманах*. Київський національний університет імені Т. Шевченка. 2016, Випуск 19, 55–59. <https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/158/150>
4. Борисенко, В. Динаміка розвитку національних меншин та етнічних груп в Україні на початку ХХІ століття. *Народна творчість та етнологія*, 2019, 6 (382), 29–47. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2019.06.029>
5. Васянович О. Народна метеорологічна термінологія поліщуків (матеріали до «Словника традиційної нематеріальної культури Правобережного Полісся»). *Народознавчі зошити*. 2020, № 4 (154), 923–944. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.04.923>
6. Гуцало Л. В. Традиційно-побутова культура національних меншин України у 1920-х рр. *Всеукраїнський науковий журнал «Мандрівець»*, 2009, (6), 34–38. <http://eprints.zu.edu.ua/11589/>
7. Динікова Л.Ш. Діалог культур у поліетнічному суспільстві. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. 2023, Том 34 (73) № 1 Ч. 2, 175–180. DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.1.2/28>
8. Ляшенко О. Національні меншини в політичному просторі сучасної України: науковий вимір. *Національні меншини України в політичних процесах ХХ – ХХІ століть: стан і проблеми дослідження* / авт. кол.: Котигоренко В. О. (керівник), Калакура О. Я., Ковач Л. Л., Коцур В. В., Кочан Н. І., Ляшенко О. О., Ніколаєць Ю. О., Новородовський В. В., Панчук М. І. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020, 497–582. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2021/07/national_minorities_Ukraine.pdf
9. Морару Д. Міжетнічні зв'язки громади волинських чехів з українцями. *Чехи на Волині: історія та сучасність*: збірник наукових праць / за ред. О.С. Березюк, О.М. Власенко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014, 84 – 91. <http://eprints.zu.edu.ua/16688/1/zbirnuk-2014.pdf>
10. Поліщук Ю. М. Національні меншини Правобережжя України у контексті етнічної політики Російської імперії (кінець ХVІІІ – початок ХХ ст.). Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012, 432 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Polischuk_Yurii/Natsionalni_menshyny_Pravoberezhzhia_Ukrainy_u_konteksti_etnichnoi_polityky_Rosiiskoi_imperii_kinets.pdf
11. Рафальська Т. Національні меншини Житомирщини в ХХ столітті: від «коренізації» до «великого терору». *Наукові записки*. 2018, Випуск 33, 88–102. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/rafalska_represyivna.pdf
12. Рудницька О. Соціокультурна інтеграція ромів в українську культуру ХХІ століття (на прикладі творчості Ігоря Крикунова та Петра Чорного). *Культура і сучасність*, 2019, №2, 30–33. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190593>
13. Семенова О. Діалектологічні дослідження україно-білоруського Полісся: історіографічний аспект. *Народна творчість та етнологія*, 2019, 5(381), 44–50. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2019/5/publications/44.pdf>
14. Сінельников І.Г. Весільний обряд росіян-старовірів Житомирщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2011, Випуск 2, 140–145. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=678654>
15. Туник О. Життя кількох поколінь німецьких колоністів в контексті історії сіл Теснівки, Зубрівки, Голубівки та хутора Бобрик Коростишівського району Житомирської області. *Історія німців України*: Матеріали всеукраїнської наукової конференції. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2017, 67–74. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/istoria_nimtsiv_217.pdf

REFERENCES:

1. Bezverkha T. M. Periodyka natsionalnykh menshyn Zhytomyrshchyny yak skladova natsionalnoi identychnosti v umovakh suchasnoho politychnoho protsesu. [Periodicals of national minorities of Zhytomyr region as a component of national identity in the conditions of the modern political process] *«Perspektyvy rozvytku suchasnoi nauky»* (m. Lviv, 02-03 hrudnia 2016 r.). Kherson : Vydavnychy dim «Helvetyka», 2016. <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/soc/11dec2016/128.pdf> [in Ukrainian]

2. Bovsunovska M. Movna asimiliatsii poliakiv na Zhytomyrshchyni. [Linguistic assimilation of Poles in the Zhytomyr region] *Ukrainska polonistyka*. 2019, Vypusk 16. Filolohichni doslidzhennia, 17–23. DOI 10.35433/2220-4555.16.2019.fil-3 [in Ukrainian]
3. Boiko S. Zberezhennia etnokulturnoho rozmaittia yak chynnyka mizhnatsionalnoi zlahody v ukrainskomu sotsiumi. [Preservation of ethnocultural diversity as a factor of interethnic harmony in Ukrainian society] *Ukrainoznavchyi almanakh*. Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni T. Shevchenka. 2016, Vypusk 19, 55–59. <https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/158/150> [in Ukrainian]
4. Borysenko, V. Dynamika rozvytku natsionalnykh menshyn ta etnichnykh hrup v Ukraini na pochatku XXI stolittia. [Dynamics of the development of national minorities and ethnic groups in Ukraine at the beginning of the 21st century] *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 2019, 6 (382), 29–47. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2019.06.029> [in Ukrainian]
5. Vasianovych O. Narodna meteorolohichna terminolohiia polishchukiv (materialy do «Slovnyka tradytsiinoi nematerialnoi kultury Pravoberezhnoho Polissia»). [Folk meteorology terminology of Polishchuk (materials for the "Dictionary of the traditional non-material culture of the Right-bank Polissia")] *Narodoznavchi zoshyty*. 2020, № 4 (154), 923–944. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.04.923> [in Ukrainian]
6. Hutsalo L. V. Tradytsiino-pobutova kultura natsionalnykh menshyn Ukrainy u 1920-kh rr. [Dynamics of the development of national minorities and ethnic groups in Ukraine at the beginning of the 21st century] *Vseukrainskyi naukovyi zhurnal «Mandrivets»*, 2009(6), 34–38. <http://eprints.zu.edu.ua/11589/> [in Ukrainian]
7. Dynikova L.Sh. Dialoh kultur u polietnichnomu suspilstvi. [Dialogue of cultures in a multiethnic society] *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho*. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka. 2023, Tom 34(73) № 1 Ch. 2, 175–180. DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.1.2/28> [in Ukrainian]
8. Liashenko O. Natsionalni menshyny v politychnomu prostori suchasnoi Ukrainy: naukovyi vymir. [National minorities in the political space of modern Ukraine: a scientific dimension] *Natsionalni menshyny Ukrainy v politychnykh protsesakh XX–XXI stolit: stan i problemy doslidzhennia* / avt. kol.: Kotyhorenko V. O. (kerivnyk), Kalakura O. Ya., Kovach L. L., Kotsur V. V., Kochan N. I., Liashenko O. O., Nikolaiets Yu. O., Novorodovskiy V. V., Panchuk M. I. Kyiv: IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 2020, 497–582. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2021/07/national_minorities_Ukraine.pdf [in Ukrainian]
9. Moraru D. Mizhetnichni zviazky hromady volynskykh chekhiv z ukrainsiamy. [Interethnic relations of the Volyn Czech community with Ukrainians] *Chekhy na Volyni: istoriia ta suchasnist: zbirnyk naukovykh prats / za red. O.S. Bereziuk, O.M. Vlasenko*. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2014, 84–91. <http://eprints.zu.edu.ua/16688/1/zbirnyk-2014.pdf> [in Ukrainian]
10. Polishchuk Yu. M. Natsionalni menshyny Pravoberezhzhia Ukrainy u konteksti etnichnoi polityky Rosiiskoi imperii (kinets XVIII – pochatok KhKh st.). [National minorities of Right-Bank Ukraine in the context of the ethnic policy of the Russian Empire (late 18th – early 20th centuries)] Kyiv: IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 2012, 432 s. https://shron1.chtyvo.org.ua/Polishchuk_Yurii/Natsionalni_menshyny_Pravoberezhzhia_Ukrainy_u_konteksti_etnichnoi_polityky_Rosiiskoi_imperii_kinets.pdf [in Ukrainian]
11. Rafalska T. Natsionalni menshyny Zhytomyrshchyny v XX stolitti: vid “korenizatsii” do “velykoho teroru”. [National minorities of Zhytomyr region in the 20th century: from “indigenization” to “great terror”] *Naukovi zapysky*. 2018, Vypusk 33, 88–102. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/rafalska_represyva.pdf [in Ukrainian]
12. Rudnytska O. Sotsiokulturna intehratsiia romiv v ukrainsku kulturu KhKhI stolittia (na prykladitvorchosti Ihoria Krykunova ta Petra Chornoho). [Sociocultural integration of Roma into Ukrainian culture of the 21st century (based on the work of Igor Krykunov and Petro Chorny)] *Kultura i suchasnist*, 2019, №2, 30–33. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190593> [in Ukrainian]
13. Semenova O. Dialektolohichni doslidzhennia ukraino-biloruskoho Polissia: istoriohrafichniy aspekt. [Dialectological studies of Ukrainian-Belarusian Polissia: historiographical aspect] *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 2019, 5(381), 44–50. <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2019/5/publications/44.pdf> [in Ukrainian]
14. Sinelnikov I.H. Vesilnyi obriad rosiian-staroviriv Zhytomyrshchyny. [Wedding ceremony of Russian Old Believers of Zhytomyr region] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2011, Vypusk 2, 140–145. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=678654> [in Ukrainian]
15. Tunyk O. Zhyttia kilkokh pokolin nimetskykh kolonistiv v konteksti istorii sil Tesnivky, Zubrivky, Holubiivky ta khutora Bobryk Korostyshivskoho raionu Zhytomyrskoi oblasti. [The life of several generations of German colonists in the context of the history of the villages of Tesnivka, Zubrivka, Golubiivka and the Bobryk farm in the Korostyshiv district of Zhytomyr region] *Istoriia nimtsiv Ukrainy: Materialy vseukrainskoi naukovoï konferentsii*. Kyiv: IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 2017, 67–74. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/istoria_nimtsiv_217.pdf [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 37.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-55>**Оксана СОХАЦЬКА**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Бібліографічний опис статті: Сохацька, О. (2025). Морально-ціннісні основи релігійної етики як фактор духовного самовизначення особистості: філософсько-культурологічний аналіз. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 441–448, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-55>

МОРАЛЬНО-ЦІННІСНІ ОСНОВИ РЕЛІГІЙНОЇ ЕТИКИ ЯК ФАКТОР ДУХОВНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Питання про природу добра і зла постає перед кожною людиною протягом усього її життя. Від найдавніших часів людство прагнуло знайти відповіді на ці «вічні» дилеми. Та вже сам факт, що ми їх ставимо, свідчить про наше занурення у сферу етики – сферу роздумів про моральність і людські цінності. Уникнути цих болісних і гострих питань неможливо, адже саме життя знову і знову ставить нас перед ними. Це, своєю чергою, спонукає замислитися і над іншим: чи існують універсальні, остаточні відповіді, що мають значення для всіх, чи кожен з нас мусить шукати свій власний шлях і обирати те, що найближче його серцю?

Отже, чим гостріші виклики постають перед нами і чим невпевнішими видаються обрії майбутнього, тим сильніше сучасна людина прагне знайти міцну опору – щось, заради чого варто жити, що могло б слугувати орієнтиром для її тривожної душі, критерієм для оцінки власних вчинків. Свідомо чи ні, вона знову і знову повертається до питань моральності, до вибору життєвих цінностей, адже повністю відмовитися від них неможливо. Особливої ваги набуває сьогодні особиста культурно-етична позиція людини – та, що ґрунтується на повазі до реальності, визнанні непорушності моральних засад, глибокому усвідомленні унікальності й значущості людського покликання. Це позиція внутрішньої свободи, яка проявляється через опору на моральний потенціал культури, релігії та духовного досвіду. У всі часи, незалежно від історичних обставин, людина відчуває потребу в незмінних, вищих ціннісних орієнтирах – тих, що зміцнюють її дух, наповнюють життя сенсом і визначають його активну спрямованість.

Метою статті є висвітлення ролі особистості в релігійному житті, аналіз специфіки релігійної етики як соціокультурного феномена, форми самовизначення індивіда та спільноти, а також розкриття впливу релігійної культури й морально-ціннісних орієнтирів на процес становлення, формування та самовизначення особистості.

Наукова новизна. У статті культура та релігійна етика розглядаються як філософсько-культурологічна проблема. Обґрунтовується теза про те, що вихідним постулатом як релігійної, так і моральної свідомості виступає окрема людська особистість. Наголошується, що і мораль, і релігія належать до світу цінностей, у якому домінують не стільки раціональні засади, скільки почуття, віра, емоційні схильності та прив'язаності; в цьому світі діють не сухі абстрактні поняття, а живі образи. Аналізується характер взаємодії релігії та моралі, який зумовлений як їхніми спільними рисами, так і сутнісними відмінностями.

У висновку наголошується на незмінному значенні моралі, морального світогляду та ставлення до світу в системі культури людства. Підкреслюється, що етика охоплює надзвичайно широке коло духовних пошуків людини, об'єднаних спільною ідеєю – добровільного обмеження особистих суб'єктивних прагнень заради вищих смисложиттєвих цінностей. Зазначається, що етична свідомість спирається на духовний потенціал, розроблений філософією, та на її осмислення інтегрального людського досвіду. Особливо підкреслюється, що моральне ставлення людини до світу – у будь-якій своїй формі – завжди орієнтоване на ідеал Добра.

Ключові слова: особистість, світогляд, культура, релігія, релігійна етика, етика, мораль, моральні цінності, моральність, духовність, духовна культура, духовне відродження, духовне оновлення, віра, людина, людяність, гуманізм, самовизначення, буття, традиції, самовдосконалення, християнська мораль, добро, зло, між людські стосунки.

Oksana SOKHATSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

To cite this article: Sokhatska, O. (2025). Moralno-tsinnisni osnovy relihiinoi etyky yak factor dukhovnoho samovyznachennia osobystosti: filosofsko-kulturolohichniy analiz [Moral and value bases of religious ethics as a factor of spiritual self-determination of a personality: philosophical and cultural analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 441–448, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-55>

MORAL AND VALUE BASES OF RELIGIOUS ETHICS AS A FACTOR OF SPIRITUAL SELF-DETERMINATION OF A PERSONALITY: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS

The question of the knowledge of good and evil arises before every person throughout their life. Throughout its existence, humanity has tried to answer these 'eternal' problems. However, by asking these questions, we are already immersing ourselves in the realm of ethics, the realm of reflections on human morality. Since it is impossible to simply brush aside these and similar bitter and painful questions, life itself constantly leads us back to them. This prompts us to a series of other reflections: can there really be any final, universally significant answers to them, or is everyone simply following their own path and choosing what is closer to them?

Thus, the sharper the problems that arise before us, the more uncertain the prospects for the future, the more inevitable the modern person's desire to find solid ground beneath their feet becomes—something worth living for, something that could serve as a kind of guide for their troubled soul, a measure of their actions. Consciously or unconsciously, a person repeatedly turns to important questions of morality, questions of choosing moral values, because we cannot reject them altogether. An important and significant aspect today is the cultural-ethical position of everyone, connected with respect for reality, the awareness of the inviolability of moral values, the irreplaceability and seriousness of each person's life calling, and the position of self-expression of a free person in the world, which relies on the ethical potential of culture and religion. Always, under any historical conditions, a person feels the need for higher, unchanging value orientations that would strengthen their spiritual strength, enrich their life with meaning, and define the active direction of their life.

The aim of the article is to highlight the role of the individual in religious life, analyse the specifics of religious ethics as a sociocultural phenomenon, explore forms of self-determination of the individual and the community, and reveal the influence of religious culture and moral-value orientations on the process of the development, formation, and self-determination of the individual.

Scientific novelty. Culture and religious ethics are studied as a philosophical and cultural problem. It is noted and justified that the starting postulate of both religious and moral consciousness is the individual human person. It is emphasized that both morality and religion belong to the world of values, in which not only reason but also feelings and faith, inclinations and attachments, and not dry bureaucratic concepts, but images, play a role. The nature of the interaction between religion and morality is considered, determined by their specifics and differences.

In conclusion, it is noted that the place of morality, moral worldview, and attitude towards the world in the system of human culture remains unchanged. It is emphasized that the sphere of ethics encompasses the broadest circle of spiritual searches of a person, united by a common tone of freely limiting one's subjective potentials for the sake of higher life-meaning values. It is defined that ethics relies on the spiritual potential developed by philosophy, on its interpretation of the integral experience of humanity. It is stressed that a person's moral attitude towards the world, towards reality in any of its forms, is oriented towards the ideal of Good.

Key words: personality, worldview, culture, religion, religious ethics, ethics, moral, moral values, morality, spirituality, spiritual culture, spiritual revival, spiritual renewal, faith, human, humanity, humanism, self-determination, existence, traditions, self-improvement, Christian morality, good, evil, interpersonal relationships.

Актуальність проблеми. У сучасних умовах глобалізації, коли представники різних культур, релігій і етичних парадигм дедалі активніше взаємодіють, посилюється ймовірність прояву та загострення світоглядно-етичних суперечностей. У цьому контексті особливо актуалізується проблема пошуку шляхів порозуміння й взаємодії між представниками різних етичних традицій.

На нашу думку, попри розмаїття етичних систем, існують два принципово різні підходи до осмислення таких фундаментальних понять, як «добро» і «зло», а також до пізнання моральних орієнтирів – світський (секулярний) та ідеалістичний (релігійний). Відповідно, можна говорити про існування двох типів етики – світської та релігійної.

Для того щоб розробити науково обґрунтовані механізми взаємодії між цими підходами,

необхідно чітко визначити сутність, специфіку та роль релігійної етики у процесі формування й духовного становлення особистості.

У соціогуманітарних науках і теології термін «*релігійна етика*» тлумачиться по-різному. Часто її звужують до моральної теології, що позбавляє цей феномен філософського змісту як самостійної моральної теорії. Тому актуальність даного дослідження полягає у спробі здійснити філософсько-культурологічну рефлексію феномена релігійної етики, визначити її сутнісні характеристики та з'ясувати роль морально-ціннісних орієнтирів у становленні особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У науковому дискурсі дослідження релігійної етики мають глибоку історію. Значний внесок у її розвиток зробили такі мислителі, як Августин Блаженний, Фома Аквінський, Г. С. Сковорода, а також сучасні дослідники – Д. С. Мартишин, Р. Міллер, В. Швейкер, Кароль Войтила та інші. Їхні праці охоплюють проблематику добра і зла, моральних цінностей та взаємовідношення релігійної й світської етики.

Водночас, як засвідчує аналіз літератури, сутність поняття «*релігійна етика*» та її специфіка як соціокультурного феномена залишаються недостатньо висвітленими.

Однією з причин цього є те, що, за спостереженням Д. С. Мартишина, *не існує універсальної релігійної етики*, оскільки вона завжди пов'язана з конкретною релігійною традицією – юдаїзмом, християнством, ісламом, буддизмом тощо (Мартишин, 2016). У кожній релігії існує власне бачення того, що є моральним життям. Тому, використовуючи поняття «*релігійна етика*», необхідно уточнювати, про яку саме традицію йдеться. До того ж у межах однієї релігії існують численні відгалуження – наприклад, у християнстві: православ'я, католицизм, протестантизм, кожне з яких має власні етичні пріоритети й аргументацію.

Більше того, навіть у межах одного конфесійного напрямку положення релігійної етики можуть істотно варіюватися залежно від інтерпретацій релігійних авторитетів, які відображають різні етичні цінності та емоційно-мотиваційні установки.

О. Бродецький зазначає, що поняття «*релігійна етика*» має дві діалектично пов'язані складові: з одного боку – це статична, канонізована

система моральних норм, з іншого – динамічний, аксіологічно-комунікативний простір між-особистісної взаємодії, що формується не лише традицією, а й практикою її інтерпретації конкретними особами або релігійними групами (Бродецький, 2019, с. 13–25).

Це підтверджується й прикладом Г. С. Сковороди, чия етична філософія поєднувала християнські, грецькі й містичні уявлення, виходячи далеко за межі канонічної ортодоксії. Він вважав богослов'я однією з трьох «основних наук, які дають лад життю» поряд із медициною та правознавством (Сковорода, 1961, с. 76). Його етичні погляди ґрунтувалися на Біблії, ідеї «спорідненої праці», що є мірилом людяності та духовної цілісності особистості.

Широке коло дослідників вивчає релігійну етику з різних підходів та акцентів. У загальному розумінні релігійна етика трактується як етична система – сукупність моральних уявлень про належну поведінку людини та зміст моральної свідомості, що виводить поняття «добра» і «зла» з метафізичних основ Божественного одкровення. Це одкровення, у формі заповідей, викладено у Священних текстах світових релігій (Красільнікова, 2021, с. 884).

Д. Мартишин визначає релігійну етику як науку про мораль, яка використовує теологію як інструмент для вивчення моральної природи людини: «Релігійна етика є наукою про мораль, яка досліджує процес мотивації поведінки людини та суспільства з погляду релігії, піддає релігійно-критичному розгляду загальні орієнтації життєдіяльності людства – держава, політика, бізнес, культура, творчість» (Мартишин, 2016).

Глибоке і філософськи виважене тлумачення релігійної етики подає Іван Павло II, який розглядає її як результат релігійної рефлексії. На його думку, християнська етика постає як продукт роздумів над буттям, заснованих на Одкровенні, і формує особливий спосіб поведінки людини через цілісну систему поглядів на людину, мету її буття та сенс існування (Войтила, 1991, с. 13–19).

Річард Міллер трактує релігійну етику не лише як окрему дисципліну, а як повноцінну наукову галузь: «Релігійна етика – це наукова область, яка вивчає багато способів взаємозв'язку релігії та етики» (Мештанов, 2019, с. 109). У схожому ключі В. Швейкер

описує її як «спосіб дотримання етичних норм через призму глибоких прозрінь релігій» (там само).

У світському контексті релігійна етика розглядається як одна з релігієзнавчих дисциплін, що досліджує конкретні історичні зв'язки між релігією та мораллю. У цьому значенні релігійна етика є частиною світської етики, яка аналізує основні етичні категорії у філософському контексті (Мештанов, 2019, с. 109).

Таким чином, одні автори трактують релігійну етику як науку, що вивчає мораль, однак базується не на натуралістичних засадах, а на релігійних принципах і використовує специфічну, теологічну методологію дослідження. Інші дослідники розширюють це поняття до рівня самостійної наукової галузі або навіть дискурсивного утворення. Водночас існує позиція, згідно з якою релігійну етику звужено до рівня навчальної дисципліни в межах релігієзнавства, що підпорядковується світській етиці.

Інша група авторів акцентує увагу на практичному, повсякденному вимірі релігійної етики. Вони визначають її як спосіб або мистецтво етичної поведінки, що ґрунтується на постулатах конкретної релігії. У цьому випадку релігійна етика розглядається переважно як феномен побутового рівня.

З огляду на складність і багатовимірність цього явища, релігійну етику можна визначити як теорію релігійної моралі, що базується на канонізованих релігійних положеннях і практиках конкретної конфесії. Вона формується в процесі практичного осмислення та застосування релігійних норм у певному культурному контексті представниками відповідної релігійної спільноти. У межах цієї теорії джерелом, найвищим моральним авторитетом і критерієм етичності виступає трансцендентна Вища сила, як її розуміють у конкретній релігійній традиції. Добром, відповідно, вважається все те, що відповідає волі цієї Вищої сили.

Мораль є об'єктом дослідження як релігійної, так і світської етики. Деякі моральні цінності, уявлення та принципи настільки тісно інтегровані з релігією, що виокремити їх як універсальні, позарелігійні феномени майже неможливо. Релігійна та світська етика мають багато спільного: обидві виконують схожі функції (регулятивну, комунікативну, аксіологічну, виховну), мають нормативну систему, спільний

предмет дослідження – мораль, а також один об'єкт впливу – людину. Обидві претендують на обов'язковість дотримання своїх етичних норм (Мештанов, 2019, с. 109).

Отже, на підставі попереднього аналізу можна зробити кілька висновків. Проблематика релігійної етики є складною та актуальною, оскільки дає змогу знаходити конструктивні шляхи порозуміння між представниками різних етичних парадигм у межах полікультурного суспільства. У науковій літературі існує значне розмаїття підходів до визначення феномену релігійної етики. Основна складність полягає в тому, що не існує єдиного універсального визначення цього поняття. Його інтерпретація залежить від представників відповідних релігій (церков, конфесій), релігійних авторитетів, які обґрунтовують та розвивають відповідні уявлення, а також від контекстуалізації релігійних догматів у конкретному культурному середовищі.

Попри спільні риси, релігійну та світську етику можна диференціювати за низкою ознак, зокрема: світоглядною парадигмою, методологією, аксіологічними орієнтаціями, праксіологічним інструментарієм, понятійним апаратом і змістом (Мештанов, 2019, с. 111).

Метою статті є висвітлення ролі особистості в релігійному житті, аналіз релігійної етики як соціокультурного феномена і форми самовизначення особи та спільноти, а також розкриття впливу релігійної культури та морально-ціннісних орієнтирів на процес становлення, формування та ідентифікації особистості.

Виклад основного матеріалу. Для людини, глибоко й серйозно віруючої, як це було в Європейському Середньовіччі, ціннісними орієнтирами природно виступали сакральні уявлення релігійного світогляду. У Новий час, із формуванням секуляризованої свідомості так званої «фаустівської людини», на перший план виходять цінності пізнання та діяльності. Саме через досягнення в цих сферах така людина осмислює сенс власного буття.

Для представників романтизму XIX – початку XX століття головними стають цінності органічного розвитку й внутрішньої нескінченності буття, що виявляється в кожному його прояві. Ці цінності набувають переважно естетичного характеру.

Прагнення до духовного оновлення нерідко осмислюється як повернення до певного

ідеального минулого, що колись існувало в рятівному віддаленні від фатального поступу історії. Одних такі пошуки ведуть до філософії та ідеології класичного європейського гуманізму, інших – до християнського віровчення в його традиційному тлумаченні чи до інших релігій. Багатьох – до світу ідей, традицій і цінностей народно-національного буття.

Кожен із напрямків сучасного духовного відродження має, безперечно, свої, хай і поки що скромні, досягнення. Водночас вони стикаються з низкою труднощів, серед яких найбільш фундаментальною є спільна проблема: у сфері духу не існує простих повернень. Яким би сильним не було наше прагнення, ми не можемо сьогодні просто відновити та продовжити традиції, що були перервані сто років тому. Змінився світ, змінилися й самі люди. Навіть найглибші філософські та богословські твори початку ХХ століття, якими б значущими вони не були, не завжди дають відповіді на ті питання, що актуальні для сучасної людини, позначеної трагічними реаліями нинішньої доби.

Через цей глибинний розрив часто трапляється, що декларування ідеалів філософського або політичного гуманізму не рятує від внутрішніх суперечностей, звернення до народних витоків виявляється поверховим, а повернення до церковного життя колишніх атеїстів – сумнівним у своїй інтелектуальній щирості. Усе це актуалізує потребу надати духовному відродженню глибокого, незворотного характеру. Першочерговою умовою цього є здатність людини до етичного самовизначення, про яке вже йшлося вище.

Відомий дослідник європейської культури та мистецтва Ервін Панофський присвятив спеціальну працю розгляду питання: чому саме класичне відродження Античності (Ренесанс) стало можливим лише в Італії XIV–XV століть, хоча подібні спроби з боку політиків, митців і духовних діячів мали місце й раніше? У своїх дослідженнях Панофський дійшов висновку, що справжній Ренесанс став можливим тоді, коли людина Нового часу відчула свою незалежність від Античності, здобула впевненість у собі і віднайшла міцний ґрунт під ногами. Тільки в такому стані її ставлення до античної спадщини стало вільним, по-справжньому творчим, що дозволило їй відроджувати й «воскресити її душу». Ці висновки можуть бути актуальними

й для нашої сучасної ситуації, коли ми перебуваємо в процесі пошуків і внутрішніх вагань.

Безперечно, ми переживаємо важкі часи. Саме в такі моменти найчутливіші й найталановитіші наші сучасники часто відчувають спокусу відмовитися від себе, від власного покликання, яке чекає на кожного саме тут і зараз, у миті його неповторної присутності у світі. Натомість вони прагнуть поринути в минуле чи в якусь чужу екзотику, перекладаючи тим самим тягар власної відповідальності на чужі плечі. Однак ще на початку 50-х років минулого століття відомий український філософ М. Шлемкевич застерігав: «Не знайдемо нашої правди, краси і щастя, повертаючись чи, уперто поглядаючи назад, на пройдені шляхи. Тільки йдучи вперед, переварюючи досвід і осягаючи минуле через нові кришталі мислі, образу, життєвої постави, ми відкриємо двері достойної будучини». Загалом людина здатна досягти чогось значного лише тоді, коли має мужність бути собою, прийняти свій жереб і свою історичну й особисту відповідальність. Саме цьому вчить справжня моральність, і саме ці уроки стають надзвичайно важливими у наш час (Злобіна, 1996).

Це стосується не лише окремої людської особистості, але й усього людства в цілому. На даному етапі свого розвитку людство досягло такого рівня, на якому його розвиток уже не може бути необмеженим і безконтрольним. В іншому випадку неминучою є загибель як самого людства, так і світу природи, на якому воно існує. Людина як родова істота повинна визначити своє принципове становище у світі, свої пріоритети в стосунках з ним і, відповідно, встановити необхідні обмеження для власного зростання та практичної діяльності. Усвідомлення своєї відповідальності та встановлення розумних обмежень власної діяльності – це завдання етичне, яке передбачає здатність людини до самовдосконалення (Злобіна, 1996).

У міру зростання науково-технічного та виробничого потенціалу людства, підвищення здатності людини впливати на стан навколишнього світу та умови свого власного існування дедалі важливішою стає моральна спрямованість її конкретних дій. Все більше значення набуває те, яким саме цінностям людина підпорядковує свою зростаючу могутність (Злобіна, 2000).

Отже, якщо раніше в людській культурі домінували релігійно-конфесійні, пізнавальні, етичні, утилітарно-практичні цінності тощо, нині настає час, коли визначальними для людини й людства повинні стати етичні цінності. Адже від цього залежить саме виживання земної цивілізації. Але цього може й не статися, все залежить від нашого нинішнього вибору. Людина, як вчили отці християнської церкви, відрізняється від янгола тим, що здатна обирати як добро, так і зло.

Гостро постаючи перед окремими соціумами та людством у цілому, етична проблема, однак, за своєю суттю залишається передусім проблемою конкретної людської особистості, вибір якої є основою морального самовизначення суспільства, нації та людства (Злобіна, 2000).

Незважаючи на те, як інколи спотворюється роль моральності в суспільстві, важливо розуміти, що мораль ніколи не може бути засобом пригнічення чи приниження особи, оскільки саме вона формує основи її власної гідності. Мораль не може позбавляти людину свободи чи робити її рабом, адже сама на цій свободі й ґрунтується. Пригнічувати та применшувати людину, перетворювати її на слухняного функціонера здатна ідеологія – сукупність ідей та уявлень, що виражають інтереси певної соціальної верстви й слугують її утвердженню в суспільстві. Ідеологічні постулати, завдяки своїй уніфікованій авторитарності, привчають нас без роздумів виконувати те, чого від нас вимагають різні владні інстанції. Однак етика й мораль починаються тоді, коли будь-хто з нас ставить собі запитання: чи є те, до чого мене закликають, чого вимагають від мене, сумісним з людською гідністю, моїм власним сумлінням, моїм обов'язком і відповідальністю перед іншими людьми? Якщо так – тоді будь-хто з нас може виконати те, що від нього чекають. Якщо ні – моральним буде не підкорятися оманливій логіці ідеологічного примусу (Злобіна, 1996).

Окрім свободи, мораль також знає й необхідність. Існують речі, які порядна людина не може собі дозволити, так само як є й такі, що вона не може не виконати, якщо бажає залишатися собою. Ми повинні виконувати свій обов'язок, протистояти нахабству й жорстокості, бути чуйними та ввічливими, створювати навколо себе атмосферу приязні та відкритості – якщо, звісно, прагнемо бути людьми й жити по-людськи.

Не слід думати, що мораль – це лише «безсилля в дії», як запевняв колись французький соціолог та економіст П. Ж. Прудон. Жорстокий досвід XX століття, з його диктатурами, війнами й таборами, а також криваві реалії нашого сьогодення, засвідчують, що саме незламність моральних переконань у найскрутніших умовах давала людині можливість, за висловом Вільяма Фолкнера, «вистояти й перемогти».

Втім, сфера моральності – це не лише питання обов'язку, свободи, відповідальності, а й глибокий і неповторний світ суб'єктивних переживань, ідеалів та прагнень, невичерпна діалектика людської душі. Це одвічні питання добра і зла, сенсу життя та ставлення до смерті, честі та гідності людини, сорому і совісті, любові і співчуття. До цієї галузі належить також цілий комплекс проблем людської діяльності й міжлюдських стосунків.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Обмежуючись загальною філософською констатацією, можна зробити висновок: так само, як людське пізнання дійсності орієнтоване на ідеал Істини, осмислюється ним із середини і не існує у відриві від нього, так само як естетичне, чуттєво-емоційне освоєння світу людиною орієнтоване на ідеал Краси, висвітлюється й ошляхетнюється ним, – так і моральне ставлення людини до світу, до реальності в будь-якій з її форм зорієнтоване на ідеал Добра. Єдність ідеалів Істини, Добра та Краси ще з античних часів символізує гармонійну цілісність людської культури, її смисложиттєві потенціали. Звідси випливає висновок про незмінне місце моралі, морального світогляду і світорозуміння в системі культури людства.

Відповідно до своєї філософської основи, етика – це наука про людське ставлення до самої моралі: про те, який смисл і яку внутрішню необхідність людина вбачає у прийнятті тих чи інших моральних норм, на чому вона ґрунтує свій вибір, і звідки взагалі виникає потреба в моральному самообмеженні. Таким чином, до сфери інтересів етики входить найширше коло духовних пошуків людини, об'єднаних спільною тональністю вільного обмеження своїх суб'єктивних потенціалів заради вищих смисложиттєвих цінностей.

Саме останнє і визначає філософську, а ширше – духовну специфіку етичного погляду

на світ. Якщо естетика філософськи й духовно санкціонує чуттєвий ентузіазм людини, буяння надлишкових сил і енергій, без яких неможливе ані творення, ані сприйняття прекрасного, то етика, в постійному змаганні з нею, висуває і розробляє свого роду культуру меж – тверезу і зосереджену культуру свідомого самовизначення людського суб'єкта.

Загалом етика як дисципліна свідомого самовизначення суб'єкта часто завершувала собою найвеличніші філософські системи. Це закономірно, оскільки філософія завжди потребує подолання абстрактності, втілення своїх ідей і візій, самовизначення автора, який має продемонструвати світу певні життєві висновки

відповідно до власної доктрини. Етика ж спирається на розроблений філософією духовний потенціал, на її тлумачення інтегрального досвіду людини.

Вивчення співвідношення релігії та етики, релігійної етики й культурної динаміки, умов активізації впливу релігійної етики на процес формування особистості, проблеми добра і зла в релігійній і нерелігійній свідомості, а також впливу та ролі релігійної етики в національному бутті українців є важливими напрямками для подальших досліджень. Розгляд значення релігійної етики в контексті духовного та національного відродження заслуговує на окрему увагу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бродецький О. Гуманістичні ефекти ціннісної синергії релігійно-етичних ідей: методологічне підґрунтя та прикладні горизонти. Українське релігієзнавство. 2019. № 89. С. 13–25.
2. Войтила К. Основи етики. Питання філософії. 1991. № 1. С. 13–19.
3. Гренхольм К.-Х., Теологічна і філософська етика. Етична думка. Т. 16. № 1. 2016. С. 5–18.
4. Злобіна О. Г. Категорія «особистість» у системі понять соціальної теорії. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2000. № 2.
5. Злобіна О. Г., Тихонович В. О. Особистість сьогодні: адаптація до суспільної нестабільності. К., 1996.
6. Красільнікова О. В., Гусева Н. Ю. Релігійна етика та її вплив на формування ділової етики. 1 Міжнародна наукова конференція з міждисциплінарних досліджень: тези доповідей. Берлін, Німеччина 19–21 січня 2021 року. С. 884–886.
7. Мартишин Д. С. Роль і місце християнських цінностей в системі суспільно-політичного розвитку сучасної держави. Державне управління: удосконалення і розвиток 2016. № 10. URL: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=I&z=1429>.
8. Мештанов А. Релігійна етика як релігійно-філософський феномен: спроба філософської рефлексії. Українознавчий альманах. Випуск 31. КНУ імені Тараса Шевченка. К., 2019. С. 106–113.
9. Сковорода Г. С. Твори в двох томах. К.: АН УРСР. 1961. Т. 1. 636 с.

REFERENCES:

1. Brodetskyi O. Humanistychni efekty tsinnisnoi synerhii relihiino-relihiieznavstvo [The humanistic effects of the value synergy of religious and ethical ideas: methodological foundations and applied horizons. Ukrainian Religious Studies]. 2019. № 89. S.13-25 [in Ukrainian].
2. Voityla K. Osnovy etyky. Pytannia filosofii [The Fundamentals of Ethics. Questions of Philosophy]. 1991. № 1. S. 13-19 [in Ukrainian].
3. Hrenholm K.- Kh., Teolohichna i filosofska etyka. Etychna dumka [Theological and Philosophical Ethics. Ethical Thought]. T.16. N 1. 2016. S. 5-18 [in Ukrainian].
4. Zlobina O.H. Katehoriia «osobystist» u systemi poniat sotsialnoi teorii. Sotsiolohiia: teoriia, metody, marketynh [The category of «personality» in the system of concepts of social theory. Sociology: theory, methods, marketing]. 2000. № 2 [in Ukrainian].
5. Zlobina O.H. Tykhonovych V.O. Osobystist siohodni: adaptasiia do sotsialnoi nestabilnosti [Personality today: adaptation to social instability]. K., 1996 [in Ukrainian].
6. Krasilnikova O.V., Husieva N. Yu. Relihiina etyka ta yii vplyv na Formuvannia dilovoi etyky. 1 Mizhnarodna naukova konferentsiia z mizhdystsyplinarykh doslidzhen: tezy dopovidei. Berlin, Nimechchyna 19-21 sichnia 2021 roku [Religious Ethics and its influence on the formation of Business Ethics. 1st International scientific conference on interdisciplinary research: abstracts of the reports. Berlin, Germany, January 19-21, 2021]. S. 884-886 [in Ukrainian].
7. Martyshyn D.S. Rol i mistse khrystyianskykh tsinnostei v systemi suspilno-politychnoho rozvytku suchasnoi derzhavy. Derzhavne upravlinnia: udoskonalennia i rozvytok [The role and place of Christian values in the system of

social and political development of the modern state. Public administration: improvement and development]. 2016. N 10. URL: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=I&z=1429> [in Ukrainian].

8. Meshtanov A. Relihiina etyka yak relihiino-filosofskyi fenomen: sproba filosofskoi refleksii. Ukrainoznavchyi almanakh. Vypusk 31. KNU imeni Tarasa Shevchenka [Religious ethics as a religious and philosophical phenomenon: an attempt at philosophical reflection. Ukrainian Studies Almanac. Issue 31. Taras Shevchenko National University of Kyiv]. K., 2019. S. 106-113 [in Ukrainian].

9. Skovoroda H.S. Tvory v dvokh tomakh [Skovoroda H. S. Works in two volumes]. K.: AN URSR. 1961. T. 1. 636 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 370.179.2:301.085-053.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-56>

Оксана СОХАЦЬКА

кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Вікторія ГОЛОВЕЙ

докторка філософських наук, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Ольга МОСКВИЧ

кандидатка філософських наук, доцентка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-6964-7863

Бібліографічний опис статті: Сохацька, О., Головей, В., Москвич, О. (2025). Формування світоглядної культури студентів у процесі вивчення інтегрованих культурологічних дисциплін: методологічний і методичний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 449–457, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-56>

ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНТЕГРОВАНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ

Формування світогляду молодшої людини – одне з основних завдань сучасної освіти. Саме світоглядна культура має вирішальне значення, оскільки забезпечує розвиток цілісної особистості, здатної до критичного мислення, свідомого ставлення до оточуючого світу і до себе на основі загальнолюдських і національних цінностей.

Мета дослідження – розробити та науково обґрунтувати методологічні та методичні підходи до формування світоглядної культури здобувачів вищої освіти у процесі засвоєння ними інтегрованих культурологічних освітніх компонентів.

Методологія дослідження ґрунтується на положеннях дидактики про системне вивчення навчальних дисциплін як необхідної умови цілісного процесу засвоєння знань. Основою дослідження також стали філософські концепції світоглядної культури. Основними методами дослідження були теоретичні (вивчення та порівняльний аналіз філософської, соціологічної, культурологічної, психологічної і педагогічної наукової літератури з проблем дослідження; порівняльно-зіставлюваний аналіз навчально-методичної документації, теоретичних та емпіричних джерел; аналітико-синтетичний метод обробки результатів у єдності з принципами історичного підходу до досліджуваного явища; метод узагальнення тощо) й емпіричні (бесіди, анкетування, спостереження).

Наукова новизна полягає в тому, що вперше концептуально-методологічні, методичні підходи до означення суті, змісту та основних напрямів навчання культурологічних дисциплін стали предметом спеціального комплексного дослідження. На основі аналізу інтегративних людинотворчих культурологічних чинників світоглядної культури молоді у процесі навчальної діяльності, узагальнення відповідного педагогічного досвіду сформульовано рекомендації щодо методики викладання культурологічних освітніх компонентів.

Висновки. Важливим засобом формування наукового світогляду і світоглядної культури студентської молоді є впровадження інтегрованих культурологічних освітніх компонентів, які сприяють виробленню у здобувачів цілісного уявлення про людину та її місце й роль у суспільстві, природному середовищі та віртуальному вимірі сучасної медіакультури. Обґрунтовано, що інтегровані культурологічні освітні компоненти є важливими й необхідними для створення оновленої системи національної освіти України; проблема інтеграції змісту культурологічних освітніх компонентів виступає як складова частина більш широких соціальних і педагогічних проблем: гуманізації та універсальзації освіти, формування культурної ідентичності, патріотизму, активної громадянської позиції, критичного мислення, вироблення стійкості в умовах трагічних викликів і невизначеності.

Ключові слова: світоглядна культура, інтегровані культурологічні освітні компоненти, методологія, методика, дидактика, зміст навчання, особистість, медіакультура.

Oksana SOKHATSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Viktoriia HOLOVEY

Doctor of Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Olha MOSKVYCH

PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-6964-7863

To cite this article: Sokhatska, O., Holovey, V., Moskvych, O. (2025). Formuvannia svitohliadnoi kultury studentiv u protsesi vyvchennia integrovanykh kulturolohichnykh dystsyplin: metodolohichniy y metodychniy aspekty [Formation of students' worldview culture in the process of studying integrated cultural disciplines: methodological and methodological aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 449–457, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-56>

FORMATION OF STUDENTS' WORLDVIEW CULTURE IN THE PROCESS OF STUDYING INTEGRATED CULTURAL DISCIPLINES: METHODOLOGICAL METHODOLOGICAL ASPECTS

The formation of a young person's worldview is one of the main tasks of modern education. It is the worldview culture that is of decisive importance, since it ensures the development of a holistic personality, capable of critical thinking, a conscious attitude towards the world around them and towards themselves based on universal and national values.

The aim of the research is to develop and scientifically substantiate methodological and didactic approaches to the formation of worldview culture in higher education students through the acquisition of integrated cultural studies educational components.

The research methodology is based on didactic principles regarding the systematic study of academic disciplines as a necessary condition for a holistic process of knowledge acquisition. The study also relies on philosophical concepts of worldview culture. The main research methods included theoretical ones (analysis and comparative study of philosophical, sociological, cultural, psychological, and pedagogical scholarly literature on the research topic; comparative analysis of educational and methodological documentation, theoretical and empirical sources; analytical-synthetic processing of research results in conjunction with the principles of the historical approach; generalization method, etc.) and empirical ones (interviews, surveys, observation).

Scientific novelty lies in the fact that for the first time, conceptual, methodological, and didactic approaches to defining the essence, content, and key directions of teaching cultural studies disciplines have become the subject of a comprehensive scholarly investigation. Based on an analysis of integrative, humanistic, and cultural factors influencing the worldview culture of youth in the learning process, and generalization of relevant pedagogical experience, recommendations have been developed regarding teaching methods for cultural studies educational components.

Conclusions. An important means of forming a scientific worldview and worldview culture in students is the implementation of integrated cultural studies educational components, which contribute to the development of a holistic understanding of the human being, their place and role in society, the natural environment, and the virtual dimension of modern media culture. It is substantiated that integrated cultural studies educational components are essential for building a renewed system of national education in Ukraine. The integration of the content of cultural studies education is part of broader social and pedagogical challenges, such as the humanization and universalization of education, the formation of cultural identity, patriotism, active citizenship, critical thinking, and resilience in the face of tragic challenges and uncertainty.

Key words: worldview culture, integrated cultural educational components, methodology, teaching methods, didactics, curriculum content, personality, media culture.

Актуальність теми дослідження. Інтенсивність оновлення та розвитку сучасної освітньої системи зумовлена комплексом

взаємопов'язаних чинників. Ключовим каталізатором цих трансформацій є прискорений розвиток сучасних інформаційних технологій,

становлення медіакультури. Зміст освіти потребує корекції відповідно до фундаментальних змін у науці та багатоаспектних наслідків науково-технічного прогресу для різних галузей суспільного життя. Важливе значення мають соціальні зміни, що відбулися у світі за останні десятиліття, які також суттєво впливають на вектор освітнього розвитку. Одними з провідних тенденцій розвитку сучасної освіти є її гуманізація та гуманітаризація. Вони зумовлюють не тільки переорієнтацію цілей навчання і виховання – їх спрямування насамперед на розвиток особистості, а й оновлення змісту освіти, ширшого впровадження досягнень сучасних соціально-гуманітарних наук. У зв'язку з цим виникає запитання: які навчальні дисципліни і в якому вигляді повинні бути представлені у змісті освіти? Без чіткої відповіді на ці питання не може здійснюватися цілеспрямоване і планомірне оновлення змісту освіти з метою її гуманізації та гуманітаризації. Інтеграція знань теж вважається однією з провідних тенденцій розвитку сучасної освіти. Сьогодні під час розробки змісту освітніх компонентів слід враховувати не тільки досягнення сучасної науки, а, насамперед, інтереси, потреби, можливості самих здобувачів, реалізація яких допомогла б їм стати активними громадянами-патріотами України, всебічно розвиненими особистостями. Серед основних проблем освіти – формування світогляду молодшої людини. Саме світоглядна культура має вирішальне значення, оскільки вона забезпечує розвиток цілісної особистості, здатної критично мислити, свідомо ставитися і до оточуючого світу, і до себе, орієнтуючись на загальнолюдські й національні цінності (Арцишевський, 2011, с. 17). Переосмисленню цих актуальних питань і присвячена наша наукова розвідка.

Метою дослідження є розробка та наукове обґрунтування методологічних і методичних підходів, що забезпечують ефективне формування світоглядної культури здобувачів вищої освіти в процесі засвоєння інтегрованих культурологічних освітніх компонентів.

Аналіз досліджень та публікацій. Важливі методологічні й дидактичні принципи становлення інтегративних процесів в педагогічній діяльності обґрунтовані в наукових доробках таких авторитетних дослідників як Р. Арцишевський, С. Гончаренко, В. Ільченко,

В. Паламарчук, А. Степанюк, В. Андрущенко та інші). Зокрема Р. Арцишевський розробив концепцію світоглядної освіти молоді, яка була реалізована в навчальних програмах і підручниках інтегрованого курсу «Людина і суспільство» (Арцишевський, 2011). У дослідженнях В. Андрущенка актуалізується проблематика інтеграції освітніх компонентів, обґрунтовується потреба переходу від стадії міжпредметних зв'язків до становлення нового синтезу, коли формування навчальних курсів відбувається на основі інтегрування матеріалу як із традиційних класичних предметів, так і нових сучасних дисциплін. На думку дослідника, нова школа й нова освіта мають формувати цілісну людину – особистість і громадянина власної держави та світу в її фізичній гармонії й духовній величі (Андрущенко, 2007); основою такого формування має стати «педагогіка духовності» (Андрущенко, 2007, с. 37).

Теоретичні й методичні проблеми формування соціокультурних цінностей студентів у закладах вищої освіти концептуалізуються в монографії Е. Заредінової (Заредінова, 2020). Культурологічний та аксіологічний аспекти формування професійних навичок майбутнього педагога досліджує Н. Ашиток (Ашиток, 2017, 2018, 2024). Роль світоглядної культури у становленні особистості майбутнього педагога вивчає Ян Цзінвень (Цзінвень, 2024). На думку дослідників, впровадження культурологічних освітніх компонентів сприятиме не тільки удосконаленню змісту сучасної освіти, а й має забезпечити більш глибоке розуміння архітекτονіки усєї духовної культури, на основі якої й повинен вибудовуватися зміст освіти і розвиток творчої особистості.

Виклад основного матеріалу. Предметно-розчленоване вивчення зовнішнього світу, природи, до того ж поза їх зв'язком із людиною, не сприяє формуванню у свідомості молодшої людини цілісної картини світу, не забезпечує належного освоєння головних сфер світоставлення людини: людина – природа, людина – людина, людина – культура, людина – суспільство. Зрозуміло, що подолати негативні явища розрізненого предметного навчання за допомогою лише міжпредметних зв'язків доволі важко. Адже їх здійснення передусім прагне створити оптимальні умови для засвоєння конкретних знань із певного предмета. Тому, на

нашу думку, міжпредметні зв'язки – важливий, але допоміжний засіб у формуванні світоглядної цілісності знань студентської молоді (Арцишевський, 1993, с. 3). Розглядаючи інтеграцію як процес становлення цілісності певної системи на основі істотних зв'язків між її елементами, вважаємо, що саме інтегративний підхід є оптимальним для формування світоглядної культури здобувачів.

Важливими підставами для впровадження й вивчення інтегрованих культурологічних курсів, на нашу думку, є такі:

- інтеграція наукових знань;
- інтегративний характер процесу пізнання;
- людина як інтегрований об'єкт вивчення;
- інтегративні тенденції розвитку педагогічної науки і практики;
- психолого-педагогічні основи інтеграції знань здобувачів.

Педагогіка та психологія науково обґрунтовують тезу, що людське сприйняття світу є цілісним до певного віку. Зокрема, у ранньому дитинстві дитина бачить природу та навколишнє середовище як єдине ціле, їй складно досягнути поділ знань на ізольовані галузі та науки. Однак у юнацькому періоді ця нерозчленованість зникає: світ постає у зовнішньому і внутрішньому вимірах. Попри це, предметом вивчення та осмислення залишається увесь світ (природний, соціальний, внутрішній). На думку Р. Арцишевського, ключове завдання сучасної освіти полягає у формуванні цілісного образу світу у свідомості молоді, що є основою для розвитку їхньої світоглядної культури на всіх етапах навчання, з урахуванням вікових особливостей (Арцишевський, 2002, с. 270).

Дієвим засобом формування наукового світогляду і світоглядної культури студентської молоді є впровадження інтегрованих культурологічних курсів, які б сприяли формуванню у здобувачів цілісного уявлення про людину, її місце і роль у природі, культурі, суспільстві та в цілому у світі. Створення таких курсів є важливим і необхідним для системи національної освіти України, оскільки знання про людину і культуру потрібні кожній молодій людині, незалежно від її майбутнього життєвого вибору. Адже саме такі знання допомагають самовизначенню, самоформуванню, розв'язанню будь-яких життєвих і соціальних проблем з позицій гуманізму. Вважаємо, що

в основу програми культурологічних освітніх компонентів можна покласти концепцію світоглядної освіти молоді. Навчальні дисципліни, охоплюючи зміст «вічних» світоглядних проблем, пропонують при цьому різноманітні варіанти їхнього розв'язання. Розгляд цих проблем спирається на такі навчальні предмети як філософія, соціологія, історія, філософія культури, етика, естетика, психологія, педагогіка, політологія, релігієзнавство, народознавство із врахуванням конкретного змісту доступних для здобувачів форм соціокультурного досвіду (Арцишевський, 2002, с. 275). Головна мета таких курсів полягає у формуванні наукового світогляду і світоглядної культури студентської молоді як основи життєвої і соціальної позиції особистості, спрямованої на якомога повнішу реалізацію нею своїх здібностей і потенційних можливостей людини. Тому їх можна схарактеризувати як людинотворчі.

Принципи побудови та логіки взаємозв'язку людинотворчих дисциплін мають ґрунтуватися на відображенні загальних закономірностей пізнання та взаємодії духовного й практичного освоєння світу. Крім того, необхідно враховувати вікові особливості формування особистості студентської молоді: від споглядально-рефлексивного етапу (рання юність, коли фокус спрямований на внутрішнє «Я») до активно-практичного етапу, орієнтованого на зріле самопроектування у зовнішньому світі. Під час вивчення цих освітніх компонентів активно формується життєва позиція, адже саме в період ранньої юності зростає прагнення до пояснення й осмислення буття світу і свого власного існування, інших світоглядних проблем, необхідних для становлення самосвідомості і світогляду молодої людини (Арцишевський, 2004, с. 22–26).

Тематика інтегрованих культурологічних освітніх компонентів включає проблематику існування людини в сучасному світі, що має підготувати здобувачів освіти до зустрічі вічна-віч із сучасним світом (це особливо актуально за сучасних трагічних умов невизначеності й непередбачуваності, загострених війною), допомогти зрозуміти світ і самих себе, своє місце, свою позицію в ньому. Це є важливим етапом соціокультурного самовизначення, формування життєвої позиції особистості, а отже, і її світоглядної культури.

На нашу думку, головними завданнями інтегрованих культурологічних людинотворчих курсів є:

- формування наукового світогляду, який дає змогу особі правильно визначити своє місце у світі та суспільстві. Це включає усвідомлення змісту і цілі власного життя, а також вибір ефективної життєвої стратегії, що в кінцевому підсумку сприяє розвитку світоглядної культури;

- забезпечення культурологічної підготовки, необхідної для свідомого вибору соціальної позиції, що характеризується гуманізмом, патріотизмом, соціальною відповідальністю та активністю;

- вироблення вмінь і навичок логічного, творчого і водночас критичного мислення, що забезпечувало б можливість нестереотипного підходу до розв'язання важливих життєвих проблем та протистояння маніпуляціям;

- формування переконань, що базуються на знанні головних моральних, естетичних, правових, політичних принципів, які визначають свідоме ставлення людини до оточуючої дійсності, до інших людей, до самої себе;

- орієнтування здобувачів на загальнолюдські й національні цінності та ідеали, озброєння їх науково обґрунтованими критеріями адекватної оцінки стану навколишньої дійсності.

Методичні засади створення і навчання культурологічних курсів полягають у системності, цілісності, гуманоцентризмі; синтетичності, тобто поєднанні в процесі навчання і викладання різних форм духовного освоєння дійсності; розвитку особистості; відкритості, що базується на виробленні антидогматичного мислення; органічному поєднанні локального та глобального, національного та загальнолюдського; гуманізації відносин. Отже, інтегрований, людинознавчий культурологічний освітній компонент дає можливість синтезувати в цілісну систему знання з різних навчальних дисциплін, матеріали художньої літератури, мистецтва, засобів масової інформації, інтернет-ресурсів, життєвий досвід самих здобувачів (Арцишевський, 2002, с. 280).

Виходячи із змістової позиції, такі інтегровані освітні компоненти як «Культурні стратегії життєтворчості», «Соціокультурна аналітика», «Моральна культура особистості» містять у собі такі аспекти:

- а) природничо-науковий – відношення людини і природи;

- б) соціокультурний – взаємовідносини людини і суспільства, людей між собою та людини й культури;

- в) філософсько-культурологічний – осмислення особливостей сучасних соціокультурних процесів і визначення своєї світоглядної позиції.

Підкреслюючи активність і результативність інтеграційних процесів у навчанні, варто зауважити, що інтеграція знань з різних предметів – не механічний процес, не звичайне об'єднання окремих дисциплін, а створення цілісної системи логічно-пов'язаних знань, які взаємоузгоджуються, доповнюють і підсилюють одне одного. Ці курси ґрунтуються на науково-філософській і культурологічній основі, адже саме наукове пізнання, філософсько-культурологічне осмислення та світоглядне узагальнення знань, конкретно-наукового матеріалу дозволяють відтворити світ як певну цілісність (Величко, 2001, с. 25).

На нашу думку, в процесі викладання таких інтегрованих освітніх компонентів доцільно використовувати у навчальному процесі різноманітні методи активізації інтелектуальних творчих здібностей і самостійної діяльності здобувачів, які стимулюють особистісне ставлення молодих людей до явищ і процесів, що відбуваються у природі, суспільстві, культурі, світі, у власному житті. Не викликає сумніву необхідність запровадження проблемного методу ведення навчальних занять, мета якого – включити студента за посередництва його власної діяльності у процес пізнання світу (Цехмістрова, 2001, с. 14–24). Проблема ситуація світоглядного характеру можлива й необхідна в пізнавальній, оцінній і діяльній системі й виникає, коли виявляється невідповідність між наявними світоглядними знаннями, поглядами особистості і пропонованою для розгляду світоглядною ідеєю; потрібно здійснити оцінний вибір способу дій в складній й непередбачуваній ситуації; необхідно обґрунтувати чи заперечити полярні оцінки певного явища, події; існує невідповідність між буденним і науковим світоглядом тощо.

Слід наголосити, що успішне формування світоглядної культури здобувачів освіти вимагає цілеспрямованого керування цим процесом.

Це передбачає послідовний, максимально тактичний цілеспрямований вплив на становлення молодої людини, її ставлення до світу і, як наслідок, перегляд традиційних функцій викладача. Важливо, що такий підхід не виключає, а навпаки, зумовлює активну роль самого студента у навчанні та пізнанні (Величко, 2001).

Гуманізація освітнього процесу та відносин між учасниками починається з усвідомлення власного «Я» як унікальності та неповторності внутрішнього світу – і педагога, і здобувача. Педагог-викладач повинен бачити перед собою особистість студента – самостійну людину, його творчий потенціал; орієнтуватися на формування його автономної та суверенної особистості; сприймати молоду людину і ставитися до неї як до вищої цінності. Відповідно, навчальні цілі культурологічних людинотворчих дисциплін мають бути спрямовані на адекватне врахування потреб студента (його інтересів, можливостей, бажань). Через гуманізацію відносин «викладач – студент» студентська молодь долучається до мови універсальної людської культури; вчиться осмислювати соціокультурну дійсність як багатоаспектну взаємодію різних особистостей, як процес їх взаємовпливу і співтворчості. Зрозуміло, що гуманізація відносин педагога та здобувача базується на їх співпраці й співдружності (Величко, 2001, с. 29).

В якості найважливіших ми виділяємо такі методичні принципи, якими доцільно керуватися сучасному педагогу: передусім, це принцип творчої діяльності і самостійності; принцип гуманізації взаємин педагогів і здобувачів освіти; принцип демократизації; принцип індивідуалізації та диференціації навчальної діяльності; принцип психологізації навчання; принцип врахування пізнавальних інтересів і духовних потреб молодої людини. Ми поділяємо думку, що головним в організації сучасного навчання є створення умов для цілеспрямованого систематичного розвитку здобувача вищої освіти як суб'єкта діяльності і творчості, як унікальної особистості, неповторної індивідуальності (Цехмістрова, 2001, с. 24). Тому основні завдання, які необхідно розв'язати у процесі навчання людинотворчого, культурологічного інтегрованого курсу, такі:

1. Світоглядно-ціннісне формування: забезпечення поглибленої філософсько-культурологічної підготовки студентської молоді, що

є основою для формування самосвідомості та усвідомлення ціннісного імперативу людського життя.

2. Розвиток креативного потенціалу: стимулювання творчої самореалізації здобувачів, спрямоване на розвиток їхніх індивідуальних нахилів і здібностей у багатоаспектних сферах діяльності.

3. Гуманістична моралізація: формування та інтерналізація загальнолюдських норм гуманістичної моралі як основи етичної поведінки.

4. Компетентності саморегуляції: розвиток здатності до критичної оцінки зовнішнього середовища та об'єктивної самооцінки, що забезпечує ефективну саморегуляцію поведінки та самовиховання.

5. Соціальна та екологічна відповідальність: виховання поваги до праці, закону та природи, формування толерантності у міжособистісних взаємодіях та розвиток стійкої потреби у дотриманні здорового способу життя.

Вважаємо, що ці завдання є системно взаємопов'язаними та необхідними для досягнення основних цілей сучасної гуманітарної освіти, зокрема, для формування соціокультурних цінностей у студентській молоді. Дослідниця Е. Заредінова слушно вважає, що в структурі соціокультурних цінностей студентів ЗВО можна виділити такі найважливіші компоненти: «мотиваційно-ціннісний (ціннісне ставлення до культур та традицій інших народів і представників етнічних та соціальних груп; потреба до усвідомлення менталітету та ментальності українського народу; мотив ідентичності і почуття приналежності до української нації; ціннісне ставлення до майбутньої професії, ціннісне ставлення до себе, критичне самосприйняття, адекватна самооцінка); когнітивний (знання культури та традицій інших народів; знання базових цінностей сучасного українського суспільства; знання сутності патріотичних цінностей; знання про базові цінності майбутньої професії; знання власного „Я” як індивідуальності, уявлення про свої вчинки й відносини; знання про внутрішній світ іншої людини, знання щодо детермінант поведінки й стосунків інших)» (Заредінова, 2020, с. 255).

Специфіка інтегрованих культурологічних освітніх компонентів знаходить своє відображення в методиці їх викладання. Наведені нижче методичні положення сформульовані

й апробовані в багаторічному практичному досвіді викладання культурологічних дисциплін (Сохацька, 2023, с. 21–22):

- важливо, щоб понятійний апарат спирався на зміст інших базових предметів, на інформацію, яку отримують здобувачі із засобів масової інформації та літератури, із інтернет ресурсів, на життєвий досвід самих молодих людей;

- головну увагу слід зосередити не на запам'ятовування, а на розуміння й осмислення матеріалу, на вироблення в студентів умінь використовувати знання для самостійної відповіді на конкретні запитання й адекватно поводити себе в різних життєвих ситуаціях;

- викладання курсів доцільно побудувати таким чином, щоб навчальний матеріал «проектувався» на самого студента, допомагав йому осмислювати свій життєвий досвід і сучасну дійсність; з цією метою слід частіше моделювати різні життєві ситуації, залучати здобувачів до їх розв'язання, а також практикувати на заняттях рольові та групові ігри;

- нагромадження знань не може розглядатися як самоціль; знання повинні стати основою для формування у студентів певної позиції, розвитку соціальних якостей, переконань, мотивів, ціннісних орієнтацій та інших особистісних характеристик;

- необхідно, щоб у викладанні курсів переважалою була діалогічна форма викладу матеріалу, яка дозволяла б порівнювати різні теорії, положення, думки, виробляючи тим самим вміння вести дискусію, аргументовано відстоювати свої думки і переконання;

- важливим моментом у проведенні занять з освітніх компонентів є оптимальний вибір практичних завдань, які мають активізувати мисленнєві, творчі й евристичні здібності студентів, а також сприяти осмисленому сприйняттю інформації, глибшому усвідомленню проблем і шляхів їх розв'язання. Це можуть бути, наприклад, такі завдання: підготувати матеріали для дискусії, створити презентацію, розробити творчий пошуковий проєкт, написати есе, зібрати аналітичний матеріал щодо репрезентації певної проблеми в ЗМІ, соціальних мережах тощо;

- нестандартною мусить бути і система оцінювання знань студентів. Йдеться про оцінювання вміння здобувача аргументовано, логічно, переконливо довести свою думку, що

є показником власних переконань і життєвої позиції;

- поряд з основною формою організації навчального процесу – лекцією, семінаром – обов'язково слід практикувати інші форми занять: конференції, екскурсії, круглі столи, дискурси, дискусії, проблемні семінари, виставки тощо;

- особливо важливе значення для активізації пізнавальної діяльності студентів та розвитку їх ціннісних орієнтацій має використання в навчальному процесі різноманітних аудіовізуальних матеріалів, творів образотворчого мистецтва, художньої літератури, фольклорних джерел тощо. Це сприяє формуванню у студентів не тільки знань, а емоцій і переживань, а через них – і переконань (Сохацька, 2023, 21–22; Цехмістрова, 2001).

Висновки. Важливим засобом формування наукового світогляду і світоглядної культури студентської молоді є впровадження інтегрованих культурологічних освітніх компонентів, які сприяють виробленню у здобувачів цілісного уявлення про людину та її місце й роль у суспільстві, природному середовищі та віртуальному вимірі сучасної медіакультури. Логіка побудови таких курсів відображає універсальні закони пізнання і освоєння світу – духовного та практичного, їхню взаємодію і взаємозалежність, а також вікову динаміку становлення особистості: від пасивно-споглядального сприйняття світу в юності – до активного, рефлексивного й практичного ставлення до себе та світу у більш зрілому віці.

Обґрунтовано, що інтегровані культурологічні освітні компоненти є важливими й необхідними для створення оновленої системи національної освіти України, оскільки знання про людину, культуру та суспільство необхідні кожному, незалежно від майбутнього професійного вибору. Такі знання сприяють самовизначенню й самоформуванню особистості, а також дозволяють вирішувати життєві та соціальні проблеми з позицій гуманізму. Проблема інтеграції змісту культурологічних освітніх компонентів виступає як складова частина більш широких соціальних і педагогічних проблем: гуманізації та універсалізації освіти, формування культурної ідентичності, патріотизму, активної громадянської позиції, критичного мислення, вироблення стійкості в умовах трагічних викликів війни й невизначеності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрущенко В. П. Українська педагогічна освіта у європейському просторі. Педагогічна і психологічна науки в Україні у 5 т. Т. 4. К.: «Педагогічна думка». 2007. С. 36–56.
2. Арцишевський Р. А. Інтеграційні процеси в культурі та їх відображення у змісті освіти. Школа майбутнього: Гуманізація та гуманітаризація освіти: Матеріали міжнародної наукової конференції. Луцьк: ЛДПІ. 1993. С. 3–7.
3. Арцишевський Р. А. Методологічні засади оновлення змісту освіти. Зб. Наук. пр. до 10-річчя АПН України. Х.: «ОВС». 2002. С. 270–284.
4. Арцишевський Р. А. На шляху до загальнолюдського світогляду. Шлях освіти. 2011. №1. С. 17–20.
5. Арцишевський Р. А. Світоглядна освіта як головний чинник розвитку духовності. Духовність особистості: методологічні та методичні аспекти. Луцьк: Надстир'я. 2004. С. 22–26.
6. Ашиток Н. Формування творчої особистості майбутнього педагога в закладах вищої освіти. Молодь і ринок. 2024. № 12 (232). С. 46–50. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.320591>
7. Ашиток Н.І. Культурологічний та аксіологічний підходи до формування майбутнього педагога. Молодь і ринок. 2017. № 9 (152). С. 19–23.
8. Ашиток Н.І. Формування професійного іміджу майбутнього педагога в культурологічному аспекті. Молодь і ринок. 2018. № 1 (156). С. 21–26.
9. Величко О. Б. Гуманізація освіти та її вплив на становлення особистості студента. Проблеми освіти. 2001. Вип. 24. С. 25–29.
10. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.
11. Заредінова Е.Р. Формування соціокультурних цінностей студентів в освітньому середовищі закладу вищої освіти: теорія і методика. Монографія. Київ: Видавничий Дім «Слово», 2020. 372 с.
12. Підласий І. П. Дослідження закономірностей дидактичного процесу. К. 1991.
13. Сохацька О.А. Методика навчання культурологічних дисциплін у ЗВО: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2023. 320 с.
14. Цехмістрова Г. С. Педагогічна майстерність та оцінка якості викладання у вищому закладі освіти. *Нові технології навчання*. 2001. Вип. 31. С. 24.
15. Цехмістрова Г.С. Методологічне обґрунтування проведення семінарських занять у вищих навчальних закладах. *Проблеми освіти*. 2001. Вип. 24. С. 14–24.
16. Цзінвень Ян. Формування світоглядної культури та його вплив на становлення особистості майбутнього педагога. Освітньо-науковий простір. 2024. Випуск 6 (1). Том 2. С. 75–81. DOI: 10.31392/ONP.2786-6890.6(1)/2.2024.08

REFERENCES:

1. Andrushchenko, V. P. (2007). *Ukrainska pedahohichna osvita u yevropeyskomu prostori* [Ukrainian pedagogical education in the European space]. *Pedahohichna i psykholohichna nauky v Ukraini* (Vol. 4, pp. 36–56). Kyiv: Pedahohichna dumka.
2. Artsyshevskiy, R. A. (1993). *Intehratsiyni protsesy v kulturi ta yikh vidobrazhennia u zmisti osvity* [Integration processes in culture and their reflection in the content of education]. *Shkola maibutnoho: Humanizatsiia ta humanitarizatsiia osvity: Materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii* (pp. 3–7). Lutsk: LDPI.
3. Artsyshevskiy, R. A. (2002). *Metodolohichni zasady onovlennia zmistu osvity* [Methodological principles of updating the content of education]. *Zb. nauk. pr. do 10-richchia APN Ukrainy* (pp. 270–284). Kharkiv: OVS.
4. Artsyshevskiy, R. A. (2011). *Na shliakhu do zahalnoliudskoho svitohliadu* [On the way to a universal human worldview]. *Shliakh osvity*, (1), 17–20.
5. Artsyshevskiy, R. A. (2004). *Svitohliadna osvita yak holovnyi chynnyk rozvytku dukhovnosti* [Worldview education as the main factor in the development of spirituality]. *Dukhovnist osobystosti: Metodolohichni ta metodychni aspekty* (pp. 22–26). Lutsk: Nadstyria.
6. Ashytok, N. (2024). *Formuvannia tvorchoi osobystosti maibutnoho pedahoha v zakladykh vyshchoi osvity* [Formation of the creative personality of the future teacher in institutions of higher education]. *Molod i rynek*. No. 12 (232).
7. Ashytok, N.I. (2017). *Kulturolohichni ta aksiolohichni pidkhody do formuvannia maibutnoho pedahoha* [Cultural and axiological approaches to the formation of the future teacher]. *Molod i rynek*. No. 9 (152). pp. 19–23.
8. Ashytok, N.I. (2018). *Formuvannia profesiinoho imidzhu maibutnoho pedahoha v kulturolohichnomu aspekti* [Formation of the professional image of the future teacher in the cultural aspect]. *Molod i rynek*. No. 1 (156). pp. 21–26.
9. Velychko, O. B. (2001). *Humanizatsiia osvity ta yii vplyv na stanovlennia osobystosti studenta* [Humanization of education and its impact on student personality development]. *Problemy osvity*, (24), 25–29.
10. Honcharenko, S. U. (1997). *Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk* [Ukrainian pedagogical dictionary]. Kyiv: Lybid.

11. Zaredinova, E.R. (2020) Formuvannia sotsiokulturnykh tsinnosti studentiv v osvitnomu seredovyschi zakladu vyshchoi osvity: teoriia i metodyka. Monohrafiia [Formation of socio-cultural values of students in the educational environment of a higher education institution: theory and methodology] Kyiv: Vydavnychiy Dim «Slovo», 372 p.
12. Pidlasyi, I. P. (1991). *Doslidzhennia zakonomirnosti dydaktychnoho protsesu* [Research of patterns in the didactic process]. Kyiv.
13. Sokhatska O.A. (2023) Metodyka navchannia kulturolohichnykh dystsyplin u ZVO: navch. posib [Methodology of teaching cultural disciplines in higher education institutions]. Luts'k: Vezha-Druk, 320 p.
14. Tsekhmistrova, H. S. (2001). Metodolohichne obgruntuvannia provedennia seminar skykh zaniat u vyshchykh navchalnykh zakladakh [Methodological justification for conducting seminar classes in higher education institutions]. *Problemy osvity*, (24), 14–24.
15. Tsekhmistrova, H. S. (2001). Pedagogichna maisternist ta otsinka yakosti vykladannia u vyshchomu zakladi osvity [Pedagogical mastery and assessment of teaching quality in higher education]. *Novi tekhnologii navchannia*, (31), 24.
16. Tszinven, Y. (2024) Formuvannia svitohliadnoi kultury ta yoho vplyv na stanovlennia osobystosti maibutnoho pedahoha [Formation of worldview culture and its influence on the formation of the personality of a future teacher]. *Osvitno-naukovyj prostir*. 2024. 6 (1). T. 2. pp. 75–81.

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Тетяна АНІСІМОВА

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ТОСКИ – МІЖ РОМАНТИЧНИМ
ТА ВЕРИСТСЬКИМ АМПЛУА 3

Наталія БОРИСЕНКО

ЖАНРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІДОМИХ КОМПОЗИЦІЙ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА
СУЧАСНИМИ ВИКОНАВЦЯМИ.....10

Олександр ВІЛА-БОЦМАН

ЦІННІСНО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ТА РЕФЛЕКСИВНІСТЬ ХОРМЕЙСТЕРА
В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ СТІЙКОСТІ.....17

Наталія ГОРЕЦЬКА, Юрій ПОПОВ

П'ЯТЬ МАЗУРОК ВІКТОРА КОСЕНКА.....24

Артем ДМИТРИЧЕНКОВ

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ АРТУРО САНДОВАЛЯ НА ДЖАЗОВИХ МУЗИКАНТІВ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....33

Жунхан ЖІА

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮЇТІ.....38

Ірина ЖУРЕНКО

ТРАНСКРИПЦІЇ ТА АРАНЖУВАННЯ ЯК РОЗШИРЕННЯ РЕПЕРТУАРУ АЛЬТИСТІВ.....45

Наталія КОВМІР, Павло ЗІБРОВ, Анна БУРЛАКА

ЖІНОЧА ВОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ:
НОВІ ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ ТА ДЕКОНСТРУКЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ 53

Михайло КУЖБА, Катерина ЛОЗЕНКО, Ольга ЮРЧЕНКО

ПЕРЕКЛАДЕННЯ У СВІТОВОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....66

Емма КУПРІЯНЕНКО, Станіслав КУЧЕРЕНКО

ФОРМУВАННЯ КВАРТЕТНОГО ВИКОНАВЦЯ: МИСТЕЦТВО АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ
ТА СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ.....75

Володимир КУЧЕРУК

ОРКЕСТРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ МІСТА ЛУЦЬКА:
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК.....83

Наталія ЛАВРИК, Оксана АНДРІЯНОВА

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ МЕЛ БОНІ У КОНТЕКСТІ
ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....92

Олександр ЛИТВИЩЕНКО

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «БАБИНЕ ЛІТО» Т. МАРКОВОЇ).....99

Ци ЛІ

КИТАЙСЬКА НАРОДНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КОМПОЗИЦІЯ
«КОЛЬОРОВІ ХМАРИ В ПОГОНІ ЗА МІСЯЦЕМ» У ФОРТЕПІАННІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ
ВАН ЦЗЯНЬ ЧЖУНА ТА ТРАНСКРИПЦІЯХ ДЛЯ ОРКЕСТРУ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ:
ВЗАЄМОДІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ.....105

Чень ЛІ

ПОНЯТТЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ У СВІТЛІ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ: БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ
ОСМИСЛЕННЯ 113

Іван ЛОГВІН

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Р. ГАНА
«LE ROSSIGNOL ÉPERDU».....120

Назарій ЛЮБІНЕЦЬ

САУНД-ДИЗАЙН ЯК ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН:
КІНО, ТЕАТР, ВІДЕОІГРИ.....130

Остан МАЙЧИК

ПАРАДИГМИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ:
АНТИЧНА Й СЕРЕДНЬОВІЧНА СТАДІЇ ФОРМУВАННЯ.....138

Наталія МАКАРОВА

КОЛИМСЬКЕ РІЗДВО (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ФА-ДІЄЗ МІНОР»
№8 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В.П. ЗАДЕРАЦЬКОГО).....145

Марія НАУМЕНКО, Аліна СТЕПАНЮК

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА
НА ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 157

Андрій НІКОЛЕНКО

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ КОНЦЕРТУ ДЖОВАННІ БОТТЕЗІНІ
№ 2 Н-MOLL ДЛЯ КОНТРАБАСА З ОРКЕСТРОМ.....164

Валерій ПРИХОДЬКО

«ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНАТОЛІЯ НІКІФОРУКА В АСПЕКТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ
КОНЦЕПЦІЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ».....171

Вікторія САКАЛИ

ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО НЕОРОМАНТИЗМУ
В «РОМАНТИЧНОМУ» КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА.....180

Михайло СИДОРЕНКО

ДЖАЗ-Ф'ЮЖН У ТВОРЧОСТІ КЕННІ ГАРРЕТТА.....187

Іван СІНЕЛЬНІКОВ, Ільїна ГЕНСІЦЬКА-СЕМЕНЦОВА, Петро АНДРІЙЧУК

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ «БЕРЕГІНЯ»
У ВИМІРАХ ПОСТФОЛЬКЛОРНОЇ ЕПОХИ.....192

Валентина СІНЕЛЬНІКОВА, Тетяна ШНУРЕНКО, Тетяна ШКОЛЬНА

ТРАДИЦІЙНИЙ СПІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІЙ КУЛЬТУРІ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРАКТИКИ.....204

Ксенія СЛІПЧЕНКО

СОЛЬНА ДОМРОВА МІНІАТЮРА Б. МІХЄЄВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ
ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ.....218

Іван СТЕПАНЕНКО

ВИКОНАВСЬКО-ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ
У ФОКУСІ НАУКОВОЇ ДУМКИ.....223

Ігор ТАРНОВЕЦЬКИЙ, Володимир ДОЦЕНКО, Світлана ЩЕЛКАНОВА

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ЛЮТНІ В СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ МУЗИКУВАННІ
(НА ПРИКЛАДІ «КАНАРІО» ДЖ. КАПСБЕРГЕРА).....229

Олена ТІТОВА, Ігор СУБОТНИЦЬКИЙ, Віктор ЧЕРНІЙ

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ
ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ.....237

Ірина ТОВАРНИЦЬКА

ВЗАЄМОДІЯ ПІАНІСТА ТА СТРУННИКА У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ПРОСТОРІ:
ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....244

Костянтин ТРИКОЗЮК

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ХУДОЖНІ ДЕТЕРМІНАНТИ РОЗВИТКУ
НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ХАРКІВЩИНІ.....251

Ань ТЯНЬ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ:
КОНЦЕПТИ АДАПТАЦІЇ, ГІБРИДНОСТІ ТА КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗУ.....261

Василь ЧЕПЕЛЮК, Василь МОЙСІЮК, Наталія ЦЕЙКО

ХОР «ГОМІН» – НА ПЕРЕТИНІ МЕНЕДЖМЕНТУ ТА МАРКЕТИНГУ 268

Цінтао ЧЖАО

ОБРАЗ ГРИМВАЛЬДА В ОПЕРІ «РОДЕЛІНДА» Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ.....280

Галина ШПАК32 КОНЦЕРТ ДМ. БОРТНЯНСЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ К. ПІГРОВА: ДУХОВНО-СТИЛЬОВІ
ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....286**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО,
РЕСТАВРАЦІЯ****Олександр БЕРЛАЧ, Оксана ЛЕСИК-БОНДАРУК**ФОРМУВАННЯ ГРАФІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ НА ЗАНЯТТЯХ
З РИСУНКУ ПІД ЧАС ЛІТНЬОЇ ПЛЕНЕРНОЇ ПРАКТИКИ.....294**Тетяна БІЛАН**СЮЖЕТНІСТЬ І ДЕКОРАТИВНІСТЬ БАРОКО ТА «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» НІДЕРЛАНДСЬКОГО
МИСТЕЦТВА.....300**Микола БОЛЮХ**НАВЧАННЯ СТАНКОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ: МЕТОДИКА, ЗАСОБИ, НАВИКИ, НЕОБХІДНІ
ДЛЯ НАПИСАННЯ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ КАРТИНИ.....306**Ольга ГЛАДУН, Максим ГЛАДЬКО, Володимир КРИВОНОС**

ВИКЛАДАННЯ РИСУНКА ДЛЯ ДИЗАЙНЕРІВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ....312

Оксана ПУШОНКОВА, Валентина МОВЧАНАКАДЕМІЧНИЙ РИСУНОК У ЦИФРОВУ ДОБУ:
КОНТЕКСТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ТА ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ.....321**Людмила ТИХОНОВА**НАСТАВНИКИ ТА ВИКЛАДАЧІ СЕРГІЯ НЕЧИПОРЕНКА: МИСТЕЦЬКІ ВПЛИВИ
ТА ПРОФЕСІЙНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНИКА.....329**Максим ФЕДОСЕНКО**ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ:
МІЖ ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЮ ТА ЕСТЕТИКОЮ.....340**Костянтин ХІВРЕНКО**МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ІННОВАЦІЄЮ: СИНТЕЗ РИСУНКА, ЖИВОПИСУ
ТА ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНОГО МИСЛЕННЯ.....345**Руслана ШЕРЕТЮК**МІЖ САКРАЛЬНИМ І ПРОФАННИМ: РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА
ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЛЬЩІ.....351**КУЛЬТУРОЛОГІЯ****Олександр АФАНАСЬЄВ**

ПРАКТИКИ НЕТ-АРТУ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....358

Ярослав БІЛИК, Анна БІЛИК

ВПЛИВ АЗІЙСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НА ПОПУЛЯРНУ КУЛЬТУРУ ХХІ СТОЛІТТЯ ...367

Serhiy HAVRYLOVYCHINTERNATIONAL EXHIBITION PRACTICES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART:
NEW FUNCTIONAL DIMENSIONS IN THE CASE OF THE EXHIBITION "UKRAINE.
UNDER A DIFFERENT SKY".....374**Марія КАЛАШНИК, Ганна ХІРІНА**ПАМ'ЯТЬ У СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ТЕЗАУРУСА:
ФІЛОСОФСЬКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ.....385**Альфред МАЗУР**

ТРИЄДИНА НОТА СЕРЦЯ: ШЛЯХ ТРІЙСТРИ В УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ СВІТ.....392

Дмитро МОКРІЙПІДХОДИ ДО КЛАСИФІКАЦІЇ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ
СПАДЩИНИ В УКРАЇНІ.....401

Ілля ПРОКОПЕНКО

СТРУКТУРНИЙ І ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОНОМАТОПЕЙ КОМІКСІВ
В УМОВАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....411

Георгій СИРБУ

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІНИ БАУШ ЯК ПРАКТИКА
КУЛЬТУРИ ВЗАЄМОДІЇ.....422

Володимир СІНЕЛЬНІКОВ

НАЦІОНАЛЬНІ ГРОМАДИ ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ОГЛЯД МІЖЕТНІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ
В КОНТЕКСТІ ЕКОСИСТЕМНОГО ПІДХОДУ.....432

Оксана СОХАЦЬКА

МОРАЛЬНО-ЦІННІСНІ ОСНОВИ РЕЛІГІЙНОЇ ЕТИКИ
ЯК ФАКТОР ДУХОВНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ:
ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ.....441

Оксана СОХАЦЬКА, Вікторія ГОЛОВЕЙ, Ольга МОСКВИЧ

ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ
ІНТЕГРОВАНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН:
МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ.....449

CONTENTS

MUSICAL ART

Tetiana ANISIMOVA

VOCAL AND STAGE IMAGE OF TOSCA – BETWEEN ROMANTIC AND VERIST ROLES.....3

Nataliia BORYSENKO

GENRE INTERPRETATIONS OF VOLODYMYR IVASYUK'S FAMOUS COMPOSITIONS BY CONTEMPORARY PERFORMERS.....10

Oleksandr VILA-BOTSMAN

VALUE-WORLDVIEW FOUNDATIONS AND REFLEXIVITY OF THE CHOIRMASTER IN THE UKRAINIAN CONTEXT OF CULTURAL RESILIENCE.....17

Nataliia GORETSKA, Yurii POPOV

FIVE MAZURKAS BY VIKTOR KOSENKO.....24

Artem DMYTRYCHENKOV

THE IMPACT OF ARTURO SANDOVAL'S WORK ON JAZZ MUSICIANS AT THE TURN OF THE 20TH–21ST CENTURIES.....33

Junhan JIA

THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTEGRITY IN THE INSTRUMENTAL SUITE.....38

Iryna ZHURENKO

TRANSCRIPTIONS AND ARRANGEMENTS AS AN EXPANSION OF THE VIOLA REPERTOIRE.....45

Nataliia KOVMIR, Pavlo ZIBROV, Anna BURLAKA

FEMALE VOCAL IDENTITY IN CONTEMPORARY POP: NEW PERFORMANCE STRATEGIES AND DECONSTRUCTION OF GENDER STEREOTYPES.....53

Mykhailo KUZHBA, Kateryna LOZENKO, Olha YURCHENKO

TRANSCRIPTION IN GLOBAL CYMBALOM ART OF THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: PERFORMANCE ASPECT.....66

Emma KUPRIYANENKO, Stanislav KUCHERENKO

FORMATION OF THE QUARTET PERFORMER: THE ART OF ENSEMBLE INTERACTION AND CONTEMPORARY PEDAGOGICAL ASPECTS.....75

Volodymyr KUCHERUK

ORCHESTRAS OF FOLK INSTRUMENTS IN LUTSK: FORMATION AND DEVELOPMENT.....83

Natalya LAVRYK, Oksana ANDRIIANOVA

THE EVOLUTION OF MEL BONIS COMPOSITIONAL STYLE IN THE CONTEXT OF THE FRENCH MUSICAL TRADITION OF THE LATE XIX AND EARLY XX CENTURIES.....92

Oleksandr LYTVYSHCHENKO

GENRE AND STYLE BASICS OF O. NAZARENKO'S WORKS FOR THE BUTTON ACCORDION (BASED ON THE SONG "INDIAN SUMMER" BY T. MARKOVA).....99

Qi LI

CHINESE FOLK INSTRUMENTAL COMPOSITION 'COLORFUL CLOUDS IN PURSUIT OF THE MOON' IN PIANO TRANSCRIPTION BY WANG JIANZHONG AND TRANSCRIPTIONS FOR ORCHESTRA OF TRADITIONAL INSTRUMENTS: INTERACTION OF NATIONAL AND EUROPEAN TRADITIONS.....105

Qian LI

THE CONCEPT OF THE SOUND IMAGE IN THE CONTEXT OF SCHOLARLY REFLECTION: MULTIVECTOR INTERPRETATIONS.....113

Ivan LOHVIN

THE GENRE AND STYLE DIMENSION OF THE PIANO CYCLE BYR. HAHN "LE ROSSIGNOL ÉPERDU" STATEMENT OF THE PROBLEM.....120

Nazarii LIUBINETS SOUND DESIGN AS AN ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL PHENOMENON: CINEMA, THEATRE, VIDEO GAMES.....	130
Ostap MAYCHYK PARADIGMS OF WESTERN EUROPEAN MUSICAL PROFESSIONALISM: ANCIENT AND MEDIEVAL STAGES OF FORMATION.....	138
Natalya MAKAROVA KOLYMA CHRISTMAS (ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF “PRELUDE AND FUGUE IN F-SHARP MINOR” NO. 8 FROM THE CYCLE “24 PRELUDES AND FUGUES” BY V.P. ZADERATSKY).....	145
Mariia NAUMENKO, Alina STEPANIUK THE INFLUENCE OF NATIONAL CHORAL ART TRADITIONS ON THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF FUTURE MUSIC TEACHERS.....	157
Andriy NIKOLENKO STYLISTIC FEATURES OF THE INTERPRETATION OF GIOVANNI BOTTESINI'S CONCERTO NO. 2 IN B MINOR FOR DOUBLE BASS AND ORCHESTRA.....	164
Valerii PRYKHODKO ANATOLIY NIKIFORUK'S CREATIVE ACTIVITY IN THE ASPECT OF THE THEORETICAL CONCEPT OF UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY.....	171
Viktoriia SAKALY GENRE AND INTONATIONAL SPECIFICITY OF UKRAINIAN MUSICAL NEO-ROMANTICISM IN YURIY OLIYNYK'S “ROMANTIC” CONCERTO FOR BANDURA AND ORCHESTRA.....	180
Mykhailo SYDORENKO JAZZ FUSION IN THE WORK OF KENNY GARRETT.....	187
Ivan SINELNIKOV, Iliana HENSITSKA-SEMENTSOVA, Petro ANDRIICHUK VOCAL AND STAGE ART OF THE THEATRE “BEREGYNIA” IN THE DIMENSIONS OF THE POST-FOLKLORE ERA.....	192
Valentyna SINELNIKOVA, Tetiana SHNURENKO, Tetiana SHKOLNA TRADITIONAL SINGING IN CONTEMPORARY UKRAINIAN VOCAL-STAGE CULTURE: INTERPRETIVE STRATEGIES AND TRANSFORMATIONAL PRACTICES.....	204
Kseniia SLIPCHENKO MINIATURES FOR DOMRA SOLO BY B. MIKHIEIEV: GENRE-STYLISTIC AND PERFORMATIVE FEATURES.....	218
Ivan STEPANENKO PERFORMATIVE-IMPROVISATIONAL THINKING IN THE FOCUS OF SCIENTIFIC DISCOURSE.....	223
Ihor TARNOVETSKYI, Volodymyr DOTSENKO, Svitlana SHCHELKANOVA INTERPRETATION OF THE SOUND IMAGE OF THE LUTE IN CONTEMPORARY GUITAR PERFORMANCE (BASED ON GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER'S “CANARIO”).....	229
Olena TITOVA, Ihor SUBOTNYTSKYI, Viktor CHERNII SPECIFIC FEATURES OF CONCERTMASTER ACTIVITY IN STUDENTS' PROFESSIONAL TRAINING	237
Iryna TOVARNYTSKA INTERACTION BETWEEN PIANIST AND STRING PLAYER IN CHAMBER ENSEMBLE SETTING: TECHNOLOGICAL ASPECT.....	244
Kostiantyn TRYKOZIUK HISTORICAL, CULTURAL AND ARTISTIC DETERMINANTS OF THE DEVELOPMENT OF FOLK ORCHESTRAL ART IN THE KHARKIV REGION.....	251
An TIAN TRANSFORMATION OF CHINA'S PIANO CULTURE: CONCEPTS OF ADAPTATION, HYBRIDITY, AND CULTURAL SYNTHESIS.....	261

Vasyl CHEPELIUK, Vasyl MOISIYUK, Nataliya TSEIKO “HOMIN” CHOIR – AT THE INTERSECTION OF MANAGEMENT AND MARKETING.....	268

Jingtao ZHAO THE IMAGE OF GRIMWALD IN THE OPERA “RODELINDA” BY H. F. HANDEL.....	280

Halyna SHPAK 32 DM. BORTNYANSKY'S CONCERT INTERPRETED BY K. PIGROV: SPIRITUAL, STYLE AND PERFORMANCE ASPECTS.....	286

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Oleksandr BERLACH, Oksana LESIK-BONDARUK FORMATION OF A GRAPHIC ARTISTIC IMAGE IN DRAWING CLASSES DURING SUMMER PLENARY PRACTICE.....	294

Tetiana BILAN THE PLOT AND DECORATIVENESS OF THE BAROQUE AND THE “GOLDEN AGE” OF DUTCH ART.....	300

Mykola BOLYUKH TEACHING EASY COMPOSITION: METHOD, TOOLS, SKILLS NECESSARY FOR WRITING A THEMATIC PAINTING.....	306

Olha HLADUN, Maksym HLADKO, Volodymyr KRYVONOS TEACHING DRAWING TO DESIGNERS IN HIGHER EDUCATION: METHODOLOGICAL ASPECTS...312	312

Oksana PUSHONKOVA, Valentyna MOVCHAN ACADEMIC DRAWING IN THE DIGITAL AGE: CONTEXTUAL PRACTICES AND EDUCATIONAL STRATEGIES.....	321

Lyudmyla TYKHONOVA MENTORS AND TEACHERS OF SERHII NECHYPORENKO: ARTISTIC INFLUENCES AND THE PROFESSIONAL ENVIRONMENT OF THE ARTIST’S FORMATION.....	329

Maxim FEDOSENKO PRINCIPLES OF FORMATION IN CONTEMPORARY DESIGN: BETWEEN FUNCTIONALITY AND AESTHETICS.....	340

Kostiantyn KHIVRENKO BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: THE SYNTHESIS OF DRAWING, PAINTING, AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF ARCHITECTURAL THINKING.....	345

Ruslana SHERETIUK BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE: RELIGIOUS THEMES OF STREET ART IN POLAND.....	351

CULTURAL STUDIES

Oleksandr AFANASIEV NET ART PRACTICES THROUGH THE PRISM OF POSTMODERNIST CONCEPTS.....	358

Yaroslav BILYK, Anna BILYK THE INFLUENCE OF ASIAN CULTURAL SPACE ON POPULAR CULTURE IN THE 21ST CENTURY.....	367

Serhiy HAVRYLOVYCH INTERNATIONAL EXHIBITION PRACTICES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: NEW FUNCTIONAL DIMENSIONS IN THE CASE OF THE EXHIBITION “UKRAINE. UNDER A DIFFERENT SKY”.....	374

Mariya KALASHNYK, Ganna KHIRINA MEMORY IN THE STRUCTURE OF THE MODERN CULTURAL THESAURUS: PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC ANALYSIS.....	385

Alfred MAZUR THE TRIUNE NOTE OF THE HEART: TRIISTRA’S PATH INTO THE UKRAINIAN SOUND WORLD.....	392

Dmytro MOKRIY	
APPROACHES TO THE CLASSIFICATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN UKRAINE....	401
Illia PROKOPENKO	
STRUCTURAL AND EXPRESSIVE POTENTIAL OF COMIC ONOMATOPOEIA IN THE CONTEXT OF MUSICAL ART.....	411
Heorhii SYRBU	
PINA BAUSCH'S CHOREOGRAPHIC ART AS A PRACTICE OF THE CULTURE OF INTERACTION.....	422
Volodymyr SINELNIKOV	
NATIONAL COMMUNITIES OF ZHYTOMYR POLISSIA: A HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL REVIEW OF INTERETHNIC INTERACTION IN THE CONTEXT OF THE ECOSYSTEM APPROACH.....	432
Oksana SOKHATSKA	
MORALAND VALUE BASES OF RELIGIOUS ETHICS AS A FACTOR OF SPIRITUAL SELF-DETERMINATION OF A PERSONALITY: PHILOSOPHICAL AND CULTURALANALYSIS.....	441
Oksana SOKHATSKA, Viktoriia HOLOVEY, Olha MOSKVYCH	
FORMATION OF STUDENTS' WORLVIEW CULTURE IN THE PROCESS OF STUDYING INTEGRATED CULTURAL DISCIPLINES: METHODOLOGICAL METHODOLOGICAL ASPECTS.....	449

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юрій Васильович Ковальчук

Підписано до друку: 30.12.2025.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 54,17. Замов. № 0226/101. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 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.